

Ximena Briceño / Jorge Coronado
Coordinadores

Visiones de los Andes

Ensayos críticos sobre el concepto
de paisaje y región



plural
EDITORES

Visiones de los Andes
Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región

Ximena Briceño / Jorge Coronado
Coordinadores

Visiones de los Andes

Ensayos críticos sobre el concepto
de paisaje y región



© Ximena Briceño, Jorge Coronado, 2019
© Plural editores, 2019

Primera edición: junio de 2019

D.L.: 4-1-675-19
ISBN: 978-99954-1-901-1

Producción
Plural editores
Av. Ecuador 2337 esq. calle Rosendo Gutiérrez
Teléfono: 2411018 / Casilla Postal 5097, La Paz, Bolivia
e-mail: plural@plural.bo / www.plural.bo

Impreso en Bolivia

Índice

Agradecimientos	7
Colaboradores.....	9
Paisaje y región andinos: Nuevas formulaciones <i>Ximena Briceño</i>	11
No se trata de oponerse a la minería; más bien, se trata de identificarse con ella: <i>La última Reyna</i> de Cerro de Pasco <i>Víctor Vich</i>	31
Entre lo espectacular y lo epistémico: La <i>Andetectura</i> de Freddy Mamani <i>Tara Daly</i>	47
Del archivo al no-archivo: Martín Chambí y Bernardo Quispe Tintaya, dos fotógrafos, dos Cuscos <i>Silvia Spitta</i>	77
Rupturas pictóricas decoloniales del paisaje andino: Alfredo Pareja Diezcanseco, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín <i>Juan G. Ramos</i>	105

Los chullpares de Kutimpu y Sillustani en la escritura de Gamaliel Churata: Poética y política del paisaje espectral <i>Elizabeth Monasterios Pérez</i>	133
Riquezas nunca vistas: Paisajes andinos y tesoros ocultos en la narrativa del siglo XIX <i>Peter Elmore</i>	161
Recuperar Chimbote, o la ecología menospreciada de <i>Los zorros</i> de José María Arguedas <i>Jorge Marcone</i>	183
Sobre la noción de lo andino: Contextos y consideraciones <i>Jorge Coronado</i>	203

Agradecimientos

Este libro es fruto de un diálogo que empezó en la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín en 2014. No solo tuvimos la suerte de contar con sus colecciones extraordinarias, sino especialmente con el apoyo del equipo conformado por la directora Dr. Barbara Göbel, el director de colecciones especiales Dr. Gregor Wolff, el encargado de investigación en literatura y estudios culturales Dr. Friedhelm Schmidt-Welle, y múltiples bibliotecarios expertos. A todos ellos nuestro más sincero agradecimiento.

Muy pronto se sumaron a este diálogo colegas y estudiantes, además de los autores de los ensayos: Víctor Vich, Tara Daly, Silvia Spitta, Juan Ramos, Elizabeth Monasterios, Peter Elmore y Jorge Marcone. Sin ellos este libro no hubiera sido posible.

En Berlín, nuestro especial reconocimiento a Alex Herrera quien, con humor y amistad, compartió con nosotros su amplio conocimiento arqueológico e histórico. Asimismo, imposible no mencionar la “generosidad de archivo” de Frank Stephan Kohl y la inestimable ayuda de Francisca Roldán.

Además de los autores reunidos en estas páginas, han sido muchos quienes generosamente compartieron con nosotros proyectos, ideas, preguntas y sugerencias. Queremos agradecer especialmente a Olga Rodríguez, Raquel Alfaro, Estelle Tarica, Agnes Lugo-Ortiz, Francine Massiello, Mayra Bottaro, Carlo Trivelli, Jorge Villacorta, Aura Reyes, Carlos Abreu Mendoza, y Denise Arnold. También a Gabriela Andicoechea, Gabriela Badica y Patricia Valderrama por sus aportes al seminario sobre paisaje andino en Stanford en 2014.

El apoyo institucional ha sido también indispensable. Agradecemos a la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y su editor José Antonio Mazzotti por permitirnos publicar el ensayo “Recuperar Chimbote, o la ecología menospreciada de *Los zorros* de José María Arguedas” de Jorge Marcone. Así mismo, agradecemos al Andean Cultures and Histories working group del Buffett Institute for Global Studies en Northwestern University.

Agradecemos también a la Modern Language Association por patrocinar nuestra mesa redonda “Andean Landscapes Reconsidered” en enero de 2016 y a la Latin American Studies Association por auspiciar nuestra mesa redonda “Paisaje andino y región: Revisiones críticas” en mayo de 2016.

Muchas gracias a Dan Edelstein, director del Department of Languages, Cultures and Literatures de Stanford University, y al Weinberg College of the Arts and Sciences de Northwestern University, por apoyar la publicación de este libro.

Queremos reconocer muy especialmente a nuestra colega Elizabeth Monasterios. Este volumen le debe a Elizabeth su trabajo como autora y también su acogida como editora de la colección “Entretejiendo. Crítica y teoría cultural latinoamericana”.

Por su tiempo, consejo y amistad, gracias a Katja Zelljadt, Leonard Schmieding, Anna Schultz y Charo Robinson.

A Carl Good le debemos el minucioso trabajo de edición en el último tramo del camino. Muchas gracias, Carl.

Sandra Gamarra Heshiki generosamente nos concedió permiso para usar la imagen que va en la tapa. Gracias, Chana y familia.

Jana-Maria Hartmann y Héctor Hoyos nos acompañaron en los ires y venires de este proyecto, entre Berlín, Chicago y Palo Alto. A ellos queremos regalarles la felicidad de ver este libro entre las manos.

Colaboradores

Ximena Briceño es coeditora de este volumen y actualmente prepara un manuscrito sobre el franciscanismo en el imaginario ecosófico de la literatura latinoamericana de primera mitad del siglo XX. Enseña en la Stanford University.

Jorge Coronado es autor de *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity* (2009), *Portraits in the Andes: Photography and Agency, 1900-1950* (2018) y coeditor de este volumen. Enseña en la Northwestern University.

Tara Daly es coeditora de *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures* (2016) y autora de *Beyond Human: Vital Materialisms in the Andean Avant-Gardes* (en prensa). Es profesora en la Marquette University.

Peter Elmore es autor de *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela peruana del siglo XX* (1993) y *La obra de Julio Ramón Ribeyro* (2002), entre otros títulos. Es profesor en la University of Colorado, Boulder.

Jorge Marcone es autor de *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral* (1997). Enseña en la Rutgers University.

Elizabeth Monasterios es autora de *La vanguardia plebeya del Titikaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes* (2015), entre otros varios títulos. Enseña en la University of Pittsburgh.

Juan G. Ramos es autor de *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts* (2018), coeditor de *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures* (2016) y profesor en el College of the Holy Cross.

Silvia Spitta es autora de *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America* (1995) y *Misplaced Objects: Collections and Recollections in Europe and America* (2009), entre varios otros títulos. Enseña en Dartmouth College.

Víctor Vich es autor de *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política* (2015), entre varios otros títulos. Es profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes.

Paisaje y región andinos: Nuevas formulaciones

Ximena Briceño
Stanford University

El término *visiones* del título de nuestro libro congrega contemplación, imaginación, proyección, perspectiva, conocimiento. Elegimos este término, en plural, para destacar, en primer lugar, una historia de visiones encontradas, conflictivas e incluso contradictorias sobre el paisaje en los Andes. En segundo lugar, porque nos sirve de umbral, abierto a los distintos estudios reunidos aquí sobre la tradición paisajística en la región. Por último, porque el libro no ofrece consenso. En las mesas redondas, conferencias y distintas formas de intercambio que antecedieron a este libro comprobamos que el estudio del paisaje en los Andes debía abarcar necesariamente varios registros (por ejemplo: fotográfico, arquitectónico, pictórico, literario, performativo, arqueológico); debía, además, revisar la separación Naturaleza/Cultura, la noción de trabajo, el concepto y práctica del archivo, la relación entre paisaje y melancolía, la propia definición de “lo andino”, así como el vínculo material entre extractivismo, arqueología y paisaje, entre otros temas. Los lectores reconocerán, no obstante, que las perspectivas y los objetos de estudio ofrecen como hilo conductor una particular comprensión sobre el concepto de paisaje y su lugar en los Andes que articularé hacia el final de esta introducción como “paisaje heterogéneo”.

Paisaje heterogéneo es una combinación de conceptos y, a su manera, reflejo del proceso de este libro. Nuestro proyecto nació con la noción de “paisaje cultural” en mente. En dicha forma de entender el paisaje, la representación visual y la representación textual están desde ya imbricadas como una suerte de forma hiper-mixta, puesto que dan cuenta

de una simbiosis entre lo humano y lo no humano, entre el componente llamado “social” y el “natural”, que juntos producen el espacio. Así entendido, el género paisaje se reconoce como una mediación estética, pero no la única.¹ Este concepto de la geografía humana, adoptado por los estudios culturales como un marcador de la redefinición posestructuralista del paisaje, fue un horizonte común para las contribuciones de este libro. Sin embargo, de cara a la historiografía del paisaje cultural que fue emergiendo de la lectura de los distintos ensayos, fue haciéndose evidente que la noción de paisaje cultural necesitaba, a su vez, de una revisión andina. Dicho de otro modo, estos ensayos definen el paisaje cultural en los Andes como paisaje heterogéneo.

Revisemos primero el concepto de paisaje cultural. Este concepto fue planteado inicialmente por Carl Sauer en los años veinte (“The Morphology of Landscape”) como una suerte de ecuación humanista dentro de los estudios geográficos: la cultura es el agente, la naturaleza es el medio y el paisaje el resultado. Hacia los años noventa, otros geógrafos culturales presentaron una revisión, más cercana a la manera en que muchos de los autores aquí reunidos conciben la noción de paisaje: es cultural porque es una construcción simbólica del poder en la cual Naturaleza y Cultura se imbrican mutuamente. En otras palabras, el paisaje es una transformación mutua de lo humano y lo no humano, aunque siempre construido desde la perspectiva de la máquina antropocéntrica. Detrás de esta nueva manera de entender el paisaje están, sin duda, las fuerzas combinadas del giro cultural y el giro espacial. Vale la pena detenerse en ello un momento para evaluar su posición dentro de los estudios culturales.

Estos paradigmas críticos, juntos, deconstruyen la noción clásica del paisaje, entendida a grandes rasgos como “la representación de una escena natural”. En primer lugar, el giro espacial desplaza las categorías fundantes de la modernidad, tiempo e historia, hacia el espacio. En segundo lugar, en su comprensión de las prácticas sociales siempre *situadas* al interior de la ideología y la cultura, el giro cultural revela el paisaje, más que como un objeto artístico, como una forma de dominación de la razón imperial, basada en una visión utilitaria de la naturaleza. W.J.T. Mitchell resume esta perspectiva de la siguiente manera: “el paisaje es el

1 El género paisaje, entendido por antonomasia como la forma pictórica que representa la naturaleza, se rastrea en la tradición occidental desde la pintura holandesa de siglo XVII, pasando por su formalización como un “género pictórico” por la academia francesa en el siglo XIX, junto al retrato, el bodegón, la pintura histórica, etc.

trabajo del sueño del imperio” (10). En efecto, en el trabajo de geógrafos culturales como Kenneth Olwig (*Landscape, Nature and the Body Politic*), Denis Cosgrove (*The Palladian Landscape*) y Don Mitchell (*The Lie of the Land*), entre otros, encontramos un análisis crítico del proceso histórico por medio del cual el paisaje, como género, aparece en Europa y en los Estados Unidos de la mano del desarrollo del capitalismo y se expande como una forma “universal” a partir del siglo XIX para convertirse en una de las más claras formas de representación secular de la Naturaleza, aunque rastrean también la emergencia del paisaje ya desde el siglo XVII. Todos insisten en la capacidad del paisaje de borrar el trabajo que lo produce y, por tanto, recalcan la relación intrínseca entre paisaje y capital. Visto desde esta perspectiva, el paisaje pareciera formar parte del repertorio de lo que, con Dipesh Chakrabarty, podríamos llamar la provincialización de Europa. Es decir, como una forma más del desplazamiento de la política moderna, genealógicamente vinculada a la tradición intelectual europea, hacia otras localidades.

Como el propio Chakrabarty sugiere, estos desplazamientos nunca son transparentes. Importa, para nuestros propósitos, considerar el proceso histórico que ha tenido el paisaje en los Andes, no solo en cuanto género y práctica, sino también en cuanto pregunta crítica en los estudios culturales. Porque atendiendo a la raíz colonial de la separación ontológica de Naturaleza y Cultura, vemos la emergencia histórica del concepto de paisaje en los Andes (y más allá de ellos), ligado a una transición entre la representación católica y la representación científica de esta misma separación. Es decir que el naturalismo en la región, ese *como si* de la división Naturaleza/Cultura, nace, primero, del utilitarismo escolástico que entiende los Andes, y específicamente Potosí, como su materia prima. O en la elegante formulación de Orlando Bentancor en *The Matter of Empire*, entendemos que la minería en Potosí es la base de un proyecto colonial que es, a la vez, material y metafísico.

Desde los Andes, entonces, es necesario cuestionar la tradicional genealogía “moderna” del paisaje como una “emancipación” de la Naturaleza de la convención religiosa. No solo porque, por ejemplo, los paisajes llamados sagrados de la pintura colonial sitúan la historia bíblica en los Andes con atención específica a lugares ancestrales andinos, creando de por sí un registro visual heterogéneo de espacialización del poder, tanto dominante como subversiva,² sino sobre todo porque los

2 Además de los ya clásicos estudios de Sabine MacCormack o la relectura de Guaman Poma de Ayala por José Antonio Mazzotti y Rolena Adorno, para un estudio sobre

paisajes coloniales hacen parte de la acumulación primitiva que desde el siglo XVI transforma ecológica y socialmente el mundo andino. Este es el fundamento para la práctica espacial que más tarde, a partir del siglo XIX, estará presente en el significativo “paisaje” en los Andes. Junto a la cartografía, el paisaje se convierte en una forma más de *enmarcar* y *abstractar* el espacio.³ En este segundo momento, el propio paisaje, primero pictórico y luego fotográfico, se convierte en un medio de acumulación en una economía expandida. Como veremos al usarlo en una revisión decolonial o poscolonial, el término mantiene esta presión histórica porque está siempre cruzado por una posicionalidad marcada por la dominación (por ejemplo, en la relectura desde el otro negado por la razón colonial en los ensayos de Ramos, Monasterios, Elmore o Spitta) o porque no puede no estar conectado al capitalismo (como en el ensayo de Marcone) e incluso cuando se despliega en una actividad que busca no alinearse como vencedor o vencido del neoliberalismo (en los ensayos Daly y Vich). Pero antes de entrar en la organización del libro y los ensayos, revisaré dos estudios que ofrecen juntos una genealogía de la emergencia, a partir del siglo XIX, del género y del archivo paisajístico en los Andes: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* de Mary Louise Pratt y *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* de Deborah Poole.

Imperial Eyes conjuga un espacio –la zona liminar entre colonizador y colonizado– y una práctica –la transculturación– para exponer las zonas de contacto como espacios dinámicos de mutua negociación que se plasman, por medio de distintos tropos, en la composición visual y escrita de los libros de viaje en las Américas y parte de África. ¿Es el paisaje uno de los tropos de estas zonas de contacto? Una lectura del capítulo sobre Humboldt y su rol en la reinención de América como la “naturaleza primigenia” del latinoamericanismo literario criollo pareciera indicar que sí. Contundentemente, Pratt propone que el paisaje será una forma, tanto visual como narrativa, por medio de la cual Humboldt construirá

los murales andinos coloniales, ver *Heaven, Hell, and Everything in Between* de Ananda Cohen Suarez.

3 Aunque una discusión a fondo de las prácticas de espacialización entre los siglos XVII y XVIII en relación al paisaje andino escapa a los límites de esta introducción, los estudios de Santa Arias sobre los modos de enmarcar el territorio en la cartografía del siglo XVIII son, sin duda, referencia obligada. Para un resumen de nuevas perspectivas sobre naturaleza y cuerpo en la temprana modernidad latinoamericana, ver también el artículo de Jennifer French, “Naturaleza y subjetividades en la América Latina colonial”.

“valor” en la naturaleza en Sudamérica. En efecto, los textos e imágenes de Humboldt aparecen como la apertura del espacio americano a los discursos científicos y a los nuevos intereses extractivistas. Mientras que Humboldt intenta construir una visión científica –lo cual, en realidad, indica que se le asociará en su época a un mayor realismo– sería justamente este modelo lo que los criollos tomarían para transformar el tropo de la exuberancia natural en romanticismo nacionalista.⁴ Entre otros, Pratt resalta como un ejemplo la recreación lírica del ascenso humboldtiano al Chimborazo en “Mi delirio sobre el Chimborazo” de Simón Bolívar, en donde Bolívar estaría tomando de Humboldt no solo el patente recurso a lo sublime, sino también la supresión de la figura humana, elidida en la posición del sujeto observador. Para que el paisaje, en tanto que registro soberano, funcione –podemos anotar– este debe aparecer como desasido de cualquier comunidad local y asociado, más bien, a la mirada distante del observador, cuyo garante sería el estado o la Ley.

Respecto de esto último, es necesario recurrir al estudio de Poole. *Vision, Race and Modernity* ofrece una historia del desarrollo de una economía visual moderna en los Andes, basada en la tipología y organizada sobre la base de la diferencia racial. En otras palabras, vemos la modernidad no solo como un problema de política totalizante, sino también como un problema de racionalidad técnico-científica que nos ayuda a repensar el paisaje como una relación entre sujeto dominante y espacio dominado. Volvamos a Humboldt: Poole precisa cómo, para este, el paisaje en el horizonte científico que él mismo estaba creando consistía en un registro “realista” de la particular fisionomía de una región del mundo. Este realismo se traduce en *una forma de ver* el paisaje. La fisionomía del paisaje humboldtiano se formula sobre dos ejes: uno tiene que ver con el trabajo de abstracción del plano apaisado del paisaje en recuadros que permitan el estudio comparativo, por ejemplo de la vegetación y los estratos geológicos de acuerdo con altitud y temperatura; el otro, con la observación holista del cuadro normalmente enmarcada por la figura humana del observador, incluida en primer plano. De estas figuras humanas, sin embargo, están excluidas como puntos de vista realistas o científicos

4 Es cierto que el paisaje en Europa tiene que ver también con una nostalgia de la naturaleza domesticada (no humana y humana) que se encuentra en los bosques y los parques que rodean a las ciudades. Pero como anota Pratt, el romanticismo buscó su “afuera” y se construyó asimismo también desde la “periferia”: Egipto, África, Polinesia, Italia, las Américas.

las de los “indios” contemporáneos (entre quienes, evidentemente, hay que contar por lo menos a los cargadores, guías, artistas, traductores y otros acompañantes con los que se organizaban los viajes).

En efecto, la “visión” que emerge de Humboldt es un archivo doble, donde se separan, por un lado, el de los estudios botánicos y de geografía descriptiva y, por otro, el de los estudios de sitios arqueológicos; es decir, la división de “cordilleras” y “monumentos” de su famoso libro de litografías *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América* (1810), aún cuando el estudio sobre los pueblos indígenas contemporáneos a Humboldt no aparezca allí. Ambas “vistas” se organizan de la misma manera. Será el zoólogo francés Alcides d’Orbigny quien formule una fisionomía de tipos raciales, desplegados en elementos seriales y replicables como los cuadros comparativos del paisaje, que complementa la fisionomía espacial de Humboldt en la economía visual andina. Como Poole significativamente anota, la concurrencia de la publicación de *L’Homme américain* de D’Orbigny y el anuncio de la invención de Daguerre de la fotografía en París, aunque sea una coincidencia, da pie para interrogar la relación entre las tecnologías visuales y el desarrollo de la lógica de racialización moderna como una sola economía visual. La formulación dialéctica de Poole es que para estudiar las teorías raciales en un momento determinado es necesario mover el foco, por así decirlo, hacia las prácticas de espacialización (incluyendo las tecnologías de esta). Por ejemplo, para entender el discurso racial de los fotógrafos peruanos Juan Manuel Figueroa Aznar o Martín Chambí, Poole estudia la comprensión de la nación de Figueroa y su teoría del paisaje telúrico derivada de las ideas de Uriel García, en contraste con la adopción de los modelos antropométricos que, por lo menos como punto de partida, organizaron el trabajo de Chambí como recopilador y coleccionista de “tipos”.

Siguiendo a Poole podemos apreciar que el énfasis en la racialización por vía de la visualidad del “tipo” nos permite entender la espacialización en los Andes. Esto sugeriría que, en términos de “géneros”, el estudio de retratos nos permitiría investigar los paisajes andinos. En este punto, sin embargo, nos topamos con uno de los problemas que históricamente ha tenido el paisaje andino: la consideración de su tardía aparición en los Andes. Al respecto, la historiadora Natalia Majluf ha explicado en “Rastros de un paisaje ausente” que el paisaje fotográfico andino solo apareció en los Andes del sur a partir del siglo XVIII (a diferencia de América del Norte) y sobre todo a partir de exploraciones científicas y de expansión capitalista (es decir, como una representación

subsidiaria y no como un fin en sí mismo).⁵ A partir de ello, Majluf propone dos fórmulas para entender este paisaje como ausente: por un lado, las fotografías en las cuales la cordillera aparece como un reto o incluso literalmente como una barrera (en las imágenes de la expansión ferroviaria) para el progreso o, por otro, cuando la cordillera o el lugar aparece directamente reemplazado en su función de escenografía en los retratos de los estudios fotográficos itinerantes andinos, donde en las telas usadas como fondos para las fotos se opta por “paisajes extranjeros”. Majluf sostiene que la zona andina construye una relación “distinta” con la descripción naturalista y con el paisaje. La ambigüedad de esta “diferencia” es que puede, por un lado, ser entendida como una crítica al paisaje en cuanto categoría universal de la modernidad o, por otro, bien puede ser un síntoma de enajenación o, de plano, la manifestación del desarrollo desigual.⁶

Así resulta que el *impasse* del paisaje andino es doble: desde el enfoque en el lado de la Cultura siempre está mediada por su representación como “otro” negado y rescatado en la deconstrucción de la racialización; y desde el enfoque en la Naturaleza no se deja articular como construcción de lo natural por su exceso de materialidad. ¿Es lo andino, en este sentido, una excepción? Para ensayar una respuesta paso al comentario de los capítulos de este libro y las preguntas que ellos abren.

Paisajes andinos: archivos y prácticas

Los capítulos del libro están divididos de acuerdo con el distinto tratamiento sobre el paisaje que ensayan sus autores: por un lado, aquellos que trabajan con el paisaje como una práctica y, por otro, aquellos que revisan el archivo del paisaje. Cierra el libro un ensayo sobre “lo andino” como concepto. Pertenecen al primer grupo los ensayos “Del archivo al

5 Ver también al respecto: Natalia Majluf y Carlos Contreras, *Registros del territorio: las primeras décadas de la fotografía, 1860-1880*. Sobre la relación entre la arqueología, la antropología y la fotografía en los Andes, varios trabajos académicos se han ocupado en los últimos años de distintos archivos fotográficos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la región. Un ejemplo de reciente publicación es *Cusco revelado: fotografías de Max T. Vargas, Max Uble y Martín Chambi* de Andrés Garay.

6 Esto tendría un aire de familia con la crítica al indigenismo peruano y su “falta de paisaje” resumida en la frase de Mirko Lauer en *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 2*: “no nos vimos”.

no-archivo: Martín Chambi y Bernardo Quispe Tintaya, dos fotógrafos, dos Cuscos” de Silvia Spitta; “Entre lo espectacular y lo epistémico: La *Andetectura* de Freddy Mamani” de Tara Daly; y “No se trata de oponerse a la minería; más bien, se trata de identificarse con ella: *La última Reyna* de Cerro de Pasco” de Víctor Vich. Todos ellos trabajan el paisaje desde lo que podríamos llamar una concepción no dualista de Naturaleza y Cultura, pues es evidente, dada la práctica de los fotógrafos en el ensayo de Spitta, del arquitecto en el ensayo de Daly o de la artista en el ensayo de Vich, que no estamos ante la distancia de un observador de lo representado sino ante un trabajo de creación y transformación del paisaje, desde su interior. El ensayo de Vich se enfoca en una serie de performances de la artista peruana Elizabeth Lino que buscan criticar la presencia de la minería a tajo abierto en Cerro de Pasco, adoptando el discurso de los concursos de belleza regionales y la promoción turística. Lino se presenta como “la última reina” de Cerro de Pasco para denunciar la destrucción de su comunidad. Al identificarse, en palabras de Vich, de este modo con la minería, Lino estaría denunciando la claustrofobia del capitalismo extractivista en los Andes peruanos e ironizando, por tanto, la distancia del consumidor/observador que, desde una distancia que ecológicamente no existe, puede poner en valor la belleza femenina, geográfica o arqueológica.

Una manera distinta, pero complementaria de estudiar la relación entre representación y representado en los Andes bolivianos contemporáneos y su vinculación por medio del capital aparece en el ensayo de Daly. La autora estudia el estilo apodado “cholet” del arquitecto Freddy Mamani en la ciudad de La Paz. Las construcciones de Mamani, “estéticamente controversiales a causa de sus fachadas llamativas y adornos inspirados por las culturas indígenas [interrumpen] el paisaje urbano históricamente monocromático de El Alto”. Daly estudia estas edificaciones a manera de intervenciones arquitectónicas que transforman el paisaje pazeño desde dentro. Consecuentemente, el ensayo plantea como una posibilidad, por lo menos teórica, la interpretación de la *andetectura* como parte de una nueva ecología urbana aymara, que podría realizar el ideal decolonial de una identidad indígena no sintética: ni sometida al espectáculo esencialista de sí misma ni tampoco dominada por los valores individualistas del capitalismo que la hace posible.

El último ensayo de esta sección, el de Silvia Spitta, constituye en realidad una bisagra entre el primer grupo y el segundo, pues lo que propone es una práctica del archivo. Spitta escribe sobre los archivos fotográficos en los Andes peruanos, enfocándose sobre todo en el

famoso fotógrafo puneño Martín Chambi y el más bien desconocido fotógrafo callejero del Cusco, Bernardo Quispe Tintaya. Si el de Chambi pareciera encarnar el ideal del archivo postulado por Derrida, como una articulación entre su interior y su exterior, en cambio el de Quispe Tintaya, a pesar de haber realizado, al decir de Spitta, millares de fotografías en la plaza de San Francisco, aparece como un archivo no realizado, por disgregado, aunque potencial de los cambios sufridos por los sujetos y los paisajes urbanos del Cusco a lo largo de la última mitad de siglo. El ensayo de Spitta, a mitad de camino entre ensayo e intervención, narra el proyecto de archivo vivo realizado por ella y por el nieto de Chambi y actual encargado de su archivo, Teo Allain Chambi, entre septiembre y octubre de 2014 en Cusco. La exposición consistió en el montaje de 32 fotografías del paisaje urbano cusqueño, ampliadas a formato gigante y colocadas en los lugares fotografiados originalmente por Chambi. En la interacción de público y gigantografías, Spitta ve una reunión entre el archivo de Chambi y el no archivo de Quispe Tintaya, así como con el otro no-archivo de la “selfie” de quienes se fotografiaron juntos a las fotografías expuestas. Spitta cierra su intervención con un ensayo fotográfico que, en la página, aproxima a Chambi y a Quispe Tintaya.

Si en el primer conjunto de ensayos encontramos una exploración crítica del paisaje en cuanto práctica espacial respecto de la distancia entre observador y observado (que podríamos llamar de la posicionabilidad cultural o también, siguiendo a Bourdieu, su *habitus*), así como de los límites que ofrecerían el archivo fotográfico, la arquitectura y la performance para redefinir el paisaje andino dada su relación con el capitalismo, en el segundo grupo encontramos una relectura de la relación histórica entre el género paisaje y los discursos institucionales e institucionalizantes de la pintura, la literatura y la arqueología. Los ensayos de la segunda parte del libro son: “Los chullpares de Kutimpu y Sillustani en la escritura de Gamaliel Churata: Poética y política del paisaje espectral” de Elizabeth Monasterios, “Riquezas nunca vistas: Paisajes andinos y tesoros ocultos en la narrativa del siglo XIX” de Peter Elmore, “Rupturas pictóricas decoloniales del paisaje andino: Alfredo Pareja Diezcanseco, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín” de Juan Ramos y “Recuperar Chimbote, o la ecología menospreciada de *Los zorros* de José María Arguedas” de Jorge Marcone. En su ensayo, Ramos estudia la obra de los ecuatorianos Pareja Diezcanseco, Kingman y Guayasamín para proponer, a partir de ella, una genealogía del “ethos decolonial” cuyo horizonte sería la producción de una contravisualidad paisajística.

Al releer el indigenismo pictórico de Guayasamín y Kingman desde la óptica realista social de los ensayos de Pareja Diezcanseco, Ramos propone que las modulaciones modernistas introducidas por estos pintores en torno a un eje de referencias afectivas, cromáticas y simbólicas producen, a contrapelo de la anterior estetización y exotización del paisaje andino, rupturas importantes en lo que el autor llama la “colonialidad visual” de este, a la vez que expanden el archivo decolonial.

Por su parte, Monasterios, desde una relectura de la enigmática novela *El pez de oro* (1957) del escritor vanguardista Gamaliel Churata, propone una imaginación arqueológica alternativa para los chullpares del altiplano boliviano y peruano, en términos de un “paisaje espectral”. Esta reconsideración decolonial de los chullpares, construcciones funerarias localizadas a todo lo largo del área que corresponde a Tiawanaku, revelaría, al decir de Monasterios, un paisaje en donde estas construcciones ya no aparecerían como sepulcros o tumbas, según fueron consignadas primero por las crónicas coloniales y luego por el discurso arqueológico republicano, es decir como objetos para ser leídos desde fuera de la cultura donde se originaron. Por el contrario, aparecerían como umbrales hacia una poética y una política del mundo andino, “no descubierto por los descubridores” (Churata); es decir, desde dentro de una fenomenología andina que, de manera semejante a la descrita por Ramos, se define por el afecto y la solidaridad.

A su vez, Peter Elmore revisa dos textos que ejemplifican lo que él llama “el motivo del tesoro escondido” en la obra de las escritoras peruanas decimonónicas Clorinda Matto y Juana Manuela Gorriti para, a partir de allí, plantear una relación entre paisaje luctuoso, minería y literatura en el sur andino. Elmore explica que ambas autoras recurren, en sus respectivas fórmulas de duelo romántico, a la metonimia del oro y la plata para figurar un pasado inca que, a la vez, apunta a la colonia como trauma original y traza un arco de continuidad entre la colonia y la república por medio de la minería. La cueva como lugar del escondite y, por lo tanto, de la revelación serviría, sin embargo, para generar distintas posturas políticas y afectos éticos en las autoras. Mientras que Gorriti produce fórmulas trilladas y personajes exotizantes y ahistóricos, Matto trabajaría desde una melancolía rebelde resumida en la fórmula Ccata-Hueqqe o “lágrima turbia que encierra una maldición” que haría eco en el presente de posguerra de su composición. Hacia el final del ensayo, la sección “La cueva como escenario de lectura”, sugiere que no es lo mismo leer (o escribir) sobre estas cuevas, en aquel momento, desde Cusco o Arequipa, que desde Lima.

Finalmente, y en contraste con una posicionalidad de lo humano en el paisaje, el ensayo de Marcone propone una relectura ecocrítica de la novela póstuma de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Desde esta perspectiva, Arguedas incorporaría el paisaje andino (en los recuerdos de los personajes en los Hervores y en la escritura de los diarios) y sus archivos, dentro de un problema más extenso, en donde son afectados tanto animales como hombres. El problema ecológico que la novela plantea sobrepasaría las discusiones políticas al interior de la novela, tanto como las lecturas en clave andina que de ella se han hecho hasta ahora. En otras palabras, a pesar del verbo recuperar en su título, el autor no ofrece nostalgia identitaria andina o utópica de la novela de Arguedas; por el contrario, propone una relectura del archivo que la propia novela ha creado para repensar la interacción de lo humano y lo no humano como parte de lo que Arguedas llamó un afecto “provinciano”: localizado en un gozne de la modernidad y, por tanto, abierto a entrelazamientos más que humanos que el ensayo propone alineados con la visión no dualista de Latour o también con la materialidad vibrante de Jane Bennet. Así entendida la ecología “provinciana” de Chimbote sería clave para revisar la oposición diegética entre “paisaje” y “escenario”. En otras palabras, ¿podemos seguir pensando que un mismo paisaje puede ser escenario de distintos momentos históricos? ¿Desde dónde?

En efecto, en estos ensayos que estoy llamando del archivo paisajístico, encontramos, como no puede ser de otra forma, una metarreflexión sobre la mediación, que es también una autorreflexión sobre el trabajo crítico. En los dos primeros no son solo Pareja Diezcanseco o Churata quienes actúan de mediadores sino también Monasterios y Ramos, de modo que sus aportes son, desde ya, una invitación a redefinir el tratamiento del paisaje andino situándolo, como problema, en nuevas constelaciones. Aquí vemos el paisaje como par de distintas descripciones decoloniales sobre identidad, ética y fenomenología andinos. En cambio, el ensayo de Elmore deconstruye el archivo indigenista romántico de Matto sin formular necesariamente una identidad andina antes que un rastro traumático y traumatizante en el pensamiento nacional y en el registro de la lengua, donde también el trabajo de archivo es ocasión para reconocer que la intervención crítica es el ejercicio de la puesta en valor. Una postura alternativa y, en el sentido definido antes, provinciana, es la que privilegia Marcone, hacia el final de su ensayo, para cuestionar desde allí la mediación de “lo andino” como única respuesta a un problema ecológico que, por definición, no puede ser únicamente entendido como humano.

El ensayo de Jorge Coronado cierra el libro con un estudio sobre “lo andino” entendido también como mediación. La intervención de Coronado es puntual: mientras que la nomenclatura “los Andes” sirvió, sobre todo, durante la colonia para designar una parte del imperio inca; después de las repúblicas, “lo andino” empezaría a ser usado de manera contrastante y, de acuerdo a Coronado, *correctiva* de conceptos universalizantes como “cultura” y “nación”: “muy lejos de ser una noción que fija una esencia, lo andino se refiere en diferentes momentos de su historia a una distancia movедiza que persistentemente expresa un deseo de modernidad y un descontento con la misma”. Aunque esto hace parte de un estudio más abarcador sobre el tema, el ensayo de Coronado se enfoca en la segunda década del siglo XX, para trazar un arco entre lo andino científico (los argumentos de la arqueología y la antropología para las reivindicaciones sociales), lo andino cultural (los productos “culturales” como argumentos contrahegemónicos), lo andino popular (articulaciones de identidad que abarcan desde la cultura de masas hasta los discursos oficiales) por vía de tres figuras centrales: el crítico José Carlos Mariátegui, el arqueólogo Julio C. Tello y la artista Elena Izcue.

El ensayo no solo aporta un capítulo fascinante de la historia intelectual peruana en su elucidación de la relación mutuamente transformadora entre estos tres actores. Además permite apreciar, desde este otro prisma, las diferencias que existen en los otros ensayos del libro sobre el significativo “andino” y lo que este moviliza en las distintas modulaciones de lo nacional en Bolivia, Ecuador y Perú. Los ensayos de *Visiones de los Andes* muestran que el “marco” del paisaje andino es radicalmente poroso. Porque “lo andino” y “paisaje” son mediaciones que funcionan en la doble internalidad de Naturaleza y Cultura. De este modo, el libro aporta preguntas que esperamos promuevan otras reflexiones sobre el concepto de paisaje, en general, y sobre el paisaje en los Andes.

Una de las conclusiones a las que lleva la lectura de *Visiones de los Andes* es que el paisaje andino mantiene una relación intensa con el extractivismo y, por tanto, con el mercado global, como una constante histórica en distintas modulaciones desde el siglo XVI.⁷ Del extractivismo

7 A propósito y especialmente porque *Visiones de los Andes* no incluye una reflexión sobre el paisaje en el cine andino reciente, vale la pena mencionar la reflexión sobre paisaje y cine argentino contemporáneo de Jens Andermann en la cual propone acertadamente la adaptación del concepto de “uncanny landscapes” de Jean-Luc Nancy: el “nuevo regionalismo” cinematográfico argentino extrema la espectralidad del paisaje; es decir, afantasma un género que ya era afantasmado. Para Andermann, este nuevo ruralismo de la globalización excede el cine topográfico o cartográfico; su

en la región es importante notar dos aspectos. El primero, que su “otro lado” es la arqueología. Mientras que el paisaje es quizás una de las más extendidas figuraciones modernas de la nostalgia, desde Freud la arqueología es una de las figuraciones del sujeto melancólico. Pero la lectura crítica del paisaje andino, como hemos visto, pone inmediatamente en suspenso articulaciones monoculturales de la melancolía o de la nostalgia por su relación siempre coludida con el extractivismo. Una contundente elucidación de ello puede encontrarse en el concepto “archaeo-space” planteado por Sara Castro-Klarén en 2003. El arqueoespacio sería el terreno, literal y metafórico, de las narrativas nacionales que surge, primero, a partir de la publicación de los *Comentarios Reales* (1609) del Inca Garcilaso y, después, de la publicación de *Antigüedades peruanas* (Viena, 1851) por el peruano Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz y el suizo Johann Jacob von Tschudi. La toponimia de este espacio –“Pachacamac, Chavin, Tiahuanacu, and Chan-Chan” (Castro-Klarén 182)– será la refutación del imperativo nacionalista y, a la vez, su fundamento.

El foco del ensayo de Castro-Klarén es el desarrollo de una narrativa nacional peruana –el título del ensayo es elocuentemente “The Nation in Ruins”– que no puede sino ir de la mano de una práctica espacial. La autora registra, notablemente, *Paisajes peruanos* (1912) de José de la Riva Agüero como la primera narrativa que emerge de una construcción de espacio-tiempo continuo.⁸ En efecto, Riva Agüero se postula como un sujeto universal que se naturaliza en su relación con el espacio en cuanto que “sujeto nacional”. Por contraste, Mariano de Rivero habría intentado, también como sujeto nacional, construir una continuidad entre el pasado y el presente, en un territorio recientemente nacionalizado. Es preciso recordar que De Rivero sería uno de los principales promotores del extractivismo en el Perú y en la región, y por tanto, *Antigüedades peruanas* debe leerse, parafraseando a Walter Benjamin, como un documento, tanto de civilización como de barbarie.

A esto hay que añadir el segundo aspecto central sobre el extractivismo: como una fuerza del capitalismo ha atravesado en la historia de la región, tanto a los gobiernos de derecha como a los de izquierda.

espectador se sitúa siempre más allá de ese lugar desde el cual el paisaje planteaba su interior (desde lo nacional entendido como lo rural o desde la subjetividad proyectada en el espacio).

8 Además, la comparación de este texto con *Campos de Castilla* de Machado permite incorporar como sustrato de ambas voces literarias el contexto de posguerra que para el peruano es la Guerra del Pacífico y para el español la Guerra del 98.

Por eso, por ejemplo, incluso al pensar la legislación del Buen Vivir en Ecuador y Bolivia que estipulan derechos de la tierra y de pueblos originarios hace falta considerar la negación de ambos en la extracción.⁹ Esto demuestra, en palabras de Macarena Gómez-Barris, que la legislación no alcanza para actualizar un imaginario ecológico. Volveré a esto último en la siguiente y última sección de esta introducción, donde plantearé una expansión de las perspectivas de este libro para proponer una revisión neomaterialista o posantropocéntrica que desmonte el paisaje como el “logro moderno” que separa Naturaleza de Cultura. Es decir, para situar el paisaje en el *continuo* Naturaleza-Cultura.

Hacia un paisaje heterogéneo

Lo que define al paisaje andino es la situación colonial. Esta exige un aparato crítico que atienda a su particular relación con la mediación. Es por esto que en mi propuesta el adjetivo “heterogéneo” proviene dos distintos registros: el primero, postulado por Antonio Cornejo Polar en su libro clásico *Escribir en el aire*. Como se sabe, la teoría de la heterogeneidad de Cornejo Polar sostiene que la literatura latinoamericana y, específicamente, la andina, inauguradas por la raíz colonial de la evangelización y la imposición lingüística, genera un espacio de liminalidad cultural que aún cuando tienda hacia la totalidad o la universalidad produce una “armonía imposible”. Como ha sugerido Mabel Moraña en su prólogo a *Escribir en el aire*, la teoría de Cornejo Polar conversa tanto con las teorías poscoloniales (aunque las preceda) como con el proyecto decolonial. Habría que agregar también que dada la propuesta central de una intersección siempre conflictiva en la teoría de Cornejo Polar, hay en ella cabida para considerar materialmente la doble internalidad que produce la separación ontológica de Naturaleza y Cultura (la cultura en la naturaleza y la naturaleza en la cultura) en eso que llamamos la

9 Una de las operaciones más complejas en los gobiernos de Morales y Correa es procurar mantener la representatividad de los pueblos originarios sobre la base de la extracción; es decir, mantener estas nuevas democracias representativas sobre la base de un “nuevo” desarrollismo que expande la frontera del extractivismo hacia zonas como el subsuelo o las aguas de los ríos, como si estas zonas no fueran parte de la vida que el “Buen Vivir” defiende. La relación entre extractivismo y formas de vida que las mismas comunidades defienden no es necesariamente un problema de antemano resuelto, pues muchas comunidades mineras ven su propia subsistencia e identidad forjada en esta labor.

región andina. De este modo, la heterogeneidad de Cornejo Polar se puede vislumbrar también como un espacio de ensamblajes parciales, de interfaces humanos y no humanos. Es aquí donde lo heterogéneo en el paisaje andino conecta con su segundo registro crítico.

En *We Have Never Been Modern*, el sociólogo de la ciencia Bruno Latour usa la heterogeneidad para referirse a las formulaciones “impuras”, “híbridas” o “monstruosas” de aquello que normalmente la modernidad separaría en términos de Naturaleza y Cultura. Latour propone que estos son espacios especialmente fértiles para la crítica al naturalismo (es decir, nuestra manera de actuar *como si* existiera una *verdadera* división entre naturaleza y cultura). Aunque Latour utiliza muchos otros adjetivos, opto por “heterogéneo” como una oportunidad estratégica para provocar una relectura mutua de estas dos perspectivas. Propongo que al enfatizar la problemática relación con la traducción y con la representación, sea visual o lingüística, como sostén de la separación ontológica, el prisma de estas teorías nos permite revisar la historiografía de la modernidad y el paisaje en general, desde el foco de los Andes y no al revés. Es decir, que desde la heterogeneidad podemos repensar la tradición paisajística andina como una *disjuncture* ontológica.

Este planteamiento busca, a su vez, hacer eco de las preguntas críticas por los discursos de la naturaleza y la ecología en el campo del latinoamericanismo, en especial en los Andes, de los últimos veinte años. Por ejemplo, en la introducción a la antología *La naturaleza en disputa: Retóricas del cuerpo y el paisaje*, publicada en 2002, Gabriela Nouzeilles hace eco de la máxima derrideana “no hay naturaleza, solo sus efectos” a la vez que argumenta, sin embargo, por una necesidad de encontrar la verdad política de las deconstrucciones de las diferentes modulaciones del boom de “lo natural” que el libro estudia en el arte, el turismo, la ecología, etc. Tres años más tarde, Jennifer French, en *Nature, Neo-Colonialism and the Spanish American Regional Writers*, propone desde una perspectiva ecologista el regreso crítico a las novelas del regionalismo como una crítica al colonialismo interno y como una herramienta para estudiar la explotación, tanto del trabajo como del medio ambiente en términos de “recursos naturales” o “materia prima” en la primera mitad del siglo XX. Desde un ángulo similar al de French, podemos añadir el reciente libro de Gisella Heffes, *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación*, que busca poner en conversación los límites de lo natural y lo nacional (que, por ejemplo, Nouzeilles, Álvaro Fernández-Bravo y Jens Andermann han estudiado en el caso de Argentina y Chile en términos de la expansión de la frontera) con una ecocrítica que postule,

más que una deconstrucción de la naturaleza, la deconstrucción de la producción literaria y cinematográfica latinoamericana entendida como un canon principalmente urbano y anti-ecológico.

De cara a la crisis del capitalismo actual que se ha dado en llamar Antropoceno o Capitaloceno, surge la configuración de un nuevo paradigma posantropocéntrico. Es posantropocéntrico porque busca descentrar lo humano para reflejar las posiciones que brevemente he esbozado aquí, como una suerte de expansión crítica del giro espacial y cultural.¹⁰ Por supuesto, este no es, no puede ser, un problema particular de la crítica latinoamericana. El muy citado ensayo “The Climate of History: Four Theses” del propio Chakrabarty es una de las más patentes apuestas por una redefinición crítica que solo puede ser planetaria. En otras palabras, la acción humana reconfigurada como fuerza geológica cambia necesariamente la manera en que concebimos la historia humana y lo que le concierne. El tiempo histórico profundo que se necesita considerar para la formación, por ejemplo, de las cordilleras haría estallar las restricciones temporales del concepto de imperio. Pero lo importante no es hacer competir la longitud de estas temporalidades. La mirada descentrada de lo humano no niega la larga historia crítica de la modernidad en los Andes (o en general en América Latina).¹¹ Por el contrario, esta perspectiva hace necesario pensar el posantropocentrismo desde las Américas y, en particular, desde los Andes.

Las fenomenologías relacionales planteadas desde los Andes en *Earth Beings: Ecologies of Practice Across the Andean World* de Marisol de la Cadena y *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives* de Macarena Gómez-Barris así lo demuestran. De la Cadena ofrece una comprensión de las relaciones de lo humano y lo no humano en términos de una relación *en ayllu* de *tirakuna*, *apukuna* (designados como “earth beings”) y *runakuna*. Fuera de esta relación, los “earth beings” harían parte de lo que llamamos simplemente paisaje –“the earth beings that compose what *we* call the surrounding landscape” (xix, mi énfasis). La autora propone tratar estas relaciones de entrelazamiento de lo humano y lo no humano no como una aporía de la representación, sino más bien como una redefinición política que contemple el sentido y la agencia de estas relaciones desde su historia de intersección parcial con la política

10 Para una antología sobre distintas posiciones teóricas, ver Jason W. Moore, ed., *Anthropocene or Capitalocene: Nature, History and the Crisis of Capitalism*.

11 Este es el término que usamos para nombrar el enfoque crítico planteado al interior del grupo de investigación “materia” que he codirigido en Stanford University con Héctor Hoyos y Maríliá Librandi Rocha desde 2014.

moderna. El énfasis de esta teoría en historizar la separación Naturaleza/Cultura en la región y su cuidado por mantener la imposibilidad de la traducción como un espacio para la equivocación, que comparte con el perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro, demuestra que estas perspectivas van más allá de un proyecto de “inclusión” democrática representativa. Por su parte, Gómez-Barris en *The Extractive Zone* estudia distintas prácticas ecológicas que van desde la relación de la fenomenología andina con el colonialismo New Age en el Perú y las luchas de anarco-feministas frente a la minería en Potosí hasta las cooperativas por la conservación del Yasuní en la Amazonía ecuatoriana, entre otras. *The Extractive Zone* delinea perspectivas “emergentes y sumergidas”, “desde abajo”, para aprehender formas de vida que, situadas en la doble internalidad de Naturaleza y Cultura, sobreviven en la zona extractiva porque exceden el horizonte de la representación.

La búsqueda de ensamblajes posantropocéntricos que potencialmente formulen *habitabilidad* planetaria, en oposición a *sostenibilidad* de la modernidad, es una marca de la apuesta de futuro que *The Extractive Zone* comparte con *Earth Beings*. Una de las consecuencias teóricas más complejas que acarrearán estas propuestas es que necesariamente deben optar por desdibujar los límites académicos con los que normalmente trabajamos. De manera semejante, auscultar el paisaje y el concepto de lo andino como mediaciones situadas siempre en la doble internalidad de Naturaleza/Cultura nos permite deconstruir el paisaje y lo andino, apreciando la materialidad de estas construcciones. Porque, como este libro busca mostrar, los paisajes andinos producen una proliferación de espacios plagados de fantasmas (formas más que humanas que se dirigen hacia el futuro) y exigen la apreciación del espesor heterogéneo de formas de vida, lenguas, discursos y prácticas espaciales que los atraviesan.

Obras citadas

- Bentancor, Orlando
2017 *The Matter of Empire: Metaphysics and Mining in Colonial Peru*. University of Pittsburgh Press.
- Castro-Klarén, Sara
2003 “The Nation in Ruins: Archaeology and the Rise of the Nation”. *Beyond Imagined Communities*, editado por Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen. The Johns Hopkins University Press, págs. 161-96.

- Chakrabarty, Dipesh
 2000 *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press.
- 2009 “The Climate of History: Four Theses”, *Critical Inquiry*, vol. 35, núm. 2, págs. 197-222.
- Cohen Suarez, Ananda
 2016 *Heaven, Hell, and Everything in Between: Murals of the Colonial Andes*. University of Texas Press.
- Cornejo Polar, Antonio
 2003 *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Cosgrove, Denis
 1993 *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations in Sixteenth-Century Italy*. Penn State University Press.
- De la Cadena, Marisol
 2017 *Earth Beings: Ecologies of Practice Across the Andean World*. Duke University Press.
- French, Jennifer
 2005 *Nature, Neo-Colonialism and the Spanish American Regional Writers*. Dartmouth College Press.
- 2014 “Naturaleza y subjetividades en la América Latina colonial: identidades, epistemologías, corporalidades”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 79, págs. 35-56.
- Garay, Andrés
 2017 *Cusco revelado: fotografías de Max T. Vargas, Max Uble y Martín Chambi*. Universidad de Piura/Instituto Iberoamericano de Berlín.
- Gómez-Barris, Macarena
 2017 *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press.
- Heffes, Gisela
 2013 *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación*. Beatriz Viterbo.
- Latour, Bruno
 1993 *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- Lauer, Mirko
 1997 *Andes imaginarios: Discursos del indigenismo 1*. Sur Casa de Estudios del Socialismo.

- Majfluf, Natalia
 2013 “Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultural visual en el área andina”. *Caiana*, núm. 3, dic.
- Majfluf, Natalia y Carlos Contreras
 1997 *Registros del territorio: las primeras décadas de la fotografía, 1860-1880*. Museo de Arte de Lima.
- Mitchell, Don
 1996 *The Lie of the Land: Migrant Workers and the California Landscape*. University of Minnesota Press.
- Mitchell, W.J.T.
 1994 “Imperial Landscape”. *Landscape and Power*, editado por W.J.T. Mitchell. University of Chicago Press, págs. 5-34.
- Moore, Jason W., ed.
 2016 *Anthropocene or Capitalocene: Nature, History and the Crisis of Capitalism*. PM Press.
- Moraña, Mabel
 2003 “Prólogo”. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, de Antonio Cornejo Polar. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, págs. vii-xvii.
- Nouzeilles, Gabriela, ed.
 2002 *La naturaleza en disputa: Retóricas del cuerpo y el paisaje*. Paidós.
- Olwig, Kenneth
 2002 *Landscape, Nature and the Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World* University of Wisconsin Press.
- Poole, Deborah
 1997 *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.
- Pratt, Mary Louise
 1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Sauer, Carl O.
 1925 “The Morphology of Landscape”. *University of California Publications in Geography*, vol. 2, núm. 2, págs. 19-53.

No se trata de oponerse a la minería;
más bien, se trata de identificarse
con ella: *La última Reyna*
de Cerro de Pasco

Víctor Vich

Pontificia Universidad Católica del Perú

En qué orilla estoy ahora
amante de las cosas perdidas,
proustiano viejo
dime dónde está mi ciudad.

Ángel Garrido Espinoza
(Poeta de Junín)

Si el cuerpo de la década del ochenta fue el cuerpo de los muertos y el de la sangre, el de hoy es, sobre todo, el de las *top models* y el de las reinas de belleza. Si antes casi solo veíamos el cuerpo de los muertos y torturados, o la silueta de los desaparecidos, hoy, tres décadas después, el cuerpo más visto es el de las *vedettes* y el de las *anfitrionas* de eventos comerciales. Lejos ya de las crisis económicas y del drama de la violencia política, el mercado se ha impuesto triunfante en el Perú y ha traído, entre otras cosas, un discurso que entiende al cuerpo como ese espacio luminoso que tampoco debería ser externo al poder del capital. Sin pudor, hoy el capital se impregna en el cuerpo y, desde ahí, se exhibe orgulloso y triunfante.

En el arte contemporáneo, el cuerpo vuelve a ser protagonista pero ha comenzado a presentarse de otra manera (Taylor). Hoy, el arte reconoce que le es muy difícil construir un espacio exterior al capitalismo, pues ya todo se encuentra inserto en las redes del mercado.

Entonces, se ha hecho necesario pensar nuevas estrategias simbólicas. Una de ellas consiste en radicalizar una identificación extrema con los discursos del poder y con sus símbolos. Se trata de intentar desafiarlo desde formas nuevas de “desobediencia simbólica” (Vich, “Desobediencia simbólica”).

En este ensayo, me interesa comentar el trabajo performativo de una artista peruana que se ha colocado entre las más interesantes de los últimos años. Se trata del proyecto titulado *La última Reyna*, propuesto por Elizabeth Lino, natural de Cerro de Pasco, y difundido a través de distintos medios y redes sociales (Rodríguez).¹ Podemos decir, al respecto, que su personaje ha sido construido a partir de dos fuentes diferenciadas. Por un lado, la imitación de aquel discurso producido por las reinas de belleza que, como sabemos, siempre intenta subrayar las bondades turísticas de sus respectivos países y, por otro, la parodia del concurso mundial que el 7 de julio del 2007 nombró a Machu Pichu como una de las siete maravillas del mundo moderno.²

Son dos videos los que quiero analizar aquí. El primero muestra las condiciones de vida en Cerro de Pasco y el segundo registra una romería a la laguna de Quiulococha, hoy contaminada por los relaves mineros. En el primer caso, el personaje representado por Elizabeth Lino se ha propuesto promocionar la ciudad minera a fin de dar a conocer sus recursos naturales y culturales. Al igual que lo sucedido en el concurso de las siete maravillas, el personaje invita a todos a votar por el tajo “Raúl Rojas” (un gran forado en la tierra producto de la actividad minera) para que sea declarado “Maravilla universal y paisaje cultural histórico”, y lo hace mediante un discurso que reproduce con astucia no solo las típicas expresiones de las reinas de belleza sino además los hábiles juegos del marketing contemporáneo.

Explicemos que Cerro de Pasco es tanto una región agrícola y ganadera, como un importante enclave minero para la economía peruana.

1 Dos videos que sirven de introducción a sus intervenciones son: “Miss Cerro de Pasco ‘La Última Reyna’”, *YouTube*, 16 de julio, 2010, youtu.be/eYshP4BoYZ8, y “Cerro de Pasco, turismo, minería y desarrollo”, *YouTube*, 16 de julio, 2010, youtu.be/3Z3C2v8_gG0.

2 Este concurso fue una iniciativa (no respaldado por la UNESCO) organizada por una institución privada que lleva el nombre de New Open World Corporation (NOWC). Se calcula que votaron más de 100 millones de personas en el mundo entero. El gobierno de Alan García apoyó el concurso de múltiples formas, una de ellas, instalando computadoras en las plazas públicas de varias ciudades para que la gente pudiera votar en ellas. Sobre la institución y su fundador puede consultarse la página web de *New 7 Wonders*, world.new7wonders.com/about-n7w/our-mission/.

La minería existió ahí desde tiempos muy antiguos, pero se radicalizó con la llegada de la *Cerro de Pasco Copper Corporation* quienes, en la década de 1950, iniciaron un proyecto de extracción a “tajo abierto” que ha venido produciendo un impacto ecológico de dimensiones mayores.³ De hecho, el mencionado “tajo” tiene hoy más de cuatrocientos metros de profundidad y dos kilómetros de diámetro. Los graves problemas urbanos y, sobre todo, la permanente falta de agua en la ciudad fueron decisivos para que en el año 2008 el Congreso de la República aprobara una ley que promovía el “traslado” de la ciudad a otro lugar.

La intervención de Elizabeth Lino surgió para intervenir en este debate. Sus imágenes intentan dar cuenta de la ausencia histórica del Estado en la regulación de los procesos extractivos. De hecho, ella misma es natural de Cerro de Pasco y pasó ahí toda su infancia. Durante la década del setenta, su casa estaba situada frente al gran tajo, pero terminó destruida a causa de su incontrolable expansión: “Yo quiero contar cómo es mi ciudad; yo quiero contar por qué se convirtió en lo que es hoy; yo estoy contando mi vida, lo que pasó conmigo, a través de un alter-ego que es la última Reyna”, me confesó en una entrevista (Lino).



Cerro de Pasco, barrio de Yanacancha, lugar donde antes se encontraba la casa de la artista.
Fotografía: Elizabeth Lino.

3 La minería a socavón se realiza bajo tierra mediante la construcción de complejos sistemas de túneles. La de “tajo abierto”, por el contrario, corta la mina a cielo abierto produciendo un gran forado en la tierra. Se trata de un tipo de extracción que requiere una gran tecnología a expensas de una mayor extracción del mineral. Aquí, el impacto ecológico es mucho mayor y por eso en muchos países esta técnica se encuentra prohibida.

Subrayemos, además, que Cerro de Pasco es una de las ciudades más pobres del Perú. Y es también, probablemente, una de las que se han vuelto más feas. Así, por ejemplo, lo hizo saber un jugador extranjero de fútbol que fue contratado por el club *Unión Minas* en el año 2000. Cuando un periodista le preguntó cuál era el rincón más bonito de la misma, él respondió sin reparos: “Ninguno. De esta ciudad no me gusta ningún lugar”. Sin embargo, en su performance, *La última Reyna* intenta mostrar todo lo contrario. Escuchemos sus propias palabras:

Participa de la elección del tajo “Raúl Rojas” como una maravilla del Perú. Hagamos que el mundo conozca este impresionante agujero de 400 metros de profundidad y 2 kilómetros de diámetro y así promover el turismo a la ciudad de Cerro de Pasco. Caminatas con lluvia ácida, deporte extremo dos veces al día con las explosiones de las once de la mañana y de las tres de la tarde. Experiencia visual única. Montañas artificiales más atractivas que las naturales. ¡Yo ya voté, ahora debes votar tú a través de la página oficial de Miss Cerro de Pasco! Participa y prepárate para hacer historia. ¡Cerro de Pasco, la minería que tú quieres! Con el auspicio de la empresa minera “El Perú avanza”.⁴

No puedo (ni es mi intención) historizar aquí lo sucedido con la ciudad y sus alrededores, pero sí me parece importante recordar que, desde hace mucho, Cerro de Pasco ha sido un lugar de alta conflictividad social a razón tanto de la presencia de inmensos latifundios agrícolas como de las grandes empresas mineras que fueron instalándose en la región. Por decir lo menos, a lo largo de los últimos ciento cincuenta años los pobladores de Cerro de Pasco han sido sistemáticamente agredidos en sus más elementales derechos. La mano de obra barata, la vieja cultura del servilismo gamonal y la permanente usurpación de tierras (ya sea arbitrariamente o por su simple compra a “precio de mercado”) han sido prácticas generalizadas que han marcado cruelmente la identidad de la región. A pesar de la permanente promesa de un desarrollo futuro, en el Cerro de Pasco de hoy solo puede observarse desolación, pobreza y deterioro.

4 El primer video es: “Miss Cerro de Pasco ‘La Última Reyna’”, *YouTube*, 16 de julio, 2010, youtu.be/eYshP4BoYZ8.



Archivo de Federico Helfgott.

En un notable estudio, Florencia Mallon ha explicado bien cómo el ingreso del capitalismo en la zona tuvo que realizarse violando los derechos de los pobladores del lugar. Estos, en efecto, se resistían a la proletarianización pues, aunque trabajan en las minas, lo hacían de una manera estacionaria y mantenían la propiedad de sus tierras y de su ganado. Por eso, al no contar con suficientes trabajadores –vale decir, al no contar con una fuerza de trabajo permanente– la empresa (avalada siempre por la clase política) fue diseñando un conjunto de estrategias para irse apropiando de las tierras de una manera no solo injusta sino violenta. Estos hechos implicaron la resistencia de la población que, por ejemplo, Manuel Scorza dio a conocer en la literatura peruana en la famosa saga novelística conocida como el ciclo de “La guerra silenciosa”. De hecho, en Cerro de Pasco los campesinos siempre intentaron desarrollar distintas estrategias para defenderse de las mineras y hacer valer sus derechos. Por ejemplo, en un viejo expediente de 1910, escrito por representantes de la comunidad de Huayllay contra la compañía minera Huarón, podemos leer lo siguiente:

Los humos mataban a los animales, destruían los pastores y hasta causaban daños enormes a los habitantes del distrito. Como el pueblo se hallaba en la parte alta, a dos mil metros de distancia, ahí los humos se estacionaban constantemente. (Kapsoli 60)

Y en otro expediente de la comunidad de Vicos, treinta años después, se lee un reclamo muy parecido:

Cuando funcionaba la fundición *Smelter*, los humos malograron la mayor parte de nuestros pastales que hasta hoy se han convertido en eriazos e improductivos; sin que la Empresa nos haya indemnizado ni por los pastales

malogrados ni menos por la enorme mortandad de nuestros ganados (Kapsoli, 60).

Como puede observarse, ambos textos nos permiten entrar en contacto con una voz que, en ese entonces, intentó reclamar lo que era suyo y consideraba justo. Leer en esta prosa huellas de la agencia subalterna (para descubrir ahí una historia diferente) sigue siendo una deuda de la academia peruana (Guha).

Pero regresemos al presente: la *performance* de Elizabeth Lino ironiza el discurso que hoy enfatiza una sola manera de conquistar el ansiado desarrollo nacional. Se trata de un modelo basado en economías extractivas, con una gravísima irresponsabilidad ante el medio ambiente, con una nula presencia del Estado y que, por si fuera poco, viene acompañado de la producción de estilizadas imágenes sobre la historia pasada y la identidad indígena del país.⁵

De hecho, el delirio de esta nueva oleada de globalización capitalista ha generado que el Perú contemporáneo siempre esté dispuesto a *performar* su identidad indígena según los intereses de la gran capital. Aunque el Perú sigue siendo un país de alta conflictividad social, aunque la precaria institucionalidad política no ha cambiado mucho (a pesar del sostenido crecimiento económico ocurrido en las últimas décadas) y aunque el Estado siga sin posicionarse como un verdadero administrador de justicia, hoy todos los discursos oficiales se esfuerzan por representar al Perú como un país reconciliado con su pasado y muy lejos de la violencia ocurrida en las décadas pasadas. El proyecto de *La última Reyna* surgió desde estas constataciones y la propia Lino me lo comentó de la siguiente manera:

¿Cómo le cuento a la gente lo que está pasando en Cerro de Pasco? La mejor manera que yo encontré fue promocionar la ciudad como lo hacen las reinas de belleza que invitan a los turistas a que conozcan sus países. ¿Quién mejor que el capitalismo para promocionar una ciudad? ¿Qué mejor estrategia performativa que la de encarnar al discurso hegemónico para construir la intervención que yo quería? (Lino)

Subrayemos entonces que el gesto hiperbólico sobre el cual esta *performance* está construida resulta esencial para poner en evidencia

5 Un ejemplo de ello es el increíble video del “Royal Tour” que el presidente Alejandro Toledo y su esposa Eliana Karp grabaron para el *Discovery Channel* y del que me he ocupado en otro momento (Vich, “Magical, Mystical”).

la lógica de la ley; vale decir, para visibilizar el sistema que la pone en marcha, o mejor dicho, para mostrar aquella hegemonía que regula la realidad social de acuerdo a un conjunto de intereses que siempre pueden cuestionarse. Lo que me interesa sostener es que el acto de imitar plenamente al discurso del poder (a la ley), tiene como objetivo hacer más visible su perversidad, su “suplemento obsceno, su alto grado de abyección social y política” (Žižek, *El acoso* 38).

Expliquemos este problema un poco más. Partiendo de premisas posestructuralistas, Judith Butler ha vuelto a subrayar cómo toda ley necesita algún tipo de violencia para instalarse y la tarea de la ideología consiste en irla naturalizando poco a poco. En ese sentido, Butler sostiene entonces que la copia hace más visible la arbitrariedad del original y que su imitación paródica puede proponerse como un acto destinado a hacer visible la trayectoria de la ley, desde el origen hasta el presente, de manera que sus silencios, sus incoherencias y sus intereses puedan quedar al descubierto. “El acatamiento del mandato puede revelar la jerarquía hiperbólica de la norma misma, en realidad, puede llegar a ser el signo cultural que hace legible el imperativo cultural” (Butler, *Cuerpos que importan* 332-33). La política de esta intervención consiste entonces en pervertir el modelo hegemónico desde la exageración de la norma; vale decir, en llevar a una situación límite la lógica misma de la realidad producida por el interés oculto de la ley.

Desde ahí, podemos subrayar que en la *performance* de Elizabeth Lino lo teatral no se opone a lo político sino que la propia teatralización surge, más bien, como la última posibilidad política cuando otros discursos ya han fracasado. Por eso, la artista “pone el cuerpo” e intenta convertirse en una terca activista social. Ante el fracaso de muchos agentes locales –vale decir, ante el fracaso de diversas intervenciones realizadas por organizaciones de la región y ciudadanos en general– *La última Reyna* propone una nueva manera de intromisión simbólica.

La *performance* de Lino nos coloca ante un cuerpo que “se ha salido de su lugar” y que mediante diversas estrategias desafía a la ley que está imitando. De hecho, en los foros virtuales, el sentido común de muchas personas se ha manifestado en comentarios que el personaje “está muy gordo para ser reina” o que “no representa la belleza de las mujeres de la zona”. Debemos notar entonces en cómo el cuerpo en *La última Reyna* “performa” un nuevo rol, en cómo se mimetiza con la ley y en cómo asume un rol que “no le corresponde” para desafiar, desde ahí, los patrones de belleza hegemónicos y la propia lógica de ese tipo de extracción minera.

Sabemos que todo ello lo hace Elizabeth Lino por compromisos ecológicos y por opciones políticas pero, en última instancia, por razones fundamentalmente vitales: lo que aquí está en juego es también su historia más íntima, su propia ciudad. Fue su casa la que terminó destruida por el crecimiento de la minería (del gran tajo) y es ahora toda su ciudad la que vive en una situación de permanente riesgo. Digámoslo de otra manera: lo que vemos en esta performance es a una subjetividad escindida entre su casa destruida y un modelo de desarrollo que se apropia de todo lo que encuentra a su paso y lo destruye. Lo que vemos, además, es un sistema económico, fundamentalmente *performativo*, que hoy vacía a la historia peruana de todos sus antagonismos constitutivos para producir simples postales turísticas que luego las reinas de belleza se encargan de difundir. Lo que vemos, finalmente, es a una subjetividad a la que no le ha quedado otra alternativa que politizarse simbólicamente contra aquel imperativo del “progreso” entendido solo desde el poder del capital.

La motivación de trabajar sobre el tema de Cerro de Pasco es prácticamente el dolor, de ver la desaparición de este espacio en el cual nací, crecí. Y simplemente un día regresas después que te vas y ves que esto no es normal, algo que has creído no es normal. Yo cuando era niña realmente creía que todas las ciudades del mundo tenían un agujero en medio. Tenía cinco años y miraba por mi ventana y miraba ese tajo abierto, ese inmenso agujero, y yo decía pues no: entonces si me voy a Lima, entonces, tiene que haber un tajo. (Lino)

De hecho, uno de los mayores méritos de esta performance es que consigue anclar los problemas de esa ciudad en la historia propia, y por eso los videos que hasta ahora se ha producido traen consigo un juego de resignificaciones que intentan aprovechar las propias contradicciones del discurso hegemónico. Por ejemplo, si se trata de imitar a la ley –vale decir, si se trata de involucrar a toda la ciudadanía bajo un signo colectivo– una de sus mejores estrategias ha consistido en proponer que el “tajo abierto Raúl Rojas” fue la inspiración para el diseño del logo de la “Marca Perú”.⁶

6 La “Marca Perú” es parte del fenómeno conocido como “marcas país”. Se trata de una estrategia comunicacional que intenta posicionar a los países atractivamente tanto para las inversiones internacionales como para atraer turistas en un mercado altamente competitivo. Todas las marcas se definen desde la producción de un “logo”, que en el caso peruano fue construido a partir de un dibujo encontrado en las viejas ruinas de Caral, uno de los primeros centros urbanos del continente, construido alrededor de 3000 AC.



Imagen tomada de Google Maps.



Logo oficial de la "Marca Perú".

Nuevamente, lo sarcástico resurge como una de las estrategias más privilegiadas en el arte político contemporáneo. Por eso mismo, a fin de ironizar más su representación, la frase "El Perú avanza" (que pertenece al segundo gobierno aprista que reprimió con violencia a toda protesta asociada a los derechos de territorio) aparece además como el nombre de la empresa minera que patrocina todas estas intervenciones. Si hay algo que esta performance intenta señalar con fuerza es el nulo papel del Estado como defensor de la población.

En *El sublime objeto de la ideología* Slavoj Žižek ha explicado bien cómo el "síntoma" es la instancia a partir de la cual podemos observar las maneras en las que un poder social falla aunque naturaliza su propia falla. El síntoma es un elemento disruptor porque revela la fantasía de coherencia sobre la cual se ha constituido la realidad social. En este caso, el síntoma (el crecimiento del tajo, la falta de agua, la contaminación, el desastre de la vida urbana en Cerro de Pasco) denuncia a una ideología que solo visibiliza el supuesto crecimiento económico, pero nunca el impacto social que ella trae consigo. Lo que quiero subrayar es que esta performance tiene la virtud de denunciar el problema de la extracción minera identificándose totalmente con ella. Imitarla sirve para mostrar su real dimensión y para hacer visible sus propios excesos. La artista sabe que hacer visible el síntoma es subversivo pues su presencia interrumpe un estado dado de la realidad. Esta es, en efecto, una performance que trabaja desde la propia herida (la herida de la tierra y la herida de la historia personal) porque entiende que se trata del lugar a partir del cual el

pensamiento crítico puede desarrollarse. La manera de llegar al punto en que la realidad se vuelve pura ilusión es por medio de la identificación con el síntoma, donde “llega a ser obvio que la sociedad ‘no funciona’, que el mecanismo social ‘rechina’” (Žižek, *El sublime objeto* 175).

Ante la inutilidad de la protesta tradicional, ante el fracaso de la misma, *La última Reyna* opta por fusionarse con el discurso oficial, pues reconoce que la realidad entera ha sido tomada por su fantasía ideológica. Digámoslo de otra manera: la artista se ha dado cuenta que ya no podemos ir directamente tras la “verdad”, porque la verdad se ha vuelto, curiosamente, la propia fantasía ideológica (se ha vuelto solo esa “verdad” que afirma que la minería es siempre buena) y, por eso mismo, como artista ha tenido que desarrollar una nueva estrategia de denuncia política. Se trata, como hemos dicho, de la imitación exagerada y paródica de aquello que se presenta como la única “verdad” sobre el progreso social. Se ha tratado, en buena cuenta, de apropiarse de los métodos de los opresores para resistir desde ahí.

Comentemos ahora otra intervención.⁷ En el marco del gran proyecto denominado “Afuera” (un proyecto que reúne a muchos artistas en pequeñas ciudades para activar la producción de arte público), Elizabeth Lino o, mejor, dicho, *La última Reyna* propuso una nueva performance que consistió en una realizar una tristísima romería a la laguna de Quiulacocha, hoy convertida, a causa de los relaves mineros, en una explanada de tierras eriazas.⁸ De hecho, como lo anota Federico Helfgott en un estudio sobre Cerro de Pasco,

uno de los mayores problemas de la ciudad actual es la falta de agua. En las zonas céntricas de la ciudad el agua viene solo dos horas al día; en muchos de los asentamientos humanos viene dos horas cada dos días en el mejor de los casos. Lo irónico es que durante el siglo XIX, el mayor desafío para las minas de Cerro de Pasco era el exceso de agua, que causaba inundaciones. La falta de agua potable hoy es producto de varios factores: el relleno, secado o contaminación, por las empresas mineras, de casi todas las fuentes más cercanas a la ciudad (lagunas Patarcocha, Esperanza, Quiulacocha, Yanamate, ríos San Juan y Tingo); la priorización del agua para centros mineros; la altura a la cual se encuentra la ciudad, que hace necesario un

7 “La Última Reyna de Cerro de Pasco: Romería a Quiulacocha (antes laguna, hoy poza de relaves mineros)”, *YouTube*, 30 de julio, 2012, youtu.be/HxMXmx3HWYk.

8 El proyecto “Afuera” es una iniciativa que organiza grandes festivales de arte en lugares que no pertenecen a los circuitos artísticos tradicionales. En el Perú se viene realizando desde hace cuatro años. Puede encontrarse mayores referencias en los videos archivados en “HAWAPI”, *Vimeo*, vimeo.com/afuera

mecanismo de bombeo; y la incertidumbre, desde hace décadas, sobre un posible traslado, que ha dificultado la planificación y la inversión. (Helfgott 181-82)

Es frente a esta situación que Elizabeth Lino decidió realizar esta nueva *performance*. Como sabemos, una romería es una visita a un lugar donde se encuentran los muertos a fin de entregarles una ofrenda y subrayar su importancia y su recuerdo. Todos los años, por ejemplo, muchos tenemos la costumbre de visitar la tumba de nuestros padres o de nuestros abuelos para reconocer algo de su presencia en nuestras vidas. En este caso, *La última Reyna* partió de la ciudad de Cerro de Pasco hacia la mencionada laguna acompañada de muchos vecinos. Gracias al trabajo en redes sociales y a la participación de una conocida banda de música local este evento comenzó a llamar la atención de la prensa. Al llegar a la laguna, hoy convertida en un lugar seco e inmundo, *La última Reyna* colocó flores amarillas en la tierra y arrojó pétalos rojos en el aire. El contraste del color fue muy intenso.



Fotografía de Eduardo Valdez Mondonese.



Fotografía de David Gavidia.

Digamos que, como Antígona ante el cuerpo muerto de su hermano, en esta performance la artista también pedía un entierro digno, o mejor dicho, pedía que las autoridades hicieran algo con esa laguna y que no continuaran dejándola en el estado de putrefacción en el que actualmente se encuentra. Para ella, como para muchos pobladores locales, el cuerpo de la tierra debería respetarse un poco más. El sonar

de la música (una muliza local) enmarcó toda la performance en una especie de ritual solemne que atrapó a todos los asistentes y que llegó a impactar en algunos locutores de radio que comenzaron a transmitir la performance en vivo como si fuera un partido de fútbol: “En este momento, la última Reyna se está quitando la corona; en este momento está dejándola en la tierra de la laguna; ahora mismo se está quitando la banda”, y así sucesivamente.

Nuevamente, nos encontramos ante un diálogo entre el cuerpo de la tierra y el cuerpo personal. Ambos son los actores mismos de esta performance. De hecho, el tajo es también como una herida en el cuerpo que no se puede curar y ahora la laguna emerge como una infección que tampoco parece poder controlarse. Ante el fracaso de la acción humana, esta performance intenta convertir a la propia naturaleza en un nuevo actor político, hace notar su carácter abyecto y muestra su vida muerta, el resto en la que ha quedado convertida luego de la violencia producida por el capitalismo y el Estado.

Concluamos subrayando que luego de estas intervenciones y, sobre todo, de un intenso trabajo con las redes sociales, *La última Reyna* se convirtió en un actor político en Cerro de Pasco. Su presencia en la ciudad y su articulación con diversas organizaciones sociales la han posicionado como un referente cargado de una opinión alternativa.⁹ En este caso, la performance es también la continuación de la política por otros medios (Taylor 115).

En buena cuenta se ha tratado de visibilizar la manera en la que actualmente el Perú se involucra con un proyecto de desarrollo construido a expensas de la naturaleza, de la violación de los derechos básicos de las comunidades, de la colonización de la propia subjetividad y, sobre todo, de la producción de un conjunto de simulacros que las empresas mineras no se cansan de realizar a fin de congraciarse con la población. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que a medida que el tajo avanza en Cerro de Pasco –y continúa destruyendo todo a su paso– a la empresa minera y a los políticos de turno no se les ha ocurrido mejor solución que construir “réplicas” de la ciudad antigua en los extremos de la actual. Hasta el momento ya se han construido algunas réplicas de la plaza central, de la iglesia colonial y del mercado.

9 Su concurrido blog puede encontrarse en [La Última Reyna, laultimareina.wordpress.com/](http://LaUltimaReyna.laultimareina.wordpress.com/).



Archivo de Federico Helfgott.

Aunque parezca increíble, se trata de una manifestación más de una cultura cínica que continúa actuando como si no supiera lo que realmente hace (Žižek, *El sublime objeto*). Hoy muchos empresarios y muchas autoridades políticas contratan a empresas especializadas en comunicaciones para encubrir los efectos de su trabajo y para modelar la esfera pública de acuerdo a sus intereses. Al decir de Jean Baudrillard, nos encontramos ante el “crimen perfecto”; vale decir, ante el asesinato de la realidad por los simulacros que el propio sistema engendra; ante la increíble historia sobre cómo, en el capitalismo actual, “la realidad ha sido expulsada de la misma realidad” (15).

La última Reyna es, por el contrario, un desgarrado intento por neutralizar aquella práctica que sustituye la realidad por la ideología. Esta es, sobre todo, una performance que intenta salirse de aquel chantaje y se constituye como un férreo intento por activar nuevas formas de activismo y por visibilizar aquel centralismo (limeño o transnacional) que se desentiende de los impactos ambientales que el extractivismo ocasiona en las regiones del Perú. Esta es, además, una performance sobre un lugar alejado de la capital, realizada por una artista que se mueve fuera de los circuitos oficiales de la escena contemporánea.

Más allá de su rostro siempre sonriente, de su elegante vestido de noche, de su corona en la cabeza y de su permanente simpatía hacia todos los ciudadanos que se le acercan, lo cierto es que en *La última Reyna* hay una profunda melancolía. Y hoy sabemos bien que la melancolía se instala en la subjetividad a razón tanto de una pérdida como de la desorientación sobre cómo afrontar el futuro. *La última Reyna* es, en efecto, la “última”, porque pronto esa ciudad va a desaparecer o porque quizá lo que solo quedará de ella será un simple simulacro de la misma. “¿Seguirá avanzado el “tajo Raúl Rojas”?” es lo que los pobladores de Cerro de Pasco se preguntan todos los días (Helfgott 187). “No es representación

lo que yo hago, no es teatro”, me dijo Elizabeth Lino al finalizar una entrevista. Sin dar su brazo a torcer, con su terco activismo social, este personaje continúa mostrando lo último que le queda. *La última Reyna* desmaterializa su historia personal, convierte su cuerpo en una imagen funcional al capitalismo extractivo y termina por fusionarse –vilmente– con el discurso optimista de la mercancía contemporánea.



Captura del video “Miss Cerro de Pasco ‘La Última Reyna’”, youtu.be/U0itK6UFWfs.

Obras citadas

- Baudrillard, Jean
1996 *El crimen perfecto*. Anagrama.
- Butler, Judith
2002 *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, traducido por Alcira Bixio. Paidós.
- 2001 *El grito de Antígona*, traducido por Esther Oliver. El Roure.
- Flores Galindo, Alberto
1973 *Los mineros de Cerro de Pasco: 1900-1930*. IEP.
- Guha, Ranajit
1997 “La prosa de la contra-insurgencia”. *Debates Post Coloniales: Una introducción a los estudios de la subalternidad*, editado por Silvia Rivera y Rossana Barragán. Historias/SEPHIS/ Aruwiwiri, págs. 33-72.

Helfgott, Federico

2013 “Cerro de Pasco: el eterno traslado”. *Minería y movimientos sociales en el Perú: Instrumentos, propuestas para la defensa de la vida, el agua y los territorios*, editado por Raphael Hortmer, Miguel Castro, Mar Daza, José de Echave y Clara Ruz. Programa Democracia y Transformación Global/CooperAcción/Las Segovias/EntrePueblos, págs. 175-189.

Kapsoli, Wilfredo

1975 *Los movimientos campesinos de Cerro de Pasco: 1800-1963*. Instituto de Estudios Andinos.

Lino, Elizabeth

2015 Entrevista personal, 10 julio.

Mallon, Florencia

1983 *The Defense of the Community in Peru's Central Highlands: Peasant Struggle and Capitalist Transition, 1860-1940*. Princeton University Press.

Rodríguez, Olga

2013 “La última Reyna-Miss Cerro de Pasco: performance y contaminación”. *e-misférica*, vol. 10, núm. 2, hemispheric-institute.org/hemi/es/e-misferica-102/rodriguezulloa.

Taylor, Diana

2012 *Performance*. Asunto Impreso.

Vich, Víctor

2012 “Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”. *Estudios avanzados de Performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes. Fondo de Cultura Económica, págs. 377-400.

2008 “Magical, Mystical: el Royal Tour de Alejandro Toledo”. *Industrias culturales: Máquina de deseos en el mundo contemporáneo*, editado por Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero, Rocío Silva Santisteban, Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, págs. 313-325.

Žižek, Slavoj

1999 *El acoso de las fantasías*, traducido por Clea Braunstein Saal. Siglo XXI.

1997 *El sublime objeto de la ideología*, traducido por Elizabeth Vericat Núñez. Siglo XXI.

Entre lo espectacular y lo epistémico: La *Andetectura* de Freddy Mamani

Tara Daly
Marquette University

Entre los meses de septiembre y diciembre de 2014, varios conocidos míos desde distintas esferas académicas y no académicas de Estados Unidos y Sudamérica me mandaron enlaces a artículos periodísticos sobre el arquitecto boliviano-aymara, Freddy Mamani Silvestre. Fotografías de sus llamativos edificios publicadas en los periódicos del *Washington Post* y *The Guardian* y, más tarde, en la revista *The New Yorker* llegaron a mi buzón. Las miraba detenidamente con una mezcla de curiosidad inicial y ansiedad latente. Con curiosidad porque me pareció insólito el estilo de Mamani que combinaba colores brillantes, diseños geométricos y una simbología indígena distintivamente andina.¹ Y con ansiedad, porque me intranquilizaba la falta de contextualización social y política de los diseños arquitectónicos y, además, las comparaciones con edificios de la ciudad de Las Vegas o incluso con el escenario cinematográfico creado en la película *Willy Wonka and the Chocolate Factory*.² La representación de

-
- 1 Cuando digo “distintamente andina”, me refiero a una simbología que hace referencias tanto a Tiwanaku, a los Incas y a los grupos aymara y quechua actuales. En este sentido, no se limita a la iconografía de un país, sino se refiere a una región histórica que sigue siendo relevante en el presente.
 - 2 En un artículo que salió en el *Washington Post*, el periodista Nick Miroff describe: “Los interiores de sus edificios incluyen salones de baile de dos plantas que constituyen un tapiz alucinante de pintura radiante, luces LED y motivos andinos alegres: arañas ancladas en símbolos de mariposas, portales que parecen búhos y columnas color caramelo que podrían apuntalar una fábrica de Willy Wonka”. Nota de los editores: a partir de ahora, a menos que se indique lo contrario, todas las traducciones de fuentes en inglés son nuestras.

Bolivia en la prensa internacional suele vincularse a sus paisajes naturales extraordinarios, como el Salar de Uyuni o el nevado Illimani, o se enfoca en la subida al poder de Evo Morales, representante de la marea rosada que ha llegado a Sur América en la última década.³ Leer sobre un arquitecto boliviano en los medios de la prensa extranjera no es lo más típico. Entonces, ¿cómo entender el proyecto de Mamani más allá de los aspectos espectaculares de sus edificios –lo que los hacen relucir en fotos– y apreciar su sentido para los contextos boliviano y alteño actuales?

Freddy Mamani ha sido desde 2002 el arquitecto y el diseñador de los *cholets*, edificios estéticamente controversiales a causa de sus fachadas llamativas y adornos inspirados por las culturas indígenas, que han visualmente interrumpido el paisaje urbano históricamente monocromático de El Alto.⁴ Por la construcción de sus edificios, Mamani nos hace ver que el paisaje andino es inestable y por venir. En mi lectura de Mamani, concuerdo con W.J.T. Mitchell que el “paisaje” no es un objeto estático para ser visto, sino “un proceso por el cual identidades sociales y subjetivas son formadas” (1).⁵ Para elaborar una discusión sobre paisajes andinos en el contexto de Mamani, planteo el término *Andetectura*. La *Andetectura* se refiere a una manera de concebir el paisaje y la arquitectura juntos, y lo utilizo para enfatizar que los dos son inextricables.⁶ Además, la *Andetectura* capta una arquitectura inspirada por la región y sus habitantes diversos, los que constituyen lo imaginario andino en su forma abigarrada contemporánea. Mediante su trabajo, Mamani nos presenta con paisajes alternativos al proyecto imperial que históricamente se acercaba a los paisajes andinos como objetos para ser pintados y/o explotados. Mamani nos hace pensar la arquitectura y el paisaje contemporáneo en diálogo con el pasado pero contados desde lo urbano de la región. Puesto que lo andino ha sido históricamente

3 Morales entró en el poder en 2006, y ahora es el presidente de más años en Bolivia. Sin embargo, perdió por poco un referéndum en febrero de 2016 que le hubiera permitido presentarse como candidato de nuevo en 2020, cuando su término se vence.

4 “Cholet” es un nombre que intenta captar la relación entre la palabra suiza “chalet” y “chola/o”, palabra que puede ser peyorativa en ciertos contextos y que, en general, se refiere a una persona indígena que ha dejado la comunidad indígena y la ropa tradicional para asimilarse a la cultura “criolla”. Mamani puso la primera piedra de su estilo en 2005, según Isabel Gracia de *La Razón*.

5 Todas las traducciones son mías, a menos que se indique lo contrario.

6 En su trabajo *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*, Carolyn Dean destaca que en las cultura incaicas la arquitectura fue concebida en diálogo con, y a veces construida como parte de, el paisaje (10).

asociado con las “ruinas” incaicas o la naturaleza casi sublime, la Andetectura desafía estas versiones trilladas de la región.⁷

Para desarrollar el término Andetectura en el contexto de Mamani, resalto tres espacio-temporalidades que desafían la noción del “paisaje” estático, particularmente tal como esta ha sido históricamente asociada con un modo imperial de ver que separa la naturaleza de la cultura y la tierra de la estructura.⁸ Por espacio-temporalidades me refiero a las referencias sensoriales a otros momentos históricos y otros paisajes geográficos que los edificios de Mamani, a través de lo imaginario, invocan. Mi interés en Mamani no tiene que ver solo con la apreciación de sus edificios desde una perspectiva de historia del arte o de la arquitectura propiamente, sino con lo que provocan estos edificios en términos prácticos e incluso epistemológicos.⁹ En la epistemología aymara, no se separa el tiempo del espacio; son relacionales, como el término espacio-temporalidades. La Andetectura de Mamani contribuye a la formación de un nuevo paisaje que refleja las tres temporalidades que nuevos sujetos ocupan.

En primer lugar, los edificios recuperan un pasado precolombino, recordando la fundación arquitectónica y tecnológica de las culturas preincaicas e incaicas de la región. Descolonizan, por consiguiente, el mito binario colonial de que los europeos, por poseer tecnologías avanzadas, eran los modernos y los indígenas, arraigados a la “naturaleza”, culturalmente atrasados.¹⁰ Además de hacer referencias al pasado, los

7 Aquí pienso principalmente en el siglo XIX y principios del siglo XX, cuando el “paisaje” como género de pintura realmente surgió, por ejemplo con grupos como el “Hudson River School”, tal como indica W. J. T. Mitchell en “Imperial Landscape”.

8 Mamani transforma el paisaje urbano de El Alto. Si el “paisaje” se refiere a un modo de ver, es una transformación estética del mundo natural a través de la perspectiva del sujeto. En “Imperial Landscape”, Mitchell observa que siempre hay un “lado oscuro en el paisaje”, que “no es simplemente mítico, no simplemente un aspecto de los impulsos regresivos e instintivos asociados con la ‘naturaleza’ no humana, sino una oscuridad política, ideológica y moral” (6). Considerando que el género de pintura de “paisaje” emerge en el siglo XVII y alcanza su cima en el siglo XIX, en su forma más puramente europea y moderna fue íntimamente vinculado a proyectos de neocolonización que vieron el paisaje como una representación de una naturaleza disponible a ser explotada.

9 Y, desde ya, debo aclarar que este artículo en parte plantea preguntas a las que no respondo ahora pero que planifico profundizar después de visitar El Alto.

10 Para una excelente discusión de las tecnologías de poder en las culturas preincaicas, ver el trabajo de Heather Lechtman, “Technologies of Power: The Andean Case”. Lechtman señala la sobresimplificación que la perspectiva antropológica histórica ha propuesto ante la tecnología andina.

edificios son hechos de materiales importados del exterior –particularmente de China– que atestiguan visualmente la participación activa de los aymara en el mercado global actual.¹¹ De hecho, los aymara han sido y son negociantes expertos; incluso las estimaciones más conservadoras indican que la feria aymara de El Alto mueve US \$1 millón diarios (Miranda). Por último, tanto la prensa internacional como la boliviana ha definido los edificios de Mamani como arquitectura cohete, “transformadora” o “extraterrestre”, indicando su proyección hacia un futuro incluso postterritorial. Estas tres espacio-temporalidades no hacen ninguna referencia directa a la arquitectura de otras ciudades del país, como La Paz, Santa Cruz o Sucre, caracterizadas por su arquitectura colonial o, ahora, por una tendencia hacia la modernidad “minimalista”; al contrario, presentan una modernidad alternativa y barroca a la de otras ciudades bolivianas y andinas.

Después de delinear los tres ejes espacio-temporales que Mamani invoca, propongo que estos hacen visibles ciertas tensiones en la presidencia de Evo Morales, particularmente la forma en que la economía del país ha seguido un modelo neoliberal mientras que la promoción de la cultura indígena que este gobierno plantea ha sido decolonial, al menos en teoría, por el reconocimiento sin precedentes de los grupos indígenas del país en la nueva constitución.¹² En el caso de Mamani, la tensión entre la superficie de los edificios –lo que caracterizo como “espectacular”– y la potencia decolonial epistemológica que estos edificios podrían catalizar por hacernos ver de otra forma hace visible la diferencia entre parecer y ser; entre representar y transformar una comunidad. Por un lado, los edificios de Mamani hacen un “espectáculo” de una identidad indígena que corre el riesgo de traicionar la posibilidad de pensar comunidad y diseño comunitario desde una base colectiva. Sin embargo, por otro lado, los edificios podrían caber dentro de una epistemología andina/aymara que desafía la ética neoliberal individualista por facilitar un proceso de acumulación comunitaria que podría beneficiar a la comunidad entera más que al individuo.

11 Una comprobación adicional de esto es que los edificios han recibido más atención en la prensa fuera de Bolivia que adentro. No quiere decir que a los bolivianos no les interesa el trabajo. Sin embargo, el primer libro sobre Mamani en Bolivia fue publicado por Elisabetta Andreoli y Lygia D’Andrea en 2014.

12 La nueva constitución, *Constitución política del estado plurinacional de Bolivia*, fue instituida en 2009, con invocaciones a la Madre Tierra y protecciones de los derechos de los grupos indígenas, como por ejemplo el Artículo 8.I, que delinea la promesa ética del estado plural y reconoce los principios éticos de los grupos indígenas.

Como componentes de un proyecto más prolongado, y no como productos aislados, los edificios de Mamani reflejan el concepto aymara de *ch'ixi*, el cual se refiere a la coexistencia de dos conceptos irresueltos. Tal como ha sido teorizado por Silvia Rivera Cusicanqui, *ch'ixi* “es un color producto de yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contestados... [L]a noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*), obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido” (*Ch'ixinakax* 69). Este concepto puede ser aplicado a los edificios de Mamani que, no solamente por la fachada sino por todo lo que hacen, yuxtaponen dos sistemas diferentes de percibir el mundo sin tratar de resolverlos.

Para ejemplificar el concepto de *ch'ixi*, vamos a empezar con Mamani y su propia sinopsis de sus edificios: “En la cultura andina decimos que todo tiene vida... también nuestros edificios tienen que tener vida. ¿Eso, qué significa?, que tienen que generar dinero” (“Cholets”). De acuerdo a lo que él ha comentado en varios artículos, lo andino parece ser sinónimo de “indígena”, especialmente porque se le asigna las características de vida a “todo” y no solo a “seres vivos”. Así, la “cultura andina”, que incluye aspectos de una episteme aymara que considera todo vivo, se funde con la necesidad de acumular capital, porque “tener vida” también significa “generar dinero” de acuerdo a Mamani. Lejos de ser uniforme, “acumular capital” puede tomar varias formas en práctica: mientras los dueños de varios edificios de Mamani suelen ser parejas, también hay dueños que son parientes (como madre e hijo o padres e hijos). Sus ganancias mediante el edificio, ahora bien, pueden además beneficiar a la comunidad y tener impacto en el entorno social, como exploraremos más adelante, y servir como catalizador para generar más fondos y sostener más “vida comunitaria” en el vecindario por proveer más trabajos locales mediante las tiendas y empleos asociados con el manejo de los salones de eventos.

Pero, por otro lado, los edificios de Mamani son también representativos de una espectacularidad capitalista en el sentido de que exigen ser vistos en una manera descontextualizada que oscurezca su funcionalidad cultural en conectar la comunidad aymara a varios paisajes culturales. Su arquitectura no pretende ser solo un espectáculo capitalista y tampoco únicamente una expresión cultural aymara/andina que se revele en contra de las formas de producción capitalistas y las políticas de mercado neoliberales. En suma, hace visible Mamani la capacidad indígena para adaptarse a un mercado global y un ambiente urbano que no celebra

la “pureza” indígena o el neoliberalismo, sino pone en evidencia los antagonismos y complementos inherentes a la modernidad andina manifestada en la Andetectura.

Un arquitecto neoandino en El Alto

Identificándose como “arquitecto neoandino”, Freddy Mamani Silvestre no tomó el camino más convencional para hacerse arquitecto. Nació en Catavi, un pueblo minero cerca de Potosí, en 1971 y vivió allí hasta los siete años cuando se mudó a Caracollo, en el Departamento de Oruro, antes de llegar a La Paz. La región de Potosí, famosa por el Cerro Rico y sus depósitos de plata, empezó a experimentar un alto índice de migración a mediados del siglo XX, cuando se produjeron muchas migraciones de campesinos indígenas a las ciudades en búsqueda de nuevas oportunidades económicas; Mamani vivió este patrón de migración. Estudió construcción civil en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz y terminó su carrera en 1986. Después de trabajar en construcción varios años, lo que había hecho desde niño con su papá, empezó a asumir proyectos que requerían diseños más extensos. Por eso, decidió conseguir un certificado en ingeniería civil en la Universidad Boliviana Informática de La Paz en 2011. Hasta ahora, él y su empresa han construido más de sesenta edificios en El Alto (Valencia). Su auto-definición como arquitecto neoandino destaca a los arquitectos y la arquitectura andinos también. El término *neoandino* apunta una herencia andina, que proviene de una larga memoria colectiva anterior a la formación de Bolivia y que va más allá de sus fronteras geográficas actuales. La invocación implícita de paisajes precolombinos hoy en ruinas es parte primordial del término neoandino.

El Alto, donde vive Mamani ahora, es una ciudad indígena y migrante, dinámica e históricamente subestimada, situada unos 4.100 metros sobre el nivel del mar (Andreoli y D’Andrea 43). Es la ciudad que más rápido crece y la más joven del país, puesto que no se hizo municipalidad oficial hasta 1988.¹³ Aunque no había población en El Alto hasta principios del siglo XX, hoy cuenta con casi un millón de habitantes, del

13 Según Sian Lazar en *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*, “En 1988, se volvió ciudad por derecho propio al cambiar su nombre de El Alto de La Paz a Ciudad de El Alto” (47).

cual más del 80% es indígena y 74% aymara.¹⁴ Compuesta de migrantes quechuas y aymaras de las afueras, y ahora de sus hijos, la ciudad es también conocida como “un puerto seco” por su rol central en la producción y distribución de bienes materiales internacionales y nacionales en Bolivia.¹⁵ Este altiplano expansivo, polvoroso y árido ha sido la sede de protestas sociales por décadas, más notablemente en 2003 durante la Guerra del Gas.¹⁶ En contra de la exportación del gas natural y la política neoliberal de Gonzalo Sánchez de Lozada (presidente desde 1993 hasta 1997 y luego desde agosto del 2002 hasta octubre del 2003), los alteños protestaron con varios paros cívicos. Después de que las fuerzas armadas reprimieron las manifestaciones de los alteños, dejando un saldo de 65 muertos donde figuraba un niño, los alteños y otros grupos indígenas demandaron, exitosamente, la renuncia de Sánchez de Lozada. Este conflicto, sumado a muchos otros, propició que el partido MAS (Movimiento al Socialismo) y su candidato Evo Morales eventualmente ganaran las elecciones en 2005, la primera vez que Bolivia eligió a un presidente indígena.

Para apreciar más aún la importancia de El Alto y sus ciudadanos en la política boliviana, hay que entender que esta ciudad es la entrada y la salida principal de La Paz. A causa de su ubicación fortuita, los alteños tienen la habilidad de controlar el acceso a la ciudad por tierra y avión –el aeropuerto internacional se ubica allí– lo cual funciona como un medio de negociación poderoso con la sede de gobierno ubicada en la hoyada. Los alteños, pero también gran parte del país, han experimentado un boom económico bajo la administración de Morales. Uno de los ejemplos más comentados por la prensa internacional ha sido la construcción e inauguración del teleférico urbano más largo del mundo, que facilita la movilidad de alteños y paceños además de facilitar intercambio de mercancías entre las dos ciudades.¹⁷ Los aymaras habían

14 Según el INE (Instituto Nacional de Estadística de Bolivia), a base del año 2011.

15 El Alto ha sido la segunda urbe que más habitantes ha ganado en el país en cifras absolutas: de 649.958 censados en 2001 ha pasado a tener 848.840 en 2012, y se ha ubicado por encima de La Paz (Candela).

16 Para un estudio detallado sobre la Guerra del Gas y sus múltiples efectos en Bolivia, ver el libro *Evo's Bolivia: Continuity and Change* de Linda Farthing y Benjamin Kohl. El estudio destaca la larga historia que resultó en la entrada de Morales al gobierno y cubre un panorama de aspectos de la sociedad actual bajo Morales, señalando lo positivo y lo negativo.

17 El teleférico se abrió en 2014 y conecta La Paz y El Alto. Actualmente opera diez estaciones y tres líneas con siete líneas más en el estado de planificación. Ver la página web *Mi Teleférico* para la información más actualizada sobre las líneas y las tarifas: www.miteleferico.bo.

sido históricamente marginados y aislados del centro de la Paz, teniendo que tomar múltiples buses o micros abarrotados para llegar al centro (y viceversa). Ahora el teleférico ha facilitado el acceso a ambas ciudades; además, ha hecho accesible a todos pasajeros la vista panorámica de la capital y El Alto. A esto se suma la larga historia de los aymaras alteños como negociantes y activistas exitosos de los cuales Morales depende mucho y no solo a la inversa.

Desde 2006, los alteños se han hecho mucho más visibles que antes en el país. Como Sian Lazar traza en su libro acerca de la formación de ciudadanía a la vez local y nacional en El Alto: “En la práctica, los proyectos de ciudadanía de exclusión, asimilación y multiculturalismo coexisten en la política contemporánea. Y los alteños son un recuerdo del fracaso de todos estos proyectos. Ni del todo asimilados ni del todo excluidos, ellos son una presencia constante para las élites políticas de La Paz, a quienes miran hacia abajo, recordándoles a diario de la fragilidad de su privilegio” (16). Los alteños, por ejemplo, tienen sus propios centros comerciales estructurados alrededor de múltiples mercados públicos y rotativos durante el mismo día; no es la “ciudad satélite” que era, sino una ciudad con su propio ritmo fluctuante de vida. Ahora los alteños ni siquiera tienen que “mirar hacia abajo” constantemente, porque La Paz es cada día menos el único punto de referencia para ellos. Incluso se puede decir que los paceños miran hacia arriba a estos ciudadanos que navegan con su identidad colectiva, individual y global sin perder el vínculo con sus propias prácticas culturales locales. Poseer capital no significa, en este contexto, imitar los paisajes o la arquitectura del otro, sino continuar inventando lo propio según los principios estéticos de la cultura de uno.

Tiwanaku y la reivindicación del pasado

Como residente actual de El Alto, Mamani fue influido directamente por la Guerra del Gas y la represión política y militar que vio de cerca. Por eso, ha dicho que “[s]iento que mi arquitectura es también una especie de reivindicación social” (Perrin 40). En nombre de esta reivindicación, Mamani busca inspiración primero en Tiwanaku. Tiwanaku se ubica justo al sureste del Lago Titikaka; al este hay fuentes de agua, el nevado del Illimani y el camino a Yungas, zona que conecta los Andes y el Amazonas; y al oeste, el lago y el altiplano. Los historiadores estiman que la cultura alcanzó su cenit entre 400 y 800 AD y declinó a eso de 1000 AD,

cuando los incas empezaron a dominar el área (Stone-Miller 118). Lo que queda en el sitio hoy es un grupo de ruinas impresionantes; todas comparten los colores neutros del paisaje allí.

Mamani describe su encuentro con estas ruinas de la siguiente manera: “Hice un viaje por Tiwanaku y de allá llegué pensando que debíamos hacer obras que muestren nuestra cultura milenaria, obras con las formas andinas...; hicimos el primer edificio y lo pinté de verde porque en El Alto no hay árboles y quería poner un poco de color a la ciudad” (Iriarte Villavicencio). El Alto es un ambiente muy seco, donde no hay mucha vegetación y tampoco flores, como se puede observar en algunas de las fotos incluidas en este ensayo. Por esta razón, quería Mamani “llevar vida” a sus edificios para experimentar los colores de la naturaleza –incluso amazónica– en forma urbana. Estos colores conectan a los migrantes con su pasado y presente material, transformando su experiencia de El Alto; al citar unas iconografías de las ruinas, su visibilidad renovada recuerda de la relevancia continua de las culturas indígenas aún en un paisaje urbano completamente distinto. La traducción del paisaje a sus edificios es parte de su meta de representar la identidad aymara: “[m]i arquitectura transmite identidad, recupera la esencia de la cultura tihuanacota, a través de las iconografías andinas de Tihuanaco y también fusiona los colores de los textiles que existen en la parte andina e incluso amazónica” (Mamani, citado en Valencia). Quiero hacer una pausa en este punto para señalar que a la vez que claramente trabaja y se declara inspirado por las culturas precolombinas, Mamani mismo cae en la lógica binaria que asume que existe pureza o esencia indígena en Tiwanaku. La relevancia de las culturas indígenas no es debatible en Bolivia. Sin embargo, hay que reconocer que la “esencia” es resultado de influencias, continuidades y divergencias del pasado. Las culturas precolombinas e incaicas han crecido en forma de una espiral, yendo hacia atrás para continuar al futuro en ciclos constantes. La “esencia” de las obras, de hecho, es el cambio y la plasticidad, no un origen puro recuperado en su estado original; más bien los edificios representan lo que Rivera Cusicanqui describiría como una mezcla abigarrada.¹⁸

18 Ver *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* de Rivera Cusicanqui, particularmente sección 5, para su elaboración de la mezcla abigarrada, en contraste con la hibridez de García Canclini, como forma de pensar la modernidad andina de los que son mestizos y mestizas.

Además de los colores fuertes de los aguayos de las mujeres aymaras que Mamani incorpora predominantemente en la pintura de los edificios, también incorpora a sus diseños la cruz andina escalada, el símbolo más asociado con Tiwanaku. Yuxtapone este símbolo –o parte del mismo– con formas geométricas, como los círculos, que representan la Pachamama (Figs. 1 y 2). Traslada la iconografía indígena a un ambiente nuevo y la reanima mediante su yuxtaposición con otros aspectos urbanos de la comunidad desde allí. Aunque cada dueño/a del edificio selecciona su propio estilo según el gusto personal, todos los edificios suelen seguir una planificación semejante. En el primer piso, se construyen almacenes y bodegas destinados a negocios familiares o pensados para ser arrendados a comerciantes locales. En el segundo piso, generalmente, hay un salón de eventos para ser rentado a aquellos que quieren celebrar matrimonios, cumpleaños, bautizos y eventos especiales de la familia y la comunidad. Y en los próximos (depende del número de pisos) se hacen departamentos para los hijos o parientes de la familia, o para ser alquilados, y/o depósitos para los bienes de la familia o algunos negocios. Finalmente, los últimos pisos de los edificios sirven como la residencia principal de los dueños.



Figura 1. La fachada del Imperio del Rey, mostrando detalles de la cruz andina escalonada en rojos y amarillos. Foto de Verónica Unzueta.



Figura 2. Los colores verdes de la naturaleza transportados al Salón de Eventos “El Girasol” y yuxtapuestos con los árboles flacos. Foto de Verónica Unzueta.

El plano del interior del edificio también refleja una aproximación aymara al espacio. Por ejemplo, los edificios en que el piso superior está reservado para el dueño permiten a este último estar más cerca del *alapaqacha* (mundo superior), y por encima del *akapacha* (mundo terrenal). El hecho de que los dueños estén más cerca al *alapaqacha*, el mundo arriba, representa su posición económica superior, señalando la importancia de la diferencia individual asociada con el neoliberalismo también. Pero, simultáneamente, “La uta (casa, en idioma aymara) no puede estar estática o muerta, tiene vida, debe bailar, moverse entre la comunidad, servir a los suyos, generando interés y acumulación de capital para toda comunidad” (Bernal, citado en “Cholets”). Esta observación hace eco de lo mencionado, que todo tiene vitalidad en la cosmovisión aymara. Mamani diseña desde una perspectiva indígena directamente vinculada, a la vez, a la productividad capitalista, pero para “toda comunidad”, no solo para un individuo. Sus edificios demuestran que es posible mantener lo suyo y de circunvalar una modernidad neoliberal preceptiva sin rechazar la necesidad de capital.

Vamos a un ejemplo concreto en contexto. El edificio de la fotografía que presento adelante, nombrado el “Rey Otan”, es un ejemplo de un exterior “andino”, hecho de piedras de diferentes tamaños y tonalidades que en conjunto emulan el patrón de un textil andino. El nombre “Otan” es una combinación de las letras de los nombres de sus dueños, una pareja aymara.

Incluso esta combinación lingüística demuestra lo nuevo que proviene de la mezcla: “Otan” es y no es representativo de los dos dueños individuales. En la foto que incluyo aquí, también quiero llamar atención al ambiente complejo en que está situado el edificio: la franja diagonal que corta la fachada del edificio está hecha de piedras cortadas de varios tamaños y colores y con un patrón complejo semejante a los de aguayos. El uso de piedras, sin embargo, es semejante y diferente a la vez a la construcción de las estructuras originales de Tiwanaku. Las piedras son contextualizadas en el ambiente urbano y hacen referencia no solo a Tiwanaku sino también a los aguayos indígenas más recientes. Simultáneamente, se ve los cables eléctricos, las farolas, los ladrillos beige al lado del edificio e incluso unos platos satelitales al fondo. Se puede notar también que los últimos pisos con balcones son más semejantes a otro estilo más “moderno”, con detalles en vidrio y arcos: como si una casa separada hubiera sido puesta encima del resto del edificio. En la parte baja a la izquierda, un autobús pasa, mostrando los modos de transporte que pasan por El Alto –taxis, buses y autos– y las calles congestionadas típicas de esta ciudad incluso en un domingo. Los edificios a la vez reflejan y contribuyen al ambiente frenético de la ciudad y mezclan estilos y preferencias variadas en un espacio relativamente compacto, en un estilo abigarrado. Además, el pasado está yuxtapuesto con el presente sin una aparente resolución (Figs. 3 y 4).



Figura 3. Exterior del edificio “El Rey Otan” en la esquina de la calle 9, Avenida Bolivia. Foto de Verónica Unzueta.



Figura 4. Edificio que muestra el estilo “abigarrado” de Mamani y la transferencia de “paisajes” tradicionales, pintados debajo de las ventanas en la fachada. Foto de Verónica Unzueta.

El presente global: la influencia de China y lo neobarroco popular

Si algunos de los edificios reflejan en sus diseños los legados arquitectónicos y tecnológicos de los aymaras, también reflejan un presente político en intenso cambio. Para empezar, los adornos importados de China atestiguan la relación creciente entre Bolivia y Asia,

particularmente en la última década. Para contextualizar los intereses chinos en Bolivia, hay que referirse al salar de Uyuni, conocido como uno de los paisajes únicos del mundo por su blancura prístina y resplandeciente. Este salar se ha convertido recientemente en un sitio de mucho interés para China, a causa de los depósitos de litio. Conocido como el “petróleo blanco”, el litio es esencial para la producción de pilas recargables necesarias para un rango de productos tecnológicos hechos en China. La relación entre los dos países ha avanzado lentamente, por lo desconocido que fue Morales para China y por las dudas respecto de la institución de la nueva Constitución, pero puede verse señales de su fortalecimiento en los últimos años. En septiembre de 2016, los gobiernos de China y Bolivia firmaron un acuerdo que estipula que China ayudará a las Fuerzas Armadas de Bolivia con \$30 millones de inversiones, sin restricciones (Ariñez). Además, China ha fundado el primer satélite para Bolivia, colaborando en su desarrollo tecnológico.¹⁹ Nombrado “Túpac Katari”, el satélite también refleja la mezcla compleja del pasado indígena y rebelde con la tecnología del futuro, ubicándola en el espacio exterior.

En teoría, la relación entre los dos países es mutuamente beneficiosa. Además del litio, a China le interesan también el gas natural de las regiones orientales y los productos agrarios, como la soya y la quinua. A Morales le interesan las inversiones estructurales y tecnológicas de China. Pero, a largo plazo, la relación es peligrosa para Bolivia y demuestra unas de las contradicciones de la plataforma de Morales, que originalmente planteaba proteger a los intereses de los grupos indígenas y el medio ambiente, en parte por la nacionalización de recursos naturales. Al aceptar inversiones tecnológicas e infraestructurales de China, Bolivia pierde la oportunidad de desarrollar sus propias industrias, a la vez que corre el riesgo de hacerse dependiente de China: lo opuesto de lo que proponía el MAS originalmente.

La influencia china en los edificios de Mamani, entonces, refleja un patrón general de importar bienes más baratos de China, incluyendo los mismos textiles que originalmente inspiraron a Mamani. La tela para las polleras –las faldas tradicionales de las aymara y quechua– y algunos de los aguayos no hechos completamente a mano fueron originalmente

19 El satélite tuvo la meta de conectar a muchos más bolivianos a la red. Antes de su instalación, solo el 7.4% de los residentes tuvieron acceso al internet en casa. En algunas áreas rurales, simplemente no hay acceso a la red (Cappaert y Lewis).

producidos en Bolivia; sin embargo, ahora aún los textiles son producidos por empresas en Asia. Como observa Elisabetta Andreoli, “Hace muchos años que la tela para las polleras se diseña en El Alto, pero ahora la producción se subcontrata a Corea o China y viene en un material sintético que realza su efecto resplandeciente”. (“Learning from El Alto” 43). El problema es que “es cada vez más evidente que China tiene un mayor beneficio de la cooperación, mientras que las desventajas ya empiezan a perjudicar a ciertos sectores de la economía boliviana” (Hedrich). En los meses recientes, seis empresas de textiles ya entraron en bancarrota, y la Empresa Pública Nacional Estratégica de Textiles (Enatex) tuvo que cerrar sus puertas.²⁰ Bolivia quería escaparse del control de los EE.UU., pero si se queda en una relación de dependencia con China, es simplemente transferirse a otro poder imperial y repetir el ciclo.

Como otro ejemplo concreto de los edificios de Mamani, una propietaria nombrada Alcira, también de El Alto, hizo construir un salón de fiestas con platillos voladores como decoración para ser innovadora y reflejar un futuro de fantasía. Sin embargo, en los viajes que ella y su esposo hicieron, especialmente por China, obtuvo la idea de combinar colores como el dorado y el rojo de las paredes: “Nosotros mayormente viajamos a China, a esos lados vamos y hemos visto algunas cositas como los colores, las lámparas que son muy grandes, y como queríamos que [nuestra casa] sea imponente y diferente hemos puesto platillos voladores, estrellas. Nosotros les hemos ido dando ideas a los de la constructora” (Salazar Molina 70). También, el propietario Alejandro Chino cuenta que la mayoría de los materiales en su casa son importados de China y de otros lugares de Europa, como la cerámica antideslizante; las lámparas y focos *leds*, que se manejan con un control remoto para que cambien de color y el mármol (71-72) (Figs. 5 y 6, interiores de los edificios).

20 “El Gobierno chino consolidó su influencia tecnológica en el país con el satélite, pero principalmente amplió su presencia comercial. Según datos del Instituto Boliviano de Comercio Exterior, entre 2003-2013 Bolivia exportó al país 1.550 millones de dólares, mientras que las compras de ese país llegaron a 5.464 millones de dólares” (Beltrán). China principalmente manda maquinaria de perforación, motocicletas, teléfonos móvil, vehículos y prendas de vestir.



Figura 5. Lámpara araña de China; detalles barrocos del interior del Salón de Eventos Flamencos. Foto de Verónica Unzueta.



Figura 6. Interior del Imperio del Rey, Avenida Bolivia. Foto de Verónica Unzueta

Aparte de los materiales de China, de hecho el primer dueño de un edificio de Mamani, Francisco Mamani Lazo (el mismo apellido es coincidencia; es apellido aymara muy común), “un comerciante importador de celulares [de Asia], quien tenía un terreno de 300 metros cuadrados y quería construir un inmueble, pero no sabía de qué tipo” (Iriarte Villavicencio). El edificio se llama el “Grand Palace” y está hecho en colores ocre, atípicos porque el gusto de Mamani “ha evolucionado” (Perrin Ballivián 45). Este edificio en particular, con su nombre en inglés, sus lámparas chinas y sus colores que reflejan a la Pachamama, es orgánico a El Alto y, a la vez, influido por el intercambio internacional. Mamani ha comentado que mediante sus edificios quiere expresar el carácter de los alteños –fuerte, a veces pasivo, a veces explosivo, e inquieto, como el clima allí. Lo que también es “impredecible y tenaz” es el mercado global. Así se ve cómo los aymaras dentro de Bolivia, y en un contexto sudamericano y global, han tenido que navegar mientras protegen lo propio; se ve que la influencia estadounidense ha dado paso a la china en este edificio del 2002.

Además de representar la influencia presente de China, los edificios también contribuyen activamente al mantenimiento de prácticas populares aymaras y bolivianas actuales. Los salones proveen espacios culturales con los cuales los aymaras se identifican directamente por su ubicación en El Alto y su estilo arquitectónico original. Por ejemplo, los salones funcionan como espacios comunales para celebraciones colectivas importantes después del desfile de Gran Poder, la celebración folklórica y nacional más significativa del país, que toma lugar en La Paz. Esta celebración anual ha contado históricamente con la participación de más de 30.000 bailarines y tradicionalmente ha combinado aspectos del folklore aymara con la religión católica, normalmente celebrado a fines de mayo o principios de junio. Los participantes indígenas de varias áreas del país suelen participar activamente, vestidos en su ropa más exquisita y bailando danzas tradicionales y modernas. Otro ejemplo son las celebraciones de la fraternidad aymara, la Morenada Señorial Illimani, cuyos miembros bailan en los salones de Mamani después de los desfiles públicos. Estas celebraciones, en particular, demuestran la manera en que los eventos de las calles fluyen desde afuera hacia adentro mediante los edificios.

En este sentido, los edificios no funcionan como santuarios en el mundo de El Alto, sino como continuaciones del movimiento del exterior en el interior. A diferencia de las casas de las élites tradicionales, ubicadas en la zona sur de La Paz, estos edificios no son diseñados para

“proteger” y separar a los aymaras del resto del país, sino para aumentar la noción de comunidad en El Alto. Además, los edificios no se dirigen solo a los alteños sino a cualquier persona/ciudadano/a que quiera alquilar o visitar el espacio. El tiempo-espacio presente es otro ejemplo de *ch'ixi*: la participación e influencia de China en el diseño, pero la resiliencia y mezcla con lo autóctono. Las diversas influencias se combinan en una cosa nueva que no es ni el uno ni el otro. También, combinan espacios tradicionalmente divididos en la epistemología occidental: espacio de trabajo y de descanso; privado y potencialmente accesible al público.

El futuro del “espacio más allá”: “Transformers” y tecno

Finalmente, los edificios también hacen referencias a un futuro desconocido, en construcción, que hace eco con lo que serán los legados al largo plazo del gobierno de Morales. Jeanne Kim, en una revista electrónica de estilo *hipster* toma esta interpretación con su artículo, “Out of This World: Bolivia’s ‘Spaceship Architecture’ Showcases the New Wealth of Indigenous People”. Interpreto la descripción “fuera de este mundo” de dos formas. El título expresa una exotización de lo desconocido que desplaza los edificios de su entorno actual y niega la descripción que el arquitecto y los propietarios mismos, en algunos casos, han hecho de sus propios diseños. Por otro lado, señala una arquitectura futurística en el sentido utópico, que nos lleva a un espacio nuevo por venir. En la misma línea, en otro artículo en inglés en la revista *Architecture*, Harriet Thorpe pone el título, “Los fantásticos palacios andinos de Freddy Mamani Silvestre están llenos de sabor boliviano”. El título señala el deseo de ver un mundo de fantasía en un país de maravillas, en todos los colores del arco iris, disociado de la realidad social compleja. Este deseo es casi utópico: la búsqueda de algo “fuera del mundo”, como se ve frecuentemente en novelas de ciencia ficción.

De hecho, un artículo en la revista internacional *Domestika*, se refiere justamente a “Un paisaje de ciencia ficción que Freddy Mamani Silvestre ha convertido en una seña de identidad de la cultura tradicional aimara de Bolivia”. Los edificios de Mamani se proyectan, mediante el género de ciencia ficción, hacia lo especulativo, lo futuro y la vida extraterrestre en una forma que recuerda la novela insólita de Alison Spedding, *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro* (2004), que cuenta un futuro anarco-aymara-feminista en una forma no lineal y completamente abigarrada por su mezcla de Spanglish, castellano y aimara. Spedding

cuestiona a la vez que imagina un mundo intergaláctico después de una revolución indianista ficcional de 2022, haciéndonos ver conexiones con el gobierno actual de Bolivia.²¹ Como Frederic Jameson ha desarrollado en varios lugares y con profundidad reciente en *Archaeologies of the Future*, el género de ciencia ficción es el género preferido de utopía. Jameson arguye que a pesar de una retrocesión de discursos utópicos después de 1968, “toda una generación nueva de la izquierda posglobalización... ha estado... dispuesta a adoptar la consigna [de la Utopía]” (xii). Los edificios de Mamani parecen reflejar aspectos de la ciencia ficción, porque han hecho a críticos pensar en paisajes desconocidos, imposibles de imaginar antes de la llegada de la nueva Constitución y visión del MAS. A la vez, como el título del libro de Jameson implica, la visión posiblemente utópica y desconocida de Mamani refleja bastante bien el concepto de una “arqueología del futuro” por las tres temporalidades que he señalado aquí.

Además de abarcar el tiempo futurístico mediante el tropo del espacio más allá, los edificios también invocan, en algunos casos directamente, los robots. Según Iriarte Villavicencio, “Es aquí [en el Alto] donde nació la arquitectura *transformer*”. De hecho, hay algunos edificios inspirados en la serie animada del mismo nombre. El edificio más obvio de este estilo es Centinel Prime –cerca de la Plaza de Cruz en la calle Ingavi y Cristóbal de la Vaca– nombrado por uno de los personajes principales de los “Autobots”, uno de los grupos principales de los Transformers. El edificio Centinel Prime parece futurístico por su forma robótica y diseño cuadrado (y, a la vez, un poco anticuado, en mi opinión) como una referencia directa a los ochentas más que al futuro. Nos devuelve también al concepto de la Andetectura en la manera en que los edificios mismos transforman el paisaje concreto así como la imagen que los residentes tienen de ellos mismos.

Otro aspecto fascinante del término “Transformers” va mucho más allá de las fachadas de la Andetectura. En su libro sobre Mamani, Marie France Perrin presenta una entrevista con una mujer aymara, Maribel Calle Choque, que vive en Londres, donde estudia, trabaja y pertenece al grupo folklórico Morenada Bloque Kantuta. Según Calle Choque, “Somos residentes bolivianos entregados a lo que es nuestro y [al] mostrarlo al mundo entero”. Añade, “existen muchas transformers... el término se emplea para las mujeres de vestido o pantalón que visten pollera y manta para ir a fiestas y bailes. Es muy elegante, es

21 Ver la reseña y crítica del libro de Raquel Alfaro, en *Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 15-17, 2008-2010, para contexto adicional sobre la novela.

un orgullo vestirse de chola” (Perrin 193). Las observaciones de Calle Choque hablan de la emergencia de jóvenes *millennials* que consideran la pollera un señal de elegancia y orgullo ahora que está asociada con una clase emergente. Pero además, reflejan que para esta generación la posibilidad de transformarse según el contexto es parte de la identidad en sí. Ser “transformer” es demostrar flexibilidad en un mundo hecho de contradicciones y antagonismos.

Por otro lado, un elemento futurístico de los edificios proviene de la gente que los ocupa, incluyendo a gente que no es de El Alto y tampoco indígena. Un artículo en el periódico *Página siete* (La Paz) en agosto 2016 anunció un “preste” con música electrónica en el salón “Gran Emperatriz” en la zona de 16 de julio de El Alto.²² Según los organizadores, “Es uno de los cholets más bonitos que hay en El Alto. Como vamos a mover mucha gente de La Paz, hemos escogido este salón” (Díaz de Oropeza). El Electro Preste reunió a DJ M.A.N.D.Y (Philipp Jung) de Alemania y varios DJ locales e incluyó transporte en autobuses del centro de La Paz desde la iglesia San Miguel y la plaza Isabel la Católica, dos nombres y sitios que representan la colonia. El preste fue apoyado por “Paceña”, la empresa boliviana principal de cerveza en La Paz y El Alto. El evento, el 3 de septiembre 2016, esperaba a 1.500 asistentes. El hecho que esta empresa popular tuvo su fiesta electrónica en un cholet representa el factor novedoso y rebelde de los edificios, que fascinan a una nueva generación resistente a las categorizaciones y divisiones sociales de antes. Es significativo que El Alto sea destino tanto de jóvenes provenientes de barrios históricamente adinerados de La Paz como de músicos internacionales. Además, la música tecno y electrónica son géneros asociados con el futuro, puesto que suelen utilizar avances tecnológicos para crear su sonido.

De hecho, Daniel Riveros, músico chileno conocido popularmente como “Gepe”, y en colaboración con la joven peruana Wendy Sulca, produjo un video que interpreta temas de música popular conocida como “chicha” en el edificio “Príncipe Alexander” (Perrin 126). El video, hecho para la canción “Hambre” de Gepe, demuestra el interés de la generación joven e internacional en los edificios de Mamami, vistos como espacios vanguardistas para la expresión cultural popular. El video, dirigido por

22 Un “preste” generalmente se refiere a la persona de un pueblo que se encarga de los gastos para una celebración en su comunidad. Lo más típico sería una celebración religiosa que dura múltiples días, como en el caso de Gran Poder. El término proviene del verbo “prestar”, expresando el acto de generosidad. Los últimos dos años (2016 y 2017), la empresa de cerveza Paceña ha apoyado un “Electro Preste” que intenta unir la cultura andina y la música electrónica.

un inglés, Ian Pons, depende de una representación burlesca de muchos elementos culturales latinoamericanos: un chico blanco e inocente llega a una fiesta bacanal con una serie de caricaturas de hombres bárbaros, cholas en ropas exageradamente *cursis* y un estilo de cantar que hace referencia, mediante la voz de Sulca, a los tonos altos de los huaynos indígenas del altiplano peruano y boliviano. El video también se burla irónicamente del canibalismo, por la representación exagerada de varias cabezas de hombres blancos en fuentes puestas encima de la mesa de comer. La popularidad de los salones de Mamani con una generación joven y diversa significa la primera vez que El Alto se convirtió en un destino para este tipo de evento y este tipo de audiencia. La música de Gepe ha combinado folklore nacional con un sonido de pop alternativo para crear un tipo de música que es original y familiar a la vez. Su sonido único y distinto dialoga bien con la estética futurística del salón, a la vez que hace referencias directas al pasado. Los cholets están a la última moda, y los músicos, pues, en la misma onda.

Lo epistémico y lo espectacular

Los tres espacio-temporalidades a que los edificios de Mamani hacen referencias resaltan la tensión fundamental a base del proyecto entre lo espectacular y lo epistémico. El espectáculo como modo de representar está íntimamente vinculado con el capitalismo y el fetichismo de la diferencia, en forma de propaganda. En su estudio canónico, Guy Debord, al explicar el artificio que es el espectáculo, observa que “[e]l espectáculo es heredero de todas las debilidades del Proyecto de la Filosofía Occidental, que fue un intento de entender la actividad a través de las categorías de la visión” (17). Bajo el capitalismo, la realidad cotidiana se convierte un espectáculo, porque el valor capitalista radica en la representación vacía, hasta el punto que todo lo que antes fue vivido auténticamente simplemente se pierde a favor de su visualización “espectacular”. Si la cultura es un artificio del capitalismo, se pierde la habilidad de discernir lo real de lo representado; un paisaje artificial de la naturaleza en sí. La arquitectura hipervisual de Mamani, creo que se puede concertar, es muestra de la manifestación de capital según los gustos visuales aymara-andinos, en toda su complejidad. Es fácil pensar que sigue la misma lógica del capitalismo espectacular, presentando una cáscara “indígena”, sin acomodar o apoyar experiencias vividas distintas: modos distintos

de ver y saber en el mundo. Sin embargo, no creo que los edificios sean solo representaciones artificiales, sino que en forma concreta expresan la posibilidad de acumular capital sin adoptar prácticas necesariamente ajenas a la comunidad aymara. Su habilidad de inspirar tanto interés internacional no es señal sólo de su artificio espectacular sino de su poder de hacernos pensar críticamente en nuestros propios deseos visuales del “otro”. No es el derecho del occidente de controlar lo que es “indígena”, visualmente. Lo indígena tiene el derecho de navegar y definir “lo indígena” y el capitalismo según sus propios deseos y gustos.

Pensando en comparación con otras ciudades y estéticas urbanas bolivianas, se puede argüir que parte del proyecto de Mamani refleja una transformación del concepto de la ciudad letrada teorizada por Ángel Rama. En su libro, Rama traza la manera en que las ciudades latinoamericanas y andinas fueron el resultado de la transferencia al “Nuevo Mundo” de una serie de planteamientos, producto del “humanismo imperante”. Teresa Gisbert y José de Mesa describen cómo en Bolivia “[l]a arquitectura, más que ninguna otra disciplina, expresa este mundo utópico y nostálgico con respecto a la antigüedad clásica, que caracteriza las postrimerías del siglo XVI” (xiii). Los europeos no llevaron una estética particular a las ciudades latinoamericanas, necesariamente, sino una lógica del ordenamiento del espacio. Mientras que los mestizos en las ciudades capitales respondieron a estilos clásicos con la introducción de diseños mezclados, El Alto es excepcional porque nunca heredó ningún estilo arquitectónico de otro sitio internacional. Fue concebida desde el principio como ciudad provisional, sin la presión de conformarse a otro orden espacial diferente del “suyo”, el cual se produjo de manera orgánica. El dinamismo primordial de la ciudad la hace un espacio único que nunca ha seguido –ni siquiera ha tenido– “reglas” de un ordenamiento impuesto. Estos orígenes están en contraste, entonces, a la ciudad letrada que Rama describe en términos de su establecimiento de un sistema social: “[l]a traslación del orden social a una realidad física, en el caso de la fundación de las ciudades, implicaba el previo diseño urbanístico mediante los simbólicos de la cultura sujetos a concepción racional” (20). De hecho, el que algunos arquitectos y/o académicos le han respondido negativamente a los edificios de Mamani se debe tal vez a su rechazo de una “concepción racional” universal del buen gusto presumido por parte de las élites.

En 2007 el vicepresidente de Bolivia, Álvaro García Linera, acusó a sectores del movimiento indígena de ser románticos porque declararon que las cosmovisiones indígenas habían impactado la formación del

“nuevo” estado boliviano. Sin embargo, señalando los quinientos años de interacciones y mezclas, García Linera negó que su visión pudiera ser radicalmente diferente de la visión dominante y moderna: “En el fondo todos quieren ser modernos” (citado en Aparicio y Blaser 156-157). Si todos “quieren ser modernos”, ¿qué es lo que constituye lo moderno? En el fondo, la decisión de Mamani de no imitar la arquitectura o gustos de la ciudad letrada ha revelado un esnobismo latente en algunos que temen ver algo diferente de la imagen de lo que ellos piensan que es “lo indígena”. Cualquier esnobismo se reduce a una cuestión de lo que –y, más importante, quién– define el “buen gusto” en términos estéticos.

Mamani ha afirmado, hablando de la época de sus estudios universitarios, que “[e]n la facultad técnica nos sentíamos menospreciados por la cultura, pero ahora con el presidente Evo se revaloriza esa cultura originaria” (Andreoli, “La arquitectura”). Para Mamani, es un orgullo, pero para otros es una vergüenza. En un artículo que revela su posición ante la arquitectura de Mamani desde el título, “Turismo del grotesco”, el escritor y columnista de La Paz Agustín Echalar Ascarrunz pregunta, “¿No estaremos haciendo una caricatura de nosotros mismos? ¿Y además, una caricatura distorsionada?”. En el mismo artículo describe la reacción de extranjeros potenciales a los edificios como “detestablemente indulgentes”. Sin embargo, la pregunta es, ¿distorsionada según quién/es y según qué criterio? No hay solo una genealogía que hay que seguir para alcanzar el estatus del “buen gusto”; hay múltiples formas de imaginar lo bello urbano.²³

Un año después de publicar su comentario sobre lo grotesco, Echalar Ascarrunz reconoce que la nueva arquitectura es algo “más que fachadismo”, pero también observa, “[l]a nueva arquitectura alteña se muestra sin complejos respecto a su bienestar económico, pero también de alguna manera, con una prepotencia rayana en el mal gusto” (citado en Perrin 9). A mi modo de ver, este juicio de pensar esta arquitectura como de “mal gusto” revela una ansiedad en aquellos que ven estos edificios desde la “perspectiva tradicional”; les preocupa perder su control sobre “el buen gusto” que, en las palabras de Echalar Ascarrunz, implícitamente proviene de “los bulevares parisinos... plazas españolas”, los cuales él observa que no son parte de la estética de El Alto (citado en Perrin 8).

23 La cita entera es: “Desde un punto de vista sociológico, y etnológico, de seguro que ese fenómeno es altamente interesante. Desde el punto de vista meramente turístico, no es mucho más que una exposición de lo grotesco. Dudo que un turista quede fascinado, en el sentido positivo de la palabra, de ese tipo de casas. Cuando más sonreirá, a veces con una detestable indulgencia” (Echalar Ascarrunz).

Echalar Ascarrunz demuestra una colonización interna que perpetúa la inseguridad y autodefensa a la vez que se nota que él mismo está abierto a cambiar, tal como su posición ante Mamani ha ido evolucionado. La confianza de los alteños, a diferencia de ciudadanos que imitan a otros, proviene de lo propio, pero lo propio desde siempre en transición. Haciendo un poco eco con Echalar Ascarrunz, Rim Safar, la Presidenta del Colegio de Arquitectos en Santa Cruz, opina que los edificios de Mamani no expresan una identidad cultural andina ni étnica sino la emergencia de nuevos ricos que con la ostentación de sus nuevos palacios nos dicen “yo soy orgullosamente cholo, antes no tenía plata, ahora tengo, mírenme” (citada en Javaloyes). De nuevo, Safar habla desde la ansiedad ante cambios sociales que van mucho más allá de El Alto. Si los colonizados empiezan a ser vistos a través de lo propio y no siguen el modelo de los legados coloniales, el temor a la pérdida de control social se hace aparente.

Al contrario, Édgar Patana, alcalde alteño, describe la arquitectura de Mamani como un “diseño colectivo [que] hace visible una matriz cultural propia, original, innovadora y auténtica, con bases comunitarias, diferentes al pensamiento moderno occidental”, indicando el orgullo local en los edificios (citado en Javaloyes). Si los indígenas quieren ser “modernos”, no simplemente significa que quieren copiar un modelo establecido, sino que buscan definir lo moderno y vivirlo según su relación particular con el mundo material. La Andetectura y la epistemología que refleja puede ser a la vez diferente y semejante a la de cualquier otro moderno.

La Andetectura de Mamani nos deja con varias conclusiones provisionales. Los aymaras no están atrapados y estancados en un pasado puro, emblemático de Tiwanaku; tampoco están ubicados físicamente en el espacio exterior de las descripciones estéticas de los edificios de Mamani. Sin embargo, las estructuras de Mamani concretizan lo que es vivir en una aproximación al espacio-tiempo espiral que hace del pasado-presente-futuro un continuo. Silvia Rivera Cusicanqui hizo una entrevista oportuna en noviembre en la revista mexicana *Ojarasca* sobre lo indígena no como categoría de identidad biopolítica, sino como una ética y una episteme del diálogo. Mientras que Evo Morales ha simbolizado y llevado empoderamiento hacia poblaciones indígenas por medio de programas sociales, su ética y episteme –es decir, la interna– no han reflejado lo mismo. Como lo señala Rivera Cusicanqui, haciendo referencia a la episteme indígena en México en comparación con Bolivia: “La irradiación de esa otra episteme, de ser indio en la práctica interna, ayuda a perfilar el por qué del fracaso de Evo Morales” (5). Hay que investigar más hasta qué punto los edificios de Mamani han cambiado

la comunidad de El Alto en términos más profundos que su efecto espectacular, el cual ha llamado la atención de los que quieren conservar el pasado y los que están emocionados con el futuro.

A largo plazo, hay que ver si lo que Mamani ha construido en El Alto es un ejemplo sostenible de crear una comunidad urbana distinta que no sea “una espectacularización de lo indio” (Rivera Cusicanqui) sino una producción orgánica que piensa la comunidad dentro de un capitalismo alternativo a base de un espacio común en el que la diferencia no se ve como un riesgo sino como la base de la existencia. Si los edificios benefician a la comunidad entera, por su mantenimiento de una microeconomía que no es tragada por la macroeconomía de intereses de China, por ejemplo, pues, potencialmente pueden transformar el futuro por venir. Para los dueños de las viviendas más tradicionales de El Alto, ¿qué impacto tiene vivir al lado de un edificio de Andetectura centelleante? El próximo paso es entrevistar no a los dueños de los edificios de Mamani, como ya lo han hecho algunos, sino a los vecinos que tal vez hayan cambiado su opinión de su propia posibilidad de avance social, como cualquiera de nosotros lo haríamos si de repente apareciera en la ventana, bloqueando al sol natural, un edificio con todos los colores del arcoíris que sobrepasa nuestra casa por cuatro o cinco pisos (Fig. 7).



Figura 7. El edificio “Mamá Natty” demuestra el estilo abigarrado e inacabado. Hay una estatua de Cristo en el techo encima de una imagen pintada de los nevados andinos y además unos diseños alrededor de las ventanas inspirados en una estética asiática. Foto de Verónica Unzueta.

Lo que he hecho es tratar de mostrar cómo los edificios de Mamani materializan las tensiones más fundamentales del proyecto del gobierno de Morales: de proteger la multiplicidad de culturas y la diversidad de epistemologías mientras genera y mantiene inversiones extranjeras sin repetir un modelo neoliberal que en última instancia se centra en la acumulación individual en vez de lo colectivo. Como Mamani dice, “Esta arquitectura es para *export*, a la gente le gusta y cada vez se expande más” (ANF). Si se exportan los edificios y los diseños, ¿qué se pierde de la contextualización y la historia particular de los aymara y/o de Tiwanaku? ¿Qué gana la comunidad, Bolivia y el mundo? Ya tiene un edificio en Juliaca, Perú –nombrado “La Octava Maravilla”– y otro también en Brasil, con otros en Sudamérica planificados, en Chile y Perú (Arce Valdez 42). Como dice uno de los dueños, “La casa justamente cumple la función de ser un hito en el espacio para demarcar la posición de los aymaras con poder económico; son ellos que quieren ser vistos y que han encontrado una manera de demostrar su poder económico y a la vez su identidad” (Perrin 86). Ahora que son vistos, resta observar si su manera de ser, pensar y sentir son apreciados –no en su pureza, sino como parte de la modernidad andina. Los edificios representan una interrupción visual al diseño de los edificios oficiales del centro de La Paz. Desafían la ciudad letrada paceña abajo, representativa de un modelo nacional anticuado, obligándola a mirar hacia arriba, hacia los colores brillantes y la fluidez de los espacios y usos que desafían las tendencias arquitectónicas puristas. A la vez, los edificios representan la participación de los aymara en el sistema capitalista global y su derecho de utilizar su capital no para imitar sino inventar su propio paisaje urbano: la Andetectura, ejemplo de una modernidad atada al campo y a la ciudad, a la tradición y la emergente.

Concluyo con una reflexión de Freddy Mamani: “Tengo ideas locas y grandes sueños. En un futuro, quiero intervenir espacios públicos como plazas, coliseos, puentes y otros” (citado en Perrin 40). Si empieza a diseñar espacios públicos, tal vez introducirá nuevos órdenes epistemológicos en ciudades más allá de El Alto que facilitarían pensar no en purismos indígenas ni europeos ni tampoco en criollos y cholos poéticamente mezclados, sino en las tensiones que resultan de la articulación desordenada de una pluralidad de perspectivas. Por ahora, sus edificios son un ejemplo de *ch'ixi*, dinámicamente puestas en la escena del paisaje espectacular y cultural de El Alto. Su Andetectura nos hace sensible a lo construidos e inseparables que son el paisaje y la arquitectura, y la manera en que los dos se informan y contribuyen a la construcción de nuevos sujetos complejos.

Obras citadas

Andreoli, Elisabetta

“La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre”, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, www.nuevacronica.com/pinacoteca/mamani-silvestre-freddy/.

2013 “Learning from El Alto.” *Architectural Association School of Architecture/AA Files*, núm. 67, págs. 40-45.

Andreoli, Elisabetta y Ligia D’Andrea

2014 *La arquitectura de Freddy Mamani Silvestre*. La Paz/El Alto, Gobierno Autónomo Municipal.

Aparicio, Juan Ricardo y Mario Blaser

2008 “The ‘Lettered City’ and the Insurrection of Subjugated Knowledges in Latin America”. *Anthropological Quarterly*, vol. 81, núm. 1, págs. 59-94.

2015 “‘Cholets’, la nueva arquitectura boliviana, símbolo de la opulencia aymara”. *La Nación*, 28 marzo 2015, www.nacion.com/el-mundo/conflictos/cholets-la-nueva-arquitectura-boliviana-simbolo-de-la-opulencia-aymara/7WFETMHJ4ZEY5EZVE4JKS6JUMU/story/.

2003 “El arquitecto boliviano Feddy Mamani busca exportar la ‘Arquitectura Andina’”. *Eju!* (de ANF, *Agencia de Noticias Fides*), 22 marzo 2003, eju.tv/2015/03/el-arquitecto-boliviano-freddy-mamani-busca-exportar-la-arquitectura-andina/

Ariñez, Rubén

2016 “China dona 31 blindados y las FFAA los usarán en las maniobras militares de Chimoré”. *La Razón*, 29 julio 2016, la-razon.com/index.php?_url=/nacional/seguridad_nacional/Blindados-FFAA-China-Bolivia-donacion_0_2535946441.html.

Arce Valdez, Álvaro

2014 “Fenómeno de altura”, *Somos*, 13 dic. 2014, maquispe.files.wordpress.com/2015/01/freddy-mamani-en-somos.pdf.

Beltrán, Gregory

2014 “La presencia china se consolida en Bolivia”. *La Prensa*, 25 enero 2014. Artículo reimpresso en *Notiboliviarrural.com*, www.notiboliviarrural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8369:la-presencia-china-se-consolida-en-bolivia&catid=303:actualidad&Itemid=555.

Candela, Gemma

“La Paz pierde población y El Alto la supera; Santa Cruz crece más”. *La Razón*, 7 agosto 2013, http://www.la-razon.com/sociedad/La_Paz-poblacion-El_Alto-Santa_Cruz_0_1883211728.html.

Cappaert, Gustav y Chris Lewis

2014 “With its Own Satellite, Bolivia Hopes to Put Rural Areas on the Grid”. *IPS News*, 23 junio 2014, www.ipsnews.net/2014/06/with-its-own-satellite-bolivia-hopes-to-put-rural-areas-on-the-grid/.

Dean, Carolyn

2010 *A Culture of Stone: Inka Perspectives on Rock*. Duke University Press.

Debord, Guy

1994 *The Society of the Spectacle*, traducido por Donald Nicholson-Smith. Zone Books.

Echalar Ascarrunz, Agustín

2015 “Turismo del grotesco”, *Página 7*, 2 mayo 2015, paginasiete.bo/opinion/2015/5/3/turismo-grotesco-55351.html

Farthing, Linda C. y Benjamin H. Kohl

2014 *Evo's Bolivia: Continuity and Change*. University of Texas Press.

Gisbert, Teresa y José de Mesa

1997 *Arquitectura andina, 1530-1830*. Embajada de España en Bolivia.

Gracia, Isabel

2014 “El Mamani Mamani de la arquitectura”. *La Razón*, 16 nov. 2014, www.la-razon.com/index.php?_url=/suplementos/escape/Mamani-arquitectura-escape_0_2162183849.html.

Hedrich, Maximilian

2016 “Bolivia y China: oportunidades y riesgos de una relación desequilibrada”. *Diálogo Político*, 22 julio 2016, dialogopolitico.org/?p=3356 16 diciembre 2016.

Iriarte Villavicencio, Nathalie

2014 “Arquitectura Transformer”, *Yorokobu*, 15 abril 2014, www.yorokobu.es/arquitectura-transformer/.

Jameson, Frederic

2007 *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.

- Javaloyes, Nicolás
2014 “Los cholets de Freddy Mamani Silvestre”. *Leedor*, 25 mayo 2014, leedor.com/2014/05/25/los-cholets-de-freddy-mamani-silvestre
- Kim, Jeanne
2015 “Out of This World: Bolivia’s ‘Spaceship Architecture’ Showcases the New Wealth of Indigenous People”. *Quartz*, 21 feb. 2015, qz.com/338877/flamboyant-spaceship-architecture-in-bolivia-makes-sure-indigenous-people-keep-their-traditional-culture/
- Lazar, Sian
2009 *El Alto, Rebel City: Self and Citizenhip in Andean Bolivia*. Duke University Press.
- Lechtman, Heather
1993 “Technologies of Power: The Andean Case”. *Configurations of Power: Holistic Anthropology in Theory and Practice*, editado por John S. Henderson y Patricia J. Netherly. Cornell University Press, págs. 244-280.
- Miranda, Boris
2015 “Las millonarias inversiones que están cambiándole la cara de La Paz”. BBC Mundo, 22 feb. 2015, www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150206_bolivia_sociedad_aymaras_transformacion_vp.
- Miroff, Nick
2014 “In Bolivia, ‘New Andean’ Architecture Applies New Money to Old Traditions”. *Washington Post*, 27 oct. 2014, www.washingtonpost.com/world/in-bolivia-new-andean-architecture-applies-new-money-to-old-traditions/2014/10/27/7be3a532-1fa2-443c-895a-ec9f3572ee49_story.html?utm_term=.0071908510e6.
- Mitchell, W.J.T.
2002 “Imperial Landscape”. *Landscape and Power*, editado por W.J.T. Mitchell. University of Chicago Press, págs. 5-34.
- Perrin Ballivián, Marie France
2015 *Extravaganza andina*. Fotos por Jaime Cisneros. La Paz, Weinberg.
- Querejazu, Pedro
2014 “Un libro extraordinario: La Arquitectura de Freddy Mamani Silvestre.” *Pedro Querejazu: Arte, fotografía y patrimonio en*

- Bolivia* (blog), pedroquerejazu.wordpress.com/2014/03/13/un-libro-extraordinario-la-arquitectura-de-freddy-mamani-silvestre/
- Rama, Ángel
1998 *La ciudad letrada*. Arca.
- Rivera Cusicanqui, S.
2010 *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Retazos.
- 2016 “Lo verdaderamente indio está dentro de todos nosotros”. *Ojarasca (La Fornada)*, nov. 2016, págs. 4-5.
- Salazar Molina, Yolanda
2016 *Arquitectura emergente: Una nueva forma de construir imaginarios urbanos en El Alto*. Plural.
- Sanjinés C., Javier
2004 *Mestizaje Upside-Down: Aesthetic Politics in Modern Bolivia*. University of Pittsburgh Press.
- Shaw, Matt
2015 “Beautiful Bolivia: Architect Freddy Mamani Silvestre Shows Off his Flair for Andean Post-Modernism”. *Architizer*, 12 marzo 2015, architizer.com/blog/freddy-mamani-silvestre/
- Schroeder, Kathleen
2007 “Economic Globalization and Bolivia’s Regional Divide”. *Journal of Latin American Geography*, vol. 6, núm. 2, págs. 99-120.
- Spedding, Alison
2004 *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro*. Editorial Mama Huaco.
- Stone-Miller, Rebecca
2002 *Art of the Andes: From Chavín to the Inca*. Thames and Hudson.
- Valencia, Nicolás
2014 “Freddy Mamani y el surgimiento de una nueva arquitectura andina en Bolivia”, *Plataforma arquitectura*, 2 junio 2014, www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-366672/el-surgimiento-de-una-nueva-arquitectura-andina-en-bolivia.

Del archivo al no-archivo: Martín Chambi y Bernardo Quispe Tintaya, dos fotógrafos, dos Cuscos

Silvia Spitta
Dartmouth College

Martín Chambi, internacionalmente conocido, es uno de los más grandes fotógrafos del mundo andino. Desde la olvidada aldea a más de 4.000 metros sobre el nivel del mar, cerca del Lago Titicaca donde nació, llegó al Cusco donde se estableció permanentemente después de haber pasado unos años de aprendizaje de fotografía en el renombrado taller de Max T. Vargas en Arequipa. Aunque logró integrarse a las élites del Cusco, no dejó de considerarse el “representante de su raza”, y desde esta perspectiva retrató la ciudad y sus habitantes durante el período que experimentó la llegada de la modernización durante la primera mitad del siglo XX. Fotografió la vida de la ciudad en todos sus momentos claves políticos y sociales a lo largo de más de cinco décadas. Como muchos fotógrafos de su época, principalmente trabajó en su estudio de fotografía tomando los maravillosos retratos de las élites cusqueñas vestidas de fiesta o “disfrazadas” de Incas que lo volvieron famoso, pero como pocos, también fotografió a la gente humilde en las calles y los mercados. Según la esposa de su nieto Teo Allain Chambi, Jenny, que trabaja en el archivo escaneando las placas, sus clientes se quejaban de los precios que cobraba Martín Chambi, sin saber que usaba el dinero que ganaba en su estudio para subvencionar los gastos relativamente altos de las placas de vidrio que usaba para fotografiar la ciudad y la gente en las calles. De haberlo sabido se hubieran quejado más, pero de esta manera logró retratar a algunos de los más desvalidos, como el cargador conocido como el “gigante” y muchos otros (ver Fig. 15). Aunque se ganó la vida retratando a las élites en su estudio, entonces, el suyo fue un gesto

radical de incorporación de los más humildes habitantes del Cusco a lo que en ese entonces era la “fotografía de estudio”. De esta manera no solo contribuyó a redefinir el género, sino que también logró crear un gran e importante friso histórico social de la época.

También viajó extensamente por los Andes, con un burro que llevaba a cuestas su cámara gran angular, para retratar hasta los lugares y comunidades más aislados. Es mundialmente conocido por las icónicas postales del mundo andino que creó para iluminar las maravillas de la naturaleza y en especial el legado arqueológico Inca y pre-Inca. Así quería atraer a “su” amada ciudad la admiración y atención del mundo. Antes de que se dieran a conocer los efectos –muchas veces nocivos– del turismo, contribuyó activamente a transformar el Cusco en la “capital arqueológica de América” y a Machu Picchu en una de las “maravillas” del mundo. Hoy en día Chambi es reconocido por sus deslumbrantes claroscuros; como “pintor de la luz” se le ha comparado con maestros europeos. Más aún, se admira el talento que tenía de lograr que sus sujetos fotográficos, hasta los más vulnerables, se sintieran plenamente a gusto frente a su cámara. La suya se le ha llamado una “mirada que acaricia”, por la expresión en los ojos de sus sujetos fotográficos que nos miran a través del tiempo con una gran dignidad a pesar de las muchas veces terribles circunstancias en que se hallan. Más allá de su gran valor artístico, estas imágenes develan un mundo y una cultura que ha sido pervertida, malinterpretada y denigrada durante siglos por la óptica y política coloniales. Su obra fue exhibida en varios países de Latinoamérica, en particular en la Argentina y Chile. Ganó muchos premios. Pero como ocurre demasiado a menudo, no logró fama internacional sino después de su muerte en 1973, cuando el antropólogo y fotógrafo Edward Ranney, con ayuda de la fundación Earthwatch, empezó a preservar y catalogar el archivo. Ranney y su equipo positivaron y digitalizaron unas 5.000 placas de vidrio y de esta manera contribuyeron al apoyo del Archivo Martín Chambi cuyo director ahora es Teo Allaín, nieto del gran fotógrafo.¹ Así llegó Chambi al MoMA y a España, donde se hicieron importantes retrospectivas de su obra que la difundieron mundialmente. El libro que se publicó como resultado de estas importantes exhibiciones ha circulado

1 El esfuerzo de Ranney resultó en una importante retrospectiva de la obra de Chambi en el MoMA de Nueva York en 1979. Esta fue seguida por la publicación del más importante catálogo de su obra, por Planeta (en español) y el Museo Smithsonian (inglés). Más recientemente, la mayor retrospectiva de su fotografía fue expuesta en el MALI de Lima (2015). Paradójicamente, esta ha sido la primera gran exhibición en el Perú.

durante los últimos 25 años: *Martín Chambi: Fotografías Cuzco-Peru, 1920-1950* y su traducción al inglés, *Martín Chambi: Photographs, 1920-1950* con una introducción de Mario Vargas Llosa, Edward Ranney y Publio López Mondéjar.

La vida de los archivos en el Cusco y a través de los Andes es tan accidentada como sus carreteras. Mientras que la obra de Martín Chambi está siendo preservada desde hace muchos años, hay muchos archivos que nunca logran constituirse como tales o que se encuentran en situaciones de gran precariedad. Como tantos otros, el maravilloso archivo del camarógrafo y fotógrafo Eulogio Nishiyama, por ejemplo, se halla en litigio, aunque la parte quizás más importante la guarda su hijo en un apartado en el primer piso de una humilde casa al pie de la montaña. No tiene más seguridad que la suerte de que no haya habido ninguna inundación, derrumbe o robo. Otro archivo, el del gran fotógrafo y *dandy* andino Luis Figueroa Aznar, lo vi en un baúl en el suelo en el humilde departamento de su hijo Luis Figueroa, quién falleció hace unos años sin haber querido donar el patrimonio a ninguna institución. Ahora no se sabe de su suerte ni futuro. El archivo de Chambi, uno de los mejor preservados y difundidos, y que ha servido de plataforma para lanzar la fama de Chambi –paradójicamente– no es conocido en el Cusco, la ciudad que tanto amó y fotografió. Esta triste circunstancia se explica por el hecho de que el archivo Chambi, como el de tantos otros, carece de cualquier tipo de seguridad. Debido a esto, no hay nada que lo designe como tal afuera del edificio en el que se encuentra, y la dirección tampoco está en ninguna guía. El anonimato en el que se encuentra, efectivamente lo encubre (y protege) como si fuera un manto de invisibilidad. Así, su existencia es un secreto guardado por unos pocos aficionados e investigadores en el Cusco y en el mundo, teniendo como consecuencia de que solo llegue gente conocida por el director Teo Allán Chambi.

Pero también hay otros archivos que voy a denominar *no-archivos*, los que nunca logran constituirse como tales ya sea porque nadie reconoció su valor y no fueron preservados o simplemente porque se encuentran aún en el fondo de alguna casa “guardados” en baúles y cajas de zapatos sin abrir durante décadas. Pero hay otro importante no-archivo que sería el que está siendo (no) constituido: el de las miles y miles de fotos tomadas a diario por los fotógrafos callejeros que se pueden ver trabajando en las plazas a lo largo y ancho de los Andes. Por su práctica e intención, estas fotos sirven más como eventos público-familiares o momentos en la vida de la calle de las personas, y debido a su precariedad jamás llegarán a constituirse en el archivo de la obra del fotógrafo callejero. Además,

en su mayoría no van a ser puestas en ningún álbum familiar, ya que la mayoría de los sujetos que piden ser retratados se hallan en circunstancias tan precarias como las de los mismos fotógrafos. Sin embargo, estas fotos sí se podrían constituir en un gran, si bien desperdigado e inconcluso, lienzo social, índice del creciente deseo de representación de las clases populares, un deseo alimentado por la fotografía en el estudio de los grandes maestros a los que la mayoría no tuvo acceso hasta la invención de las cámaras instantáneas y luego las módicas digitales.

En el Cusco hay muchos fotógrafos callejeros que trabajan en todas las plazas, pero el más conocido es Bernardo Quispe Tintaya de la Plaza San Francisco. Ha estado allí durante casi 50 años, sentado al lado de su trípode de madera, guareciéndose de la intemperie y los vientos fríos, arrimado contra el muro de la iglesia que se alza sobre la plaza. A lo largo de los años se le han ido sumando otros fotógrafos. Juntos forman un espectáculo maravilloso, ya que sus grandes trípodes antiguos y cámaras gran angular— con las cuales los fotógrafos de antaño se escondían cubiertos con una tela negra para tomar las placas de vidrio —son visibles en toda la plaza. Imposibles de pasar desapercibidos, estos fotógrafos llamativamente atraen a sus clientes sin tener que recurrir a ningún anuncio comercial chillón como los que desdibujan la faz de todas las ciudades. A su vez, son *performances* de la importancia de la fotografía para la ciudad y sus ciudadanos desde la invención de la técnica y su arribo a los grandes estudios de fotografía del Cusco. Diego Nishiyama le hizo un bello retrato unos años antes de su muerte. En la foto en blanco y negro (Fig. 2) se le ve al señor Bernardo con el simulacro de trípode que usaba para llamar la atención del público. Según me contó el señor Bernardo, el viento había tumbado la cámara con la que había empezado a trabajar hacía muchos años. El marco de madera que antaño le había servido de soporte, ahora vacío y cubierto por la tela negra, escondía la pequeña cámara digital con la que fotografiaba. Además, le servía para guardar las fotos del día. Cuando le pedí que me retratara con mi esposo, sacó la camarita de debajo de la tela y nos llevó a su lugar favorito: un murito en la plaza con la gran iglesia de San Francisco y el cielo de trasfondo. Luego desapareció caminando lentamente apoyado en su bastón entre la muchedumbre para ir a un cibercafé donde dejó imprimir las fotos que nos había tomado y que nos vendió por 10 soles.² Como dependía de

2 Este simulacro no es solo propio del Cusco. Un colega mío experimentó lo mismo en las calles de Estambul, pero como parte del performance de la fotografía “a la antigua” había dos hombres: el que fotografiaba y el que distraía al cliente para que

la venta de sus fotos para vivir y mantener a su familia, las únicas fotos que logró coleccionar fueron las que sus clientes no recogieron. Poco a poco las fue guardando en cajas de cartón debajo de su cama, única constancia de una vida de trabajo. Según me contó cuando lo visité en su casa en septiembre del 2016, había perdido casi todo su no-archivo en una inundación hacía unos años. Peor aún, estaba perdiendo la memoria y se había vuelto el triste hazmerreír del vecindario. Lamentablemente falleció poco después de que yo lo conociera.

El hecho de que muchos coleccionistas sucumben a la “fiebre” de archivo, que entre otras cosas implica una acumulación descarriada, tiene como consecuencia que muchos archivos corran el peligro de ver la “colección” transformada en secretos y caóticos depósitos imposibles de catalogar y aún menos de servir su fin como valiosos legados de un pasado y un conocimiento. De allí que Jacques Derrida, en su bello ensayo *Mal de archivo*, haya postulado que “[N]o hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición, y sin una cierta exterioridad”, dictaminando: “*Ningún archivo sin afuera*” (9). Si nos adherimos a su postulado, vemos que el archivo Chambi efectivamente tiene un lugar de consignación, una técnica de repetición y gran “exterioridad” mundial (aunque no local, como ya señalé), mientras que el del señor Bernardo solo cumple el último requisito –pura exterioridad– y esto lo hace de manera bastante literal. Y hay miles de miles de *no-archivos* iguales al suyo a lo largo y ancho de los Andes, conformados por las fotos tomadas por los fotógrafos que trabajan en las plazas y calles de las ciudades y que documentan las celebraciones, bodas, graduaciones, noviazgos, coches, atuendos nuevos y demás momentos claves de las clases populares. A diferencia de las fotos tomadas en placas, como la tomada por Chambi del ahora famoso “gigante” (Fig. 15) que era un cargador en la ciudad y que seguramente no acabó en manos de este, las fotos tomadas por los fotógrafos ambulantes generalmente acaban en manos de los sujetos que pagaron para ser retratados.

Vivimos en un mundo de imágenes donde *ser* muchas veces se confunde con y ha llegado a depender del poder *ser representado*. (Ahora, con la invención de plataformas como Facebook e Instagram, y aún más recientemente los *selfies*, ser es representarse a sí mismo para ser visto por el otro, constituyendo de esta manera el simulacro de la conexión con el otro). En otras palabras, hay que estar conectado para conectarse. Pero

no se diera cuenta de que la foto digital estaba siendo impresa (mensaje Facebook de Santiago Vaquera-Vásquez, 21 julio 2017).

antes de la fiebre del *selfie*, testamento del ansia de representación que se ha apoderado de todos, podemos encontrar las fotos tomadas por los fotógrafos de la calle, muchas veces manoseadas y maltratadas, aún en los lugares más apartados del Perú. Estas fotos también son testamento del terror a desaparecer y no dejar huella en el mundo. Aunque muchas veces fantasmales, las fotos de los que sobreviven precariamente en cajas de zapatos o en álbumes familiares contribuyen a que los difuntos sobrevivan en la memoria de sus descendientes sirviendo de dispositivos mnemónicos. De esta manera, en millones de hogares a lo largo y ancho de los Andes se está constituyendo un gran “álbum” familiar y social que documenta la vida de sus habitantes a partir del momento en que la fotografía se volvió más accesible y popular. Sin embargo, a pesar de la proliferación de fotos, este *no-archivo* andino es frágil y discontinuo. Las fotos que sobran del señor Bernardo, por ejemplo, son pocas. Yo le compré unas ochenta de las menos sucias y maltratadas. Estas nos presentan un álbum interrumpido pero que sin embargo muestra la radical transformación del Cusco en una ciudad global cuyo centro histórico ha sido tomado por las clases populares que llegan a pasar los feriados y/o para ir al mercado juntos con los miles y miles de turistas que llegan de todo el mundo.

La frágil situación en la que se encuentran muchos archivos en el Cusco me había convencido más que nunca de la urgencia de conseguir fondos para ayudar a preservarlos, ya que documentan una época muy importante en la vida de la ciudad y el sur andino peruano justo cuando se empezaba a sentir el impacto de la modernización. Pero dado el contexto imperialista-colonial que ha sometido a muchos archivos a ser vendidos, robados o apropiados, ¿cómo se puede colaborar con ellos sin entrar en una dinámica colonial? Es decir, ¿cuál sería una ética de “ayuda” que no implique ningún tipo de apropiación? Balanceando estos problemas y la necesidad de exhibición y diálogo que esquematicé arriba, le propuse a Teo Allaín Chambi que con el fondo de investigación que había ganado de mi universidad, le ofrecería, en la medida de lo posible, la ayuda que necesitaba para seguir digitalizando y catalogando las placas de vidrio de Martín Chambi. A cambio de este apoyo técnico y material él se comprometería a colaborar conmigo para “intervenir” en la colección y montar una exhibición en las calles del Cusco.

Acordamos crear una intervención monumental para una ciudad monumental. De esta manera queríamos demostrarle al Cusco cómo había cambiado desde que Martín Chambi había fotografiado la ciudad desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX antes del devastador

terremoto. Esto nos pareció sumamente importante, ya que la ciudad experimenta una constante tensión entre la imperativa de preservación del patrimonio histórico y la economía del turismo creada para satisfacer las necesidades de los 3 millones de turistas que llegan anualmente. De esta manera, tan cercana, tan táctil, queríamos también contrarrestar el efecto fetichizador y privado de la fotografía de estudio. Acordamos exponer 32 gigantografías en las calles en los mismos lugares y desde los mismos ángulos desde los cuales Chambi las había fotografiado. También queríamos que las gigantografías estuvieran al alcance de los transeúntes. Esto fue algunas veces imposible por el crecimiento desenfrenado de la ciudad, pero también porque muchas veces Chambi ponía su trípode en la mitad de las calles y le gustaba fotografiar en la madrugada cuando la ciudad estaba vacía y el sol todavía no había salido. Las gigantografías fueron impresas en Lima con filtros UV y protectores contra la lluvia. Dos técnicos viajaron de Lima para montarlas. Una ferretería creó los marcos de metal y Teo Allain negoció todos los permisos del caso –un esfuerzo tremendo en una ciudad designada “Patrimonio de la Humanidad” por la UNESCO. Antes de exhibir las gigantografías, dos fotógrafos hicieron un corto video de las calles donde las íbamos a montar, para que se pudiera ver claramente cómo es la ciudad ahora y cómo había sido cuando Chambi la había fotografiado.³ La exhibición permaneció en las calles durante un mes (de septiembre a octubre del 2014), y luego las imágenes fueron donadas a varias instituciones y/o individuos. Pero hasta hoy en día algunas de las gigantografías, que por el tráfico peatonal habíamos tenido que colgar de algún muro y otro, siguen allí.

La idea de esta “intervención” surgió de la aproximación a la preservación de los archivos a la que llegué gracias a las recientes críticas que han desvelado la tendencia y el peligro de la fetichización de los archivos (y su transformación en capital social y económico) o bien la tendencia meramente acumulativa que impacta negativamente la creación de archivos con trascendencia social. En suma, llegué a la conclusión, como tantos otros, que la capacidad de mantener una sana tensión entre acumulación/preservación y exhibición es el elemento más importante para que un archivo logre su pleno potencial. Debido a esto, y para contrarrestar la tendencia de los archivos de volverse

3 Ver Kelly Sundberg Seaman, “Out of the Archives and into the Street”, *Dartmouth News*, 28 oct. 2014, news.dartmouth.edu/news/2014/10/out-archives-and-street. Para el video, ver “El Cusco de Martín Chambi”, www.dartmouth.edu/~el-cusco-de-martin-chambi.

meros depósitos secretos e inaccesibles, han surgido proyectos llamados archivos “vivos”, o “Living Archives”. El fin es el de “intervenir” en los archivos y crear un diálogo entre el archivo y su entorno. Susan Meiselas, por ejemplo, intervino en su propio archivo hace unos años cuando amplió y exhibió en Nicaragua las fotos que había tomado allí durante el conflicto armado. Puso las gigantografías en los mismos lugares donde las había tomado hacía más de 20 años. A su vez, el ICP (Centro Internacional de Fotografía) de Nueva York documentó esta intervención en la exhibición *In History* (2009). En el Perú, Vera Lentz, que había fotografiado el conflicto armado (1980-2000) en Ayacucho durante los años de peor violencia, regresó hace unos años a las comunidades donde había tomado las fotos para mostrárselas a los familiares de las víctimas del conflicto. Muchas de sus fotos sirvieron para solicitar los testimonios frente a la Comisión de Reconciliación y Verdad (CRV) y luego de la exhibición *Yuyanapaq* y el documental *State of Fear*. Otro gran ejemplo de las intervenciones en los archivos para transformarlos en archivos “vivos” son las exhibiciones que ha armado Daniel Sosa, director del famoso Centro de la Imagen, en las calles de Montevideo, transformado la ciudad en una “ciudad de la fotografía” y el archivo en un lugar público muy reconocido. Las fotos que Sosa amplía y exhibe en las calles no pasan desapercibidas, porque están expuestas en la calle a nivel del peatón o forman gigantografías impresionantes colgadas de los edificios y visibles desde lejos. Uno deja Montevideo con la imagen en los ojos de una ciudad llena de imágenes. Lo que nos demuestran estos ejemplos es que para que los archivos adquieran su pleno potencial *no solo* tienen que ser lugares de preservación y protección de un legado, sino *también* deben crear posibilidades de exhibir la colección fuera del archivo y fuera de los museos para que el público tenga acceso a la colección y de esta manera estimular el diálogo del archivo con la comunidad. Este “fuera de los muros” epistemológico y real es el momento clave que transforma el archivo en un lugar performativo; es decir, un crucial *evento* que se repite día tras día. Esto es lo que pasó en el Cusco con nuestra intervención, ya que los transeúntes entablaron un diálogo con las gigantografías entre ellos mientras estaban parados frente a las imágenes. Significativamente, y apuntando la nueva transformación que está sufriendo la fotografía: muchos de los transeúntes intervinieron en las imágenes, a su vez fotografiándose con ellas en sus celulares y algunos tomándose las famosas *selfies*.

Ya que había elecciones regionales en el Cusco, la ciudad estaba llena de afiches, propaganda, anuncios publicitarios y demás. Esto había

preocupado al alcalde, quien temía que las gigantografías en el centro histórico fueran usadas para pegar propaganda; sin embargo, nadie las tocó ni destruyó. Al contrario, como las habíamos donado, de noche o en días de lluvia muchos las metían a sus tiendas, hoteles, iglesias y demás para protegerlas, y a veces había que insistir en que las volvieran a exponer. (En el distrito de San Sebastián la Municipalidad interpuso una valla frente a las tres gigantografías expuestas en la plaza para que nadie se pudiera acercar a ellas; y como si esto fuera poco, las pusieron debajo de un toldo, de esta manera contrarrestando nuestro esfuerzo de crear una exhibición pública.) Las fotos contrastaron radicalmente con la “basura visual” que se veía en todas partes. Inesperadamente, el contraste entre la limpieza de las fotos de Chambi y esta contaminación visual destacó el grado de contaminación ambiental consecuencia del vertiginoso crecimiento y el tráfico que han impactado todos los aspectos de la vida en la ciudad.

El efecto de la exhibición fue mucho mayor de lo que habíamos esperado. *El Comercio* de Lima estimó que 80.000 personas habían visto la exhibición y que “Martín Chambi había ‘conquistado’ el Cusco”, ironía que no pasó desapercibida por los que saben que el gran maestro había nacido en Puno. En palabras de Teo Allaín, la exhibición “rompió el ojo” en el Cusco, permitiendo que los cusqueños vieran su ciudad con ojos nuevos y tomaran consciencia de la degradación del ambiente y dialogaran sobre la necesidad de frenar el tráfico en la ciudad.

Sin embargo, lo más importante para nosotros fue que muchos de los que vieron la exhibición eran las clases populares del Cusco y campesinos venidos de sus comunidades o gente muy humilde que nunca había ni hubiera asistido a ningún museo (ver Fig. 4).⁴ La gente mayor fue consultada por los jóvenes para que les aclararan los cambios en la ciudad que se veían claramente (ver Fig. 5).

De esta manera, hubo un momento clave cuando el Archivo Chambi y los sujetos del no-archivo de los fotógrafos ambulantes del Cusco “se

4 Julio Pantoja, que había viajado de Tucumán para este evento, fotografió las intervenciones. Profesor de Comunicación de la Universidad Nacional de Tucumán, Pantoja es un fotógrafo reconocido por su trabajo con los derechos humanos y la memoria de la dictadura en Argentina, y de documentar la vida de algunas comunidades indígenas en Latinoamérica. Sus fotos de la intervención en el Cusco yuxtaponen el pasado con el presente, conformando maravillosos *trompe l'oeils* que demuestran el apasionado interés de los transeúntes que causó la exhibición y que los llevaron a entablar espontáneas conversaciones entre unos y otros y muchas veces entre personas que seguramente nunca hubieran tenido la posibilidad de interactuar.

dieron la mano” a través del tiempo, entablando un profundo diálogo intergeneracional en sus calles. Por más iconoclasta que le pueda parecer a algunos aficionados de la fotografía antigua la yuxtaposición de las fotos del gran maestro Chambi con el no-archivo del señor Bernardo, hay que recordar que el trípode que usa el señor Bernardo no solo es un simulacro para atraer la atención del público a su “estudio” de fotografía al aire libre, sino que también sirve de índice de la transición de la fotografía reificada de estudio de los grandes maestros, al de la calle accesible a las multitudes. Y es allí donde vimos a los transeúntes jugar un importante papel en los espontáneos “performances” que se dieron frente a las gigantografías. Como ya señalé arriba, muchos tomaron fotos de las fotos posando frente a las gigantografías. De esta manera, se transformaron en activos partícipes de la exhibición que a su vez “intervinieron” en nuestra intervención en el archivo Chambi (ver. Figs. 4 y 6). El contraste del archivo con el no-archivo, entonces, es interesante porque en muchos casos las personas que intervinieron en la intervención y que se retrataron frente a las gigantografías son las mismas que hace unos años le hubieran pagado al señor Bernardo que las fotografiara. Ahora, con la accesibilidad de las cámaras digitales y celulares, son pocos los que necesitan sus servicios.

En lo que sigue voy a comparar los dos archivos, pero antes quisiera señalar el camino a seguir y aclarar que el trabajo que nos queda por hacer para crear el gran “álbum social” andino tendría que estar conformado por la conjugación de las imágenes y el imaginario fotografiados por los grandes maestros y el de los fotógrafos ambulantes. Esto implicaría viajar de pueblo en pueblo hablando con los habitantes y pidiéndoles permiso para escanear sus fotos. El modelo a seguir podría ser el del *Digital Diaspora Roadshow* de Thomas Allen Harris en EE. UU., que viaja de ciudad en ciudad y pueblo en pueblo a lo largo y ancho del país convocando a las comunidades afroamericanas a llevar sus fotos a eventos públicos para mostrar y hablar sobre las fotos de su familia. Él y su grupo escanean las fotos y filman el evento, y de esta manera las integran al gran álbum digital que se está formando en EE. UU. Aquí voy a experimentar con otro formato y poner las fotos que tomó Martín Chambi en su estudio y en las calles del Cusco, usando placas de vidrio, desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, con las pocas fotos que quedan de las que tomó recientemente el señor Bernardo Quispe con su camarita instantánea, para ver resaltar algunos de los enormes cambios y transformaciones de la ciudad y sus habitantes y –más importante aún– los cambios en la representación y las performances de la identidad cusqueña.

Foto ensayo

Martín Chambi se tomó muchos maravillosos auto-retratos a lo largo de su vida. A diferencia de muchos de sus clientes que pedían que las retocara (muchas veces para blanquearlos) en un photoshop *avant la lettre*, él nunca alteró su imagen ni borró las huellas del tiempo en su rostro.

La campesina en medio de la calle (Fig. 3) está demasiado lejos como para poder identificarla y sirve para guiar la vista hacia el horizonte. Las fotos que Chambi tomaba del Cusco, como la icónica “Amanecer en la plaza”, generalmente nos muestran una ciudad de calles vacías, ya que él prefería la clara



Figura 1. Martín Chambi, “Auto-retrato”, 1923.



Figura 2. Diego Nishiyama, foto del señor Bernardo Quispe Tintaya, sin fecha.

luz del amanecer y muchas veces ponía su trípode en medio de la calle. Otras fotos tomadas en pleno día, como la del balcón de Herodes, nos muestran calles semidesiertas, dejándonos entrever que la vida en esa época era la de un pueblo pequeño y que la vida transcurría lentamente detrás de las fachadas de las casas. En contraste, las fotos del señor Bernardo son de sus clientes en la plaza San Francisco, plaza que está generalmente atestada de gente. Desde que Chambi la fotografió hasta ahora, vemos que a medida que la ciudad ha experimentado un crecimiento vertiginoso, la privacidad de antaño ha dado lugar a vidas volcadas a la calle, al “desborde popular” en palabras de Matos Mar, y a otros usos de la fotografía. Esto se ve claramente en el contraste entre la foto que Chambi tomó de la Cuesta de San Blas y la foto que Julio Pantoja, fotógrafo argentino, tomó de la misma cuesta durante nuestra intervención (Fig. 4).

En la foto de la Fig. 6, como en muchas otras fotos de Julio Pantoja, quien viajó de Tucumán a fotografiar “El Cusco de Martín Chambi”, vemos a los transeúntes sacar sus celulares para tomar fotos de las gigantografías, retratarse a sí mismos frente a ellas o fotografiar a la gente agrupada frente a las imágenes discutiéndolas. Esta foto de



Figura 3. Martín Chambi, Calle Belén, Balcón de Herodes, ca. 1930. “Retrato” de un famoso balcón.



Figura 4. Foto de Julio Pantoja, 2014.



Figura 5. Foto de Julio Pantoja, 2017, “Informe” espontánea en la inauguración de la intervención “El Cusco de Martín Chambi” en el distrito de San Sebastián.



Figura 6. Julio Pantoja, sin título o fecha.



Figura 7. Martín Chambi, "Celebrando la llegada de la modernidad". Panorama del Cusco desde el cerro San Cristóbal y señoritos con su coche, 1928.

Martín Chambi de su amigo Mario Pérez Yáñez en 1930, en la primera motocicleta “Indian” que llegó al Cusco, fue tomada en el distrito de San Sebastián donde estaba expuesta la foto. La de Pantoja es a su vez una foto de la foto de la foto, demostrando la distancia que media hoy entre la fotografía de estudio de antaño, la fotografía en las calles del señor Bernardo –con el trípode como índice de la transición que estaba sufriendo la fotografía de estudio frente al simulacro del estudio en la calle– y la fotografía al alcance de todos.

El vertiginoso crecimiento de la ciudad se registra en los panoramas que Chambi tomó de la ciudad desde cerros circundantes, como el cerro San Cristóbal. En la foto (Fig. 7) de los señoritos luciendo su coche nuevo vemos lo pequeña que era la ciudad y que ni siquiera llenaba el valle. Ahora los asentamientos están llegando a la cima de los cerros que vemos en la distancia y hasta los están empezando a traspasar.

En la primera de estas fotos del señor Bernardo (Fig. 8) vemos a unos jóvenes posando como “cholos” en la Plaza San Francisco. Ellos, y las dos parejas que orgullosamente lucen sus coches en la plaza, contrastan radicalmente con los señoritos en la foto de Chambi (Fig. 7). La primera de las parejas es de clase media, conduce un coche japonés y la señora se ha teñido el pelo de rubio (señal de la influencia de los anuncios publicitarios, revistas y



Figura 8. Bernardo Quispe Tintaya, “Celebrando la llegada de otra modernidad”, sin fechas.



Figura 9. Martín Chambi, Plaza San Francisco, 1923.



Figura 10. Bernardo Quispe Tintaya, La Plaza San Francisco y el Colegio de Ciencias, sin fecha.

cine estadounidense en el Cusco). La segunda es de un muchacho muy joven que ya hace de taxista con su pareja. Hay un paso gigantesco entre los señoritos en la foto de Chambi y el taxista, ya que para los primeros el conducir es un placer, una diversión de fin de semana, mientras que el joven taxista probablemente está condenado a vivir en su taxi, teniendo que ganarse la vida negociando las calles atestadas de tránsito en el Cusco y respirando día tras día la terrible contaminación de esas calles y esos medios de transporte.

Lo que se destaca por este contraste también es la transformación que ha habido en el espacio. Aunque Chambi fotografía a los señoritos y su flamante coche en la calle, lo hace en un lugar apartado que se asemeja de maneras importantes a su estudio –el panorama de la ciudad en el valle reemplaza la famosa tela que usaba de fondo en el estudio. A diferencia de este “silencio” en la foto de Chambi, se oye la bulla de la calle en las fotos del señor Bernardo en la plaza, un lugar público que atrae a una gran diversidad de personas de clases, lenguas y culturas diferentes.

En la foto de Chambi (Fig. 9), tomada en un día de mercado, vemos que la Plaza San Francisco, donde hoy está el Colegio de Ciencias, aún no existía. La plaza era simplemente un terreno baldío. El Colegio de Ciencias fue recién fundado por decreto ley de Simón Bolívar en 1825 y no existía cuando Chambi tomó la foto. Fue erigido sobre la base del antiguo Colegio de San Bernardo y el Colegio de San Francisco, ambos creados para la educación de los hijos de los conquistadores y de los caciques respectivamente. En la foto del señor Bernardo (Fig. 10) vemos cómo ha crecido la ciudad, cómo se ha formalizado la enseñanza y los estudiantes llevan uniforme, y el Colegio de Ciencias aparece detrás de ellos. La Plaza San Francisco hoy atiborrada de gente es un espacio de preferencia de grupos de música callejera o espectáculos políticos y culturales. Las calles semi vacías de antaño ya casi no existen, la privacidad tampoco, la gente que antes vivía de espaldas a la ciudad y la gente humilde ahora vive volcada a la calle. Todos están con todos.

A través de algunos de los retratos de diferentes familias que tomó Chambi en las calles del Cusco y en su estudio vemos las diferentes clases sociales que fotografiaba. Las primeras dos fotos, una en la calle y la otra en su estudio, son de cuzqueños de clase media o media baja, mientras que la tercera es de una familia claramente acomodada y la última de extranjeros asentados en la ciudad presagiando su transformación en una ciudad cosmopolita a comienzos del siglo XX y anticipando su “descubrimiento” por el turismo a mediados y fines de siglo.



Figura 11. Fotos de Martín Chambi, sin fechas.

En las siguientes fotos vemos que la ciudad se ha amestizado mucho más. Las familias ya no llevan ropa tradicional. A diferencia de la calle vacía en la foto de Chambi arriba y las de las familias en su estudio, aquí la plaza sustituye la famosa tela del taller de Chambi y las calles están llenas de gente.



Figura12. Fotos de Bernardo Quispe Tintaya, sin fechas.



Figura 13. Madres e hijos. Fotos de Bernardo Quispe Tintaya y Martín Chambi, sin fechas.

Con pocas excepciones (como la última foto en blanco y negro de esta serie), en el Archivo Martín Chambi se ven muy pocas fotos de familias sin la presencia del padre, mientras que de las pocas fotos que le quedan al señor Bernardo resalta el número de fotos de madres con sus hijos. En éstas se destaca la ausencia del padre, quizás señal de los radicales cambios que han ocurrido en los últimos cincuenta años en la constitución de las familias en el Cusco. También se podrían leer como índices del grado al que se ha desestigmatizado el papel de “madre soltera”. En las fotos del señor Bernardo vemos a cuatro madres orgullosas de sí mismas y/o de sus hijos. Pagan por ser retratadas con sus hijos. La primera foto, en especial, es impactante porque es de una señora muy humilde que ha pagado para ser retratada con sus hijos vestidos para la ocasión como mellizos.

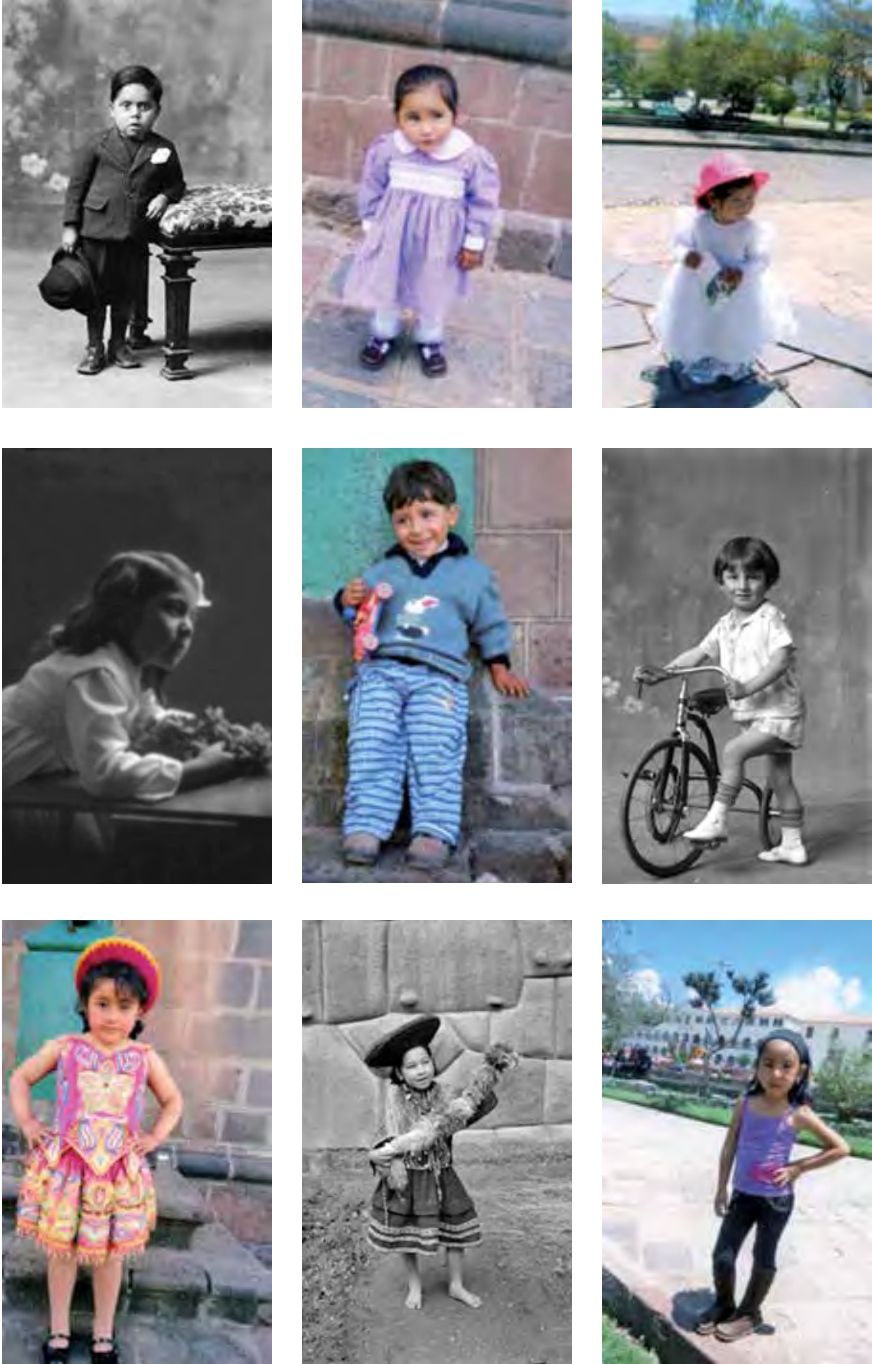


Figura 14. Niños. Fotos de Martín Chambi y Bernardo Quispe Tintaya, sin fechas.

El contraste entre las fotos de niños de estos dos fotógrafos es impactante, aunque las similitudes lo son también. La última foto de esta serie, en especial, podría ser leída como símbolo de la mayor libertad de las mujeres en el Cusco (que vamos a ver en la siguiente serie), especialmente en lo que concierne el espacio de la ciudad y la libertad de transitar en las calles, mientras que la foto de la niña (¿hija de inmigrantes?) y su triciclo y la del niño humilde con su cochecito de juguete es clara señal de que el sueño de poseer un automóvil se ha apoderado de todos.



Figura 15. Una descomunal pobreza. Fotos de Martín Chambi y Bernardo Quispe Tintaya.

El famoso “gigante” de Martín Chambi, erróneamente llamado “gigante de Paruro”, se llamaba Juan de la Cruz Sihuana y era de Llusco, Provincia de Chumbivilcas, Cusco. Fue fotografiado en 1925 por Martín Chambi y aparece en el diario *Variedades* del 4 de octubre de 1925. Posó para Chambi, claramente demostrando el compromiso de este fotógrafo con todas las clases en la ciudad, aún los más humildes. Por su dramatismo, esta foto fue escogida como portada del maravilloso catálogo *Martín Chambi, Photographs, 1920-1950*. En la foto del señor Bernardo, vemos a un hombre tan humilde y tan abatido por la pobreza como el “gigante”. Su pobreza contrasta quizás más hoy en día por el

visible bienestar de la sociedad de consumo que se ve en las calles del Cusco. A diferencia del “gigante”, que seguro nunca poseyó una copia de su retrato, el señor hoy seguramente pagó para ser retratado aunque no recogió su foto.



Figura 16. Martín Chambi. Fotos de señoritas, sin fechas.

Mientras que hay cientos de fotos de mujeres en el archivo de Chambi, las que él tomaba solas en su estudio son impresionantes por la plena libertad que sentían estas mujeres de dejarse retratar por el gran maestro posando de maneras que claramente registran sus sueños y anhelos e indican el futuro venidero.



Figura 17. Fotos de Bernardo Quispe Tintaya, sin fechas.

La última niña de la serie de Chambi en la Fig. 16, con su pose un poco desafiante, podría ser cualquiera de las jóvenes aquí en estas fotos de Bernardo Quispe en la Fig. 17. La ropa deportiva que llevan en las calles demuestra la mayor libertad física y el estatus que ha alcanzado el deporte (y ser visto como deportista) en la sociedad cusqueña. Las mujeres en la última foto son cholas bolivianas turistas en el Cusco.



Figura 17. Las chicheras en la chichería, el mercado y la plaza. Fotos de Martín Chambi y Bernardo Quispe Tintaya, sin fechas.



Fig. 18. Martín Chambi, Equipo de básquet, sin fecha.



Fig. 19. Fotos de Bernardo Quispe Tintaya, sin fechas. Deportistas de un colegio y competidoras en carrera en la ciudad.

El contraste entre la foto de Chambi en la Fig. 18 (y las muchas otras que tomó de mujeres haciendo deporte) y las fotos de Bernardo en las fotos de la Fig. 19 es uno de clase: mientras que las mujeres retratadas por Chambi son de la élite (y hasta podríamos decir que tenían que ser de la élite para poder practicar deportes), las chicas en la plaza actual son de clase media y media baja. Vemos cómo el deporte se ha generalizado entre la población. Las estudiantes de la primera foto del señor Bernardo pueden estar viniendo del colegio, mientras que las otras son finalistas de una carrera y se retratan para celebrar la hazaña.



Figura 20. Fotos de Martín Chambi y Bernardo Quispe Tintaya, sin fechas. Contrastes cómicos entre dos retratos de policías en el Cusco.

Mientras que el policía en la foto de Chambi le está jalando la oreja al niño en la calle (podría haber sido un mendigo), en la foto del señor Bernardo la niña mira la cámara orgullosa de estar siendo retratada con un policía, y hasta podríamos pensar que son o van a ser novios.

Obra citada

Derrida, Jacques

1997 *Mal de archivo: Una impresión freudiana*, traducido por Paco Vidarte. Editorial Trotta.

Rupturas pictóricas decoloniales del paisaje andino: Alfredo Pareja Diezcanseco, Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín

Juan G. Ramos
College of the Holy Cross

Uno de los propósitos principales de este trabajo es tomar como punto de partida la tradición visual del paisaje andino para mostrar cómo este ha definido la región desde una óptica que obedece a patrones de la colonialidad del saber y del sentir en su dimensión estética.¹ Es por esto que se propone una revalorización de determinadas prácticas provenientes de la ensayística y de las artes plásticas, particularmente en el caso ecuatoriano, para repensar cómo estas contribuyen a un archivo de pensamiento descolonizador, el cual es mucho más amplio que el uso que se le ha venido dando al término “decolonial”. Me interesa indagar cómo los ensayos de Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) sobre el arte y los paisajes pintados por Eduardo Kingman (1913-1997) y Oswaldo Guayasamín (1919-1999) podrían contribuir a la expansión de la genealogía de un ethos decolonial (“genealogy of a decolonial ethos”), como Horacio Legrás lo ha denominado recientemente (20). Para repensar el ethos decolonial desde las prácticas visuales es necesario tener en cuenta la dilatada relación dialéctica entre la visualidad y la contravisualidad.

1 Para más información sobre la relación entre el pensamiento decolonial y su relación con la estética, véase el ensayo de Adolfo Albán Achinte, “Comida y colonialidad”; el ensayo de Walter D. Mignolo titulado “Aesthesis decolonial”; el dossier de *Social Text* coeditado por Mignolo y Rolando Vázquez, particularmente su ensayo “Decolonial AstheSis”; así como el libro coeditado por Mignolo y Pedro Pablo Gómez titulado *Estéticas y opción decolonial*. Para una perspectiva relacionada a estos trabajos que traza los puntos de conexión entre las prácticas estéticas decoloniales en la poesía, música y cine, véase mi libro *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts*.

Por ejemplo, en su libro *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, Nicholas Mirzoeff arguye que el concepto de la visualidad tiene como punto de origen el deseo decimonónico de nombrar una serie de operaciones que conllevan a una visualización de la historia y ofrece como ejemplos las obras del escocés Thomas Carlyle o del estadounidense Ralph Waldo Emerson. Al detenerse en dicho siglo, Mirzoeff apunta al uso de la visualidad para crear lo que él denomina como el complejo de la plantación (*plantation complex*) y el complejo imperial (*imperial complex*). El complejo de la plantación, por ejemplo, se refiere al uso de las tecnologías emergentes para registrar cuerpos esclavizados de proveniencia africana o indígenas que han sido sometidos al trabajo forzado en sembríos. Por otro lado, el complejo imperial va de la mano con los cambios en los ejes colonizadores con proyectos imperiales que en América Latina, por ejemplo, pasan de una óptica española, francesa o portuguesa hacia intentos de dominación primero de Inglaterra y luego de los Estados Unidos. Así, entonces, la visualidad se convierte en una herramienta para clasificar, nombrar y definir espacios para ser poseídos, codiciados, idealizados y codificados como se puede observar en los proyectos científicos de Charles Marie de la Condamine o de Alexander von Humboldt o en la simbolización pictórica decimonónica de Frederic Church en su cuadro *The Heart of the Andes* (1859) [“El corazón de los Andes”] en la cual se entrecruzan los legados románticos con una preocupación positivista propia de la época. Es así que la región andina ha sido codificada e imaginada desde una óptica extranjera como un espacio indomable y salvaje y que, a la vez, es propicio para una filiación con “la belleza” y “lo sublime” provenientes de la tradición estética europea.

A partir de los conceptos de Mirzoeff, en conjunto con el reciente giro de las teorías decoloniales hacia una revisión de la estética, me interesa llevar estas posturas teóricas a un diálogo con la producción paisajista ecuatoriana de Kingman y Guayasamín y su triangulación con algunos apuntes del escritor e intelectual ecuatoriano Pareja Diezcanseco, perteneciente al Grupo de Guayaquil.² Al revisar los estudios

2 El Grupo de Guayaquil estuvo compuesto por cinco escritores que empezaron a publicar crónicas e irrumpir en el panorama literario del Ecuador a finales de los años veinte. El grupo tuvo vigencia hasta después de la Segunda Guerra Mundial al publicar cuentos, novelas, teatro, ensayos, crítica y crónicas. La colección de cuentos *Los que se van* (1930) fue escrita por Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Joaquín Gallegos Lara (1909-1947) y Enrique Gil Gilbert (1912-1973). Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993) y José de la Cuadra (1903-1941) fueron los otros

sobre Kingman o Guayasamín, la atención crítica se ha fijado más en las técnicas de ambos pintores en representar y sobredimensionar particularmente los cuerpos y las manos para así convertirlos en vehículos de expresividad de afectos corpóreos y de críticas políticas en relación al indigenismo. No obstante, en el corpus pictórico de ambos se puede encontrar una reiterada preocupación por el paisaje andino. Por ejemplo, en la obra de Kingman, el paisaje andino a veces parecería ocupar un plano secundario o de fondo en relación a los cuerpos figurados que trabajan las tierras. En Guayasamín, observamos una fijación por conectar su propia interioridad afectiva con tonalidades naranjas, verdes, rojas o negras para producir alrededor de 250 cuadros de Quito y sus valles andinos. La preocupación por la política y lo social en relación a la función de la pintura es algo que une a ambos pintores con las ideas de Pareja Diezcanseco expresada en ensayos como *La dialéctica en el arte* y *El sentido de la pintura*.

En las secciones del estudio que siguen, presentaré un recorrido histórico de cómo el concepto del paisaje ha sido utilizado desde el siglo XIX para regular y controlar el espacio político ecuatoriano, así como la sensibilidad estética y visual del paisaje andino, ya sea desde una óptica europea o ecuatoriana decimonónica. Para repasar estos antecedentes, me servirá como herramienta el trabajo de Mirzoeff, particularmente su enfoque en la colonialidad visual (o visualidad) como modalidad de dominación. Al tener este contexto histórico, en la segunda parte del ensayo pasaré a discutir las ideas ofrecidas por Pareja Diezcanseco en relación con la dialéctica y el arte y cómo estas nos pueden servir como

dos miembros del grupo. La contemporaneidad de las obras de este grupo tienen que ver con las herramientas que pudieron ofrecer para hacer una crítica social tanto de las grandes ciudades como Guayaquil o Quito, así como presentar un enfoque en regiones más rurales que no habían sido antes trabajadas como fuente propia del quehacer literario. Precisamente porque las obras de los autores antes mencionados se enfocaron en ofrecer una suerte de realismo social marcado profundamente por el pensamiento marxista de la época, el contenido de las obras tiende a ser muy detallado y enfocado en acercar al lector a una experiencia sensorial completa de la trama y escena, particularmente al tratar de reproducir la forma del habla coloquial, así como proveer detalles visuales de los campos, los sembríos y los espacios urbanos. Es así, por ejemplo, que el trabajo del Grupo de Guayaquil se compagina bien con el tipo de crítica social que aparece en las obras pictóricas de Guayasamín y Kingman ya que ellos también se interesan en retratar a los menos privilegiados y enfocarse en espacios que habían sido ignorados o romantizados por generaciones de pintores anteriores. Para estudios recientes relacionados al Grupo de Guayaquil, véase mis ensayos, “Contesting Domination” y “Disruptive Capital”.

herramientas para discutir y detectar los gestos decoloniales que aparecen en las pinturas de Kingman y Guayasamín. Es así que, al detenerme en un análisis de ciertas obras de ambos pintores en relación con Pareja Diezcanseco y estudios recientes sobre la estética decolonial, propongo que las formas específicas y radicales que dichos pintores e intelectuales ecuatorianos ofrecen constituyen rupturas con la historia de colonialidad visual del paisaje andino que empieza con la presencia de la ilustración europea y que continúa hasta las primeras décadas del siglo XX.

Sobre la colonialidad visual

Al enfrentarnos a lo que ha significado, significa o podría significar la palabra “paisaje” para los propósitos de este estudio sobre paisajística andina, vale la pena hacer un pequeño giro hacia las definiciones que aparecen en el diccionario de la Real Academia Española. Dicho diccionario nos indica que la etimología de la palabra paisaje proviene de la palabra en francés *paysage* y que se deriva de *pays*, la cual se refiere a los espacios rurales, es decir al espacio natural por antonomasia. Dentro de las posibles definiciones que nos ofrece este diccionario, vale la pena recalcar que el concepto se podría referir a un espacio determinado de un territorio para ser observado, o bien un espacio natural que por su belleza se presta para ser admirado, y la tercera posibilidad es la representación de esta observación traducida al lenguaje artístico, en particular y tradicionalmente la pintura o el dibujo. Como sugiere el arquitecto y urbanista ecuatoriano Eduardo Báez, este es un gran cambio en relación con el periodo colonial en sí, y en particular con la escuela colonial de Quito, donde el paisaje andino y el contexto indígena no formaban parte del imaginario artístico ni motivaban a los artistas coloniales a registrar estas imágenes. Recordemos que la denominada escuela de Quito es conocida por su iconografía y temática religiosa (Báez 59). Y es así que se comienza a determinar quién tiene el derecho a ver u observar y registrar por medio del arte y los recursos de la visualidad el paisaje andino. A los artistas indígenas se les enseñan técnicas para presentar su religiosidad, mientras que los colonizadores usan el régimen óptico de la visualidad para crear mapas y otros documentos visuales para dominar sujetos y espacios. Pasando de estas ideas sobre el concepto del paisaje y ya pensando en el momento de las luchas por la independencia, el paisaje comienza a conectarse con la palabra francesa *pays*, la misma que da pie a país, el cual lo entendemos como un territorio demarcado por

ciertos rasgos limítrofes sean estos políticos, geográficos, topográficos, culturales o afectivos.

Al considerar la noción de lo andino en relación con el paisaje, y en particular en el contexto del espacio ecuatoriano, notamos que la paisajística tiene una trayectoria regulatoria de índole política. Estos primeros esfuerzos por crear símbolos patrios sirvieron para intentar resolver la fragmentación político-cultural (costa vs. sierra vs. Amazonía) de lo que se denomina la República del Ecuador a partir de 1835 en su intento por demarcarse de lo que fue la Gran Colombia. Es así que, por ejemplo, el escudo de armas de 1835 introduce elementos geológicos como los volcanes del Guagua Pichincha y el Rucu Pichincha, los cuales forman parte de la cordillera occidental andina y establecen el entorno montañoso que forma el valle de Quito. Aparte, ambos referentes geológicos sirven como recordatorios de las mediciones geofísicas de La Condamine y Humboldt, así como los espacios de disputa bélica pro-independentista.

Esta línea de figuración de lo andino, en torno a las montañas y volcanes de Quito, obedece al intento por centralizar el gobierno y crear una cierta filiación patriótica arraigada al imaginario paisajístico de las montañas andinas. Ya para el escudo de armas de 1845, se introduce una gran modificación al trasladar la óptica paisajística del Rucu y el Guagua Pichincha (Quito) al Chimborazo (cerca de Riobamba). Este giro tiene que ver con la supuesta intervención desde Guayaquil del poeta y político José Joaquín de Olmedo (1780-1847) al introducir elementos que sirvan para conectar los afectos regionalistas (costa vs. sierra) en pos de un afecto propiamente patriótico y unificado. En este escudo de armas se introduce el Chimborazo para indicar cómo desde ahí nace el Río Guayas, el cual termina en Guayaquil, para demarcar la continuidad del espacio andino con el interandino (zonas que geológica y climatológicamente tienen elementos andinos y costeños) y el de zona tórrida de la costa. Esta configuración del Chimborazo y el Río Guayas continúa en los escudos de 1860, el de 1900 y hasta el día de hoy. Hago hincapié en estos elementos historiográficos y políticos para recalcar que el paisaje tiene una presencia muy marcada en los primeros símbolos patrios de la República del Ecuador y que estos continúan hasta hoy, aunque de una forma ya normalizada. También vale la pena recordar que, desde las luchas por la independencia, la región andina sirvió como espacio de inspiración para imaginar y visualizar la liberación de estos espacios del yugo español. Es así que, por ejemplo, Simón Bolívar escribió “Mi delirio sobre el Chimborazo” en 1823, donde indica su recorrido desde el Orinoco en territorios amazónicos

hasta los Andes en busca de “las huellas de La Condamine y de Humboldt” (729). En el resto del texto, al estar sobre la majestuosidad natural del Chimborazo, a través de un supuesto delirio inducido por las condiciones extremas de la altura del volcán, Bolívar autoriza su visión de liberar la Gran Colombia. Precisamente desde la altura que el Chimborazo le otorga, Bolívar emplea la visualidad para imaginarse un proyecto de liberación.

Empero, este interés por emplear el paisaje montañoso andino del Ecuador se remonta por ejemplo a la publicación de Humboldt de su *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* [Vista de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América] (1810-1813). Dos tercios del libro recogen una muestra de arquitectura, escultura, pinturas con temas históricos, así como jeroglíficos precolombinos. El otro tercio se dedica a los “monumentos”, los cuales son las representaciones pintorescas de paisajes. Como sugiere Alicia Lubowski-Jahn, la publicación original tuvo 69 grabados en blanco y negro, sepia y a color, así como 350 páginas de texto escrito, las cuales contenían detalles pormenorizados de cada paisaje. Además, Lubowski-Jahn recalca la importancia de que Humboldt haya dividido el contenido de su publicación entre explicaciones escritas de cada escena y contemplaciones pictóricas de escenas americanas (“pictorial contemplation of American scenes”), los cuales se refieren a grabados de paisajes de espacios naturales, así como ruinas y artefactos arqueológicos (71). Humboldt recopiló una serie de datos sobre los paisajes andinos y realizó esbozos de cada escena a modo de estudios. Al regresar a Europa, se puso en contacto con paisajistas de corte neoclásico reconocidos en ese entonces, como Christian Gottlieb Schick, Joseph Anton Koch y Wilhelm Friedrich Gmelin. Mientras que para Humboldt los dibujos y representaciones pictóricas de paisajes cumplían un papel simbólico dentro de su perspectiva científica hacia la naturaleza, su sentido estético se nutría tanto del retrato como del paisaje heroico para capturar la complejidad de la visualización del paisaje natural (Lubowski-Jahn 71-74). Y es la representación pictórica de Gmelin del volcán Cotopaxi, por ejemplo, la que se usa como portada para la primera traducción al inglés de este libro, la cual apareció en 1814 en Londres.

La perspectiva de Humboldt presenta una preocupación por la rigurosidad del discurso científico y la entremezcla con el legado estético neoclásico alemán que viene desde Johann Joachim Winckelmann, pasando por Gotthold Ephraim Lessing hasta Goethe, con quien, como

se sabe, Humboldt sostuvo un intercambio epistolar muy intenso. No obstante, y como apunta Lubowski-Jahn, aunque Humboldt ofrece una mezcla compleja de lo científico y lo estético que marca el imaginario y la práctica paisajística, lo que tenemos en la obra de Humboldt es una reproducción de lo andino que recurre a la iconografía paisajística europea con el uso y forma de representar las cascadas, montañas y ruinas. Es así que, “[el] uso del estilo heroico clásico del paisaje, así como el repertorio pintoresco de la iconografía paisajística europea –particularmente la yuxtaposición de montañas y la vista o *veduta* de ruinas– no solo son eurocéntricas en su concepción, sino abarcadoras y homogeneizadoras” (Lubowski-Jahan 83). Esta forma de representar los Andes, por ejemplo, marca la producción pictórica de lo andino en la obra de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Eduard Hildebrandt (1818-1868) o Frederic Edwin Church (1826-1900), así como la forma de representar el imaginario tropical de América Latina en los paisajes de Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, Comte de Clarac (1777-1847) o Ferdinand Bellermann (1814-1889).

Este modo de representar el paisaje andino va creando una colonialidad visual de la mano con la instauración de la estética del buen gusto, la cual proviene de los grandes debates estéticos del denominado siglo de las luces. Como explica Paul B. Niell, la cuestión del gusto se convirtió en una forma para que los virreinos pudieran regular el gusto del sujeto colonial, y posteriormente las repúblicas usaron los mismos mecanismos al regir pautas para definir la sensibilidad estética aceptada y así crear ciudadanos y patriotas de las nuevas colectividades políticas que se fueron independizando del control español. Es así que el régimen escópico intenta unir las formas barrocas, las creencias religiosas, las manualidades tradicionales indígenas o afrodescendientes y la estilización neoclásica para convertirlas en objetos de buen gusto con el fin de que las consuma una comunidad regional o nacional regida o colectivizada por la estetización, la cual, distinguiendo entre el buen y mal gusto, regula los modos de producir y consumir objetos de arte visual (Niell 25).

Si Humboldt y la estética del buen gusto tuvieron un gran impacto en la creación de las artes plásticas y su visión del paisaje andino, en el caso particular del Ecuador, el espíritu positivista científico que llegó con científicos europeos y estadounidenses al territorio ecuatoriano cobró mayor fuerza bajo la presidencia e influencia política de Gabriel García Moreno desde 1861 hasta 1875. Bajo la presidencia de García

Moreno, se creó el panóptico de Quito, el Observatorio Astronómico y la Escuela Politécnica Nacional, y también se le dio un mayor impulso a la Escuela Democrática Miguel de Santiago, la cual reunió a los mayores exponentes de la pintura ecuatoriana como Rafael Salas, Luis Cadena, Juan Manosalvas y Joaquín Pinto, entre otros. Todos estos esfuerzos por visualizar y controlar el espacio político y geográfico del Ecuador a través de las artes y las ciencias bajo el gobierno de García Moreno continúan formando parte del legado de la colonialidad visual. Aunque algunos de los artistas ecuatorianos que participaron en este círculo artístico intentaron diferenciarse de la influencia pictórica europea, de cierta forma reafirmaron una visión romántica del paisaje andino. Esto último lo hace casi equivalente a una propuesta visual que representa los espacios rurales andinos como imaginarios todavía alejados de la modernidad y del progreso que se trata de impulsar bajo el liderazgo de García Moreno. El arte, por su ambivalencia, abre así dos posibles vías políticas para intentar visualizar los espacios rurales y agrícolas. Por una parte, estos espacios carecen de modernidad y, por otra, estos podrían servir como una fuente para reimaginarse la productividad económica, laboral y comercial que podría servir para llevar al Ecuador hacia una visión de progreso que en efecto terminará por beneficiar a los terratenientes y arraigar aún más el latifundismo.

Dos ejemplos bastan para subrayar estas ideas. En el cuadro "Quito" (1889) de Rafael Salas (1824-1906), podemos apreciar una perspectiva panorámica de la capital ecuatoriana a finales del siglo XIX. Al fondo del cuadro, la cadena montañosa andina aparece con tonalidades azules y blancas que le sugieren una cualidad etérea y hasta fantasmagórica por su imponente natural. Entre ese fondo y el punto intermedio del cuadro, aparece un espacio casi sin estructuras y despoblado. Ya en el centro del cuadro, vemos montañas con colores marrón y verde oscuro que producen un contraste con los tejados y pequeñas estructuras urbanísticas de la época. Hacia la parte inferior izquierda del cuadro podemos apreciar pequeñas áreas verdes y boscosas que le dan un cierto aire pastoril. En conjunto, lo que se aprecia es la visualización de Salas de lo andino por medio de una estética europea del paisaje que aprendió durante sus estudios en Europa. En contraste, Joaquín Pinto (1842-1906) intenta proponer una visión distinta que quizás tenga que ver con que él fue uno de los pocos pintores decimonónicos que no pudo ir a estudiar en Europa. Lo que aprendió lo hizo por sus propios medios y por la información que llegaba en esa época. Es así que en su cuadro "El

Chimborazo” (1903) Pinto nos ofrece una visión diferente del paisaje andino. Más de la mitad del cuadro lo ocupa el Chimborazo en sí, el cual se lo representa casi en su totalidad en blanco. Este blanco se confunde con las nubes y solo podemos distinguir los puntos de separación entre el Chimborazo y el cielo por la definición de los picos montañosos. Ya en las faldas del volcán lo que vemos es un campo extenso representado con un verde tenue. Hacia la parte inferior del cuadro podemos apreciar varios hombres que podrían ser indígenas o campesinos montando a caballo, con ponchos y sombreros. Este regreso casi de corte romántico a comienzos del siglo XX para registrar la imponencia del espacio andino quizás tenga que ver con el cambio ideológico y político en el Ecuador, que pasó del conservadurismo de la segunda mitad del siglo XIX hacia la revolución liberal de Eloy Alfaro que empezó en 1895 y que continuó a comienzos del siglo XX.³ En este cuadro, la sugerencia al ver estos hombres en el campo, en las faldas del Chimborazo, podría ser la necesidad de seguir pensando en la agricultura como posible fuente de progreso que conlleve la modernidad. Es decir, la visión de Pinto en este cuadro nos remonta a una perspectiva que parecería pertenecer más a la primera parte del siglo XIX que al comienzo del XX, y entiendo esta sugerencia pictórica como una indicación de la perpetuación de la colonialidad del poder en su modo de triangular el uso del capital, el orden laboral y la racialización de los cuerpos. Menciono estos ejemplos porque tanto Salas como Pinto fueron maestros en la Escuela de Bellas Artes en Quito y, por ende, marcaron la estética en el espacio nacional, particularmente en relación con la paisajística.

Antes de pasar a una discusión de las propuestas estéticas de Pareja Diezcanseco desde el ensayo y de Kingman y Guayasamín desde la práctica pictórica, quisiera detenerme en algunos conceptos propuestos por Nicholas Mirzoeff que ayudan a subrayar algunas de las ideas expuestas hasta ahora. En primera instancia, Mirzoeff apunta que la visualidad sirve para clasificar, al nombrar, categorizar y definir objetos perceptibles o imaginables (3). En el caso de la presencia colonizadora de los españoles, por ejemplo, la visualidad tiene que ver con el acto de nombrar sus paisajes y territorios como dominios imperiales y sus subdivisiones en regiones, virreinos. Este uso de la visualidad para nombrar espacios y codificarlos es lo que lleva La Condamine a hacer mediciones de la tierra desde la línea ecuatorial y luego hacer mapas de la Amazonía.

3 Para información sobre este periodo, ver mi artículo, “Crónica de una muerte pasada”.

Este proceso se repite con los mapas, dibujos y esbozos de Humboldt, con los cuales recopila información visual no solo del paisaje, sino de su topografía, de los elementos y detalles de la naturaleza.

En segundo lugar, Mirzoeff sugiere que la visualidad marca una forma de observar y clasificar seres humanos con el fin de segregarlos para evitar que se congreguen como sujetos políticos en el sentido de la colectividad de un grupo de trabajadores, un pueblo o una nación decolonizada (“to prevent them from cohering as political subjects, such as workers, the people, or the (decolonized) nation” [3]). Bajo esta modalidad de la visualidad, los retratos, los daguerrotipos, la fotografía y otras tecnologías se emplean para categorizar y distinguir a diferentes individuos por su tipo de trabajo, por su racialización, por su género y a veces por la interseccionalidad de todos estos elementos. Es así, por ejemplo, que en el cuadro de Pinto analizado anteriormente, los rasgos de los peones o trabajadores de campo alrededor del Chimborazo van perdiendo atributos o características definidas. Esta imagen se la podría contrastar con el retrato en pastel de Juan Agustín Guerrero titulado “Yndia que vende fruta en la Plaza Mayor” (1852), donde los rasgos indígenas, el atuendo y el uso de perspectiva tiene que ver más con el interés orientalista que provenía de Europa que con un intento por ver y captar la realidad de una vendedora de fruta en un mercado propiamente andino, por ejemplo. La postura y el rostro de la mujer indígena en este cuadro sugieren una cierta alegría y hasta satisfacción con su estatus en la sociedad poscolonial del Ecuador.

La tercera modalidad de la visualidad tiene que ver con la instauración de mecanismos que normalizan y hacen aceptables ciertas formas de ver y observar al otorgarles una cualidad estética aceptada (Mirzoeff 3). Mirzoeff hace eco del pensamiento de Frantz Fanon cuando este último expuso el concepto del respeto estético al estatus quo que ayuda a legitimizar y perpetuar ciertas nociones del buen gusto, de la sensibilidad estética, de la belleza o de técnicas reconocidas aceptadas para representar ciertos temas.⁴ Un ejemplo de este tipo de visualidad en la paisajística decimonónica podría ser el cuadro *The Heart of the Andes* (1859) de Frederic Edwin Church, donde el espacio andino es casi irreconocible como tal, pero la representación romántica y positivista se nutre de la tradición de Humboldt y de otros paisajistas europeos anteriormente

4 Ver las primeras páginas del capítulo sobre violencia de su libro *Los condenados de la tierra*, donde Fanon expone cómo la estética del respeto facilita la instauración de mecanismos de violencia y de control.

mencionados. Lo que produce este cuadro no es un registro fidedigno o realista del espacio andino, sino una forma de imaginarse el espacio andino para que concuerde con la percepción y las ideas del que verá este tipo de cuadros en un museo en Estados Unidos o Europa. Es decir, esta forma de ver y de visualizar el paisaje tiene como referentes lo que la audiencia espera ver y cómo espera verlo más que el deseo por crear un paisaje conectado a la realidad andina, ya que lo que podemos observar ni es un páramo ni un campo andino reconocible. Lo que sugiere el cuadro es quizás un espacio aparentemente indomable, aún virgen, pero que está a disposición para ser controlado.

Teniendo en cuenta estas tres formas de concebir la visualidad como técnicas de dominación y colonización, Mirzoeff propone el concepto de la contravisualidad, el cual debe entenderse aquí como la reivindicación del derecho a ver y el rechazo de la ley y de la estética como dos líneas que se entrecruzan para legitimizar y normalizar la visualidad (25). La reivindicación del derecho a ver sugiere una serie de operaciones que desestabilizan lo que Fanón denominaba como respeto estético al estatus quo, las cuales permitirían al sujeto colonizado y subyugado presentarse tal como quiere ser visto y observado. Es decir, si antes el sujeto dominante usaba la visualidad para controlar y subyugar, lo que tenemos aquí es una subversión de las relaciones de poder que le permite al sujeto subyugado dictar y redirigir las reglas de visualidad. En la siguiente sección el concepto de contravisualidad me permite ofrecer breves apuntes sobre los esfuerzos por descolonizar la paisajística andina desde el ensayo y la pintura.

Rupturas pictóricas e intentos por decolonizar la paisajística andina: En diálogo con el realismo social y el indigenismo

En esta sección, me interesa empezar con un análisis del pensamiento marxista que no solo nutre los escritos de Pareja Diezcanseco sino también influye en la forma en que Kingman y Guayasamín entienden la función social y crítica del arte. Primero, ofreceré un resumen de las propuestas de Pareja Diezcanseco para luego emplearlas como herramientas para discutir ejemplos de paisajes en la obra de Kingman y Guayasamín. Por ejemplo, luego de hacer una larga exposición de la evolución del concepto de la dialéctica desde la antigüedad hasta comienzos del siglo XX, Pareja Diezcanseco apunta lo siguiente en su ensayo titulado “La dialéctica del arte”: “El arte es un aspecto de la vida. Y si podemos juzgar

dialécticamente de la vida, podemos también hacerlo en cualquiera de sus aspectos o manifestaciones” (11).⁵ Es por este motivo que Pareja Diezcanseco propone dos caminos a seguir cuando se aplica el método dialéctico para juzgar el arte. El primero es entender el arte “como proceso histórico, como superestructura, es decir, el estudio del arte en su desarrollo al par que la historia de la cultura, del vivir y hacer humanos, en una palabra, en la historia del arte” (11). Esta primera opción nos lleva a pensar que el arte debe y tiene que tener una conexión directa con la sensibilidad de la vida, es decir, entender que el arte es un reflejo y se nutre tanto del vivir y del quehacer humano, como recalca Pareja Diezcanseco. También habría que entender cualquier obra de arte en relación con la evolución y los cambios en la *longue durée* de la historia del arte. Para el caso del presente estudio, por ejemplo, enfrentarnos a cualquier de los paisajes de Guayasamín desde el punto de vista dialéctico, como sugiere Pareja Diezcanseco, implicaría entender esta obra en relación con la paisajística a nivel mundial y particularmente en relación con la obra de los antecesores de la paisajística inmediata de Guayasamín, que bien podrían ser Eduardo Kingman o Camilo Egas.

El segundo camino a seguir, según Pareja Diezcanseco, es analizar “la obra de arte aisladamente, en la medida posible ... sin unirla tan directamente a sus antecesores históricos, sino examinando la obra como hecho real que se presenta a nuestros sentidos, a nuestra capacidad emocional, a nuestro pensamiento” (11-12). Al proponer esta segunda opción, Pareja Diezcanseco señala una forma de emplear la dialéctica como método para apreciar y entender la dimensión estética, emocional y afectiva de la obra de arte en sí. Al aislar la obra de arte –por ejemplo la obra *Los guandos* (1941) de Kingman– para cuestionarla, para sentirla y apreciarla por lo que nos presenta a los sentidos, no se descuida la contextualización histórica, sino que se privilegia la obra u objeto de arte como la materialidad que proporciona un triple entretreído de lo estético-afectivo-histórico.

Así el trabajo crítico pendiente resultaría en la identificación de este triple entretreído de lo estético (por la propuesta del artista), de lo afectivo (por las emociones individuales o colectivas en la audiencia) y de lo

5 Vale la pena subrayar que “La dialéctica en el arte (Notas para un ensayo)” de Alfredo Pareja Diezcanseco fue pronunciado como un discurso en Guayaquil en dos ocasiones. Primero, en el Colegio Nacional Vicente Rocafuerte en 1933 y luego en la Sociedad Artística “Allere Flammen” en 1934. En este círculo artístico para esta época ya concurrían los artistas de corte social, incluyendo a Eduardo Kingman, quien se había radicado en Quito.

histórico (como base o inspiración a la que responde o de la que se nutre la obra de arte). En este cuadro de Kingman anteriormente mencionado, se aprecia el sentido de dolor por la procesión mortuoria en la que se llevan dos ataúdes sobre los hombros de indígenas mientras un capataz va sobre un caballo y con látigo a mano apresura el paso de los cuerpos indígenas. Es importante notar que en esta obra Kingman privilegia la expresividad y carga emocional del dolor, sufrimiento y abuso que viven los hombres indígenas en estas condiciones, y esto se profundiza al no poder ver la cara del capataz. El paisaje andino en esta obra se emplea para situarnos en un espacio de transacción y abuso laboral donde se reproducen escenas que muestran una doble colonialidad tanto de poder (laboral) como de racialización. Cuando se habla de racialización en este cuadro, tiene que ver no tanto con el color de piel sino con los rasgos físicos (e.g. ojos, cabello, nariz, etc.) que se asocian con un determinado grupo racial y en este caso sería una tensión entre el cuerpo racializado indígena y el capataz que parecería ser un mestizo con piel curtida por el tipo de trabajo que debe hacer bajo el sol. Sin embargo, el capataz ocupa una posición social “superior” a la de los indígenas. Es decir, el cuadro nos confronta con el racismo naturalizado e incuestionable de la época y que, en cierta medida, sigue estando vigente. Este sería un ejemplo de contravisualidad, para volver al vocabulario de Mirzoeff, ya que la escena en *Los Guandos* nos obliga a enfrentarnos a una historia antes poco vista en el panorama del arte andino donde estas imágenes de subyugación desencajaban con las propuestas estéticas aceptadas y el arte de buen gusto que había formado parte del canon hasta entonces. Por otra parte, al no poder ver al capataz que si bien abusa y vigila, la mirada crítica de la audiencia se dirige a contravisualizar el sufrimiento de todo un pueblo representado por unos cuantos hombres en este ritual mortuorio.

Vale la pena recalcar que cuando se menciona la dimensión estética del arte, entendemos la obra deslindada de su significado puro de estética divorciada de la realidad o el llamado arte por el arte. Es decir que estamos hablando de una politización de la estética al transformarse en arte comprometido por su mirada crítica y su propuesta social. Al contrario del arte no comprometido, Pareja Diezcanseco sugiere lo siguiente:

La literatura obedece, como la pintura y la escultura, al impulso reciente. Se comienza a olvidar lo inmediatamente anterior. La obra de la vida se impone. Es el aliento vital que prende en todo, como un calor que salva. El hombre debe identificarse con su obra. Se acentúan las tendencias terrígenas y sociales. (20)

Así, el autor unifica el giro hacia el realismo social, el indigenismo y las novelas de la tierra como un impulso por captar los matices y las sensibilidades de la vida propia. Vale aclarar que Pareja Diezcanseco no propone naturalizar estas formas estéticas sino recalca que el tipo de arte y literatura denominada como realismo social, indigenismo o novela de la tierra son efectivas porque se nutren de la vida en sí, convierten el sufrimiento, el abuso, la inequidad social y racial en material de arte. Es importante subrayar que Pareja Diezcanseco enfatiza la necesidad de que la audiencia se identifique con la obra artística. Es decir, y como indica más adelante, “El arte, la literatura se incorporan a la tierra” (21). La obra de arte se nutre y se arraiga en la realidad, en las necesidades propias del contexto político y social a nivel regional y nacional. El arte debe ser claro, comunicarse abiertamente con la audiencia y comunicar un mensaje que esta pueda entender. La idea sería abandonar el hermetismo pictórico para darle cabida a una expresividad más conectada a los temas sociales que afectan a la mayoría de la población. Además, este tipo de arte se convierte en arte político al tomar una postura clara, al responder a las necesidades determinadas del contexto sociocultural del país, al deslindarse de un tipo de arte interesado en agrandar el buen gusto de unos cuantos (la élite) y olvidándose de que el arte también podría ser para y de los demás (Pareja Diezcanseco 24).

He iniciado con estas primeras ideas de Pareja Diezcanseco porque esta perspectiva marxista sobre la función del arte es la que marca la obra de Kingman en su búsqueda por una expresión pictórica propia. Si bien Kingman se nutre de las disputas y huelgas laborales tanto en Guayaquil como en los campos de la costa, sus primeras obras de corte social como *El carbonero*, *El obrero muerto*, *Trabajadores de la White Caçoteros* y *La Balsa* fueron llevadas en 1935 a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Quito. No fueron bien aceptadas. Tanto fue así que el “jurado se negó a otorgarle el premio Mariano Aguilera” a causa del “uso poco natural del color y la deforme anatomía de los personajes” (Greet, “Pintar la nación indígena” 96-98). Parte del prejuicio hacia la obra de Kingman tiene que ver con un supuesto intento por asemejarse demasiado a la propuesta estética de Diego Rivera. Como apunta Greet, “Si bien la deuda con Rivera es innegable, su adaptación del estilo monumental y los temas sociales críticos del muralismo mexicano en el contexto ecuatoriano resultaron muy duros cuando son tratados tan cerca de la realidad local” (“Pintar la nación indígena” 98). Por ejemplo, en *El Carbonero* (1934), Kingman nos pone en contexto ambiguo que bien podría ser un espacio de distribución o de almacenamiento de carbón.

En primer plano y sentado sobre un costal de carbón el trabajador –es decir, el carbonero– tiene una mirada ida que parecería estar mirando hacia el piso o hacia un espacio indefinido en señal de agotamiento o de frustración. Su atuendo con ropa deshilachada, rota y sucia denota el arduo trabajo que implica levantar y acumular la cantidad enorme de sacos pesados que se ve al fondo de la imagen. Parte de la propuesta estética de Kingman no es solamente presentarnos las condiciones laborales del carbonero, sino humanizar al trabajador, ya que vemos brazos, manos y pies sobredimensionados y musculosos como sugerencia de la importancia del cuerpo abusado, de piel oscura por pasar largas horas bajo el sol y acaso la imposibilidad de cambiar las circunstancias laborales. Aquí la escena se convierte en el paisaje que no es un espacio idílico sino un recordatorio de las vivencias y dificultades que enfrentan este tipo de trabajadores en el día a día. Es notable que, a través del contraste cromático –los costales oscuros, las paredes claras, la ropa del carbonero en tonos azules y marrones y el piso rojizo y naranja– lo que tenemos es un cuadro cargado de emociones como un intento por volver hacia la realidad para transformarla por medio de la crítica en el arte. Por ejemplo, el piso rojizo y naranja nos sugiere las condiciones de trabajo, el clima caluroso y el sol canicular que quema el piso. Los pies descalzos del carbonero tocan directamente este piso y convierte así a los pies sobredimensionados en un vínculo que entrelaza el ambiente laboral con la corporeidad del trabajador. Cada color en este y otros cuadros de Kingman evoca este tipo de cargas emocionales. Como indica Pareja Diezcanseco hacia el final de su primer ensayo, “En nuestro arte ecuatoriano, casi siempre de imitación, de corriente parnasiana y romántica, hasta hace muy poco por lo menos, debemos esforzarnos por la creación buena, sana, robusta. No nos pongamos en contradicción con nuestro medio. El ambiente es de lucha, de graves antagonismos y hay que tomar partido” (25). Con obras como *El Carbonero*, Kingman definitivamente toma una postura clara en su arte, donde el contexto paisajístico sirve para subrayar el abuso de poder y la carga afectiva del obrero. Precisamente porque no se representa a la entidad que ejerce el poder, el carbonero se puede permitir un momento de ocio, sea para descansar o para lamentarse por su condición.

Bajo la influencia de Pareja Diezcanseco y los demás escritores del Grupo de Guayaquil, así como por la influencia del muralismo mexicano, Kingman emplea la pintura para “descubrir la realidad” y “edificar sobre ella” (Pareja Diezcanseco 25). El tipo de realismo que nos ofrece Kingman no es una copia exacta de la realidad sino su intervención para

iluminar y revelar ciertos aspectos de la misma, de modo que se pueda construir la obra como un vehículo de crítica social. En otra obra, *Saque de papas* (1939), ya en un espacio visiblemente de campo, Kingman nos introduce a los cuerpos sobredimensionados en su contacto íntimo con la tierra y sus productos. Al visualizar esta escena a través del acercamiento extremo sobre los cuerpos indígenas, Kingman nos obliga a enfocarnos en los trabajadores y no tanto en el capataz, quien aparece a mucha distancia en el trasfondo de la imagen. El capataz observa un valle, mientras la mirada concentrada de los trabajadores se fija en la tierra que han estado trabajando o en las papas que han estado recogiendo. En la parte superior derecha del cuadro podemos observar a dos mujeres que llevan costales llenos de papas sobre un hombro, dos hombres que trabajan la tierra y las mujeres recogen las papas. Uno de los hombres en la parte inferior izquierda de la escena tiene su frente sobre la tierra, quizás en señal de agotamiento, sus pies son descalzos y enormes, y sus manos parecerían enterrarse en el sembrío como una premonición de muerte. En contraste, en la parte inferior derecha, al lado de una mujer que está recogiendo papas en una canasta y cuyas manos son desproporcionadas en relación con su cuerpo, podemos observar el cuerpo de un recién nacido, envuelto en un manto blanco, que está tendido sobre la tierra y con la mirada hacia el cielo. Esta sugerencia simbólica cumple dos posibles funciones. Por una parte, la figura del recién nacido podría servir para subrayar la forma en que este continuará trabajando y perteneciendo a su tierra, pero siempre a modo servil, como un nuevo cuerpo que continuará el tipo de trabajo ancestral pero en un contexto de abuso laboral. Si se le da otra lectura, la mirada del niño hacia el cielo y su presencia en este contexto podría representar una visualización de un posible símbolo de esperanza, de un posible cambio en las condiciones y relaciones de poder.

El campo en sí, por el policromático uso de amarillo, rojo, verde y marrón, sugiere la fecundidad del espacio andino y va de la mano con los cuerpos indígenas abusados. Ambos cuerpos (el terrero físico y el indígena) cumplen una función de enriquecimiento, de acumulación de capital a costa de la dimensión humana y natural. Parte de la perspectiva que nos presenta Kingman es la propuesta de revertir la visualidad y presentar una contravisualidad que permita empezar a decolonizarla. En esta lectura de esta obra de Kingman, vale la pena recordar las siguientes frases: “No invirtamos la realidad. Interpretémosla. Más aún: hay que transformarla siguiendo muy de cerca sus necesidades de evolución y de progreso” (Pareja Diezcanseco 15-16). Lo que se nota en Kingman

es precisamente ese intento por interpretar la realidad andina donde no basta con representar montañas y valles como lo hacían los artistas europeos en el siglo XIX e incluso algunos artistas ecuatorianos hasta bien entrado el siglo XX. Para Kingman, parte de una aproximación al paisaje es entender su estrechez afectiva y laboral con los cuerpos que han habitado y trabajado estos espacios, así como emplear el arte para hacer una crítica de las condiciones de abuso de índole racial, laboral y de género. Dada la persistencia de esta visualidad, desde una perspectiva del siglo XXI, podemos denominar el trabajo de Kingman como representación visual de la colonialidad del poder. Dicha colonialidad va de la mano de la colonialidad estética-visual y, por ende, las propuestas de Pareja Diezcanseco desde el ensayo y de Kingman desde la práctica pictórica nos sirven como un archivo histórico del ethos decolonial. Es decir, los impulsos por la decolonización y por hacer una crítica profunda de lo que hoy llamamos colonialidad no es un fenómeno reciente, sino que tiene una trayectoria extensa, e intervenciones desde el arte como las aquí señaladas se las deberían leer como herramientas esenciales para repensar el archivo histórico de la decolonialidad a larga duración.⁶

Al hablar sobre la función de estos cuerpos transformados y sobredimensionados en las obras de Kingman y Guayasamín en relación al paisaje, lo que se intenta es recalcar precisamente una lectura contemporánea al enfrentarnos a estas obras. Es así que se propone entender la relación estrecha entre estos cuerpos sobredimensionados con el paisaje como un intento por invertir la lógica de la colonialidad racial, la cual construyó la subyugación y visualización de cuerpos indígenas y afrodescendientes como corporalidad abyecta por medio de la regulación económica, laboral, militar y legislativa, así como la colonialidad visual y estética. La más clara demarcación entre lo que ocurría en Europa entre las dos guerras mundiales y después de la segunda guerra mundial fue el surgimiento de tendencias en el arte que van desde el posimpresionismo hasta el surrealismo o el futurismo, entre otras vanguardias, las cuales influyen en cierta elaboración de propuestas pictóricas en las Américas. Pero mientras el surrealismo y el posimpresionismo marcaban la pauta en Europa occidental, en América Latina, a partir de la influencia del realismo social proveniente de la Unión Soviética, también surgía un fuerte interés por proponer desde el arte otra forma de entender las realidades propias de la región. Es por eso que se hace tanto hincapié

6 Para más información sobre esta crítica, ver “The Rule of Impurity” de Horacio Legrás.

en el realismo social, que por momentos converge con el indigenismo y en otras instancias cobra fortaleza al simbolizar preocupaciones sociohistóricas en el muralismo, el cual influye o por lo menos genera reacciones de aprecio o desdén desde los mismos círculos artísticos en las Américas. Aquí vale resaltar un ejemplo del arte ecuatoriano, pero ya en un contexto internacional cuando Camilo Egas recibió el encargo de crear un mural para el pabellón del Ecuador en la Exposición General de 1939 en Nueva York. Para completar este mural que lamentablemente parece haberse destruido, Egas colaboró con los jóvenes pintores ecuatorianos Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco. El tema principal del mural es la influencia indígena precolombina para pensar las nuevas luchas laborales de los indígenas a comienzos del siglo XX. Los cuerpos indígenas sobredimensionados se confunden con las montañas andinas que aparecen en el fondo de la obra, convirtiéndose así en un conjunto donde el paisaje se compone de la unión indivisible entre el espacio geofísico y el cuerpo laboral del indígena. Según Greet, con esta colaboración Kingman comienza a entretener una visión mucho más compleja del indigenismo en su dimensión de crítica social, no solamente por la colaboración con Egas, sino por el contacto que tuvo con otros pintores latinoamericanos durante su estadía en Nueva York.⁷

Teniendo en mente estas ideas sobre la función del paisaje en la obra pictórica de Kingman, me gustaría pasar a una discusión de algunos ejemplos de la paisajística en la obra de Guayasamín. Como es bien conocido, Guayasamín sigue un camino parecido al de Kingman en cuanto a sus primeros pasos en la Escuela de Bellas Artes de Quito y luego su contacto con los muralistas mexicanos y otros artistas en Nueva York entre 1942 y 1943 por el apoyo de la Organización de Estados Americanos. Este periodo de formación y descubrimiento de sus propios temas y lenguaje pictórico le conlleva a crear su primera gran serie denominada *Huacayñán*, o el camino del llanto, producida bajo el auspicio del intelectual ecuatoriano Benjamín Carrión (1897-1979). Al referirse a la estructura de *Huacayñán*, la cual está compuesta por 103 cuadros y un mural, Carlos Jáuregui sostiene que “Cada grupo o tema étnico está precedido de un paisaje: ‘La montaña’ para el tema indígena, ‘Quito’ para el tema mestizo y ‘La selva’ para el tema negro” (117).

7 Para más información, ver el trabajo de Michele Greet titulado “From Indigenism to Surrealism: Camilo Egas in New York, 1927-1946”. También me ha sido útil el libro *Constitutive Visions* de Christa J Olson, particularmente en su análisis histórico de las obras de Kingman.

Ya en las obras de Guayasamín más reconocidas tenemos dos series en particular. La primera es la “Edad de la Ira”, la cual fue producida primordialmente en los años sesenta y setenta. La última gran serie se la denomina la “Edad de la Ternura”, la cual comprende la etapa tardía de su producción pictórica. La preocupación por el paisaje de Quito en la obra de Guayasamín abarca alrededor de 250 cuadros los cuales usan ajustes de perspectiva, luz y colores vivos para enfatizar la interioridad subjetiva y los cambios emocionales tanto de la ciudad en sí como del pintor frente a la ciudad (Oña 117-118). Lo que me interesa de estas variaciones del paisaje quiteño es precisamente el uso del color para marcar emociones y afectos.

Dentro de estos 250 paisajes de Quito, por ejemplo, se emplea un sinnúmero de variaciones cromáticas con el uso del rosado, rojo, negro, verde, azul, naranja, etc. Quisiera enfocarme brevemente en tres variaciones de Quito en la paisajística afectiva de Guayasamín. Por ejemplo, en su cuadro *Quito negro* de 1969, Guayasamín nos confronta con un contraste marcado por el uso del negro para las montañas andinas, mientras que se utiliza el gris, con ciertos tonos de blanco y naranja, para diseñar cuadrillos que simbolizan la ciudad de Quito que atraviesa y corta el valle andino. El cielo se marca por el uso del naranja, gris y negro. Este contraste cromático produce una posible lectura sobre la violencia histórica de la urbanización de Quito en el contexto del espacio natural andino. Otra lectura podría ser la forma en que Quito ha ido expandiéndose y moldeándose a su entorno andino hasta convertirse en una extensión de construcciones que entrecortan el paisaje natural montañoso. Otro ejemplo podría ser *Quito azul* de 1970, donde hay un acercamiento hacia la ciudad y las montañas ahora son azules, mientras que el cielo es blanco. La ciudad tiene varias tonalidades que contrastan con el azul de los Andes. También podríamos mencionar la obra *Paisaje de Quito* (1989) de algunos años después, donde el cielo es de un naranja intenso y la montaña andina es de color marrón oscuro y verde. La perspectiva cambia, porque ahora la ciudad pareciera nacer de la montaña, en vez de cortarla como en los cuadros anteriormente mencionados. Así mismo, debemos entender que el uso del naranja podría simbolizar el sol canicular quiteño que ilumina las casas de la ciudad, las cuales recogen tonalidades naranjas, mientras que otras partes parecerían estar bajo la sombra.

Para pensar sobre estos ejemplos de la obra de Guayasamín, quisiera volver al pensamiento de Pareja Diezcanseco, particularmente en su ensayo “El sentido de la pintura”, y en particular sobre algunas

ideas relacionadas con el lenguaje de las emociones que se sugieren y tematizan a través de los recursos pictóricos. Es así que el poder afectivo y emocional nace de la pintura, porque “tiene su valoración, su mensuración, colores que pintan la emoción, luces que arrancan un grito a la conciencia súbitamente iluminada por una verdad” (Pareja Diezcansesco 29). Pareja Diezcansesco también sugiere que el paisaje, como lo puede ser un retrato, una caricatura o un desnudo se los puede leer como motivos (*motifs*), pero la diferencia está en cómo el pintor decide interpretar lo que observa y no solo copiarlo. Es decir, el sello que le imprime cada artista al introducir su subjetividad afectiva y carga emocional a través de los colores, tonalidades, el uso de luz, sombra y la perspectiva le empiezan a dar sentido al motivo (*motif*) escogido por el artista (“El sentido de la pintura” 32). Por ejemplo, al enfrentarnos a la obra de Guayasamín en los ejemplos mencionados anteriormente, cada registro pictórico de Quito nos ofrece una visualización parecida, pero la carga afectiva nace precisamente del uso de colores fuertes para esbozar emociones en tensión. Es decir, cada versión de Quito en la obra de Guayasamín es un motivo que ha sido interpretado según la interioridad afectiva del artista en ese momento. Como recalca Pareja Diezcansesco, “El sentido es a la pintura lo que el paisaje a la tierra: la florece, la pinta, la interpreta, la humaniza” (“El sentido de la pintura” 33). No obstante, Pareja Diezcansesco distingue entre el motivo técnico y el motivo ideológico. El motivo técnico se nutre de un objeto para ser representado, por ejemplo un paisaje, una cosa, un ser humano. Para el autor, el motivo ideológico es el que va de la mano del motivo técnico y “consigue su expresión diferenciada” (33). Es así, entonces, que en las obras de Guayasamín anteriormente mencionadas Quito como paisaje se convierte en un motivo técnico, pero las variaciones cromáticas se convierten en un motivo ideológico. Es decir, el uso de naranjas y rojos en los cuadros de Guayasamín expresan rabia, vitalidad y hasta la posibilidad de destrucción, mientras que los azules, por ejemplo, producen un contraste de serenidad y de equilibrio. El motivo ideológico en estos cuadros va de la mano del motivo técnico para ofrecer variantes al espectador e interpelarlo a que interactúe afectivamente con el paisaje andino policromático. Además, en el pensamiento de Pareja Diezcansesco, la selección del motivo es el origen de la obra de arte. El sentido tiene que ver con su “elaboración” y se convierte en “centro convergente de la técnica y del pensamiento, del motivo y la actitud” (33). La actitud tiene que ver con la recepción del espectador al recibir o percibir el sentido de la obra de arte.

En la parte final de “El sentido de la pintura” Pareja Diezcanseco hace una distinción entre estilización y deformación. Para el autor, la deformación tiene que ver con el afán del pintor por sobredimensionar el objeto representado. Por ejemplo, si se sobredimensiona una mano, como en las obras más reconocidas de Guayasamín o de Kingman, este acto debe cumplir una función de denuncia, de presentar un mensaje claro y directo a la audiencia, de sugerir el tema y preocupación, y no simplemente convertirse en una técnica vacía que carece de contenido (39-42). En cambio, por medio de la estilización, se acentúan rasgos o partes de las imágenes para así conocer “mejor el objeto que cuando se nos presenta intacto, a manera de copia fotográfica” (39). Es decir, según lo entiendo, el propósito del artista debería ser interpretar la realidad, transformarla por medio del arte para comunicar un contenido específico y así cumplir un papel útil en la sociedad, particularmente como aparato que interviene en debates sociopolíticos de un contexto determinado.

Conclusión

Hasta ahora se ha tratado de trazar el paso de la visualidad como gesto colonial (Mirzoeff) y el legado paisajístico después de La Condamine y Humboldt y cómo la contravisualidad comienza a recién cobrar su expresión en la paisajística del Ecuador en el giro hacia el realismo social y el indigenismo. A modo de conclusión, me gustaría detenerme en algunas ideas de W. J. T. Mitchell sobre la relación entre el paisaje y los mecanismos de poder. Según Mitchell, el paisaje debería ser visto no como objeto para ser observado o como algo estático, sino como medio dinámico que se convierte en una entidad activa que cobra vida, que hace (1-4). Además, Mitchell nos sugiere pensar en los paisajes como textos que circulan, que se movilizan tanto en el tiempo como en el espacio (2). Por ende, estos paisajes nos piden interactuar con ellos –es más, requieren de nosotros otras formas de interactuar con ellos– no como objetos del pasado sino como objetos que nos llegan y perduran en el siglo XXI, sea en su medio original (cuadros para ser exhibidos), en fotografías, en imágenes digitalizadas, en versiones impresas o en videos (a veces animados) disponibles por YouTube u otras plataformas.

Si Mitchell ha propuesto que el paisaje como tal se ha agotado, es decir que ya no es un medio viable para la creatividad artística, quizás su punto de referencia se limite a un canon artístico occidentalizado y

eurocéntrico y, por ende, limitado (5-34). Percibir e interactuar con la afectividad decolonizadora, es decir el potencial decolonizador que proviene del registro cromático-simbólico-afectivo, nos permitiría expandir el corpus decolonizador proveniente de las artes, aún si estas no empleaban esta terminología. El impulso y gesto decolonizador radica en su forma de romper con la tradición paisajística apuntada en la primera parte de este ensayo, ruptura que se podría enmarcar concretamente dentro de una colonialidad estética y específicamente de colonialidad visual.⁸ Quizás el gesto decolonizador más concreto que se pueda detectar al enfrentarnos a la obra de Kingman o Guayasamín es el acto de no conformarse con la estética del estatus quo, sino afiliarse a las sensibilidades otras que hasta ese momento no se veían reflejadas o incluidas dentro de la colectividad aceptada por el estatus quo para quienes el arte debía ser expresada de una manera determinada. Precisamente porque la paisajística de Kingman y Guayasamín se nutre de las ideas sobre el arte provenientes del realismo social, del indigenismo y de las prácticas muralistas promulgadas con mayor alcance desde México, estos paisajes andinos no se producen exclusivamente para el consumidor eurocéntrico sino también para la audiencia tradicionalmente excluida, para que esta pueda verse reflejada en la imagen, para aquellos que buscan un significado social y político en el arte que puedan sacar del museo y convertir en un ente que transforme espacios urbanos. Dependiendo de la obra, tanto Kingman como Guayasamín expusieron sus obras en museos, en espacios públicos estatales, y algunas obras, particularmente las de Guayasamín, han ido a formar parte de colecciones privadas. La ambición de ambos fue democratizar la experiencia de apreciar el arte y de ofrecerle a la audiencia y consumidor pudiente una crítica mordaz de la realidad sociocultural, racial y política del Ecuador. Ver e interactuar con la paisajística andina de Kingman y Guayasamín desde una perspectiva decolonial implica tener una mente abierta para expandir el canon de textos y pensamientos decoloniales. Siguiendo la crítica que hace Legrás hacia la teoría decolonial por el escaso interés de esta en la literatura como fuente o interlocutor de ideas decoloniales, una crítica que se le podría hacer a algunos proponentes del giro decolonial de la estética es su interés casi exclusivo por el arte puramente contemporáneo que ejerza una crítica de la colonialidad del ser en su intersección con las colonialidades de

8 Para ejemplos recientes sobre el giro decolonial en relación a la estética, ver el trabajo de Albán-Achinte, Mignolo y Gómez, y Sanjinés.

género y raza.⁹ Es como si el pensamiento decolonial proveniente del arte fuera posible únicamente desde su contemporaneidad y se asume, a mi parecer erróneamente, que no se pueden recuperar gestos decoloniales en varias instancias históricas de la producción cultural, literaria y artística latinoamericana. En la obra de Kingman que he discutido, el paisaje evita representar el contexto natural andino en vacío o por sí solo; además, interactúa con sus habitantes y permite representar lo que se ha venido poniendo en escena: la interacción y disputa por el poder a través de las dinámicas laborales y la negociación de espacios los cuales son simbolizados por el capataz visible (que aparece en el marco) y sus trabajadores, sean estos campesinos indígenas o un carbonero. Por otra parte, el interés de Kingman por la sobredimensión del cuerpo en relación con su entorno del paisaje montañoso andino emerge con el propósito de producir un efecto de distanciamiento óptico-epistemológico que ponga en tensión la colonialidad del legado estético.

Para entender lo expuesto sobre Guayasamín y su interés por representar variaciones cromáticas y afectivas de Quito, lo que se ha intentando subrayar ha sido cómo su obra produce un gesto decolonial por el énfasis del pintor en usar contrastes cromáticos para romper tanto con la visualidad, como técnica de dominación de la colonialidad, así como con la lógica eurocéntrica que produce expectativas de cómo representar un espacio urbano en relación al espacio andino.¹⁰ Dicho de otra forma, podríamos leer el gesto de Guayasamín por crear aparentemente la misma imagen del valle de Quito y sus alrededores desde su hogar y taller en Bellavista como el intento del pintor de retomar la policromática indígena visible en sus telajes y atuendos tradicionales. Al enfatizar dichas tonalidades y pareados específicos de colores intensos,

9 Para una profundización sobre este punto, ver el capítulo de Legrás anteriormente mencionado.

10 Al hacer esta propuesta, tengo en mente no solamente las ideas de Mirzoeff sino también ciertas ideas de Alejandro Vallega en su propuesta sobre una estética decolonial, particularmente cuando sugiere lo siguiente: “I am proposing a decolonial aesthetics that goes well beyond theorizing sensibilities and beyond a rational critique of works of art or analyzing the physiological basis for judgments of beauty or taste. Also, at the aesthetic level I am indicating that it is not enough to change images, find new representations, or even make explicit what was before unseen or concealed. These are certainly necessary elements of a decolonial aesthetics, but in the end, one must turn to the pre-theoretical, the pre-linguistic, and the pre-rational if the rational is not to be merely understood in terms of the modern, colonial characterization of rationality and the human” (Vallega 199). Para más información, ver el libro de Vallega, *Latin American Philosophy: From Identity to Radical Exteriority*.

Guayasamín nos obliga a distanciarnos de una estética europeizante, así como de una noción de afectividad que parecería ser incompatible con la decolonización. Por consiguiente, leo la afectividad que se produce desde las tonalidades y colores de estos cuadros por Guayasamín para conectar lo que a primera vista serían tendencias o posturas teóricas inconexas.

Si entendemos las propuestas pictóricas de Kingman y Guayasamín dentro de un contexto histórico donde regía la colonialidad visual (la primera parte de este ensayo), lo que se ha propuesto ha sido repensar las formas específicas en las que ambos pintores rompieron con la tradición paisajística andina para producir obras cargadas de crítica social que no solo intentan descolonizar la visualidad sino que introducen elementos afectivos con el uso de sus técnicas y colores en sus representaciones. Es así que al enfrentarnos a la obra paisajística de ambos pintores, “La emoción estética va por gradaciones, primero nos emociona el colorido; luego nos llama la atención la figura misma; nos ponemos a estudiar la técnica; de aquí pasamos a analizar el motivo; y, por último, llegamos al sentido del cuadro, a su trascendencia, a su último fin” (Pareja Diezcanseco, “El sentido de la pintura” 36). La trascendencia que encontramos en las obras mencionadas de Kingman y Guayasamín, a mi forma de entenderlas, es precisamente la posibilidad que emerge desde la misma obra para repensar cómo sus propuestas desestabilizan la estetización y exotización de lo andino y producen una crítica profunda de la colonialidad en sus diferentes dimensiones. Es así, entonces, que entiendo el pensamiento de Pareja Diezcanseco y la práctica pictórica de Kingman y Guayasamín como propuestas y rupturas que descolonizan la visualidad del paisaje andino y que bien podrían ayudarnos a expandir el archivo histórico del ethos decolonial.

Obras citadas

Albán Achinte, Adolfo

2010 “Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar”. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 4, núm. 5, págs. 10-23.

Báez, Eduardo

2005 “Quito: City and Landscape between Utopia and Reality”. *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes in Latin America*, editado por Jean-Francoise Lejeune, Princeton Architectural Press, págs. 50-63.

Bolívar, Simón

1950 “Mi delirio sobre el Chimborazo”. *Simón Bolívar: Obras completas*, editado por Vicente Lecuna y Esther Barrett de Nazaris, 2da edición, vol. 3, La Habana, Editorial Lex, págs. 729-730.

Greet, Michele

2009 “From Indigenism to Surrealism: Camilo Egas in New York, 1927-1946”. *Nexus New York: Latin/American Artists in the Modern Metropolis*, editado por Deborah Cullen, Museo del Barrio/Yale University Press, págs. 168-179.

2007 “Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, vol. 25, núm. 1, págs. 93-119.

Jáuregui, Carlos A.

2014 “Huacayñán (1952-1953). La in(ex)clusión biopolítica”. *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, Iberoamericana, págs. 107-139.

Legrás, Horacio

2016 “The Rule of Impurity: Decolonial Theory and the Question of Literature”. *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*, editado por Juan G. Ramos y Tara Daly, Palgrave Macmillan, págs. 19-36.

Lubowski-Jah, Alicia

2014 “The Picturesque Atlas: The Landscape Illustrations in Alexander von Humboldt’s *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous Peoples of the Americas*”. *Unity of Nature: Alexander von Humboldt and the Americas*, editado por Georgia de Havenon, Christina de León, Alicia Lubowski-Jahn y Gabriela Rangel, Americas Society/Kerber, págs. 70-85.

Mignolo, Walter D.

2010 “Aisthesis decolonial”. *Calle 14* vol. 4, núm. 4, págs. 10-25. Web. 15 Sept., 2017, revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1224/1634.

Mignolo, Walter y Pedro Pablo Gómez, editores

2012 *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mignolo, Walter y Roland Vázquez

2013 “Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings”. *Social Text: Periscope*, 15 julio 2013, socialtextjournal.com.

org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/.

Mirzoeff, Nicholas

2011 *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, 2011.

Mitchell, W.J.T., ed.

1994 “Imperial Landscape”. *Landscape and Power*. University of Chicago Press, págs 5-34.

Niell, Paul B.

2013 “Introduction”. *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1780-1910*, editado por Paul B. Niell y Stacie G. Widdifield. University of New Mexico Press, págs. xxiii-xxxiv.

Olson, Christa J.

2014 *Constitutive Visions: Indigeneity and Commonplaces of National Identity in Republican Ecuador*. Pennsylvania State University Press.

Oña, Lenín

2012 “El último militante”. *Guayasamín: El poder de la pintura*, editado por Pablo Cuvi. Santillana y Fundación Guayasamín, págs. 114-131.

Pareja Diezcanseco, Alfredo

1936 *La dialéctica en el arte; El sentido de la pintura*. Editorial Portugal, Quito.

Ramos, Juan G.

2013 “Crónica de una muerte pasada: Eloy Alfaro, Vargas Vila y *La muerte del cóndor* como texto híbrido modernista”. *Textos Híbridos: Revista de Estudios Sobre la Crónica Latinoamericana*, vol. 3, núm. 1, págs. 16-42.

2015 “Contesting Domination: Modernity, Coloniality of Gender, and Decolonial Feminism in José de la Cuadra’s ‘La Tigra’”. *Romance Notes*, vol. 55, núm. 1, págs. 61-75.

2016 “Disruptive Capital in Andean/World Literature: A Decolonial Reading of Enrique Gil Gilbert’s *Nuestro pan*”. *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*, editado por Juan G. Ramos y Tara Daly, Palgrave Macmillan, págs. 141-160.

2018 *Sensing Decolonial Aesthetics in Latin American Arts*. University of Florida Press.

Sanjinés C., Javier

2016 “Decolonizing Aesthetic Representation: The Presence of the European Savage in Bolivian Modernity”. *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*, editado por Juan G. Ramos y Tara Daly. Palgrave Macmillan, págs. 99-119.

Vallega, Alejandro A.

2014 *Latin American Philosophy: From Identity to Radical Exteriority*. Indiana University Press.

Los chullpares de Kutimpu y Sillustani en la escritura de Gamaliel Churata: Poética y política del paisaje espectral

Elizabeth Monasterios Pérez
University of Pittsburgh

La cosa más notable y de ver que hay en este Collao, a mi ver, es las sepulturas de los muertos.

Pedro Cieza de León

Kutimpu como Sillustani, donde se alzan, soberbias e inmutables, las hermosas pukaras, o chullpas, de ácido granito, de cuya procedencia los mismos orejones carecían de información valedera.

Gamaliel Churata

La impresionante arquitectura funeraria diseminada a lo largo del sur peruano y el altiplano boliviano fue una de las singularidades culturales que cautivó y desconcertó la mirada europea del siglo XVI. Entre 1549 y 1550 el conquistador y cronista español Pedro Cieza de León recorrió estos territorios con el propósito de obtener información para escribir una narrativa monumental del Perú que diera a conocer sus orígenes preincaicos, su historia incaica y su conquista, además de reflejar la

campaña pacificadora de Pedro de la Gasca.¹ Esa narrativa recibió el nombre de *Crónica del Perú*,² y hasta hoy es reconocida como “la primera narración histórica de la conquista del Perú” (Parma Cook y Cook en Cieza de León, *The Discovery and Conquest*) y “la más valiosa de las primeras crónicas de costumbres andinas” (Abercrombie).



Figura 1. Chullpares, a 50 kms. de la ciudad de La Paz, camino a Calamarca. Foto: Francisco Ramírez.

- 1 La llegada de Pedro de la Gasca al Perú se produjo en el contexto de una guerra civil entre conquistadores. La guerra había alcanzado su punto culminante en 1546 con la batalla de Añaquito (actual territorio ecuatoriano), cuando el ejército de Gonzalo Pizarro derrotó al Virrey Blasco Núñez de Vela y lo decapitó en pleno campo de batalla. En mayo del mismo año desembarcó en Panamá Pedro de la Gasca con el mandato de restaurar el orden real en el virreinato. Cieza de León, que se encontraba en Cartago (Colombia) inmerso en la escritura de una relación de sus viajes por el Nuevo Mundo, se alistó en el ejército pacificador y participó en la campaña militar que concluyó en 1548 con la derrota de Gonzalo Pizarro en la batalla de Jaquijahuana, en las proximidades del Cusco. Pacificado el Perú, Gasca nombró a Cieza “cronista oficial de Indias”, brindándole apoyo para la composición de la *Crónica del Perú*. En el Capítulo XCV de su crónica Cieza da testimonio de ese patrocinio: “Yendo yo el año de 1549 a las Charcas a ver las provincias y ciudades que en aquella tierra hay, para lo cual llevaba del Presidente Gasca cartas para todos los corregidores que me diesen favor para saber e inquirir lo más notable de las provincias” (247).
- 2 El plan general de la obra está detallado en el prólogo de la primera parte, la única que fue publicada en vida del autor (1553) y que consiste de 121 capítulos que van desde una relación del descubrimiento de las Indias hasta un informe de los monasterios fundados en el Perú hasta el año 1550.

En la primera parte de esa crónica abundan comentarios y observaciones (muchas veces proporcionadas por informantes nativos, incluidos viejos quipocamayos, amautas, y testigos de la conquista) en torno a las sepulturas que los indios del Nuevo Mundo construían para enterrar a los difuntos,³ pero es en el Capítulo C, titulado “De lo que se dice de estos collas de su origen y traje, y cómo hacían sus enterramientos cuando morían”, donde encontramos referencias concretas al impresionante paisaje funerario que ofrecía el Qullasuyo incaico y a la relación que los indios tenían con él. El fragmento que cito a continuación es ilustrativo del interés (pero también del desconcierto) que la cultura funeraria andina despertó en Cieza de León:

La cosa más notable y de ver que hay en este Collao, a mi ver, es las sepulturas de los muertos. Cuando yo pasé por él me detenía a escribir lo que entendía de las cosas que había que notar destos indios. Y verdaderamente me admiraba en pensar cómo los vivos se daban poco por tener casas grandes y galanas, y con cuanto cuidado adornaban las sepulturas donde se habían de enterar, como si toda su felicidad no consistiera en otra cosa; y así, por las vegas y llanos cerca de los pueblos estaban las sepulturas destos indios, hechas como pequeñas torres de cuatro esquinas, unas de piedra sola y otras de piedra y tierra, algunas anchas y otras angostas; en fin, como tenían la posibilidad o eran las personas que lo edificaban... Cuando morían los naturales en este Collao, llorábanlos con grandes lloros muchos días, teniendo las mujeres bordones en las manos y ceñidas por los cuerpos, y los parientes del muerto traía cada uno lo que podía, así de ovejas, corderos, maíz, como de otras cosas, y antes que enterrasen al muerto mataban las ovejas y ponían las asaduras en las plazas que tienen en sus aposentos. En

3 Es importante observar que en su crónica Cieza incorpora un caudal de información acumulada durante sus viajes por el Nuevo Mundo, lo que le permite dar noticia de las fundaciones de muchas ciudades y de los ritos y ceremonias de los indios que había encontrado a su paso, desde Panamá hasta Cartago. Es así que a lo largo de la obra encontramos alusiones a la cultura funeraria de una gran variedad de etnias, llamando mucho la atención la forma en que se repiten las descripciones de hábitos funerarios. Leemos, por ejemplo, que tanto en Antioquía como en Guayaquil o en el Perú, los indios cuidaban más la sepultura donde iban a “meterse después de muertos” que las casas en las que vivían; que enterraban a sus difuntos acompañados de mujeres o sirvientes vivos; que se aseguraban de que a los muertos no les faltara comida ni bebida, etc. Si bien estas repeticiones sugieren la interesante posibilidad de patrones funerarios pan-indígenas, podrían también ser síntoma de interpretaciones homogeneizadoras tendientes a proyectar en una cultura comportamientos observados en otra. Para una revisión del tratamiento que le da Cieza a la discusión funeraria consultar los capítulos viii, xvi, xvii xxi, xxviii, xxxiii, xli, xliii, liv, lviii, lxii, lxiii, lxx, lxxviii, xcvi.

los días que lloran a los difuntos, antes de los haber enterrado, del maíz suyo, o del que los parientes han ofrecido, hacían mucho de su vino o brebaje para beber; y como hubiese gran cantidad deste vino, tienen al difunto por más honrado que si se gastase poco. Hecho, pues, su brebaje y muertas las ovejas y corderos, dicen que llevaban al difunto a los campos donde tenían la sepultura; yendo (si era señor) acompañando al cuerpo la más gente del pueblo, y junto a ella quemaban diez ovejas o veinte, o más o menos, como quien era el difunto; y mataban las mujeres, niños y criados que hablan de enviar con él para que le sirviesen conforme a su vanidad; y estos tales, *juntamente con algunas ovejas y otras cosas de su casa, entierran junto con el cuerpo en la misma sepultura*, metiendo (según también se usa entre todos ellos) algunas personas vivas; y enterrado el difunto desta manera, se vuelven todos los que le habían ido a honrar a la casa donde le sacaron, y allí comen la comida que se había recogido y beben la chicha que se había hecho, saliendo de cuando en cuando a las plazas que hay hechas junto a las casas de los señores, en donde en corro, y como lo tienen en costumbre, bailan llorando. (*Crónica del Perú*, capítulo C., 256-7, mi énfasis)

Hoy día sabemos que esas “sepulturas” que el cronista encontró en su recorrido por el Camino del Inca eran expresiones de una tecnología funeraria ritualística de origen preincaico que había surgido en el área nuclear de Tiawanaku dos o tres siglos después de su colapso, en el periodo que los arqueólogos identifican como Intermedio Tardío o Colonial-Temprano (ca. 900–primer tercio del siglo XV).⁴ En aymara y en quechua esa tecnología poseía una variedad de nominaciones, entre ellas *chullpa*, *pukullo*, y *pukara*. El hecho de que la crónica de Cieza no registre estos nombres es indicativo del conocimiento deficiente que del Nuevo Mundo tuvieron los cronistas y del maniqueísmo con que impusieron la semántica castellana como modelo único de significación. Ni Bernabé Cobo ni Bartolomé de las Casas, José de Acosta, Polo de Ondegardo, Ramos Gavilán o Vázquez de Espinosa modificaron sustancialmente la lectura que Cieza había hecho de las “sepulturas” quillasuyanas. El primer documento escrito que dejó entrever la complejidad de los conceptos funerarios andinos fue el *Vocabulario de la lengua aymara* (1612) del jesuita Ludovico Bertonio. En la segunda parte de ese *Vocabulario* Bertonio registra el vocablo *chullpa* y significativamente no

4 Investigaciones recientes indican que esta tecnología funeraria que en las zonas culturales aymara y quechua se manifestó con tanta intensidad, no fue necesariamente exclusiva a ellas, sino que se extendió a varios ámbitos culturales del Centro-Sur andino, llegando incluso a zonas costeras. (Duchesne y Chacama; Trimborn).

lo define como “sepulcro” sino más bien como “seron donde metían sus difuntos”, en clara alusión a las envolturas en las que se embalsamaba a los difuntos y sugiriendo que el concepto hispano de “sepulcro” no correspondía necesariamente al concepto aymara de *chullpa*. Esto se hace evidente en la primera parte de su *Vocabulario*, cuando traduce la palabra castellana *sepultura* como *Amaya uta* (casa sobre la tierra). Definición acertada, pero solo a medias, porque si bien captaba importantes características de la arquitectura funeraria andina postiahuanacota –no estar debajo del suelo sino en su superficie y poseer un sentido de *morada*– perdía la densidad semántica de la expresión *Amaya uta*. Como el mismo diccionario consigna más adelante, *amaya* alude al “cuerpo muerto”, y *uta* significa “casa”, por lo que una definición razonable de *Amaya uta* tendría que haber sido “casa del muerto”. Por extensión, esos paisajes saturados de sepulcros con los que se topó Cieza, más que una idea de “cementerio” tendrían que haber sugerido una de “pueblo de los muertos”.⁵ Semejantes posibilidades semánticas, sin embargo, excedían la normatividad de los saberes coloniales, generando la imprecisión, simplificación y domesticación de conceptos indígenas. Paradigmática al respecto es la traducción que hace Bertonio de la palabra *pucara*, que en aymara y quechua alude a “asentamientos amurallados de cumbre” (Arkush 296) que sirven para el resguardo de la comunidad pero *también* para el resguardo y culto de tumbas. Simplificando al máximo la funcionalidad de estas edificaciones, Bertonio las traduce torpemente como “castillos”, invisibilizando el sentido funerario y ritualístico que vertía el vocablo.

Estos “lugares” que no encontraron “lugar” en la semántica colonial ni en narrativas posteriores apegadas a ella⁶ adquirieron lecturas innovativas a partir de las primeras décadas del siglo XX, cuando en el Perú algunos intelectuales renovadores se interesaron en una revisión

5 En su *Apologética historia sumaria* Bartolomé de Las Casas se referirá a las edificaciones funerarias como “pueblos” paralelos a los pueblos en los que habitaban los vivos, pero el carácter descriptivo de su narrativa no permite mayores elaboraciones: “[algunas edificaciones estaban construidas] en cerrillos, media o una legua del pueblo desviadas, que parecía otro pueblo muy poblado, y cada uno tenía la sepultura de su abalorio y linaje” (*Apologética*, Libro III, cap. CCXLIX).

6 Me refiero a la visión romántico-geográfica de viajeros del siglo XIX como Alexandre von Humboldt, Alcide D’Orbigny o Francis de Castelnau, y a las exploraciones arqueológicas que en el mismo siglo llevaron a cabo George Squier, Charles Wiener o Ernest W. Middendorf. Sin excepción, las técnicas de conocimiento de estos viajeros y exploradores europeos estuvieron guiadas por las narrativas coloniales del siglo XVI y orientadas a publicitar el pasado andino a escala mundial.

de la antigüedad peruana desde perspectivas heterodoxas. Uno de esos renovadores fue el historiador cajamarquino Horacio H. Urteaga (1877-1952), que dedicó gran parte de su labor intelectual al estudio de las culturas preincaicas. En 1914 publicó un trabajo que reorientó en definitiva el estudio de la funeraria andina: *El Perú: bocetos históricos, estudios arqueológicos, tradicionales e histórico-críticos*. Sin necesariamente romper con el archivo colonial que los cronistas, viajeros y arqueólogos europeos habían construido, Urteaga problematiza sus interpretaciones y abre la posibilidad de conocimientos alternativos. Excursiones científicas a los sitios arqueológicos de Sillustani y Acora (donde se encuentran algunos de los chullpares más notables del altiplano puneño), junto con observaciones recogidas en comunidades indígenas; estudio de chullpas y objetos funerarios, análisis de tradiciones religiosas y mitología comparada, le permiten postular que “en el estudio de la muerte” podría estar la clave para un mejor entendimiento de las culturas andinas. El impresionante paisaje funerario que tanto había asombrado a cronistas, viajeros y exploradores era ahora indicativo de que en las culturas andinas “todo convergía en el culto a los muertos”, incluida la vida social y política (45). Más aún, Urteaga subraya que semejante culto solo podía sostenerse sobre una convicción de la inmortalidad del alma, la presunción de *lugares* a los que esta llega y la creencia en la resurrección de los muertos, dando por sentado que tratándose de tradiciones de origen prehispánico, ningún vínculo con el cristianismo las explicaba satisfactoriamente: “No cabe duda de que los peruanos tenían formada ya la idea de “un alma inmortal” que sobrevivía, y aún conservaba su personalidad: la creencia en la resurrección final, tan arraigada en su teogonía, así lo prueba” (42).⁷ En este marco de pensamiento, nos dice Urteaga, surgió una “religiosidad especialísima” en la que los vivos quedaron orgánicamente vinculados a los muertos. En primer lugar porque en su tránsito a una temporalidad que los vivos no tenían forma de conocer, los muertos encarnaban una idea de futuridad a la que todos estaban destinados a llegar. En segundo lugar porque sus almas, separadas del mundo material, continuaban teniendo necesidades

7 Hay que lamentar que tan lúcidas observaciones estén a menudo teñidas de las típicas ambivalencias y deslealtades al indio que caracterizan al discurso indigenista de principios del siglo XX. Justamente cuando está elaborando la tesis de una religiosidad andina distinta a la cristiana, Urteaga anota que observando la creencia del indio sobre la inmortalidad ha podido comprobar que “el cristianismo no ha podido sino barnizar su antigua doctrina con matices exóticos y conceptos ininteligibles a su alma enferma y adormecida” (*El Perú: Bocetos*, 58).

que los vivos debían atender. Finalmente, porque los muertos algún día resucitarían y pedirían cuentas a sus ayllus por las acciones practicadas en el cuidado de sus tumbas y sus momias. “Aplacar las necesidades de los parientes muertos”, por tanto, requería un cuidado innecesario con los vivos, que integrados al cuerpo social tenían asegurada su subsistencia. Cuando Cieza de León descubrió estas prácticas carecía de horizonte interpretativo para llegar a la lógica que las generaba, de allí su asombro y también su incompreensión: “Y verdaderamente me admiraba en pensar cómo los vivos se daban poco por tener casas grandes y galanas, y con cuanto cuidado adornaban las sepulturas donde se habían de enterar” (*Crónica*, capítulo C).

Ese “cuidado” a los muertos que continuaban teniendo necesidades había generado una ritualidad religiosa *acompañada* de una ritualidad arquitectónica que hizo del paisaje andino un receptáculo de adoratorios para el culto de los muertos. Urteaga anota que incluso edificaciones que la arqueología había identificado como ajenas a ese culto (por ejemplo los “baños” y “asientos” del Inca dispersos por todo el Qullasuyu, los monumentos que Squier clasificó como dolmenes o menhires, o las Intihuatana⁸ (Fig. 2) que el mismo Squier catalogó como relojes solares) eran propiamente chullpas, adoratorios dedicados al culto de los difuntos (Urteaga, *El Perú: Bocetos*, 96-79; *El Perú: Monografías*, 161-169).

8 “Intihuatana” es un término quechua que designa las enormes esculturas líticas ceremoniales que Squier caracterizó como “relojes solares” y que comúnmente se traduce al castellano como “lugar donde se amarra al Sol”. Recientemente, disciplinas emergentes como la etnoastronomía y la arqueoastronomía andina han empezado a problematizar el significado de la palabra “Intihuatana”, en principio llamando la atención sobre su complejidad etimológica. Se observa, por ejemplo, que al estar compuesta por una raíz (*Inti*=sol) y dos partículas aglutinantes que se prestan a la ambigüedad (*wata*=año, pero que también puede tener la significación verbal de atar, amarrar; y *na*=sufijo potencializador), la palabra es erróneamente traducida al castellano como “lugar donde se amarra al Sol” (Salazar Garcés). El mismo investigador observa que ningún cronista utilizó la palabra “Intihuatana” (así escrita), que recién apareció a fines del siglo XIX, cuando Squier la incorporó en sus textos basándose en relatos de informantes cusqueños. La palabra correcta, de acuerdo a Salazar Garcés, debería ser *Intiwatana*, y su traducción más aproximada “anualidad o anualización del Sol”. En síntesis, estas investigaciones llaman la atención sobre el deficiente conocimiento que hasta hoy día tenemos de la historia prehispánica, pero todavía atribuyen a estas edificaciones la función de “observatorios astronómicos” en manos de sacerdotes y amautas, dejando velada la posibilidad que había abierto Urteaga de reconocerlas como “adoratorios dedicados al culto de los difuntos”.



Figura 2. Intiwatana de Puno en la meseta de Sillustani, *Jason Neely Photography*, "Sillustani", 4 marzo 2014, jasonneely.com/blog/2015/2/14/sillustani.



Figura 3. Torre chullpa en lo alto de una colina de Sillustani, frente al lago Umayo, *Portal iPerú*, www.iperu.org.



Figura 4. Conjunto chullpario en Acora. Foto: Daniel Beams, www.pbase.com/beamsclan/image/53860125/small

Contundentemente, un análisis arqueológico de las edificaciones funerarias localizadas en Sillustani y Acora (Figs. 3 y 4) databa su construcción a partir del primer periodo incaico y no, como había establecido Squier, en la edad de piedra. Urteaga se pregunta cómo el ilustre viajero llegó a conclusiones tan equivocadas y cómo, por más de medio siglo, nadie corrigió sus teorías ni las de sus copiadore, conjeturando que Squier nunca visitó Acora y que sus descripciones estaban basadas en lo que “algún acoreño” pudo haberle proporcionado (Urteaga, *El Perú: Bocetos*, 97). En el fondo, el trabajo de Urteaga sugería que en la arquitectura funeraria andina actuaba una configuración del espacio incomprensible para la inteligencia europea, reticente a concebir zonas de tránsito y convivencia entre los vivos (que cuidan a sus muertos) y los muertos (que vigilaban a los vivos). “Hacer razonar al monumento funerario”, llegar a la lógica que lo edificó, se convierten así en premisas que guían su trabajo. Para los propósitos de este artículo, tan importante como el rescate de las investigaciones de Urteaga es una contextualización de su trabajo en el Puno de principios de siglo XX, donde la vigorosa intervención de Gamaliel Churata, un escritor atípico empeñado en desautorizar la profunda influencia que sobre las interpretaciones de la muerte tenía la tradición filosófica occidental, le dio un giro inédito al estudio de la funeraria andina.

Desde los primeros años de la República, y con marcada intensidad a principios del siglo XX, la provincia de Puno había sido epicentro de conflictos entre el gamonalismo y las comunidades indígenas del sur peruano.⁹ Simultáneamente, la ciudad de Puno se convirtió en un verdadero laboratorio pedagógico donde se ensayaron proyectos de educación rural descolonizadora orientados a quebrar la hegemonía que el caciquismo político y el gamonalismo ejercían sobre la educación del indio.¹⁰ Desde la educación formal, dos instituciones públicas fueron instrumentales para el desarrollo de estos proyectos: el Centro Escolar 881 de Puno (fundado en 1906 por el presidente José Pardo, en el marco de una reforma educativa favorable al desarrollo de escuelas técnicas en las áreas rurales) y el famoso Colegio Nacional de San Carlos (creado

9 Para una revisión de los conflictos entre el gamonalismo y las comunidades indígenas del sur peruano durante las primeras décadas del siglo XX consultar los trabajos de Basadre, Kapsoli et al., Macera et al., Mayer, Ramos Zambrano, Rengifo, Rénique, Tamayo Herrera, y Urquiaga, citados en la bibliografía.

10 Para revisar la historia de la educación indígena en el Perú ver los trabajos de José Antonio Encinas, José Luis Velásquez Garambel y Elizabeth Monasterios Pérez (2015) citados en la bibliografía.

en 1825 por decreto de Bolívar), donde se formaron varias generaciones de ideólogos y escritores puneños. Churata estuvo orgánicamente vinculado al Centro Escolar 881, donde cursó (pero no terminó) la escuela primaria, emprendió sus primeras experiencias literarias bajo la tutoría del pedagogo indigenista José Antonio Encinas y, según sus propios testimonios, dio inicio a la escritura de *El pez de oro* (*Antología y valoración* 15; “Conferencia” 64). En 1910, con trece años de edad, abandonó por voluntad propia la educación formal y se sumergió en una actividad intelectual libre y autodidacta,¹¹ por lo que no llegó a estudiar en San Carlos como sus compañeros más próximos (Emilio Romero, Enrique Encinas o Emilio Armaza). Es probable, sin embargo, que tuviera conocimiento de las tesis “funerarias” de Urteaga a través de la mediación pedagógica de Encinas, que además de una amistad profesional con el historiador, compartía con él proyectos políticos de protección al indígena.¹² En 1910, cuando Encinas era director del Centro Escolar 881, Urteaga se desempeñaba como director de San Carlos y emprendía su célebre “excursión histórica” a la región de Puno que le permitió completar sus investigaciones histórico-críticas de los chullpares quallasuyanos.

Por otra parte, el debate “chullpario” que posicionó el trabajo de Urteaga debió haber tenido gran difusión entre la joven intelectualidad puneña. El mismo Urteaga informa que en su “excursión” participaron treinta alumnos de Historia del Perú y que concluida la jornada se ocupó personalmente de llevar a las aulas los conocimientos adquiridos: “ya recogidos en las aulas, han oído mis discípulos la reseña histórica que les he hecho de esas edades anteincásicas” (*El Perú: Bocetos* 98). Pero en última instancia conjeturar si Churata estuvo o no estuvo influenciado por las investigaciones de Urteaga es irrelevante. Más productivo es proponer que en un momento cultural favorable al debate crítico del paisaje funerario andino, su trabajo articuló discusiones innovadoras que en su momento pasaron desapercibidas, pero que hoy día contribuyen significativamente a las teorizaciones que del espacio, el lugar y el paisaje

11 Gracias a José Luis Ayala sabemos que Churata no abandonó la escuela debido a premuras económicas familiares que lo obligaron a integrarse al mundo del trabajo asalariado, sino más bien por decisión propia. Fue ante este hecho que “su padre lo castigó y obligó a trabajar en la zapatería de su propiedad” (*El pez de oro*, piedra de toque”).

12 Uno de esos proyectos fue la Asociación Pro Indígena, creada el año 1909 en Lima por Dora Mayer, Pedro Zulen y Joaquín Capelo. En 1910 Encinas y Urteaga, junto a Francisco Chuquihuanca Ayulo y otros intelectuales de provincia, fueron designados representantes de Puno.

ha provocado el llamado “giro espacial”, movimiento teórico-crítico que aborda el “espacio” como una construcción conceptual y material vinculada a la dinámica cultural de los procesos históricos.¹³

Como antes Cieza de León y últimamente Urteaga, a Churata también lo interpeló el inquietante paisaje funerario quillasuyano, pero en lugar de asumir el rol de observador científico que da cuenta de antigüedades prehispánicas, confrontó esa *extrañeza* desde formas innovadoras de percibir el paisaje. Abandonar la lógica de la representación y poner en marcha un acercamiento afectivo al fenómeno cultural¹⁴ permitió que la funeraria quillasuyana “hable”, lo cual Urteaga ya había considerado cuando solicitaba “hacer razonar al monumento funerario” pero que en su caso no pasó de ser una figura retórica. En ese proceso de “hacer hablar” a la funeraria andina encontró Churata elementos clave para la elaboración de un proyecto literario de temible complejidad, que desautorizando paradigmas racionalistas percibió *agencia* en la muerte y en los muertos.

Hay en *El pez de oro* una sección (“retablo”, en terminología churariana) que permite observar de cerca el *momento* en que esto sucede. Se trata de la segunda sección del libro, también titulada “El pez de oro”, donde asistimos a la dramatización de la vida de un *llokalla* (alter ego de Churata) que deambulando en la inmensidad de la geografía andina supera sus “derrumbes” poniéndole punto final a la “errata” de una adolescencia desvinculada de sus antepasados muertos:

Solitario en mi tumulto he pasado desde la madrugada en las cumbres de este herraje de montañas, erizado de roquedos, de espinal, de nidos de khisimiras y de urpilas, de punzadores hichus; batido por los vientos; confidente del cielo-lago y del lago-cielo... *A cada paso chullpas, chullpas, y chullpas*. Allí los hombres que crearon el mundo; allí los que me amaron un día; allí los abuelos y tatarabuelos remotos de mi madre. Aquí del

13 Para una revisión del evento teórico denominado “spatial turn”, consultar los trabajos de Arias, Lefebvre, Kümin y Osborne, y Soja citados en la bibliografía.

14 En *Marxism and Literature* Raymond Williams elabora el concepto de “structures of feeling” (estructuras del sentir) para dar cuenta de este tipo de acercamiento al fenómeno cultural, subrayando que “el término es difícil, pero ‘sentir’ se elige para enfatizar la diferencia de conceptos más formales como ‘cosmovisión o ‘ideología’”. No se trata de exceder creencias sistemáticas y formalizadas... Nos preocupan los significados y valores en cuanto que estos se sienten activamente... Una definición alternativa sería una estructura de experiencias” (132). En literatura, las “estructuras del sentir” funcionan como formas articuladoras de la experiencia que escapan al control hegemónico y tienen, por tanto, valor emancipador y potencial transformador.

uchukhaspa, del allkamari, del lluthu, *Aquí retorné sociedad con ellos*, los seguí a sus acérrimos nidales, perseguí sus fugitivas galerías, descubrí el rastro de sus alas en las nubes. *Allí a gritos reproché a los Achachilas el tardío reencuentro.* (238-39, mi énfasis)

Si Urquieta había adelantado que en el paisaje funerario y en el estudio de la muerte podría estar la clave para un mejor entendimiento de las culturas andinas, Churata le da a esa sospecha una poderosa y controversial argumentación. Los vivos, nos dice, quedan orgánicamente vinculados a los muertos porque forman “sociedad con ellos”. En este marco argumentativo queda visibilizada una producción cultural del espacio funerario que obliga a repensar muchos de los postulados a que han llegado los teóricos del “giro espacial”, que si bien admiten que “la subjetividad está necesariamente incrustada en su lugar” (Malpas 176), dejan sin elaborar las complejidades culturales que pueden acompañar a los procesos de subjetivación. La subjetividad que actúa detrás del paisaje chullpario churatiano configura una sociabilidad inquietante (la de los vivos con los muertos) y una temporalidad dislocada, en la que el pasado vive en el presente. Estamos evidentemente ante formulaciones arriesgadas que una lectura meramente historicista del registro funerario rechazaría de plano pero que en el razonamiento de Churata encuentran coherencia argumentativa y potencial epistemológico. Ese razonamiento está expuesto en las páginas de *El pez de oro* y reelaborado en *Resurrección de los muertos*, un libro que desde el título convoca a las chullpas quillasuyanas en el doble sentido que estas tienen: como chullpares o “pueblos de muertos” y como envolturas en las que se embalsamaba a los difuntos.¹⁵

Churata arranca con una idea central a su pensamiento: “entender la vida como una peripecia estética es imposible si no se parte de raíces telúricas”. Inmediatamente aclara que esto “no quiere decir en enfrentamiento ceñudo o sañadu contra el europeísmo; no quiere decir que debemos rechazar las expresiones de la cultura moderna, que debemos cancelar todas las expresiones de la cultura de occidente. No. Lo que tratamos de hacer entender es que *podemos* ser muy modernos pero siendo muy antiguos” (“Conferencia” 60, 66). Esa *posibilidad* de armonizar modernidad con antigüedad, presente con pasado, encuentra en

15 *Resurrección de los muertos* es la primera obra póstuma que conocemos de Churata. Fue publicada en 2010 bajo el cuidado de Riccardo Badini, que la anotó y acompañó con un riguroso estudio introductorio. En una de sus últimas intervenciones públicas Churata reveló que esta obra corresponde al segundo tomo de un conjunto mayor compuesto de 18 volúmenes (“Conferencia” 66).

el paisaje funerario quillasuyano la clave para fundamentarse en formas andinas de articulación cultural. El proceso comienza a partir de una lectura inédita de las “momias” de Sillustani, que a diferencia de las egipcias, generalmente conservadas en posición horizontal, adoptan una inquietante posición ovular (Fig. 5).



Figura 5. Momias de la cultura Colla encontradas en el Centro Arqueológico de Sillustani. Museo Carlos Dreyer, Puno, www.tierra-inca.com

La novedad de la lectura de Churata no es haber reparado en la posición ovular o fetal de las chullpas andinas, aspecto que la arqueología ya había dejado bien establecido. La novedad es haber construido, a partir de esa singularidad, un modo de conocer el pasado que desafiando a la inteligencia científica se arriesga a vincular la vida con la muerte en términos que sorprenden y toman desprevenido al lector, porque ponen a funcionar estrategias conceptuales similares a esas “estructuras del sentir” que Raymond Williams propuso y conceptualizó como formas articuladoras de la experiencia que escapan al control hegemónico y tienen, por tanto, valor emancipador y potencial transformador. En *Resurrección de los muertos*, una intervención del personaje-eje, al que conocemos como

Profesor Analfabeto, diserta sobre la naturaleza de las chullpas en un Paraninfo universitario donde se ha reunido una audiencia multitudinaria compuesta de “clase burguesa en platea, aristocracia en palco y plebe internacional en gallinero”. En su locución, este insólito personaje (alter ego de Churata y vehemente impugnador del hombre-letra), aborda el tema chullpario desde una lógica que involucra abiertamente estrategias conceptuales que podemos caracterizar como “estructuras del sentir”:

Veamos ahora que la cobertura de que es provista la momia inkásika, como su naturaleza ontogénica, difiere radicalmente de la momia egipcia, pues infiere en forma precisa la del *saco maternal*. Y esto en rigor didáctico, se traduce así:

—¡*Morir es volver al óvulo, pues solo se vive por el óvulo y para el óvulo!*...

...He aquí la escenografía del candor sensorial: si desconocían los Inkas la posición supina del lecho y dormían —es cosa averiguada— a cuclillas (ahora mismo lo hacen así muchos Runa-Hakhes), esto es, en posición ovular, y en esa posición que descansan de los grandes footing, y se estima que las *chullpas fálicas de Sillusthani eran menos sepulcros que tiendas de campaña*, donde podían pernoctar sino en posición ovular, y ovulares y fetales eran dispuestos para el sueño de la tumba, huelga llegar a la conclusión de que *poseían el conocimiento sensorial de que morir es nacer*. (*Resurrección* 143, mi énfasis)

En relación a las interpretaciones que la arqueología había hecho (y continúa haciendo) del fenómeno chullpario, Churata presenta una forma distinta de conocerlo, fundamentalmente porque problematiza los alcances de un conocimiento meramente causalista y científico del fenómeno. En el registro arqueológico, por ejemplo, ha quedado consensuado que el término “fetal” caracteriza la posición de las chullpas andinas únicamente por “comodidad descriptiva, sin referencia ninguna a cualquier implicación sobre el sentido de la muerte como símbolo de *renacimiento*”. Se ha llegado incluso a concluir que “al morir, los cuerpos adoptan naturalmente una posición flexionada y abarquillada; los músculos flexioneros teniendo más fuerza que los músculos extensores. Así sin un dispositivo especial y sin manipulaciones para mantener el cuerpo muerto extendido, su posición normal será la de un feto” (Duchesne, “Tumbas” 415).

La aproximación de Churata no podría ser más críptica ni más divergente. En principio, asume que en la posición fetal de las chullpas actúa una lógica cultural y una forma de vida social fundamentadas en la idea de que “morir es nacer”. Más que una estética regenerativa estilo Bakhtin, donde lo relevante es la celebración de la vida en su ciclo de

nacimiento/muerte, lo que aquí está en juego son formas espectrales de garantizar la persistencia cultural. Esto se entiende mejor cuando Churata proyecta la ecuación “morir es nacer” en sujetos y culturas amenazadas de extinción, enfatizando que ninguna muerte posee la capacidad de interrumpir la continuidad de la vida:

El muerto esta allí, en la chullpa, vivo. Le llaman el chullpa-tullu, el hueso del antropiteco americano.

...En la chullpa no habrá espíritu divino, sino el alma del muerto (no supuesta) que apodérase del individuo actual a título de un derecho de vida.

—iAhayu-watan: el alma amarra! (*Resurrección* 140-141)

A esa “alma del muerto” que no corresponde a materia cristiana, Churata ha de referirse constantemente con el vocablo aymara “ahayu”, seguido de la expresión verbal “watan”, que significa “amarrar”. Genera así uno de los conceptos centrales a su obra: *Ahayu-watan*, que los especialistas traducen como “el alma amarra” en alusión a “la propiedad del alma de los muertos de insinuarse dentro de los vivos... como genes que se instilan en la sangre y desde allí actúan influyendo en el comportamiento de las personas” (Badini, “La hermenéutica” 31).

Establecida la “naturaleza ontogénica” del concepto *Ahayu-watan*, Churata lo vincula con la tradición agrícola andina, que le permite atribuirle al alma de los muertos la función fecundadora de ser “semilla”:

Si el alma es mi semilla, mi manera en mi deber es el rebrote. Ahora se entiende que el Deber es el único Destino del hombre y que el Destino no pertenece al Porvenir, sino al pasado. Si no soy lo que he sido no tengo manera de ser (EPDO).¹⁶ ...*La tumba fantasmal es solo una cuna* que mece la alborada. (*Resurrección* 142, mi énfasis)

Esta percepción de la *tumba* como *cuna* hace del paisaje funerario “algo más” que un cementerio, puesto que no está *ocupado* por cuerpos difuntos, sino más bien *habitado* por entes que no mueren y en este sentido configuran un paisaje espectral cuyo horizonte de reflexividad ha sido poco explorado por el registro arqueológico. Los estudios más sugerentes admiten que en su gran mayoría los arqueólogos centran su atención en establecer las circunstancias de aparición del fenómeno chullpario y los

16 La sigla corresponde al título del primer libro de Churata (*El pez de oro*), y su función es indicarle al lector que las materias aludidas ya habían sido tratadas en ese primer libro.

alcances de su función social, exhibiendo un “descuidado interés” por considerar las estructuras chullparias en un contexto de “construcción de mapas mentales” (Gil García, “Acontecimientos” 234-235). Excepcionales en este sentido son los trabajos de Gil García, Frédéric Duchesne y Juan Chacama, por cuanto combinan intereses arqueológicos “duros” con lecturas y propuestas originales. Estos autores atribuyen la aparición del fenómeno chullpario en el Intermedio Tardío a un momento de luchas interétnicas en la historia política andina en que los difuntos dejan de ser enterrados bajo tierra y empiezan a ser enterrados a nivel del suelo, en portentosas edificaciones que reconceptualizan la producción y ritualización del espacio. Sus trabajos aclaran que mientras en el Horizonte Medio los únicos cultos que incidían en la construcción cultural del espacio eran el culto a los dioses (mediante la edificación de monumentos y la sacralización de formaciones geográficas) y el culto a los mallkus, amautas y señores principales (en cuyo honor se construían templos y altares), el fenómeno chullpario introdujo la variante de los muertos y una arquitectura funeraria sin precedentes en la historia cultural andina. Semejante monumentalización de la muerte, anota Gil García, impulsó una compleja dinámica de apropiación del espacio colectivo en la que confluían intereses de identidad étnica, jerarquización social, poder territorial y muy particularmente el culto a los muertos, percibidos como protectores de la comunidad y fuentes de poder simbólico ancestral (Gil García. “Ideología” 70 y ss.). Con mucha agudeza las investigaciones de Duchesne (y Chacama) enfatizan esto último, pero rechazando cualquier entendimiento de la muerte como símbolo de renacimiento:

la aparición de las chullpas corresponde a la entrada en la escena de la muerte y de los muertos –y ya no de alguien en particular– en su papel fundamental de protectores, de fecundadores, de reproductores de la sociedad. (Duchesne y Chamaca, “Torres funerarias” 615)

[el término *fetal* con que se describe la posición de los difuntos es] utilizado por su comodidad descriptiva, sin referencia ninguna a cualquier implicación sobre el sentido de la muerte como símbolo de *renacimiento*. (Duchesne, “Tumbas de Coporaque” 415)

Churata, ya lo vimos, pone en primer plano un entendimiento de la muerte como *cuna*, y no precisamente con el propósito de abismar los sobreentendidos y categorías del registro arqueológico, sino más bien otorgándole al fenómeno chullpario “menos importancia arqueológica que intelectual” (*El pez de oro* 216). Para ello potencializa el *punto de vista* de un

paisaje chullpario que hasta la década de los 40 había permanecido poco explorado por la arqueología: Kutimpu, a 20 kms. de Puno (Figs. 6-8).¹⁷



Figura 6. Chullpas de Kutimpu. Foto: Patrick Ryan Williams, gigapan.com/gigapans?tags=contisuyo.



Figura 7. Torre Chullpa de Kutimpu.
Foto: Freddy Silva, www.invisibletemple.com/otherworld-in-the-andes-1.html.

¹⁷ Para una revisión de la narrativa arqueológica sobre Cutimbo, consultar los trabajos de Gil García, Hyslop y Tantaleán citados en la bibliografía.



Figura 8. Detalle de los alto relieves. Foto: Freddy Silva, www.invisibletemple.com/otherworld-in-the-andes-1.html.

Hasta hoy día los especialistas se refieren a este sitio arqueológico como “Cutimbo” y lo describen como un importante asentamiento preincaico perteneciente al señorío Lupaqa, pueblo ancestral aymara-hablante que adquirió importancia historiográfica en 1964, cuando José María Arguedas publicó la *Visita que Garci Diez de San Miguel hizo a Chucuito en 1567* con el objetivo de investigar su demografía, capacidad económica y posibilidad de absorber nuevos tributos. El texto se convirtió inmediatamente en fuente primaria para el estudio de la cultura aymara. Reveló, por ejemplo, que los lupaqa nunca habían sido sometidos al sistema de encomienda, y que antes de la invasión europea el señorío contaba con más de 20.000 unidades domésticas (no se mencionan las chullparias) y 100.000 habitantes, según conteos fundamentados en un khupu incaico (Murra 60, 194, 198). Basándose en este informe, Murra fortaleció su hipótesis de un “antiquísimo patrón andino” de organización espacial que llamó “control vertical de un máximo de pisos ecológicos”, por cuanto permitía que las poblaciones de altura tuvieran acceso a recursos complementarios propios de los valles y la costa. Sus investigaciones revolucionaron el campo de la etnohistoria andina y privilegiaron el estudio de las formaciones económicas y políticas en los Andes, pero sin vincularlas con la arquitectura chullparia que el mismo señorío Lupaqa edificó en Cutimbo antes, durante y después del incanato y que en una de sus funciones operaba como demarcador

territorial. Esto último fue observado tempranamente por John Hyslop en un trabajo que data de 1997:

El entierro no fue la única función de las chullpas. Hay algunos indicios de que fueron usadas como linderos o de que fueron, de algún modo, indicadores de un territorio controlado por unidades familiares. El cronista Bernabé Cobo del siglo XVII informaba que las chullpas que él observó en la provincia de Caracollo (hoy en día Bolivia) se ubicaban en la propiedad familiar de los difuntos.

Confirmación de que las chullpas fueron linderos se señala también en un escrito recién encontrado en el Archivo General de Indias. El texto describe la medición de tierras que servirían a la iglesia del pueblo de Chucuito. En el texto, los reyes Lupaca personalmente supervisan la demarcación de tierras utilizando una chullpa como lindero.

... Una última señal que las chullpas delimitaban unidades de tierra se encuentra en la crónica de Guamán Poma de Ayala [Fig. 9], terminada hacia 1614. Él dibuja un lindero ["amojonador"] que se parece a las chullpas redondas con cornisa. (Hyslop 151-2)



Figura 9. Facsímil de la página titulada "Amojonadores deste reino". Guamán Poma, *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), 352 [354].

En su concepción arquitectónica y espacial, Cutimbo repite el diseño de Sillustani y Acora: estructuras monumentales edificadas sobre mesetas o accidentes geográficos que se elevan sobre el nivel del suelo, permitiendo un espectacular dominio del paisaje. (Fig. 10)



Figura 10. Vista panorámica de la meseta de Cutimbo. Fotografía reproducida en Tantaleán, “Regresar para construir”.

Convertidos en dueños de esa espectacularidad, los difuntos allí enterrados eran percibidos como *Apus* (divinidades protectoras) y el espacio en su conjunto sacralizado como *Paqarina* (portal donde el “lugar de origen” y el “destino final” se juntan). Esta percepción del origen de la vida colindando con su ultimidad aparece ya expresada en el topónimo “Cutimbo”, que deriva de la voz aymara “kuti” (acción de regresar) y, según investigaciones realizadas en la Universidad del Altiplano-Puno, en su asociación con la raíz “impuy” equivale a “vuélvete”, “retorna tú, aquí mismo”. *Lugar al que se vuelve* podría ser una traducción apropiada y sugerente. Hasta donde he podido constatar, sin embargo, ni la arqueología ni la etnohistoria se han interesado en explorar las posibles connotaciones de este toponímico, dejando la palabra “Cutimbo” asociada al linaje de Pedro Cutimbo, cacique principal de Chucuito que Garci Diez de San Miguel entrevistó en su Visita de 1567.

Potencializando el punto de vista del monumento arqueológico, Churata rescata el sentido toponímico de la palabra, que le permite descastellanizarla y fundamentar dudas razonables respecto al conocimiento

erudito (pero también no-erudito) del fenómeno chullpario. Observa, por ejemplo, que en Kutimpu y Sillustani “se alzan, soberbias e inmutables, las hermosas pukaras, o chullpas, de ácido granito, de cuya procedencia *los mismos orejones carecían de información valedera*” (*El pez de oro* 639, mi énfasis). Y si los mismos orejones que sirvieron de informantes a los cronistas europeos “carecían de información valedera”, mucho menos valederos serán los “arqueológicos harapos” que producen los saberes del “hombre-letra” (*El pez de oro* 262; *Resurrección* 175). El caso de Cieza de León es ilustrativo al respecto: en su recorrido por el Qullasuyo se encontró con un paisaje espectral que al concederle “casa” y “pueblo” a los muertos, desafiaba la soberanía teológico-política que la cristianidad ejercía sobre la muerte y sobre los muertos, pero son rarísimas las ocasiones en que el cronista descuida el control autorial y deja al lector en libertad de columbrar estas zonas de diferenciación. Una de esas ocasiones aparece en el capítulo XXXII de la primera parte de su *Crónica del Perú*, cuando anota que los indios “No tienen conocimiento de la inmortalidad del ánima *enteramente*, mas creen que sus mayores *tornan a vivir*, y algunos tienen (según a mí me informaron) que las ánimas de los que mueren *entran en los cuerpos de los que nacen*” (94, mi énfasis). Salta a la vista que en la escritura de este capítulo intervinieron informantes que sí poseían información valedera que el cronista incorporó en su escritura, pero no sin antes higienizarla, asegurándose que sus lectores entiendan que si bien los indígenas tenían conocimiento de la inmortalidad del ánima, ese conocimiento era incompleto y por tanto incorrecto.

Desde la literatura y con un irreverente estilo antisistémico, Churata invita a estudiar el fenómeno chullpario “en sus internos contenidos, nó en la fragilidad de documentos que, o nada dicen, o callan lo que se debiera decir” (*El pez de oro* 641). Implícita, está la idea de que esas “sepulturas” que tanto llamaron la atención de Cieza conformaban zonas de indistinción entre la vida y la muerte. Eran sitios donde los difuntos constituían comunidad e interactuaban con los vivos, por lo que apreciarlos como “meras necrópolis” resultaba irreflexivo. Más coherente era entenderlos como “arquitecturas sensoriales”, “altares necrolátricos donde adquiere el hombre conciencia de estancia y de raíz” (*El pez de oro* 347, 344). Formulaciones ciertamente arriesgadas, a primera vista subjetivas y sin asidero concreto, pero que integradas a la dinámica cultural de la que forman parte empiezan a mostrar la lógica que las genera.

Esas “arquitecturas sensoriales” que menciona Churata eran constitutivas de una cultura que en su dimensión material había resuelto su sobrevivencia creando esa estratégica tecnología de ocupación territorial

que Murra denominó “control vertical de un máximo de pisos ecológicos” y que en la práctica permitía que un mismo pueblo o señorío tenga población dispersa en diferentes pisos ecológicos, sin necesariamente poseer esos territorios. Tan singulares patrones de asentamiento pueden muy bien ser conceptualizados como “espacios de transición” (Gil García, “Ideología” 80-82) en los que ninguna hegemonía prevalece sobre otra, dando lugar a una sugestiva dinámica de interacción y reciprocidad. El trabajo de Churata traslada esta lógica transicional a la dimensión simbólica de la cultura, donde los “espacios de transición” van a ser los de la vida y la muerte, y los sujetos transicionales los vivos y los muertos. Ninguno hegemónico ni excluyente, más bien recíprocos y complementarios, apuntando a un “punto en el espacio” en el que unos con otros interactúan. No de otra manera entiende Churata la ocupación espacial: “Damos y recibimos. Pero si estamos en punto del espacio, si somos constitutivos del espacio, y adicionamos emanaciones, como naturalezas espaciales también excretamos emanaciones” (*Resurrección* 78).

Pero además de transicional, recíproco y complementario, en Churata el espacio chullpario es espectral (habitado por presencias que no mueren) y performativo, en cuanto moviliza una lógica agrícola que despojando a los muertos de sus atributos convencionales los convierte en “semillas” que “vuelven a la sangre de los vivos” como “semilla que busca el camino del surco” (*El pez de oro* 317). Más aún, Churata politiza la acción fecundadora del evento agrícola vinculando esas “semillas” a la historia de luchas y reivindicaciones andinas, concluyendo que “no hay semilla que germine si antes no arde. ¡Tata-Lupi: ya arden los chullpares!” (*El pez de oro* 277). Churata pone especial cuidado en advertir que ese grito de guerra que es el “arder” de los chullpares se inscribe en una temporalidad que no corresponde al tiempo lineal, orientado al futuro, o al cíclico, orientado al retorno. Mucho menos evoca reminiscencias platónicas del tiempo como “imagen móvil de la eternidad”. Los antepasados, precisamente por ocupar “espacios de transición”, nunca se van. Por tanto nunca “regresan”. Los antepasados *están*, son semilla, garantía de permanencia, lo que lleva a proponer

nó que el Inka se hubiese marchado, o le asesinaron en Tinta, y vuelve; sí, que *está*. Que no puede irse. Está en escoria y agonía.

En el cementerio, así como ya vemos nosotros las cosas, no hay sino semilla. Es la pirwa [reserva] de la vida. ¿Entiendes, Plato? (*El pez de oro* 318, mi traducción).

Más que ruinas arqueológicas o expresiones de arquitectura funeraria, en Churata los chullpares de Kutimpu y Sillustani (y por extensión el chullperío quillasuyano) son percibidos como “reservas de vida”, portales que conducen al conocimiento de una poética y de una política que “no descubrieron los descubridores” (*El pez de oro* 347).

Obras citadas

- Abercrombie, Thomas Alan
1998 *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. University of Wisconsin Press.
- Arias, Santa
2010 “Rethinking Space: An Outsider’s View of the Spatial Turn”. *GeoJournal*, vol. 75, núm. 1, págs. 29-41, www.jstor.org/stable/41148382.
- Arkush, Elizabeth
2012 “Los Pukaras y la Poder: Los Collas en la Cuenca Septentrional del Titicaca”. *Arqueología de la Cuenca del Titicaca*, editado por Luis Flores Blanco y Henry Tantaleán. IFEA, págs. 295-320, http://www.pitt.edu/~arkush/Elizabeth_Arkush/Publications_files/Arkush%202012%20pukaras%20y%20poder.pdf [página descargada el 5 de diciembre 2016].
- Ayala, José Luis
2011 “*El Pez de oro*, piedra de toque para un proceso de descolonización de la literatura”. *El Cholo Ayala*, 11 marzo, 2011, elcholoayala.blogspot.com/2011/03/el-pez-de-oro-piedra-de-toque-para-un.html.
- Badini, Riccardo
“La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata” (estudio introductorio), Churata, *Resurrección de los muertos*, págs. 23-35.
- Bertonio, Ludovico
2006 *Vocabulario de la lengua aymara*. 1612. Ediciones El Lector.
- Basadre, Jorge
1983 *Historia de la República del Perú, 1822-1933*, 7ª edición. Editorial Universitaria, 11 vols.
- Cieza de León, Pedro
2005 *Crónica del Perú: El Señorío de los Inca*. 1553. Editado por Franklin Pease G.Y. Biblioteca Ayacucho.

- 1998 *The Discovery and Conquest of Peru: Chronicles of the New World Encounter*, traducido y editado por Alexandra Parma Cook y Noble David Cook. Duke University Press.
- Churata, Gamaliel
- 2012 *El pez de oro*. 1957. Editado por Helena Usandizaga. Cátedra.
- Churata, Gamaliel et al.
- 1971 *Antología y valoración*. Ediciones Instituto Puneño de Cultura.
- 1989 “Conferencia en la Universidad Federico Villarreal”. 1966. *Motivaciones del escritor: Arguedas, Alegría, Izquierdo Ríos, Churata*, editado por Godofredo Morote Gamboa. Universidad Nacional Federico Villarreal, págs. 59-67.
- 2010 *Resurrección de los muertos*, editado por Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- Diez de San Miguel, G.
- 1964 *Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Diez de San Miguel en 1567*. Casa de la Cultura. Documentos Regionales para la Etnología y Etnohistoria Andina.
- Duchesne, Frédéric
- 2005 “Tumbas de Coporaque: Aproximaciones a concepciones funerarias collaguas”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, vol. 34, núm. 3, págs. 411-429, journals.openedition.org/bifea/4963?lang=en#text.
- Duchesne, Frédéric y Juan Chacama
- 2012 “Torres funerarias prehispánicas de los Andes Centro-Sur: Muerte, ocupación del espacio y organización social. Estudio comparativo: Coporaque, Cañón del Colca (Perú), Chapiquiña, precordillera de Arica (Chile).” *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 44, núm. 4, págs. 605-619.
- Encinas, José Antonio
- 1932 *Un ensayo de Escuela Nueva en el Perú*. Imprenta Minerva.
- Gil García, Francisco Miguel
- 2001 “Ideología, poder territorio: Por un análisis del fenómeno chullpario desde la arqueología de la percepción”. *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 31, 2001, págs. 59-96.
- 2001 “De ‘tumbas reales’ a ‘chullpas-en-el-paisaje’ pasando por los ‘ayllus de sepulcros abiertos’: Reflexiones epistemológicas sobre casi dos siglos de arqueología del fenómeno chullpario”. *ArqueoWeb - Revista sobre Arqueología en Internet*,

- vol. 3, núm. 3, dic. 2001, webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/3-3/gil.pdf.
- 2002 “Acontecimientos y regularidades chullparias: más allá de las tipologías: Reflexiones en torno a la construcción del paisaje chullpario”. *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 32, págs. 207-241.
- Hyslop, John
1977 “Chulpas of the Lupaca Zone of the Peruvian High Plateau”. *Journal of Field Archaeology*, vol. 4, núm. 2, verano 1977, págs. 149-170.
- Kapsoli, Wilfredo et al.
1977 *Los movimientos campesinos en el Perú, 1879-1965*. Delva Editores.
- Kümin, Beat y Cornelia Osborne
2013 “At Home and in the Workplace: A Historical Introduction to the ‘Spatial Turn’”. *History and Theory*, vol. 52, oct. 2013, págs. 305-318.
- Las Casas, Bartolomé de
1967 *Apologética historia sumaria*. 1552-ca. 1561. 2 vols. Editado por Edmundo O’Gorman. Universidad Autónoma de México.
- Lefebvre, Henri
1991 *The Production of Space*, traducido por D. Nicholson-Smith. Wiley-Black.
- Macera, Pablo, Alejandrino Maguiña y Antonio Rengifo
1988 *Rebelión india*. Ediciones Rikchay Perú.
- Malpas, J. E.
1999 *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge University Press.
- Mayer, Dora
1978 “La historia de las sublevaciones indígenas en Puno”. *El Deber Pro-indígena*, vol. 4, núm. 48 y 49, sept./oct. 1917, págs. 285-300. Reproducido en *Documentos para la historia del campesinado peruano, siglo xx*, editado por Wilson Reátegui Chávez. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Departamento Académico de Ciencias Histórico-Sociales, págs. 46-74.
- Monasterios Pérez, Elizabeth
2015 *La vanguardia plebeya del Titikaka: Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Plural/IFEA.

- Murra, John V.
1975 *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. IEP.
- Ramos Zambrano, Augusto
1985 *Rumi Maqui: Movimientos campesinos de Azángaro (Puno)*.
Centro de Publicaciones IIDSA-UNA.
- Rengifo, Antonio
1990 *Exportación de lanas y movimientos campesinos en Puno 1895-1925*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Tesis de Licenciatura, casadelcorregidor.pe/descarga/Rengifo-B_Tesis%20Puno.pdf.
- Rénique, José Luis
2004 *La batalla por Puno: Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos, 1866-1995*. IEP/SUR/CEPES.
- Salazar Garcés, Erwin
2008 “Intiwatana: su significado”. *Qoyllur, Astronomía Inka: Arqueo & Etno Astronomía*, 9 feb. 2008, qoyllur.blogspot.com/2008/02/intiwatana-su-significado.html.
- Soja, Edward W.
1989 *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Verso.
- Squier, George E.
1974 *Un viaje por tierras incaicas: Crónica de una expedición arqueológica*. 1877. Los Amigos del Libro.
- Tamayo Herrera, José
1982 *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Ediciones Treintaitrés.
- Tantaleán, Henry
2006 “Regresar para construir: Prácticas funerarias e ideología(s) durante la ocupación Inca en Cutimbo, Puno-Perú”. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 38, núm. 1, págs. 129-143, www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-73562006000100010.
- Tantaleán, Henry y C. Pérez Maestro
2000 “Muerte en el Altiplano Andino: Investigaciones en la Necrópolis Inca de Cutimbo (Puno, Perú)”. *Revista de Arqueología*, vol. 228, págs. 26-37.
- Trimborn, H.
1969 “Die Chullpa von Atiquipa”. *Verhandlungen des XXXVIII Internationalen Amerikanisten Kongresses*. Munich, págs. 393-405.

Urquiaga, José

1977 *Indios*. 1916. *Seminario de Historia Rural Andina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Urteaga, Horacio H.

1914 *El Perú: Bocetos históricos, estudios arqueológicos, tradicionales é histórico-críticos*. Casa editora E. Rosay.

1928 *El Perú: Monografías históricas, estudios arqueológicos, tradicionales é histórico-críticos*. Librería e imprenta Gil.

Velásquez Garambel, José Luis

2011 *Las luchas por la escuela in-imaginada del indio (escuela, movimientos sociales e indigenismo en el altiplano)*. 3ª edición. Universidad Nacional del Altiplano.

Williams, Raymond

1978 *Marxism and Literature*. Oxford University Press.

Riquezas nunca vistas: Paisajes andinos y tesoros ocultos en la narrativa del siglo XIX

Peter Elmore
University of Colorado-Boulder

“Todo escritor sabe que un nombre extraño y distante otorga cierto encanto misterioso a su página. En la literatura europea, el Perú es uno de esos nombres y ha sido empleado muchas veces para sugerir ideas de lejanía y riqueza”, escribió Luis Loayza en el ensayo de *El sol de Lima* que está dedicado a la fugaz aparición de personajes peruanos en *Rojos y negros* (1830), de Stendhal, y en el quinto tomo de *En busca del tiempo perdido* (1923), de Marcel Proust (*Ensayos*, 78).¹ Por otro lado, en las letras peruanas del siglo XIX, el aura de la lejanía y el halo de la riqueza irradian desde las tierras andinas donde surgió y desde las que se extendió el imperio incaico. En las páginas que siguen, me ocupo de una de las imágenes del sur andino del Perú que se difundieron en la segunda mitad del siglo XIX. Para ello acudo a dos textos: principalmente, “Ccata Hueqqe”, de Clorinda Matto de Turner, y también un relato de Juana Manuela Gorriti, “El tesoro del inca”, con el que aquel entabla un revelador diálogo intertextual. El cuento de Clorinda Matto se halla en *Tradiciones cuzqueñas* (1884) y el de Gorriti en *Sueños y realidades* (1865). Con significativas diferencias de énfasis y sentido, en ambos la región y el paisaje andinos –y, específicamente, el área cuzqueña– se entienden y representan a la luz del tiempo instaurado por la Conquista española; en

1 El artículo se titula “Vagamente dos peruanos”. Apareció inicialmente en el número décimo tercero de *Letras peruanas*, en 1962, y fue incluido por Loayza en *El sol de Lima* (1974), que explora a través de perspicaces calas ensayísticas los modos en que la literatura ha influido en el imaginario peruano.

los dos casos, además, la índole de la región se ilustra mediante lugares –cuevas, montañas, galerías subterráneas– que esconden tesoros y son escenarios de leyendas.

La cueva de Tinta

En 1884, apenas terminada la Guerra del Pacífico y con el país en ruinas, publicó Clorinda Matto de Turner la primera edición de *Tradiciones cuzqueñas*. El libro fue impreso en Arequipa, adonde se había mudado Matto después de sanear las deudas de su difunto esposo en Tinta, el pueblo donde los dos se habían radicado para dedicarse a acopiar lana destinada, precisamente, a Arequipa, que gracias a ese comercio había desplazado ya en la región del sur andino a la ciudad natal de Matto, el Cuzco, que la autora califica –con cívica grandilocuencia– de “ciudad del sol” (70) y “heroica ciudad de los incas” (40) en el curso del primero de sus libros.

Entre los textos que cierran la primera parte de *Tradiciones cuzqueñas* se halla “Ccata-Hueqque”. De las cincuenta y cuatro piezas que Matto clasifica como “tradiciones”, adoptando el término acuñado por Ricardo Palma, solo dos tienen a Tinta por escenario.² La más notable es “Ccata Hueqque”, que remite a una cueva “situada a una media milla de la histórica población de Tinta” (130). Hay que mencionar también una pieza evocativa y autobiográfica, “Entre las sombras”, que aparece en la sección “Hojas sueltas” y traza una descripción del paisaje cercano al pueblo donde Matto enviudó.³

En “Ccata-Hueqque” se narra el evento fabuloso que explica tanto la apariencia insólita de la cueva como el nombre que la designa. Expone la narradora que en ese lugar está enterrado el tesoro que unos

2 En el prólogo de la primera edición de *Tradiciones cuzqueñas*, Palma saluda así la aparición del libro: “Pocas veces he tomado la pluma con más viva satisfacción que hoy para formular mi acaso incompetente, pero muy sincero juicio, sobre el libro que mi excelente amiga y muy querida discípula, la señora Clorinda Matto de Turner, se ha decidido a dar a la estampa” (ix).

3 Aunque Matto señala que rescató las páginas de “Entre las sombras” de sus apuntes de viaje, el texto es sobre todo una descripción de su lugar de residencia, Tinta, donde se contrastan los dos paisajes –uno volcánico y pedregoso; el otro, idílico y lleno de verdor– que distinguen a la localidad. Las lágrimas, motivo recurrente en la obra de Matto, aparecen asociadas al duelo por el esposo, cuya tumba se halla en Tinta: “Sobre campo desierto se alza humilde cruz de piedra guardando las reliquias del amor” (241).

súbditos cuzqueños de Atahualpa pensaban ofrecer a los conquistadores para obtener la libertad del monarca. Según la leyenda, al enterarse de la muerte del Inca, los emisarios indígenas cavaron sin descanso en una peña hasta horadarla y convertirla en una cueva profunda. Por arte de magia, el llanto de los indios se replicó miméticamente en las paredes de roca, cuyas rugosidades semejan lágrimas. Antes de retornar a su comarca, los seguidores del Inca muerto sepultaron el oro en las entrañas de la caverna que habían labrado con sus propias manos. Ahí, dice Matto que le contaron los lugareños, sigue oculto el tesoro.⁴

El topónimo y la anécdota maravillosa provienen, señala la escritora, de la tradición oral y local.⁵ Aun en nuestros tiempos se cuenta en Urcos, en el mismo departamento del Cuzco, que la cadena de oro de Huascar fue arrojada a la laguna de Urcos para que no cayera en manos de los españoles, lo cual sin duda establece una conexión con la leyenda que narra Matto.⁶ Como el patrimonio narrativo de la colectividad se plasma en quechua, el tránsito al régimen de la escritura y al modo de la autoría individual supone no solamente una paráfrasis de la trama, sino un esfuerzo de traducción lingüística y cultural, pues la escritora asume que sus destinatarios –lectores de Arequipa y Lima, en su mayoría– ignoran el runa simi.

En el presente de la enunciación, el drama de la Conquista parece repetirse, aunque con un reparto diferente: los invasores españoles tienen sus evidentes homólogos en los ocupantes chilenos que desde 1881 hasta 1884 guerrearon en el Perú contra la resistencia armada que encabezó

4 El motivo del tesoro (y, concretamente, del tesoro incaico) se halla también en Ricardo Palma. Como bien apunta Marcel Velázquez, en las tradiciones del autor limeño “el tópico del tesoro escondido aparece asociado a personajes malignos y poderosos por sus pactos con el diablo: ‘Los tesoros de Catalina Huanca’ (1876), ‘El alcalde de Paucarcolla’ (1877) y ‘La laguna del diablo’ (1884), entre otras” (Matto de Turner, *Narrativa breve: Tradiciones, leyendas, relatos* 35).

5 En un pasaje de “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela” en *The Dialogic Imagination*, da Bakhtin una definición de “mito local” que se adecúa bien al caso del relato popular sobre la cueva: “Un mito local explica el origen de un espacio geográfico. Cada localidad debe ser explicada, comenzando con la toponimia y terminando en los detalles finos de su relieve topográfico, su tierra, vegetación y demás– todo ello surge del evento humano que allí ocurrió y que le prestó al lugar su nombre y su fisonomía” (189).

6 El padre Manuel Marzal recogió el relato en Andahuaylillas, provincia de Quispicanchis, cuya población en 1971 se reducía a 1.211 habitantes. Lo consigna en una nota a pie de página en su libro, *El mundo religioso de Urcos*. Remito al capítulo “Origen del mundo y del hombre”, que incluye Juan Ossio en la antología *Ideología mesiánica del mundo andino* (272).

el coronel Andrés Avelino Cáceres, quien luego de la caída de Lima en 1881 se replegó a la Sierra con las tropas a su mando para hostigar sin tregua al enemigo, aprovechando tanto la ventaja geográfica de una región montañosa como el apoyo eficaz de guerrillas campesinas y terratenientes andinos. Matto ataría su futuro como intelectual pública a la figura de Cáceres, quien luego de la retirada chilena fue el mandatario que rigió el país en los dos periodos presidenciales que constituyen el llamado “segundo militarismo” (1886-1895).⁷ El derrumbe del régimen de Cáceres y la victoria de las montoneras de Nicolás de Piérola en 1895 marcaron el comienzo de la denominada República Aristocrática (1895-1919). La vinculación estrecha de Matto con el régimen de Cáceres habría de determinar el destierro que la alejaría para siempre del Perú: Tinta, Arequipa, Lima y Buenos Aires fueron las estaciones de su carrera de escritora y ciudadana. El inicio de la Guerra con Chile y el comienzo de la República Aristocrática son hitos decisivos en la biografía de Matto, como apunta José Luis Rénique: “En 1895, cuando navega a lo largo del litoral sureño, camino de un exilio sin retorno, reviviría Clorinda el recuerdo lacerante del 79” (102).

Tinta no fue teatro de acciones bélicas durante el tiempo de la ocupación chilena, que es cuando escribe Matto la mayoría de los textos recogidos en *Tradiciones cuzqueñas*, pero el compromiso de la autora con los defensores del territorio no fue solamente emocional, pues se manifestó en gestos como el de convertir su propia casa en hospital de sangre y en apoyar la campaña del sur recolectando fondos para apertrechar al batallón “Libres del Cuzco”. El pueblo en el que se había radicado el matrimonio Turner-Matto sería, como se sabe, el modelo de la localidad de Killac en la que se sitúa la acción de *Aves sin nido* (1889). Matto escribió su novela en Lima, donde se estableció después de haberse consagrado al periodismo en Arequipa; a esta última ciudad, que había sido la sede del Ejército del Sur y estaba ya ocupada por las tropas chilenas, llegaría la autora de *Tradiciones cuzqueñas* en 1883 para quedarse hasta mediados de 1886. La cronología arroja luces sobre las circunstancias de la escritura

7 Como observa Francesca Denegri: “El momento más influyente de Matto como intelectual y escritora coincidió con el periodo presidencial de Cáceres... Durante esos nueve años Matto se convirtió en una intelectual de peso, solicitándosele su opinión sobre temas que iban desde las desavenencias políticas a la moda femenina. Con su ascenso como intelectual prominente en el momento en que los hacendados andinos consolidaban su poder a nivel nacional, dio conciencia de clase al grupo de notables y participó en la transmisión de valores culturales *mistic* a un público lector que había ignorado la vida en la sierra” (170-171).

de “Ccata Hueque”. Matto redacta el relato cuya fuente es la tradición oral de Tinta en el umbral mismo de su alejamiento definitivo del pueblo donde pasó su vida de casada. La autora entregó *Tradiciones cuzqueñas* a la imprenta arequipeña de “La Bolsa” en 1884, cuando contaba treinta años: nunca más habría de volver al Cuzco.

Aunque la gran mayoría de los relatos de *Tradiciones cuzqueñas* remiten a fuentes escritas, “Ccata Hueque” no es excepcional por basarse en historias conocidas de viva voz, pues como señala Francesca Denegri: “Varias de sus *Tradiciones cuzqueñas*, entre ellas “El señor de Huanca”, fueron extraídas de los relatos orales que ella escuchó cuando niña en Paullo, y su trabajo etnográfico en el *Perú ilustrado* también se basaba en sus recuerdos tempranos” (163). De todas maneras, es importante subrayar lo obvio: la génesis de “Ccata Hueque” no se halla en la infancia. Ese relato de pérdida y duelo se sitúa en un periodo de la historia personal al que marca un signo luctuoso: cuando Matto entierra a su esposo en el cementerio de Tinta, apenas han pasado unas semanas de la caída de Lima. La tragedia colectiva y el drama personal son, así, prácticamente simultáneos. Significativamente, al final de “Ccata Hueque”, la narradora se representa a sí misma en el lugar donde, según la memoria y la imaginación locales, lloraron los vencidos la muerte del Inca.

“Es sabido que cuando Atahualpa fue encarcelado en Cajamarca, ofreció rescate fabuloso, extendiendo su diestra para marcar en la pared la señal hasta donde debía alcanzar la acumulación de metales; y aceptado por Pizarro, quedó hecha la línea con color rojo, según algunos con *taco* (tierra colorada)” (131), dice el párrafo que inicia y encuadra el relato. Los destinatarios ideales del texto son, claramente, compatriotas de Matto que desconocen la lengua quechua pero han recibido instrucción escolar. El ofrecimiento del inca pone en relieve uno de los lugares emblemáticos del imaginario nacional: el cuarto del rescate en Cajamarca. La cueva de Tinta establece con este una relación de correspondencia metonímica, pues entre estos dos lugares destinados a almacenar tesoros hay un vínculo de contigüidad y desplazamiento. Por supuesto, no se trata de ponerlos en el mismo plano. El recinto cajamarquino es una imagen –o, si se prefiere, un *locus*– que gráficamente resume tanto la opulencia del imperio incaico como la ruptura traumática que significó la Conquista. Si bien lo mismo puede decirse de la cueva en las afueras de Tinta, los separa el radio de su fama, porque el círculo de quienes saben de la existencia de la caverna en Tinta es muy estrecho. Al escribir la tradición, Matto se propone ensancharlo y, potencialmente, darle una proyección nacional a un saber de alcance local. Finalmente, ambos casos

difieren en lo que atañe al modo de referencia, ya que el episodio del rescate es fáctico mientras que el relato del origen de la cueva se atiene a la verosimilitud propia de un subgénero ficcional, el de la leyenda.

Matto complementa la historia del ofrecimiento del Inca con otra, que vincula Cajamarca al Cuzco. Para que “sus súbditos reuniesen los caudales” (131), el Inca mandó chasquis a todos los confines del Imperio. Con el fin de recoger las riquezas acumuladas en el Cuzco, Francisco Pizarro envió “a su hermano Hernando en enero de 1533, al mando de veinte hombres de caballería, el mismo que regresó a Cajamarca llevando veintisiete y dos mil marcos de plata” (132). Los párrafos de la breve parte introductoria concluyen con una invocación a las fuentes consultadas: “Los tres historiadores, Quintana, Herrera y Mendiburu, están acordes en este relato, de modo que va con bautismo cristianamente administrado” (132). Matto no siente necesario aclarar quiénes son los autores. En orden cronológico, son el cronista real Antonio de Herrera, a quien se deben las *Décadas*, que fueron publicadas entre 1601 y 1605; el poeta neoclásico y polígrafo liberal Manuel José Quintana, que se ocupó de Francisco Pizarro en *Vidas de españoles ilustres*; y, por último, Manuel de Mendiburu, el militar y estudioso peruano que elaboró los ocho tomos del *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, cuatro de los cuales aparecieron entre 1871 y 1880, por lo que es posible que los consultara Matto. En todo caso, el “bautismo cristianamente administrado” –esa fórmula humorística con la que la autora reclama un sello de autoridad para su historia– no se extiende en realidad a la formación rocosa y la fortuna oculta en su interior, sino que se limita a los hechos ocurridos en otros dos sitios claves en la topografía de la Conquista: Cajamarca y el Cuzco. De hecho, el subtítulo mismo del relato –“origen tradicional del nombre de la cueva”– disipa la ambigüedad sobre el circuito –oral o letrado– del que proviene la trama.

Por lo demás, la importancia histórica de Tinta no se debe al periodo de la invasión española en el siglo XVI, sino –como hará notar la misma Matto en “Un centinela de acero”– a que fue el pueblo donde José Gabriel Condorcanqui inició en 1870 el movimiento anticolonial que fue conocido en su tiempo como la Gran Rebelión.

La minería y la invención del paisaje

El joven matrimonio Turner-Matto se estableció en Tinta para tentar fortuna en uno de los eslabones del negocio lanero. Como apunta

Nelson Manrique en un iluminador ensayo sobre la escritora: “Tinta queda al sur, sobre el estratégico camino que une Juliaca con el Cusco. Tinta, juntamente con otra ciudad situada sobre la misma ruta (Sicuaní), jugó un papel central como centro de acopio para la actividad que era la verdadera columna vertebral de la economía regional del sur andino de fines del siglo XIX: el rescate de fibras de alpaca” (49). Fuera de la región, sin embargo, la percepción era otra: se asumía que la riqueza de los Andes se basaba en la minería. Es interesante notar que Fernando Marín, el empresario ilustrado cuya esposa es la heroína de *Aves sin nido* (1889), tiene acciones en una compañía minera y que el lascivo coronel Paredes, en la misma novela, no encuentra mejor manera de alabar a sus secuaces que esta: “¡Si estos muchachos valen la plata del Cerro de Pasco!” (172). Acaso convenga notar que la célebre melodía “El cóndor pasa”, de Daniel Alomía Robles, sería una de las piezas interpretadas durante la zarzuela del mismo título, que se estrenó en 1913: el argumento melodramático cuestiona duramente la explotación minera y, aunque la mina de la obra se llama Yapac, el público entendió que los dardos iban contra la empresa norteamericana Cerro de Pasco Investment Company, establecida en 1902.⁸

El valioso cargamento que la cueva de Ccata Hueqque custodia proviene, dice la narradora, “de las alturas de Chumbivilcas, donde no sólo existen ricos minerales sino también lavaderos de oro” (132). Empeñados en llegar a su destino, “caminaban los hijos de opulenta patria por el camino que, atravesando Tinta, conduce al Cuzco” (132), cuando les cierra el paso “un indio envuelto en manta roja llevando borlas negras en la frente, bañada en llanto la faz, y anuncióles la traición de Pizarro y el asesinato del Monarca” (132).

Al llanto de uno le responde, a continuación, el sollozo de todos. De manera espontánea y unánime, el dolor individual pasa a ser duelo colectivo. La voz narrativa describe la escena con melodramático énfasis: “Aquellos huérfanos, que desde entonces perdieron padre, patria

8 Ese fue el nombre inicial de la compañía, pero como señala Alberto Flores Galindo en su primer libro, *Los mineros de la Cerro de Pasco, 1900-1930*: “En 1915, con nuevos capitales, la empresa cambia de razón social: se constituye la Cerro de Pasco Copper Corporation y se expande a Morococha en Yauli y Casapalca en Huarochirí” (*Obras completas I* 32). Sobre la zarzuela *El cóndor pasa* y la cashua de ese nombre que es, sin lugar a dudas, la pieza de música peruana más conocida en el mundo, ver el número 80 de *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, particularmente los artículos de Luis Salazar Mejía (“*El cóndor pasa...y sus misterios*”) y José Antonio Mazzotti (“*El cóndor pasa...por el humo: Incaísmo, ecologismo y minería*”).

y libertad para entrar en cautiverio, estrecháronse en un solo abrazo, formando un lago de lágrimas y levantando las manos al cielo sin decirse una sola palabra. Los sollozos, únicamente, turbaban aquel silencio” (132). La gesticulación a la vez extrema y estática, así como el patetismo hiperbólico de la escena, emparentan la imagen con el histrionismo del melodrama histórico.⁹ En ese género incursionaría poco después Clorinda Matto con un drama en tres actos, *Hima Súmac*, que se estrenó el mismo año en que fue publicada la primera edición de *Tradiciones cuzqueñas*. Curiosamente, en esa obra dos momentos históricos –la Conquista y la rebelión de Tupac Amaru– se funden en un argumento al que animan la perfidia de los conquistadores, la pureza del sentimiento indígena y el secreto de un tesoro incaico. Es evidente la relación de *Hima Súmac* con “El tesoro de los incas”, de Juana Manuela Gorriti, que también imagina –inspirándose en la literatura gótica y los folletines románticos– la existencia sepulcral de una ciudad subterránea que alberga riquezas descomunales. No puede soslayarse tampoco el nexo que vincula tanto a “El tesoro de los incas” como a “El postrer mandato”, de Gorriti, con “Ccata Hueqque”.

La cueva de Tinta y la ciudad oculta bajo la superficie del Cuzco sirven propósitos análogos. Además, son de índole similar: se trata de construcciones, aunque a primera vista no parezca ser el caso de la cueva. En efecto, esta no es obra de la naturaleza, sino un producto del trabajo humano. Empeñados en que los españoles no se apoderen del oro, los mensajeros socavaron “la dura peña, en la cual quedó una cueva sombría que esconde aquellos tesoros, sabe Dios en qué dirección” (132). La leyenda no solo transfigura una formación geológica en una excavación, sino que esta última tiene la forma de una galería subterránea donde hay minerales valiosos. En otras palabras, se nos presenta como un socavón quimérico.

Aparte de “Ccata-Hueqque”, hay otros relatos en *Tradiciones cuzqueñas* que recurren, con distintas modulaciones, al motivo del tesoro. Entre ellos está “Chico pleito”, cuyo asunto son las disputas entre el Perú y Bolivia por la posesión de un curioso objeto de museo: el cuchillo de Pizarro. Una breve digresión se refiere a otra pieza, la borla que ceñía la frente de Atahualpa. Esta le fue arrebatada al Inca en Cajamarca por el

9 A propósito de la matriz teatral del melodrama, escribe Peter Brooks: “Al considerar el melodrama, en cierto sentido estamos discutiendo una forma de teatralidad que subyace a los esfuerzos novelísticos por la representación y que, a su vez, proporciona un modelo para el sentido mismo en las dramatizaciones ficcionales de la existencia” (13).

conquistador Miguel Astete, “a quien le tocaron 362 marcos de plata y 8,890 pesos de oro en el repartimiento que hizo Pizarro el 18 de junio de 1533 del caudal reunido por Atahualpa para su rescate...” (112). También conviene mencionar “La peña del castigo”, donde la narradora cuenta el origen legendario de un peñasco en un tramo del río Vilcanota que pasa por el interior de la provincia de Calca: “Nosotros detuvimos nuestro caballo para contemplar los giros caprichosos de las aguas y admirar la pendiente en la que estaba señalada la senda por la que era forzoso continuar. En medio de los muchos peñascos del río, distinguimos una enorme peña que representa, con exactitud litográfica, una llama cargada que, al vadear, ha encallado” (165). Un anciano indígena le cuenta a la viajera “la historia de aquella llama petrificada” (166). Antes de su mágica transformación, el animal había sido una de las “doce llamas que llevaban una fortuna capaz de contentar la ambición de un Alfonso de Albuquerque” (170). La fortuna perdida para siempre es “el tesoro de Ollanta” (169), que su nieta, Sumac-Soncco, en confabulación con su prometido, Warakka, usa como señuelo para castigar la falsía y la codicia del conquistador español que sedujo a la doncella incaica.

A diferencia de “Ccata-Hueqqe”, “La peña del castigo” es la historia de un triángulo amoroso. De todas maneras, las similitudes son notorias: las tramas se desarrollan en tiempos de la Conquista y tienen como corolario una afirmación del poder de los vencidos, que se vengan del enemigo o, por lo menos, se permiten el consuelo de frustrarlo. En 1884, un año después del tratado de Ancón con el cual los ocupantes chilenos sellaron su victoria militar sobre el Perú, el tema del despojo de las riquezas nacionales a manos de fuerzas extranjeras dolía como una herida fresca. Matto lo subraya, con patriótica indignación. Así, en el remate de “La entrada”, que trata de la visita del libertador Simón Bolívar al Cuzco, escribe Matto: “Acaso, en la hora presente, languidezca ese espíritu superior al contemplar desgarrado el corazón y hecho girones el territorio de las dos hijas de su pensamiento y de su brazo ¡Perú, Bolivia!, sacrificadas por la ambición de una hermana” (63). La “hermana” agresora es Chile, que en “Entre las sombras” se retrata como “esa aguda lengua de tierra, (que) pregonó la ira de Luzbel” (241).

Piedra y llanto

Es por “la traición de Pizarro y el asesinato del monarca” (131) que los súbditos del Inca quedan huérfanos. En la extraordinaria elegía “Apu Inka

Atawallpaman”, posiblemente escrita a fines del siglo XVI en el Cuzco, la muerte de Atahualpa se presenta como una catástrofe cósmica.¹⁰ José María Arguedas traduce así la primera estrofa: “¿Qué arco iris es este negro arco iris / que se alza? / Para el enemigo del Cuzco horrible flecha / que amanece. / Por doquier granizada siniestra / golpea” (23). Ante la noticia traumática de la muerte del Inca, los súbditos no encuentran palabras y expresan su dolor llorando torrencialmente: “Se ha helado ya el gran corazón / de Atahualpa, / el llanto de las Cuatro Regiones / ahogándole” (24). La versión al castellano de Arguedas, acompañada por el texto en quechua, apareció a fines de 1955 en una *plquette*. Como el mismo escritor señala en la nota introductoria: “Esta elegía fue publicada, por primera vez, con otras 116 muestras diversas de poesía quechua, por el lingüista peruano J.M.B. Farfán, en la revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán, número 12, vol. 12, correspondiente a 1942” (17). La copia más antigua que es posible documentar fue hecha en las primeras décadas del siglo XX. Su poseedor, el organista de iglesia Cosme Ticona, le reveló a Farfán que “la mayor parte de las piezas del ‘cantoral’ fueron recogidas en Pisac, lugar de nacimiento de Ticona, y en Calca, capital de la provincia a la cual pertenece Pisac” (17). ¿Conoció Matto el poema? No se puede responder categóricamente esa pregunta, pero vale la pena indicar que el fundo de la familia Matto, Paullo Chico, quedaba precisamente en la provincia de Calca, al norte de la ciudad del Cuzco. Por cierto, entre la capital incaica y Calca pasó Matto los años de su infancia, como se encarga de subrayar ella misma en “Provincia de Calca (bosquejo descriptivo)” (*Tradiciones* 204).

En todo caso, tanto en “Apu Inka Atawallpaman” como en “Ccata Hueqqe” el llanto por la muerte del Inca y la destrucción del imperio cobran proporciones míticas. Quienes horadan la roca con sus manos son también los que al llorar a su emperador dan nombre a la cueva:

Ccata-bueqqe significa lágrima turbia, lágrima amargada por la desgracia sin remedio, a la vez que encierra una maldición lanzada con la furia del averno contra quien la provoca. Con esa palabra se pactó entre aquellos indios el juramento de guerra sin cuartel a los victimarios del monarca; con esa palabra se comenzó a esconder las riquezas del imperio,

10 Ver *Elegía Apu Inka Atawallpaman: Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)*, de Odi Gonzáles. El libro de Gonzáles es el estudio más completo y riguroso del poema. En el libro, Gonzáles incluye el texto en quechua y su propia traducción de este, además de las versiones de José María Arguedas y J.M.B. Farfán.

y repitiéndola se cavaron mil subterráneos inaccesibles a la planta del europeo. (*Tradiciones* 133)

En “El tesoro de los incas”, Gorriti imagina una ciudad subterránea a la cual llevan cien ingresos que solo se abren con llaves guardadas en secreto por los empobrecidos descendientes de la nobleza incaica. Para llegar al tesoro es preciso descender por hondos túneles. Según la “leyenda histórica” de Gorriti, quienes se internan por el camino oculto son dos estereotipos exóticamente folletinescos: la ingenua doncella india y el pérfido seductor español. El relato de Gorriti refiere que bajo el Cuzco conocido hay un Cuzco clandestino donde abundan, en espléndido hacinamiento, las piedras preciosas y el oro (ya sea en pepas de notable grosor o en estatuas de un verismo inaudito). Rosalía, la hija de un cacique indio, ha violado por amor el secreto del tesoro, pero tiene el escrúpulo de hacer que Diego de Maldonado recorra los túneles con los ojos vendados. Como es de prever, el español incumple su promesa y se quita la venda. No quedan indiferentes los ojos del villano ante el espectáculo de las riquezas escondidas bajo tierra:

Deslumbrólos un campo inmenso, fulgoroso, en cuyo instantáneo espacio vio acumuladas todas las maravillas que pudo soñar la fantasía. Templos alumbrados por infinitas lámparas; salones y galerías donde estaba amontonado el oro bajo todas sus formas. Allí, en estatuas, vasos, altares; y aquí en jardines cuyas flores eran constelaciones de piedras preciosas (*Sueños y realidades* 123).

Los dos volúmenes de *Sueños y realidades* llegaron a las librerías bonaerenses en 1865. En 1877, Gorriti sería la anfitriona de Clorinda Matto de Turner en la primera visita de esta a Lima. Matto tenía 23 años y “fue aclamada por el establishment literario de Lima gracias a la publicación de varias de sus tradiciones en la prensa regional y nacional” (Denegri 167). Unos años más tarde, en 1883, Abelardo Gamarra evocaría así la apoteosis de la joven escritora cuzqueña en la velada literaria que se celebró en casa de la autora de “El tesoro de los incas”: “Con sus propias manos la señora Gorriti adornó las sienes de la hermosa tradicionista con una corona de rica filigrana, semejando las enlazadas ramas del simbólico laurel, i colocó en sus manos una valiosa pluma i tarjeta de oro, a la par que un magnífico juego de botones de no poco valor, como recuerdo de sus amigas i homenaje de sus hermanas en las letras” (*Tradiciones* 147).

Es indudable que Matto de Turner conocía bien tanto “El tesoro de los incas” como “El postrer mandato”, en el cual Atahualpa y su caudal tienen papeles prominentes. Ese segundo relato figura en el segundo tomo de *Panoramas de la vida*, publicado un año antes del encuentro en Lima de las escritoras. En su primer libro, Matto llama a Gorriti “mi segunda madre” y, para ratificar la frase, se califica ante ella de “tu hija de adopción” (*Tradiciones* 181). Aun sin estas declaraciones de devoción filial, el diálogo entre los relatos es evidente. En ese diálogo, contra lo que uno podría prever, Matto no se hace eco de las fantasías de Gorriti. Por el contrario, los paralelos entre los textos apuntan a una revisión de la mirada exótica de Gorriti en favor de una perspectiva que es, al mismo tiempo, patriótica, andina y fuertemente arraigada en la situación contemporánea del país.

No sugiero que, soterradamente, Matto pretendiera desplazar a Gorriti para hacer valer sus credenciales de cuzqueña legítima y bilingüe. De todas maneras, tanto Gorriti en “El tesoro de los incas” como Matto en “Ccata Hueqqe” adoptan el rol de mediadoras culturales que tienden con la escritura un puente afectivo e intelectual entre el pueblo indígena y las élites cultivadas. La voz autorial en “El tesoro de los incas” exhorta a los lectores a aprender “la hermosa lengua” de los quechua-hablantes. Logrado el dominio del idioma, que ella insinúa poseer, es posible escuchar “las pláticas de sus largas veladas en torno al hogar de las cabañas” y sentir que se está oyendo nada menos que “las simbólicas endechas de los desterrados de Sión bajo los sauces de Babilonia” (Gorriti, *Sueños y realidades* 90). Procede luego a preguntarse, retórica y reiteradamente, qué pensamiento, qué esperanza y qué secreto se cobijan en el interior del pueblo indígena, que según ella no ha perdido a lo largo de los siglos su identidad incaica. La respuesta es un vocablo quechua: “Todo esto lo encierra para ellos una palabra –*Hallpa mama*–. *Hallpa mama* exclaman después del nombre de Dios en sus plegarias. *Hallpa mama* repiten vertiendo en tierra la primera copa de sus festines. *Hallpa mama* murmuran en las horas de quebranto, cuando el yugo de su perdurable servidumbre pesa demasiado, y esta mística palabra difunde el valor y la serenidad en sus almas, y parece contener en sí el arcano de su destino” (*Sueños y realidades* 90).

La narradora no reviste su discurso de rigor etnológico, sino de un indianismo empapado de romanticismo residual. Con todo, late un pulso disidente en la simpatía por la población originaria, pues el racismo anti-indígena era un rasgo consensual en las élites criollas de la costa y la sierra. De todas maneras, la piedad lacrimógena que el indio suscita

en la narradora no le impide presentarlo como el vestigio degradado y decadente de su ancestro imperial: el pastor, la campesina y el viejo mendigo del presente son las sombras raídas del guerrero, la virgen del sol y los ancianos sabios del Incario. Sumidos en un estado de melancolía perpetua, los indios que presenta Gorriti parecen huérfanos que invocan, en toda ocasión, a la madre tierra. De hecho, la voz *Hallpa mama* es tan ubicua que es casi un microcosmos verbal donde, según Gorriti, se concentra prácticamente todo el espectro afectivo del idioma: la fe, la alegría y la tristeza se hallan dentro del ámbito de su sentido.

La expresión *ccata hueqque*, en cambio, no tiene usos de semejante amplitud. Matto no sugiere que la palabra encierre “el arcano del destino” de toda una colectividad y, más bien, resalta que se trata de un signo capaz de expresar todos los matices de una emoción específica. No es exagerado, por eso, decir que el término *localiza* un sentimiento particular en el espectro semántico de la tristeza. A la vez, la cueva misma distingue y marca al paisaje: es, de hecho, la seña que le da un carácter singular al territorio.

Literalmente *ccata* (o *q'ata*, en la ortografía actual) quiere decir “turbio” y *hueqque* (que se escribe ahora *weqe*) significa “lágrima”. Sin embargo, la traducción traiciona, porque en ella se pierden las resonancias del signo: “Exclamación inimitable, profunda, capaz de partir el alma de un descreído. Poema de dolor encerrado en una sola palabra, dictada por un alma que se sacude al impulso de una pena sin nombre y estalla en lloro” (132). El comentario de la escritora advierte que el resplandor patético de la expresión se disipa en su paso al castellano, pero hay también otra connotación que se diluye: la de la voluntad de rebeldía y resistencia. Para Gorriti, en contraste, el dolor impotente es el sentimiento que comparten en grado idéntico todos los naturales de los Andes. Paradójicamente, se trata de una emoción que anula diferencias y nivela periodos históricos: así, el indio aparece bajo la forma de un tipo humano tan inmutable como desvalido.

No es del caso señalar aquí hasta qué punto la imagen del indio en *Aves sin nido* sí es tributaria del paternalismo romántico que Gorriti suscribe en oposición al consenso racista de las élites criollas. Lo que puede asegurarse es que los súbditos de Atahualpa en “*Ccata hueqque*” no se corresponden con esa visión. Para ellos, la “memoria del bien perdido”, en la frase del Inca Garcilaso de la Vega, es un acicate para la acción contra el enemigo. La “lágrima turbia, amargada por la desgracia sin remedio”, no indica resignación ni impotencia. Por el contrario, “encierra una maldición lanzada con la furia del averno contra quien

la provoca”(132). El dolor por la pérdida no lleva al abatimiento, sino que empuja a la resistencia contra el agresor foráneo: “Con esa palabra se pactó entre aquellos indios el juramento de la guerra sin cuartel a los victimarios del Monarca; con esa palabra se comenzó a esconder las riquezas del Imperio, y repitiéndola se cavaron mil subterráneos inaccesibles a la planta del europeo” (132).

En “El tesoro de los incas” y “El postrer mandato”, la forma que asume la lealtad indígena es la inmolación. Gorriti cuenta, en “El tesoro de los incas”, que la bella Rosalía y su hermano Andrés soportan feroces torturas y dan la vida antes de revelarles a los conquistadores cómo llegar al palacio subterráneo. “El postrer mandato” va aún más lejos, pues se suicidan en masa los indios que, en una noche, levantaron una montaña para ocultar parte del tesoro de Atahualpa. Tanto la titánica labor como el sacrificio de las vidas ocurren por orden del inca, quien hasta como prisionero mantiene intacto su poder absoluto: la voluntad del Inca es la única que en realidad cuenta. El exotismo tiene en estos cuentos un tinte orientalista, que si bien es de cepa romántica muestra también que Gorriti imagina al incario como una versión andina del despotismo asiático.

No es esa la posición de Matto en *Tradiciones cuzqueñas*. Los legendarios excavadores de la cueva no acatan órdenes, sino que actúan por propia iniciativa e impelidos por emociones intensas de adhesión o rechazo. Vistos desde la perspectiva de una ardiente partidaria de Andrés Avelino Cáceres, son los ancestros de quienes habían luchado hasta 1883 en las guerrillas campesinas durante la resistencia en la sierra contra el ejército chileno.

Transfigurada por la imaginación de los lugareños, la caverna deja de ser una formación natural y se convierte en un monumento que conmemora al Inca y tiene un carácter luctuoso. El tesoro incalculable designa, por metonimia, el cuerpo de Atahualpa. El cadáver del Inca aparece de otro modo en la vertiente criolla de la cultura peruana, como lo demuestra un cuadro emblemático, “Los funerales de Atahualpa”, de Luis Montero, que ocupa en el archivo plástico peruano un lugar de privilegio desde que en 1867 fue expuesto por primera vez en Lima, con la asistencia en una sola quincena –según fuentes de la época– de al menos treinta y cinco mil personas.¹¹ La monumental pintura de

11 En “Lima, Santiago y la posteridad”, escribe Natalia Majluf, editora del volumen *Luis Montero: Los funerales de Atahualpa*: “Montero organizó la exposición gratuita de su pintura en la sede de la Escuela Normal a partir del 26 de setiembre de 1868.

Montero –de la que se han ocupado, en poemas o ensayos, Valéry Larbaud, César Moro, Luis Loayza, Antonio Cisneros y Mario Montalbetti, entre otros– es populosa, al punto de que en ella se pueden contar no menos de treinta individuos, de los cuales solo uno –el Inca difunto– es un varón indígena.¹² El duelo por su muerte lo encarnan “unas matronas blancas como la cal”, al decir de Cisneros en un poema de *Las inmensas preguntas celestes* donde identifica a las modelos como “unas labradoras italianas” (123). En uno de los poemas de *Cinco segundos de horizonte*, de Mario Montalbetti, se dice lo siguiente de “Los funerales de Atahualpa”: “Tal vez es el cuadro más famoso de la pintura peruana. Tal vez, el cuadro más real. El cuadro que se repite sin cambio, el funeral diario que no se deja enterrar” (*Lejos de mí decirles* 95).

Aunque la ‘tradición’ de Matto no ha tenido una difusión ni un efecto comparables a la pintura de Montero, el cotejo entre ambas permite documentar facetas distintas de un tropo clave en la elaboración de la imagen del pasado peruano. En particular, el texto incluido en *Tradiciones cuzqueñas* inscribe los eventos de la Conquista en el paisaje local, mientras que el escenario del óleo de Montero es un interior que sugiere un

Según cálculos de una crónica periodística, el cuadro llegó a ser visto por treinta y cinco mil personas en el breve lapso de quince días. Aunque desconfiemos de la fiabilidad del dato, lo cierto es que la obra generó un inédito interés en el público, en la prensa limeña y en las esferas oficiales del gobierno. Al aceptar el cuadro obsequiado por Montero, el Congreso de la República le concedió una medalla de oro y un premio económico, ascendente a veinte mil soles. Nunca antes se habían dado honores parecidos a un pintor peruano” (153).

- 12 El primer poeta peruano que escribió sobre el cuadro de Montero es apócrifo: se trata de A.O. Barnabooth, rico heredero de un magnate estadounidense que hizo su fortuna en el Perú. Barnabooth es un heterónimo de Valéry Larbaud. El bello poema “La mort d’Atahualpa” apareció en 1905 y lo tradujo al castellano Luis Loayza, que lo incluye en el ensayo “Homenaje al Barnabuz”, que es parte de *El sol de Lima* (1974). César Moro, en una de las respuestas a un cuestionario propuesto por André Breton y Gérard Legrand, menciona la pintura: “Pinturas de género y pinturas de historia. Se veía a Atahualpa en su lecho de muerte, horrorosamente pálido, verdoso, rodeado por sus desconsoladas mujeres: Durante mucho tiempo, este Museo ha invadido mis sueños” (460). Antonio Cisneros incluye en *Las inmensas preguntas celestes* (1992) el poema “Los funerales de Atahualpa (óleo de Luis Montero)” y, a su vez, Mario Montalbetti, en *Cinco segundos de horizonte* (2005), inserta “El inspector y la puta”, donde se leen estos versos: “Recoge tus cosas. Te mostraré algo. Museo de Arte de Lima, / la puerta sur. En el primer descanso de la escalera de mármol *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero. Todo lo que ves / aquí, la religión, el tesoro, la luz que cae, la manta verde sobre la que yace el inca, el inca mismo, la cornisa asiria, los escarabajos que el poeta Cisneros creyó ver en sus orejas, todo es falso” (*Lejos de mí decirles* 195).

decorado operático y exótico. Por otro lado, las inverosímiles Vírgenes del Sol que sollozan en un tumulto impotente tienen, reveladoramente, una contraparte viril y activa en los súbditos que pasan a la resistencia y hacen de la palabra *ccata bueqqa* el lema de una “guerra sin cuartel” contra los invasores españoles.¹³ Otros textos de Matto que se sitúan en la encrucijada de la Conquista tienen personajes femeninos –por ejemplo, “Ccusi Coillur”, “La peña del castigo” y “Cchaska”– pero en esos casos el vínculo se basa en la seducción engañosa o la indeseable lascivia del conquistador. La pintura de Montero ilustra la división entre conquistadores y conquistados en términos de género antes que raciales, al punto de que el fenotipo de las mujeres del Inca no es andino, sino mediterráneo. Es un ejemplo extremo, aunque no atípico, porque en la trama de la socialización colonial la masculinidad es el atributo de los blancos que ocupan la cúspide social y las capas dominadas aparecen, con frecuencia, feminizadas. Así, por ejemplo, la ideología del mestizaje, tal como la formuló José de la Riva Agüero en su influyente *Elogio del Inca Garcilaso* (1916), se cifra en la fusión idealizada y aristocrática del capitán español Garcilaso de la Vega con la princesa Isabel Chimpu Occlo.

El paisaje como teatro de la lectura

La fundación del Perú como república independiente en 1821 ocurrió, en gran medida, al margen de la mayoría indígena y campesina del país. De hecho, el racismo criollo no fue un simple vestigio del viejo orden colonial, y sus numerosas manifestaciones no son atribuibles a meros atavismos culturales. La Gran Rebelión de 1780 en el sur andino y el Alto Perú, contribuyó a reforzar en la minoría criolla una virulenta mezcla de miedo y desprecio hacia la población indígena.¹⁴ Es obvio que

13 No quiero sugerir un antagonismo ideológico entre Matto y Montero. De hecho, la relación entre ambos fue amistosa y de mutuo respeto, como lo prueba que en las veladas que la escritora organizó desde 1886 se exhibieran pinturas de él (Denegri 170).

14 Sobre el racismo ya en la segunda mitad del siglo XIX, observa Alberto Flores Galindo: “En 1876, un censo plagado de fallas en las cédulas, en las encuestas y hasta en el mismo recuento final, atribuía al Perú una población de casi 2 700 000 habitantes. De ellos 371 195 eran blancos, contrastando con la mayoritaria población indígena compuesta por 1 554 678 pobladores establecidos en su mayoría en la sierra y en los medios rurales. Más de medio millón fueron clasificados como mestizos. Las minorías negra y asiática tenían una proporción similar: algo más de 50 000 personas cada una. Para los blancos –incluso solo por estas consideraciones numéricas– los indios

Matto no compartió ese sentimiento. Como algunos otros intelectuales peruanos de la época, no dejó de exaltar al cacique de Tungasuca, al que llama “el ínclito José Gabriel Condorcanqui Tupac Amaru” (*Tradiciones* 32) en la tradición “Un centinela de acero”. Ahí lo presenta como un precursor de la lucha independentista: “El 9 de abril de 1781 quedó ahogada temporalmente la voz de libertad cuyo eco fue a encerrarse en espíritus superiores para volver después mimando a Pumacahua y Angulo y después a los próceres de la guerra magna de la independencia” (33). Pumacahua luchó al lado de los españoles contra Túpac Amaru II y, luego de la derrota de este, hizo pintar un mural conmemorativo en el cual su símbolo, el puma, vence a la serpiente, que es una de las manifestaciones del Amaru.¹⁵ El levantamiento de 1814, que lideró con los hermanos Angulo, poco tuvo que ver con las demandas y propuestas de Túpac Amaru II. Por otro lado, la reivindicación que los patriotas de 1821 hicieron del Incario tuvo un carácter retórico y propagandístico.

Ni bucólico ni desértico, el paisaje en “Ccatta Hueqque” es al mismo tiempo natural e histórico: material y simbólicamente, lo caracterizan los minerales nobles y el trauma de la Conquista. Aunque los datos de la realidad económica contemporánea no confirmen esa convicción, se reafirma que la riqueza de la región andina es, principalmente, minera: el oro está oculto en los cerros. Otra riqueza, de valor intangible pero indudable, es el pasado incaico, que la tradición inscribe en lugares físicos y en la memoria narrativa.

La anécdota hace de la cueva un monumento luctuoso, un recinto del duelo por la soberanía perdida y, crucialmente, de la resistencia contra el poder de los invasores. Sin embargo, el relato no se limita a referir una leyenda. Una confidencia autorial, en la que Matto expone su propio vínculo con el lugar, cierra el relato:

¡Cuántas veces hemos ido también nosotras a sentarnos bajo la sombra de aquella cueva misteriosa para fojear [sic] en la soledad las páginas de

constituían un problema. Santiago Távora algunos años antes se había preguntado: ‘y estos indios a quienes llamamos ciudadanos, ¿de qué servirán a la república?’. Su respuesta no podía ser muy optimista por el solo hecho de describir al indio como un sujeto receloso, vil y bajo, abatido, temeroso y desconfiado: el lado pasivo e inerte de la sociedad” (*Buscando un Inca* 278).

15 Escribe Pablo Macera: “En su tiempo, después de la derrota y hasta la Independencia, Túpac Amaru solo mereció una representación simbólica y casi burlesca: en esos murales de Chinchero se le pintó como un Demonio o Dragón (Amaru) verde luchando contra un Puma Alado, emblema de su enemigo Pumacahua” (15).

Garcilaso y de Prescott, contemplando la pasada opulencia del Perú, junto a autores añejos cuyo nombre ni siquiera consta en el raído pergamino! ¡Alguna vez fue también a juntarse con aquellas lágrimas turbias petrificadas el llanto del corazón que cae sobre las ruinas de la patria, y en la hora de la tempestad, quién sabe, si exclamando, como nuestros compatriotas, ¡ccata huecce!!! (133)

En el prólogo de *Tradiciones cuzqueñas*, Ricardo Palma resalta calurosamente las dotes para la investigación histórica que, según él, distinguen a Matto: “Que la señora Matto de Turner es una escritora concienzuda, nos lo prueba el que rara, rarísima vez, deja de citar la crónica, el documento, la fuente, en fin, de donde ha bebido, revelando conocimiento sólido en los anales de la historia patria” (*Tradiciones* x). Matto reconoce en Palma, que dicho sea de paso distaba de ser un historiador riguroso, a su mentor y maestro. “Desde Garcilaso y Montesinos hasta Córdova y Mendiburu, todos los historiadores del Perú le son familiares”, subraya el tradicionista limeño, quien curiosamente no menciona a los dos autores que proveyeron la mayor parte de los datos y anécdotas registrados en el libro de Matto: Diego de Esquivel y Navia, el deán cusqueño al cual se deben los dos volúmenes de *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cusco*, y el cronista conventual fray Antonio de la Calancha.¹⁶

Ni Esquivel y Navia ni el padre Calancha figuran en el único pasaje de *Tradiciones cuzqueñas* donde la propia autora se representa en el acto mismo de leer. La escena de lectura donde se invoca el prestigio del Inca Garcilaso y William Prescott tiene como decorado la cueva del tesoro: los libros de historia y el lugar elegido son parte de una ceremonia a la vez íntima y cívica. Conviene detenerse en la composición de la imagen, cuyo encuadre no es ni panorámico ni general. La mirada que se propone al receptor es la del espectador de una acción que es, al mismo tiempo, introspectiva y dramática. La imagen no congela un gesto, sino que desarrolla una secuencia: los ojos que recorren las páginas de los libros venerables se enturbian con un llanto que no es lastimero sino indignado, como el de los legendarios súbditos de Atahualpa, y de los labios de la autora surge la exclamación que nombra a la cueva y que es “un juramento de guerra sin cuartel” (132) contra los violadores de la soberanía del país. Así, el pasado legendario y la actualidad histórica

16 En su libro, Matto se refiere a la obra de Esquivel y Navia como *Crónica historial*. Sobre Calancha, dice lo siguiente: “Entre los escritores con olor a viejo, el que mayores consideraciones nos merece, es Fray Antonio de la Calancha” (30).

se aproximan en una experiencia de lectura que tiene los rasgos de un rito personal. La emoción intensa es el efecto, se diría, de la minuciosa repetición de una liturgia patriótica y letrada. Aunque los libros no son en realidad sagrados, los sacraliza la solemnidad del momento.¹⁷ Significativamente, el trato con *Los comentarios reales* y *La conquista del Perú* no sucede en la tranquilidad del hogar (ni en un tren, como aquel en el cual los esposos Marín de *Aves sin nido* leen las *Tradiciones* de Palma y los poemas románticos de Carlos Augusto Salaverry), sino en la quietud que circunda la cueva: para comulgar con la historia de la nación, se requiere de un lugar al que prestigian la antigüedad y el mito.

Si bien las deudas de Matto con el ya gastado estilo del romanticismo tardío hacen que el párrafo se sienta impostado y retórico, la escena de lectura en “Ccata Hueqqe” logra registrar una relación entre el sujeto autorial, el paisaje y la historia nacional que está arraigada en la experiencia del Sur andino y en la imagen que desde ahí se proyecta hacia la comunidad imaginada del país. En esa visión, el pasado incaico permanece como una reserva –o, para usar el tropo que Matto favorece, un tesoro– que da valor, en las dos acepciones del término, al Perú. La caída del imperio incaico deja una herencia que no debe conducir ni a la pasividad ni a la resignación, sino a la lucha –o, en el contexto de la Guerra del Pacífico y la ocupación chilena, la resistencia– contra los invasores foráneos.

En los textos de Gorriti y Matto, el motivo del tesoro oculto, el pasado incaico y el sangriento corte histórico de la Conquista española de los Andes configuran, con modulaciones y sentidos diferentes, una imagen que al mismo tiempo identifica y simboliza la región y el paisaje andinos: en esta, la antigüedad, la abundancia de minerales y el sentimiento trágico son los rasgos característicos de una geografía que

17 De hecho, los libros mismos pueden ser considerados símbolos o monumentos históricos, al punto que su contenido documental importa relativamente poco. Prescott y Garcilaso se aúnan como figuras de autoridad, aunque Matto no podía ignorar que Prescott –como otros historiadores decimonónicos, entre los cuales está Marcos Jiménez de la Espada– no sigue a los *Comentarios reales* y, de hecho, pone en cuestión los méritos del Inca Garcilaso como historiador: “La situación del Inca Garcilaso de la Vega le permitió el acceso a las mejores fuentes de información, lo cual fue más que contrapesado por los defectos de su carácter como historiador, que incluyen su credulidad pueril y su deseo de magnificar y mitificar todo lo relacionado con su propio orden y, ciertamente, su nación. Su obra es la fuente de la mayoría de los hechos –y falsedades– que circulan respecto de los peruanos antiguos. Desafortunadamente, luego de tanto tiempo, no siempre es fácil distinguir los unos de los otros” (899).

es, en último análisis, la versión física de una idiosincrasia a la cual se le atribuye, en tácito contraste con la presunta liviandad de la Costa, una rotundidad y una firmeza que el paso del tiempo no erosiona. Esa visión demostró ser, sin duda, perdurable.

Obras citadas

- Arguedas, José María
2012 *Obra antropológica*. Tomo 4. Editorial Horizonte.
- Bakhtin, Mikhail
1981 *The Dialogic Imagination*. Traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. University of Texas Press.
- Brooks, Peter
1976 *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. Yale University Press.
- Cisneros, Antonio
2000 *Poesía: Crónica del Niño Jesús de Chilca, Monólogo de la casta Susana y otros poemas; Las inmensas preguntas celestes*. Peisa.
- Denegri, Francesca
1996 *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. IEP/Flora Tristán.
- Flores Galindo, Alberto
1993 *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo.
1993 *Obras completas I*. SUR.
- González, Odi
2014 *Elegía Apu Inka Atawallpaman: Primer documento de la resistencia inka (siglo XVI)*. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM/CLACS/Pakarina.
- Gorriti, Juana Manuela
1876 *Panoramas de la vida*. Tomo II. Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires.
1865 *Sueños y realidades*. Tomo II. Imprenta de Mayo de C. Casavalle, Buenos Aires.
- Larbaud, Valery
1957 *Oeuvres*. NRF, Bibliothèque de la Pléiade, France.
- Loayza, Luis
2011 *Ensayos*. Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.

- Macera, Pablo
2009 *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*, editado por Miguel Pinto. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Majluf, Natalia
2011 “Lima, Santiago y la posteridad”. *Luis Montero: Los funerales de Atabualpa*, editado por Natalia Majluf. Asociación Museo de Arte de Lima.
- Manrique, Nelson
1999 *La piel y la pluma: Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. SUR/CDIAC.
- Marzal, Manuel
1973 “Origen del mundo y del hombre en Urcos”. *Ideología mesiánica del mundo andino*, editado por Juan Ossio. Ignacio Prado Pastor, págs. 253-274.
- Matto de Turner, Clorinda
1974 *Aves sin nido*. Casa de las Américas.
1954 *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco.
- Mazzotti, José Antonio
2014 “El cóndor pasa... por el humo: incaísmo, ecologismo y minería”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 80, págs. 57-72.
- Montalbetti, Mario
2013 *Lejos de mi decirles: Poesía reunida*. Aldus.
- Moro, César
2002 *Prestigio del amor*, editado por Ricardo Silva-Santisteban. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ossio, Juan M.
1973 *Ideología mesiánica del mundo andino: antología*. Prado Pastor, Lima.
- Prescott, William H.
1979 *History of the Conquest of Mexico and History of the Conquest of Peru*. The Modern Library.
- Rénique, José Luis
2015 *Imaginar la nación: Viajes en busca del “verdadero Perú” (1881-1932)*. Fondo Editorial del Congreso de la República/IEP/Ministerio de Cultura del Perú.
- Salazar Mejía, Luis
2014 “El cóndor pasa... y sus misterios”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 80, págs. 11-37.

Velázquez Castro, Marcel
2015 “Estudio preliminar”. *Narrativa breve: Tradiciones, leyendas, relatos*, de Clorinda Matto de Turner. Editorial San Marcos, págs. 15-52.

Recuperar Chimbote, o la ecología menospreciada de *Los zorros* de José María Arguedas¹

Jorge Marcone
Rutgers University

En medio de un *boom* económico de exportación de harina de pescado, Chimbote, un puerto pesquero y ciudad industrial en la costa central del Perú en la década de los sesenta, fue el escenario de una crisis ambiental descomunal derivada de la sobreexplotación de la anchoveta. Las consecuencias del agotamiento de este recurso natural en la economía de exportación del país se dejaron sentir por más de una década. Hoy, los buenos tiempos han vuelto para empresas y pescadores; y pareciera que hasta apoyados por una ley reguladora de la pesca que incluye los criterios técnicos correctos para evitar la sobreexplotación nuevamente. El Perú ha vuelto a ser el primer exportador de harina de pescado en el mundo y la pesquería es, según algunos, la segunda actividad económica después de la minería. No obstante, la industria de la harina de pescado del Chimbote de los sesenta fue también el origen de otras crisis ambientales que aún afectan a sus habitantes.

Hoy, como entonces, a orillas de la Bahía de Chimbote, el propio gobierno del Perú ha identificado como agentes de contaminación a treinta y tres empresas pesqueras, una empresa siderúrgica y una de hidrocarburos que emanan CO₂ y materiales pesados a la atmósfera y que se depositan en el fondo de la bahía. A esto se suma el vertido de residuos industriales y la práctica de la propia población de la ciudad que utiliza

1 Este ensayo apareció originalmente en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, núm. 79, 2014, págs. 141-161. Los editores de este libro agradecen al comité editorial de la RCLL por concederles el permiso para publicarlo aquí.

este ecosistema para la disposición final de aguas residuales y residuos sólidos. Cincuenta años después, Chimbote continúa siendo una de las ciudades más contaminadas de América del Sur. Y un escenario en donde el extractivismo económico tendrá que mostrar su capacidad para lidiar exitosamente con sus impactos ambientales. En agosto del 2012, el gobierno del Perú finalmente aprobó un Plan de Recuperación Ambiental de la Bahía “El Ferrol”, o de Chimbote, por 266 millones de dólares. Entre sus logros, para el 2021, además de los objetivos técnicos sobre contaminación, erosión y biodiversidad, debiera haberse desarrollado en Chimbote una suerte de “cultura por la identidad y la naturaleza” que, francamente, suena como una frivolidad:

Los pescadores artesanales, la población ribereña y las empresas productivas, con base a un programa de educación ambiental cuidan y protegen la bahía, garantizando aguas y playas limpias donde los pobladores concurren para divertirse y disfrutar de la naturaleza. Han surgido varias empresas de turismo, que articulan la bahía al circuito ecoturístico de la ciudad y la provincia, contribuyendo a consolidar el turismo interno y receptivo. También han surgido muchas actividades culturales y recreacionales como la pesca deportiva, natación, paseos en embarcaciones artesanales a vela, certámenes de dibujo, pintura, canto, cuentos, poemas, fotografía, con inspiración en la bahía, orientados a fortalecer la identidad del poblador de Chimbote. (Plan de Recuperación, 43)

Sobre este tema de la ecología, la identidad y la utopía (o distopía para ser más preciso en este caso) de Chimbote hay serios antecedentes en la literatura peruana que bien haríamos en recordar y analizar ahora que se ha planteado la “recuperación” de Chimbote.

Críticas al desarrollismo en el siglo XXI

El connotado escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) se entregó de lleno a la tarea de escribir una novela sobre Chimbote, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).² Fue la última, póstuma y, para algunos, inacabada novela de Arguedas, en la que exploró grandes transformaciones culturales entre los migrantes andinos de Chimbote. Desde su muerte, recordémoslo, Arguedas se ha convertido en una figura

2 A continuación, y por convención de la crítica, se usa el título *Los zorros* para aludir a la novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

emblemática para diversas teorías sobre el encuentro y desencuentro entre las culturas indígenas de Hispanoamérica y la cultura occidental, y especialmente sobre el rol de la literatura en estos procesos. La vigencia de Arguedas, inagotable dentro y fuera del Perú, se apoya en dos premisas sobre su obra. En primer lugar, su entendimiento de la cultura en el Perú como el resultado de un proceso que, con variaciones, se habría repetido desde tiempos coloniales: el encuentro, a la vez conflictivo y creativo, de las culturas andinas orales, tradicionales y rurales, por un lado, con culturas costeñas occidentales, cristianas, letradas, modernas, urbanas y cosmopolitas, por el otro. Esta es una oposición, sin embargo, que siempre debe ser matizada, como nos recuerda, entre otros, José Cerna Bazán: “lo andino” también contiene las formas de la cultura dominante, así como “lo costeño” también incluye formas de lo popular dominado; y ninguna de estas categorías debe ser entendida como un bloque homogéneo, puesto que ambas han estado en interacción antes y después de la conquista (232). De hecho, en segundo lugar, la relevancia de Arguedas se funda en la bastante aceptada premisa de que en su literatura, enraizada en sus conocimientos de las culturas andinas, celebró y practicó una adaptación alternativa a la modernidad. El crítico Antonio Cornejo Polar, en “Un ensayo sobre ‘Los Zorros’ de Arguedas”, afirmaba que, a lo largo de su carrera, Arguedas optó por una historia a contracorriente de la larga historia de desencuentros entre los polos mencionados antes. O, mejor dicho, optó por una utopía: la del Perú como una nación quechua moderna, “capaz de respetar sus orígenes y de realizarlos con plenitud y capaz también de asumir, asimilándola, la riqueza de la modernidad” (298).

En tanto novela transculturadora, cabría esperar de *Los zorros*, entonces, o de los estudios de la misma, algo así como las bases para un “desarrollo sostenible” de raíces andinas aplicadas a una ciudad industrial de la costa. La transculturación, como concepto crítico en los estudios literarios latinoamericanos, es una operación cultural por la cual hay una recuperación de la tradición que aspira a ser no solo un acto de supervivencia cultural ante la modernización sino también, por absorción de influencias extranjeras, una respuesta “progresista” a su imposición desde arriba (Moreiras 186). Curiosamente, *Los zorros* pareciera no estar a la altura de estas expectativas, por lo menos de acuerdo a los expertos. La bibliografía dedicada a esta novela reflexiona mucho sobre la “andinización” de Chimbote que Arguedas lleva a cabo en ella; sin embargo, pareciera no haber lugar en esa “andinización” para una alternativa andina a la contaminación de Chimbote y a la crisis, entre los

migrantes, de las categorías andinas sobre la naturaleza. Este silencio, o vacío, es curioso, pero no una sorpresa. En *Los zorros* también se puede leer la desesperanza de que alguna vez ocurran las condiciones de las que podría surgir una “andinización” del desarrollo que, entre otras cosas, mantuviera el respeto por la naturaleza. Ya nos advertía también Cornejo Polar, en ese mismo ensayo, que en esta novela “una fe sin fisuras en la inminencia del futuro deseado se opone dramáticamente a la constatación de que la historia real discurre por el camino contrario, atrasando día a día ese porvenir de júbilo y plenitud y haciéndolo casi imposible” (303).

A contrapelo de estos comentarios sobre *Los zorros* que oscilan entre la búsqueda de una utopía y la resignación a la distopía, argumentaré que de esta novela de Arguedas emerge un pensamiento ecológico que, irónicamente, no surge del éxito de concepciones y valores identificados en el libro como “andinos”, sino del atolladero en el que estas ecologías “andinas” terminan encontrándose, abrumadas por la crisis ambiental de Chimbote y por las transformaciones sociales y culturales que están ocurriendo entre sus inmigrantes. En los humedales, la bahía, las dunas, las calles y las barriadas del Chimbote de *Los zorros*, las maneras andinas de entender comunidad y naturaleza, juntas, están empantanadas. El pensamiento ecológico que emerge de *Los zorros* es menos un discurso con propuestas específicas o prácticas recomendables para el cambio y más una manera de mirar que llama la atención sobre la necesidad de tomar plena conciencia de la complejidad socioecológica que la novela evidencia, de la interacción de lo no-humano con lo humano como algo más que una marca de identidad de las culturas andinas. A pesar de la crisis de las ecologías “andinas” que la novela narra, en conjunto *Los zorros* tercamente afirma la necesidad de que la política reconsidere el status ontológico de lo no-humano, precisamente para un escenario como Chimbote y por lo que este representa emblemáticamente.

Más allá del proyecto de la recuperación ambiental de Chimbote, hay dos acontecimientos contemporáneos que invitan a releer *Los zorros* desde una perspectiva ecológica y sugieren algunas de las condiciones para esa lectura. El primero es el creciente protagonismo en los países andinos de un discurso “ecologista” indígena que en la última década ha influido en los programas de la izquierda política. El segundo es el llamado “nuevo extractivismo” practicado por los gobiernos “progresistas” en América del Sur. En “Indigenous Cosmopolitics in the Andes”, la antropóloga Marisol de la Cadena llama la atención sobre el hecho de que, en la América Latina del siglo XXI, los movimientos sociales indígenas poco a poco han ido imponiendo en los espacios del debate

político la presencia de “*earth beings*” (animales, plantas y paisajes como entes perceptivos y sensitivos), y “*earth practices*”, o las interacciones con ellos de los humanos, como el respeto y el afecto, que hace posible la vida (340-341). La visibilidad de estos entes en la política a nivel nacional ni es un residuo de culturas indígenas “primitivas” ni simplemente una estrategia esencialista para movilizar políticamente subjetividades indígenas. No se trata más de una manifestación de “culturas indígenas”, argumenta de la Cadena, sino un profundo desacuerdo de ontología política. Es, a decir verdad, un desafío que invoca a entes no-humanos como actores o material del debate político (336). *Buen Vivir*, por ejemplo, es el nombre en español que identifica una diversidad de discursos, esgrimidos por movimientos sociales indígenas, desde el cambio de siglo, nutridos de valores tradicionales andinos y críticos de los impactos negativos del desarrollo entendido como crecimiento económico.³ Discursivamente, lo más destacable es el interés de *Buen Vivir* por reivindicar una calidad de vida que solo se puede hacer posible en comunidad. En la mayoría de sus versiones la idea de “comunidad” incluye la membrecía de actores de la naturaleza y hasta los derechos de la misma. En *Buen Vivir* se encuentran perspectivas indígenas con la crítica al desarrollo y hasta con algunas posiciones ecologistas radicales, como el ecofeminismo, el *deep ecology* y otras perspectivas biocéntricas (Gudynas, *Buen Vivir*).

Este ecologismo popular se encuentra hoy en día entre dos fuegos: el neoliberalismo, por un lado, y el “nuevo extractivismo” de los gobiernos izquierdistas en América Latina (Martínez Alier). Venezuela, Bolivia y Ecuador –nos recuerda Rachel Godfrey Wood en su “New Left = New Extractivism in Latin America”– dependen enormemente de la exportación de hidrocarburos y minerales, y sus gobiernos han mostrado un enorme interés en continuar con la extracción de recursos naturales para asegurarse la fuente de ingresos que yacen en los subsuelos. El sociólogo uruguayo Eduardo Gudynas ha bautizado este proceso con el nombre de “nuevo extractivismo”. En él, el estado aspira a capturar una proporción mayor de los beneficios de los sectores extractivos y dirigir estos recursos a la financiación de programas sociales; de esta manera el estado gana en legitimación social y el gobierno establece sus credenciales como “progresista” (“The New Extractivism”). La llamada Nueva Izquierda en América Latina, explica Gudynas, a pesar de auspiciar nuevas constituciones que han puesto un énfasis sin precedente en principios ecológicos, y de hasta intentar liderar el debate internacional

3 Ver los trabajos de Fatheuer, Gudynas y Zimmerer citados en la bibliografía.

sobre cambio climático, ha heredado sin embargo la convicción clásica de un crecimiento económico ilimitado basado en la tecnología y el aprovechamiento de los recursos naturales, particularmente en un momento en el que es alta la demanda mundial por materias primas, hidrocarburos, carbón, minerales y hasta agua y tierra cultivable. No obstante, el “nuevo extractivismo” acarrea también impactos ambientales y sociales negativos (como la contaminación industrial y una degradación ambiental de largo alcance que afecta a las poblaciones locales) y una mayor dependencia de los mercados internacionales. Esta inclinación del “nuevo extractivismo” hacia reimaginar el desarrollismo, a pesar de aceptar la crítica a la destrucción ecológica del capitalismo, ha permeado también la crítica de *Los zorros*.

La ecología política de una *lloqlla*

Como ha sido bien estudiado, *Los zorros* es un texto que combina dos relatos. Uno de ellos relata las descomunales transformaciones que ocurren en la ciudad de Chimbote debidas a la inmigración andina. El segundo, intercalado con el primero, relata las dificultades que Arguedas encuentra para escribir Chimbote, y narra también la crisis depresiva que lo terminará llevando al suicidio. La crítica arguediana suele llamar a los capítulos del primer relato, siguiendo una sugerencia del propio Arguedas, “hervores”. El relato sobre la escritura tiene lugar en unos “Diarios” intercalados entre los “hervores”. La cuestión de la identidad del “yo” que habla en los “Diarios” ha sido discutida por Christian Fernández, con el vocabulario crítico de los géneros autobiográficos, en su “The Death of the Author in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. La tesis de Fernández es que, a pesar de los indicadores que sugieren lo contrario, debemos entender la voz de los “Diarios” en términos ficcionales. En todo caso, esta sugerencia coincide con la aclaración de Cornejo Polar de que Arguedas hizo de sí mismo un personaje, una personalidad cultural que, a lo largo de su obra, opta por la labor de intermediario entre dos mundos opuestos entre sí, a pesar de la coexistencia de tantos siglos: un polo indígena y otro occidental (“Un ensayo”, 296-297). Tomando en cuenta ambas observaciones, llamaremos aquí “Arguedas”, aunque sea por cautela, al “yo” que habla en los “Diarios”.

En una carta al antropólogo estadounidense John Murra, del 1^{ro} de febrero de 1967, Arguedas parece comprender bastante bien lo que está ocurriendo socialmente en Chimbote:

He logrado formular algunas hipótesis... La masa de serranos ya aclimatados son obreros y pescadores; los recién llegados se ocupan en trabajos más directamente relacionados con las necesidades de esa masa asalariada: mercados, carguío, sirvientes de hoteles, etc. Pero como el Mito de Chimbote sigue difundándose, mito como centro de enriquecimiento del serrano (muchos han logrado llevar vida de derroche), la avalancha de serranos continúa y hay gente que vive en la más pavorosa miseria. Total, que se abrieron perspectivas insospechables para un informe etnológico general sobre Chimbote y materiales para mi novela. Se llamará “Pez Grande”. Estoy muy animado a pesar de que el insomnio no me deja reaccionar bien. (“Carta a John Murra”, 379-380)

La lucidez de Arguedas en esta carta contrasta con el abatimiento del “Arguedas” de los “Diarios” cuando comenta sobre el proceso de escritura de Chimbote. Sobre esto volveremos más adelante. Pero esta lucidez etnológica contrasta sobre todo con el desconcierto generalizado entre los propios inmigrantes con respecto a sus identidades:

—¿Quién carajo mete en un molde a una *lloqlla*? ¿Usted sabe lo que es una *lloqlla*?

—La avalancha de agua de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas...

—Así es ahora Chimbote, oiga usted; y nadie nos conocemos. (*Los zorros* 87)

La novela destaca que esta *lloqlla* no es solo un novedoso pero desconcertante encuentro entre humanos, sino también un novedoso y conflictivo encuentro de esos humanos con una diversidad de presencias no-humanas. En la novela, Chimbote es un pequeño puerto pesquero que en menos de una década se ha convertido en una ciudad industrial generadora de una enorme riqueza pero pobre en recursos para el desarrollo de la infraestructura que sus habitantes necesitan. Está “superpoblada” por migrantes de los Andes y de muchas otras partes del Perú que trabajan en la mayor siderúrgica del país, en las flotas de barcos pesqueros (bolicheras) dedicados a la captura de la anchoveta o en las numerosas fábricas que procesan la anchoveta en harina de pescado para el mercado internacional y nacional de alimento para animales. Una y otra vez, tanto los “Diarios” como, especialmente, los “hervores” nos permiten tomar conciencia de la devastadora crisis ecológica que mediatiza la experiencia ya traumática de los inmigrantes en Chimbote:

La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borbotaba de las fábricas a las playas hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos; esa fetidez avanzaba a ras del suelo y elevándose. (40)

Gracias a los propios protagonistas de los “hervores” nos enteramos, además, que la abundancia de anchoveta en las aguas territoriales del Perú ha declinado significativamente por años de explotación indiscriminada. La anchoveta ha desaparecido de la bahía de Chimbote y los pescadores tienen que salir a buscarla en alta mar. Más aún, la violencia de esta extracción y procesamiento industriales amenaza también la supervivencia de otras especies. Como en otros relatos de Arguedas, en *Los zorros* la violencia contra los animales es también una de las caras de la violencia de la explotación social y viceversa.

Podemos elaborar otra visión panorámica del Chimbote de *Los zorros* con la ayuda de conceptos tomados del movimiento de justicia ambiental o de la ecología política, como el de *sostenibilidad urbana* propuesto por Kai N. Lee en “Urban Sustainability and the Limits of Classical Environmentalism”. Los principales ecosistemas (mar y desierto) del Chimbote y sus zonas de transición o ecotonos (la costa y los humedales) son absorbidos de una u otra forma por la inversión y los patrones de consumo de industrias en países lejanos del Primer Mundo. Chimbote muestra los problemas socioambientales comunes a tantas ciudades industriales pobres de la globalización: contaminación intensa del agua y del aire producida por los residuos de procesos industriales o biológicos; limitados servicios ambientales de agua potable, desagüe y recolección de basura; carencia de políticas eficientes de sanidad y salud pública; transporte público deficiente; urbanización informal que no provee de vivienda digna o contribuye a la degradación ambiental; inseguridad ciudadana, etc. A pesar de ser una fuente de riqueza, el Chimbote arguediano carece del capital y la planificación necesarios para el desarrollo de la infraestructura urbana que demanda su población. La financiación de las obras públicas depende de recursos controlados por un gobierno nacional indiferente a las condiciones de los ciudadanos de Chimbote. La industria de la harina de pescado, consciente de su peso en el producto nacional bruto, desafía a las autoridades locales y nacionales y corrompe a los sindicatos de obreros que manipulan a la

población migrante. La excesiva oferta de trabajo garantiza salarios de miseria para todos, poca o ninguna estabilidad laboral y la debilidad de los sindicatos y cualquier otra forma de movilización para resistirse o cambiar estas condiciones.

En medio de un violento agotamiento de recursos naturales, la aparente resignación a una contaminación indiscriminada y un laberinto de corrupción y desconfianza, unos cuantos inmigrantes andinos recurren al *performance* de relatos y cantos tradicionales. Por lo general, estas actuaciones de tradiciones andinas evocan la vida silvestre y los ambientes prístinos de las altas cordilleras: “Antolín pulsaba cada alambre y cada entorchada, las hacía llorar una por una. Después tocó la introducción al huayno, acordes y melodías improvisadas que describían para Florinda y el cholo cabrón, las montañas y las cascadas chicas de agua, y las arañas que se cuelgan desde las matas de espino a los remansos de los ríos grandes” (*Los zorros* 74). No solo la idealización de los paisajes remotos sino la nostalgia de la pastoral tienen un lugar importante entre los inmigrantes. Por supuesto, esta pastoral no es la idealización de la vida rural por un sujeto urbano, blanco y de clase media, sino un recurso del inmigrante para lidiar con el trauma y la memoria de la vida anterior y para afirmar su identidad en las calles y barriadas de Chimbote. Lejos de mistificar la dura vida en el campo, esta nostalgia también recuerda la injusta ecología política –las condiciones opresivas feudales– que ha expulsado a los migrantes de sus tierras y los ha empujado a las ciudades de la costa. La falta de oportunidades económicas y políticas ha llevado a estos inmigrantes a desiertos costeros de los que poseen poco o ningún conocimiento ambiental.

Estas ecologías “andinas” de los inmigrantes se quedan, en *Los zorros*, cortas para desarrollar alternativas al impacto ambiental de la industria de la harina de pescado y el desarrollo desigual que esta genera en Chimbote. Se quedan cortas hasta para inspirar mejores prácticas ambientales entre los inmigrantes mismos. De hecho, en la novela, la mayoría de aquellos que trabajan en esta industria, y a pesar de su acervo cultural andino, participan activa y en ocasiones hasta entusiastamente en la degradación ambiental que ellos mismos reconocen como una violación de la naturaleza. Chaucato, el legendario patrón de bolichera que llegó a Chimbote con las primeras migraciones se burla de uno de sus tripulantes, homosexual, diciéndole: “Ese, qu’está a tu lado, va’olvidar aquí el ojete, porque la mar es la más grande concha chupadora del mundo. La concha exige pincho, ¿no es cierto, Mudo?” (26). Los inmigrantes

masculinos se han hecho cómplices de una “conquista de la naturaleza” sexista no simplemente por la necesidad de sobrevivir sino por el deseo expreso de “conquistar” la modernización industrial occidental que los desafía. El trabajo industrial, en las fábricas y las bolicheras, hace más hombres a los hombres. Resistirse a la explotación capitalista es también un asunto de masculinidad. Ambas actitudes, competir exitosamente en la industria capitalista y, a la vez, resistirse a ella, proceden de la misma vena nacionalista del desarrollismo (Huggan y Tiffin). Atrapados en conflictos étnicos y de clase, desamparados ante la corrupción de políticos y sindicatos, y seducidos por la expectativa de movilidad social prometida por la modernización, las ecologías “andinas”, en *Los zorros*, se retraen al trasfondo.

Los zorros pone en primer plano las complejas relaciones, frecuentemente suprimidas o simplificadas, entre el capitalismo global, las relaciones de poder operando a distintas escalas, los procesos de acumulación primaria de capital y la transformación de ecosistemas locales. Más aún, en la representación de su propia identidad los personajes abiertamente incluyen sus interrelaciones con lo no-humano y, por consiguiente, proponen sus identidades como más-que-humanas. A pesar de esto, el Chimbote de *Los zorros*, es un espacio de incoherencia entre ecologías “andinas” y la crisis ecológica urbana, cuya solución requiere sus propias innovaciones pero a la cual el inmigrante no responde aún con una creación cultural nueva, independiente, coherente. ¿Serán los inmigrantes, divididos étnica y racialmente, por origen y clase social, capaces de organizarse para conseguir los servicios ambientales y sociales que necesitan? A pesar de su desarraigo, ¿serán capaces las comunidades de ejercer suficiente influencia en el gobierno de los desafíos ambientales de Chimbote? ¿Habrá un lugar, o no, para las ecologías “andinas” en la innovación y cambio social que las circunstancias de Chimbote exigen? ¿Qué es lo que entretiene, en cambio, a las fuerzas “progresistas” de Chimbote? La ecología de *Los zorros* es una aporía en el sentido en el que Alberto Moreiras usa el término en su ensayo en “The End of Magical Realism: José María Arguedas Passionate Signifier”: le alcanza para plantear y discutir un problema pero no para proponer o sugerir una solución. Moreiras entiende que en *Los zorros* no ocurriría una transculturación orientada a una finalidad particular, sino que precisamente la capacidad crítica del encuentro conflictivo de razas y culturas en Chimbote (y especies y otras entidades no-humanas, agregaría yo) radica en su labor desorientadora (186-188).

La “andinización” del desarrollo

Un síntoma del atolladero en el que estas ecologías “andinas” se encuentran en *Los zorros*, o de la dificultad de entender su empantanamiento como una productividad cuyo beneficio es justamente la desorientación, tiene como protagonista a uno de los principales estudiosos de Arguedas. Ángel Rama, el influyente crítico uruguayo, dejó pasar la oportunidad de leer la obra de Arguedas como una aproximación a los mismos asuntos ecológicos que llamaron su atención mientras escribía sus dos libros más importantes: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), dedicado a Arguedas y particularmente a *Los ríos profundos*, y *La ciudad letrada* (1984). El 10 de septiembre de 1980, Rama anotaba en su propio *Diario* (2001):

Este amor por la naturaleza (por los árboles sobre todo) que he conquistado despaciosamente en USA [sic], me ha llevado a la ecología. Estoy haciendo más las demandas de tanta gente común que quiere un ámbito afín, que procura preservar nuestra “naturaleza” en un universo cada vez más contrario y cruel a las apetencias de la vida. En el seminario de integración, alguien se burló de esta búsqueda de “jardincitos amenos” para ricos. Es cierto que fueron los relativamente ricos de los países desarrollados quienes hicieron la protesta, pero aquello no disminuye nada de su legitimidad. Vivir en el jardín donde nacimos, retornar a nuestro paraíso terrenal. ¿Por qué no? (162-63)

¿Cómo interpretar la ausencia de Arguedas en esta meditación, o más aún la ausencia de la ecología en el estudio de Arguedas? ¿Es que en Arguedas el amor por la naturaleza, que es particularmente dirigido a los árboles, es una actitud nostálgica ante la modernidad y no una posición progresista? En la crítica de *Los zorros* hay lecturas muy interesantes, en la línea transculturadora, sobre cómo lo humano interactúa con lo no-humano de acuerdo a ontologías andinas, pero en las que, lejos de nuestra tesis de que la propuesta ecológica de la novela es precisamente la desorientación, se deja ver, junto a la intención crítica anticolonial, una apuesta por un desarrollismo alternativo.

En *Cultura andina y forma novelesca*, Martin Lienhard afirma que en *Los zorros* hay una ontología mágico-religiosa andina que sigue operando en Chimbote y que produce núcleos simbólicos “nuevos” y transculturados. Uno de estos “nuevos” seres-objetos es el humo rosado de la fundición de acero que Lienhard y otros entienden que reúne las características de las *wakas* prehispánicas: “sirve de punto de referencia a las miradas, el pensamiento y el discurso de los personajes” (*Cultura andina* 165). ¿Cuál es el simbolismo de este “humo rosado”, según Lienhard?

La fundición de acero, contrariamente a la pesca industrial, sometida a los “booms” del comercio internacional, puede constituir una base para el desarrollo del país. Frente al “hervor” caótico del mundo chimbotano, la columna de humo rosado parece señalar el lugar donde se realiza un intercambio permanente entre el hombre y el cosmos. (*Cultura andina* 164).

La divinización del hombre –capaz de crear sus propias wakas– sustituye a las divinidades de la naturaleza. (*Cultura andina* 165)

En otro ensayo bastante posterior, “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”, de 1996, Lienhard se reafirma en que en *Los zorros* Arguedas proyecta una mirada andina sobre el Perú entero y especialmente la costa, es decir, la zona económica y política decisiva (322). De alguna forma, continúa Lienhard, la costa vuelve a integrarse al mundo andino: “la ciudad de Chimbote –costeña por excelencia– cobra el aspecto de una ciudad andina, ombligo-sexo de un *Tawantinsuyu* moderno” (331). Desde una perspectiva ecológica la expresión de Lienhard sobre el Chimbote de la novela es una exageración; la repercusión de adscribirle esa identidad a una ciudad en la que ni siquiera sus migrantes andinos, salvo contadas excepciones, creen más en el respeto a la naturaleza es ningunear ese respeto o aceptar que es un precio a pagar por la “andinización” del desarrollo industrial.

Al igual que Lienhard, el estudioso inglés de la obra arguediana, William Rowe, prefiere también potenciar las ontologías andinas sobre lo no-humano bajo el signo de este “animismo industrial”. En “Deseo, escritura y fuerzas productivas” Rowe, a medio camino entre Lienhard y Cornejo Polar, afirma que “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* ya no dispone de una herencia tradicional de raíz andina para contener y orientar las fuerzas desencadenadas por los profundos cambios históricos de la década de los 60” (333). No obstante, comparte con otros críticos de esta novela la convicción de que “las antiguas coherencias andinas... se disgregan, a la vez que se fecundan los elementos allí contenidos” (333). Unos años más tarde, en “Reading Arguedas’s Foxes”, Rowe observa que hay en Chimbote una contrainvasión andina de la costa que está rompiendo con las barreras que han tenido a los habitantes de los Andes marginados de los privilegios criollos en la ciudad, pero cuyo precio es una desintegración que sin embargo también es una potenciación de sus elementos (284). La *waka*, la mayor expresión de lo sagrado en el mundo andino, afirma Rowe, ha sido reformulada y aplicada a aquellos objetos que son símbolos de la modernidad (286). En *Los zorros* ocurriría la potenciación del pensamiento “mágico” pero para la creación de una modernidad alternativa (287).

Las propuestas de Lienhard y Rowe sugieren implícitamente que la ecología política arguediana emergente en *Los zorros*, a diferencia de *Los ríos profundos*, no se posiciona necesariamente en contra de la industrialización y, particularmente, de la extracción de recursos naturales, sino todo lo contrario. La modernización alternativa que *Los zorros* insinuaría sería el resultado de un “diálogo que permite incorporar el mundo industrial al cosmos tradicional, y adaptar este a la época contemporánea” (Lienhard, *Cultura andina* 165). En esta lectura, la devastación ecológica queda como una tarea pendiente para el “indio modernizado”. Lejos de querer reconocer esta modernización alternativa, Cornejo Polar tampoco se anima a hacer una lectura de *Los zorros* en la que los ecologismos “andinos” emerjan subversiva o alternativamente. No hay un discurso o prácticas de la naturaleza entre los migrantes “andinizando” Chimbote que, a la Arguedas, tercamente afirmen su rol en la imaginación de otra historia para el Perú a pesar de la realidad que tercamente “la niega y escarnece” (Cornejo Polar, 304). Más aún, las prácticas de los inmigrantes andinos son indudablemente ecocidas. Hay que coincidir con Cornejo Polar para quien los “hervores” contarían una historia de signo contrario:

A la antigua y espléndida cultura de la solidaridad se le destroza con el imperativo de la competitividad individualista, así como el respeto religioso por la naturaleza queda destronado por la urgencia capitalista de explotar sin medida sus recursos, de tal suerte que los migrantes andinos, caídos en el engranaje de una modernidad aberrante, apenas pueden preservar los valores de su mundo originario. (301).

Nos encontramos entre una posición que reivindica ontologías andinas para fundar en ellas la imaginación de un desarrollismo alternativo, y otra posición que sostiene que *Los zorros* es la dura comprensión de que no habrá alternativas enraizadas en lo andino, ni desarrollistas ni ecologistas.

Una escritura ecológica “provinciana”

En 1969, Arguedas afirmaba, en una entrevista publicada en Chile, que “el hombre del sur andino (indio, mestizo, blanco o mejor ‘misti’ y los infinitos grados de mezcla de culturas habidos allí) es mucho más original y complejísimo y, por lo mismo, su relación con el paisaje es más honda y dinámica” (Calderón 406). Indudablemente, la perspectiva de la voz narradora de los “hervores”, que reconoce la degradación, contaminación

e injusticia ambiental de Chimbote, se nutre del conocimiento y los valores del respeto por la naturaleza de las culturas andinas que Arguedas conocía muy bien. Sin embargo, el “Arguedas” de los “Diarios” nos advierte desde la primera página del libro que justamente ha perdido “el vínculo con todas las cosas” que alimenta su escritura: “Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (*Los zorros* 7). El paradigma subyacente a este ideal de escritura es el impacto precognitivo de los *performances*, o actuaciones de los narradores orales, de los danzantes, de los músicos, de cualquier forma de expresión, humana o no-humana, en relación a los cuales “Arguedas” no quiere priorizar los aspectos cognitivos del lenguaje:

La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el *ichu*, ¿no es cierto?... La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. (49)

“Arguedas” prefiere, en cambio, llamar la atención sobre los aspectos afectivos del lenguaje, la capacidad de sus actuaciones para hacernos “sentir” el mundo como una experiencia holística y la representación misma como en continuidad con lo representado. De los cuentos que Carmen Taripha le contaba al cura de Maranganí, Cuzco, “Arguedas” nos dice que “el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra” (*Los zorros* 14).

En *Cultura andina y forma novelesca*, Martin Lienhard había introducido el concepto de “seres-objetos” para explicar la relación de lo humano con lo no-humano en la novela. Lienhard definía estos seres-objetos como mágicos-religiosos, siguiendo el vocabulario de Mukarovsky: los hechos reales son signos de una manera sustancial que, por eso mismo, son capaces de actuar como aquello que representan (45). Sobre una cascada que “Arguedas” evoca en uno de los “Diarios”, Lienhard nos dice que “evoca una cascada determinada y concreta, representa todas las cascadas del Perú y participa de un ‘fluido musical’ que atraviesa todos los seres y objetos de un universo armonioso y sano, donde el hombre

comulga con la naturaleza” (46). Para Sara Castro-Klarén, otra estudiosa con gran conocimiento de la obra de Arguedas, este siempre habría escrito haciendo uso de formas de conocimiento chamánicas, aunque solo las hubiese reconocido como poéticas. No habría sido sino hasta leer el manuscrito de Huarochirí (texto quechua de autoría anónima de finales del siglo XVI que recoge narraciones sobre la vida, las creencias y las prácticas de los habitantes de esa región del Perú y que Arguedas tradujo en 1966) que tuvo conciencia de la poderosa relación entre la palabra y las instituciones de lo sagrado y el conocimiento a través del afecto (318). Y esta forma de conocimiento, que es también una forma de ser no-humano, es lo que Castro Klarén identifica como “pensar como si uno fuera un chancho”. A través de la escritura, Arguedas no estaría tratando de llegar a ser un escritor, sino de llegar a ser Chimbote (319). La dificultad de la escritura que enfrenta “Arguedas” no es la complejidad de Chimbote sino la de haber perdido *camac*, o la capacidad de revitalizar las palabras con la sustancia de las cosas mismas, o con la materia no-humana de la que las cosas están hechas (316).

Abandonado por un animismo que no cree, por lo menos en literatura, en la escisión del signo en significante y significado, y desorientado sin un meta-relato para el destino de la historia del Perú, “Arguedas” está perdido entre las páginas de su propia novela. No obstante, el “vínculo con todas las cosas” regresa mientras que escribe la novela, gracias a la frecuente intervención de *actantes* no-humanos, por decirlo con un vocabulario ontológico que no reduzca esta conversación a una cuestión de “creencias” indígenas. En un ambiente radicalmente distinto a Chimbote, la ciudad colonial de Arequipa, “Arguedas” consigue terminar precisamente las últimas quince páginas del capítulo III que se quejaba de no poder empezar siquiera. Y todo gracias a sus interacciones con un árbol:

El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Curioni, y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento feo, no del buen cemento; ese pino llegó a ser mi mejor amigo... Le hablé con respeto... Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. (*Los zorros* 175)

Actante es el término que prefiere el sociólogo francés Bruno Latour, en su *Politics of Nature*, para evitar cualquier rastro de antropomorfismo y mantener una posición secular, al identificar ciertos actores sociales no-humanos que ni son sujetos ni objetos (75-80). Un actante, efectivamente,

lleva a cabo una acción, o se le reconoce un accionar. Un actante, humano o no-humano (un animal, una planta o una cosa) no es sino un “interventor”. En virtud de su ubicación en el espacio y el tiempo, y de que lo humano y lo no-humano forman asociaciones, un actante no-humano modifica a otros actantes humanos o no-humanos. *Los zorros* y todos los relatos de Arguedas en general tienen debilidad por la basura y especies de animales y plantas abyectos: chanchos, insectos, perros chuscos, patos salvajes, alcatraces, plantas parasitarias, etc. “Arguedas” recuerda los pocos momentos de felicidad que les debe:

En Obrajillo y San Miguel podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros y hasta revolcándome en la tierra con alguno de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo. Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno. (*Los zorros* 8)

Aunque Lienhard la llama “escritura mítica” (*Cultura andina*, 64), en *Los zorros* “Arguedas” la reivindica como una escritura “provinciana”, desprestigiada, en la que el escritor está menos inmerso en el mundo urbano de los letrados y más en la interacción con el mundo más-que-humano: “lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo, que he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca, entre un oboe, un penacho de totora, la picadura de un piojo blanco y el penacho de la caña de azúcar” (174). En uno u otro caso, el punto es que “Arguedas” rescata experiencias y conocimientos que lo identifican como una subjetividad que es parte de la modernidad pero también diferente a ella y, en ningún caso, modernista, ansioso de hacerse “moderno”. Esta perspectiva “provinciana” de “Arguedas” presupone que lo humano y lo no-humano están en una relación de asociación que no cabe en otras formas de pensar el mundo como dividido en sujetos (lo “social”, la “sociedad”) y objetos (por ejemplo, la naturaleza) (Latour 237).

“Arguedas” atribuye esta condición “provinciana” a otros intelectuales latinoamericanos a quienes admira, especialmente al crítico uruguayo Ángel Rama y a los chilenos Nelson Osorio (crítico) y Roberto Parra (músico). Desafortunadamente, es la tendencia de “Arguedas” a priorizar lo afectivo y esta premisa de un colectivo conformado por actantes humanos y no-humanos lo que, en su opinión, lo desautoriza frente a

otros intelectuales latinoamericanos: “¿En qué se diferencia Nelson, de ‘Gog’ [el perro de Nelson Osorio] y del inmenso pino que está en ese patio colonial arequipeño? Soy claro..., ¿un animalista, un aldeano incurable? Yo digo que hay mucho más de lo que hay en común, entre ellos, que las diferencias” (*Los zorros* 177). Esta problemática percibida por Arguedas es la que nos sugiere la conveniencia de hacer dialogar la ontología arguediana de lo humano y lo no-humano, ya no solo con los movimientos sociales indígenas del siglo XXI, sino con los estudios contemporáneos sobre “nuevas” ontologías políticas. En *Vibrant Matter: The Political Ecology of Things*, la teoría política de Jane Bennett nos alerta sobre la tendencia frecuente entre humanos altamente educados, modernos y seculares por buscar explicaciones constructivistas (culturales, lingüísticas o históricas) que expliquen la intervención de los actantes no-humanos como efectos de la cultura y de las relaciones sociales entre humanos. Bennett recomienda también que estratégicamente asumamos que en nuestra fascinación con lo no-humano hay pistas hacia un materialismo que también se puede practicar con la ayuda de filosofías de la naturaleza desprestigiadas como el animismo, el antropomorfismo, el vitalismo, etc. (17-18).

Los zorros ofrece lo ecológico como un problema que escapa o subvierte tanto a las ideologías que dominan la discusión política en el Chimbote de la novela, como a los discursos vigentes en la crítica del texto, como a las posiciones hegemónicas que los movimientos sociales indígenas contemporáneos irritan o frustran. Lo ecológico, en esta novela, es un problema en busca de un público que responda a él. *Los zorros* está creando ese público, en el sentido político que Jane Bennett le da al término en *Vibrant Matter*, apropiándose de la idea del filósofo estadounidense John Dewey. En *The Public and Its Problems*, explica Bennett, público para Dewey es una confederación de cuerpos que comparten haber sufrido una experiencia negativa que llegará a constituirse en un problema al cual responder. El público no preexiste al problema sino que emerge para darle respuesta a este. Literalmente, la creación de un público es un evento frecuente a lo largo de la novela. Y el agente por excelencia de constituir públicos en Chimbote es el Loco Moncada, quien recorre la ciudad atrayendo audiencias con sus “prédicas” que desvelan las verdades que sus habitantes no alcanzan a ver. La más importante de todas estas prédicas, para nuestros fines, no la llegará a hacer en los “hervores”, sino que será una ausencia lamentada en el “¿Último Diario?”: aquella “predica” en la que Moncada hubiera hecho con lucidez una lectura de Chimbote como un colectivo humano y no-humano. “Y el último sermón de Moncada en

el campo quemado, cubierto de esqueletos de ratas, del mercado de La Línea que la municipalidad manda arrasar con buldóseres. Allí el zambo hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres. Porque él es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y destinos” (*Los zorros* 243). Mucho más harían las prédicas del Loco Moncada por la identidad del poblador chimbotano y por la defensa de la naturaleza y la recuperación ambiental de Chimbote que la tibia esperanza de que los chimbotanos se comprometan con ello por la ilusión de divertirse y entretenerse con la naturaleza.

Obras citadas

- Arguedas, José María
 2006 *Los ríos profundos*. Editado por Ricardo González Vigil. 1958. Cátedra.
- 1966 Carta a Marcial Arredondo, Lima, 28 dic. 1966. *El zorro*, págs. 376-378.
- 1967 Carta a John Murra, Lima, 1 feb. 1967. *El zorro*, págs. 378-380.
- 1967 “Proyecto de estudio en Chimbote sobre migración y relaciones entre la población de la sierra y de la costa”, La Molina, 26 mayo, 1967. *El zorro*, págs. 385-386.
- 1969 Carta a John Murra, marzo 1969? *El zorro*, págs. 409-411.
- 1996 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, editado por Eve-Marie Fell. 1971. Segunda edición. Fondo de Cultura Económica.
- Bennett, Jane
 2010 *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Calderón, Alfonso
 1969 “Contestaciones de Arguedas a un cuestionario escrito, 1969”. Arguedas, *El zorro*, págs. 404-407.
- Castro-Klarén, Sara
 “‘Like a Pig, When He’s Thinkin’: Arguedas on Affect and on Becoming Animal”. Ortega, *The Fox*, págs. 307-323.
- Cerna Bazán, José
 1990 “En la gran boca que ha perdido el habla”. *Cultura andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, de Martin Lienhard. 1981. Segunda edición. Horizonte/Tarea, págs. 232-239.

- Cornejo Polar, Antonio
s/f "Un ensayo sobre 'Los Zorros' de Arguedas". Arguedas, *El zorro*, págs. 297-306.
- De la Cadena, Marisol
2010 "Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond 'Politics'". *Cultural Anthropology*, vol. 25, núm. 2, págs. 334-370.
- Fatheuer, Thomas
2011 *Buen Vivir: A Brief Introduction to Latin America's New Concepts for the Good Life and the Rights of Nature*. Traducido por John Hayduska. Heinrich Böll Foundation.
- Fernández, Christian
s/f "The Death of the Author in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". Ortega, *The Fox*, págs. 290-306.
- Gudynas, Eduardo
2010 "The New Extractivism of the 21st Century: Ten Urgent Theses about Extractivism in Relation to Current South American Progressivism". Traducido por Esther Buddenhagen. *Americas Program Report* (Center for International Policy), 21 enero 2010, americas.irc-online.org/am/6653.
2011 "Buen Vivir: Today's tomorrow". *Development*, vol. 54, núm. 4, págs. 441-447, doi.org/10.1057/dev.2011.86.
- Huggan, Graham y Helen Tiffin
2010 *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. Routledge.
- Latour, Bruno
2004 *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Traducido por Catherine Porter. Harvard University Press.
- Lee, Kai N.
2006 "Urban Sustainability and the Limits of Classical Environmentalism". *Environment and Urbanization*, vol. 18, núm. 1, págs. 9-22.
- Lienhard, Martín
1990 *Cultura andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. 1981. Segunda edición. Horizonte/Tarea.
s/f "La 'andinización' del vanguardismo urbano". Arguedas, *El zorro*, págs. 321-332.
- Martínez Alier, Joan
2009 "El ecologismo de los pobres, veinte años después: India, México y Perú". *EcoPortal.net*. 30 nov. 2009, www.ecoportal.net.

net/temas-especiales/economia/el_ecologismo_de_los_pobres_veinte_anos_despues_india_mexico_y_peru/.

Moreiras, Alberto

2001 "The End of Magical Realism: José María Arguedas's Passionate Signifier". *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke University Press, págs. 184-207.

Ortega, Julio, ed.

2000 *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*. Traducido por Frances Horning Barraclough. University of Pittsburgh Press.

Plan de Recuperación Ambiental de la Bahía "El Ferrol" (Chimbote, Perú).

2011 Vice-Ministerio de Gestión Ambiental. Julio, 2011, www.minam.gob.pe/wp-content/uploads/2013/07/rs_004-2012-minam_aprueban_plan_recuperacion_ambiental_bahia_el_ferrol2.pdf.

Rama, Ángel

2004 *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. Siglo XXI.

2009 *La ciudad letrada*. 1984. Editorial Fineo.

2001 *Diario 1974-1983*, editado por Rosario Peyrou. Ediciones Trilce.

Rowe, William

s/f "Deseo, escritura y fuerzas productivas". Arguedas, *El zorro*, págs. 333-340.

s/f "Reading Arguedas's 'Foxes'". Ortega, *The Fox*, págs. 283-289.

Wood, Rachel Godfrey

2010 "New Left = New Extractivism in Latin America". *IIED* blog (International Institute for Environment and Development), 29 junio 2010, www.iied.org/new-left-new-extractivism-latin-america

Zimmerer, Karl

2012 "The Indigenous Andean Concept of 'Kawsay,' the Politics of Knowledge and Development, and the Borderlands of Environmental Sustainability in Latin America". *PMLA* vol. 127, núm. 3, págs. 600-606.

Sobre la noción de lo andino: Contextos y consideraciones

Jorge Coronado
Northwestern University

¿Cómo entender *lo andino* y todo lo que a través de ese término se nombra hoy en día?¹ ¿Por qué importa entenderlo? Propongo que, como noción y luego como término de uso corriente, lo andino le ha dado cierta forma a los saberes múltiples que se han construido para interpretar la región. En igual medida instrumento de análisis y sustituto para lo que podría designar, la noción de lo andino surge entre los desacuerdos y la discordancia que caracterizan el rumbo de las sociedades andinas en la primera mitad del siglo XIX. Y aunque sus orígenes remonten a la independencia, resulta ser en los años intensos de las primeras décadas del siglo XX, frenéticas en su producción cultural, que lo andino se despliega plenamente y establece las líneas que seguirá durante el siglo. Este ensayo se preocupa por entender tres caras de ese discurso, en las figuras de Julio Tello, José Carlos Mariátegui y Elena Izcue, y por lo tanto también de cómo desde ellas se ha interpretado la región. Como ejemplos de lo andino, los tres casos específicos cobran su sentido pleno dentro de la historia en la cual están incrustados.

Si antes de la independencia “los Andes” se utilizaba primero para designar una parte reducida del imperio incaico y luego para toda una región montañosa donde se había arraigado el imperio derrotado, posteriormente encontraría su sentido en su no-coincidencia con los nuevos términos geopolíticos implementados en América Latina. Es decir, tras la

1 Este ensayo es una versión modificada de otro más largo, “Sobre la noción de lo andino: ciencia, literatura, y consumo” (2018).

independencia, “los Andes” y después “lo andino” ya no funcionan primariamente para señalar un lugar físico, sino más bien operan dentro de una compleja red simbólica donde contrastan con otros términos altamente abstractos como “nación” y “cultura” a la vez que los matizan. Diría que una disposición agudamente conceptual de “lo andino” predomina hoy también con la intención de señalar grupos y prácticas concretos. Podríamos hablar, por ejemplo, del MAS o el CONAIE, pero preferiblemente la profundidad del término se entiende en las identidades que esos grupos proyectan o en prácticas culturales colindantes, como muestra el caso de la arquitectura *neo-andina* del arquitecto boliviano Freddy Mamani.²

Es así que “los Andes” representa un término que, desde el siglo XIX, señala la emergencia gradual de la noción explícita de “lo andino” en el siglo XX. Propongo entonces que, en un primer momento y antes que el término “lo andino” se articulara como tal, la noción de “los Andes” se posiciona como un correctivo a la idea de la nación y la nacionalidad, dos conceptos que representan los horizontes utópicos de los grupos criollos. De la misma forma, lo andino se utiliza desde un principio para suplir, como veremos, una deficiencia en el conocimiento científico. Precisamente, ese conocimiento ignora la cultura e historia indígenas. La asimilación de estas últimas en el saber científico depende, para realizarse, de herramientas como la arqueología y la antropología. Por ello, se trata de una idea que es inseparable del siglo de las luces en todos sus aspectos: por un lado está en la vanguardia de la democratización al utilizarse para nombrar a nuevos sujetos sociales, y, por otro lado, se emplea como herramienta científica que permite no solamente acumular dicho nuevo conocimiento respecto al país-campo (espacio) y la historia (tiempo) sino también valorar ese conocimiento al asignarle –desde y dentro del saber letrado– una posición de igual valor con respecto a la sociedad criolla y eurocéntrica de las grandes concentraciones urbanas del Perú, Bolivia y Ecuador.

Lo andino entonces consiste en una operación diferencial, ya que el concepto opera entre un allá y un entonces, y un acá y un ahora que lo contrapesan. Este modo de funcionamiento implica que el concepto siempre señala la relación tensa entre el presente y el pasado pero también entre el punto de destino y el de partida. Así, lo andino representa fundamentalmente una manera –no necesariamente exitosa– de introducir en una sociedad su historia y territorio enajenados. Por lo tanto, en lo andino también se puede encontrar un dispositivo para medir la distancia entre la ciudadanía moderna y las culturas locales que desde un principio

2 Ver el artículo de Tara Daly en este volumen.

no le pertenecen. La distancia aquí es una metáfora acaso demasiado inocua que en realidad comunica los prejuicios y lagunas conceptuales que brotan de los largos procesos de colonialismo, sus legados y nuevas versiones en la región. De este modo, muy lejos de ser una noción que fija una esencia, lo andino se refiere en diferentes momentos de su historia a una distancia movедiza que persistentemente expresa un deseo de modernidad y un descontento con la misma.

Esta cualidad dúctil y maleable de la noción de lo andino se despliega notablemente a finales del XIX y a comienzos del siglo XX. Entonces, la noción se desarrolló de manera más compleja en el Perú mientras que en Bolivia y Ecuador el grado de evolución fue notablemente inferior en el mismo siglo. La centralidad del Perú en ese momento tiene que ver sin duda con el arraigo de las instituciones coloniales y sobre todo su administración, y la necesidad consiguiente de reformularlas en otra imagen que fuera moderna e independiente. Esa necesidad produce discursos que reivindican el papel de lo local en la nación. Acaso parezca contradictorio, por lo tanto, que las identidades que de alguna forma se basan en lo andino hoy en día se den de forma más dinámica en Bolivia y Ecuador, mientras que lo mismo no se puede estimar en el caso del Perú. La razón de esta inversión en la historia surge de la utilidad de la identidad indígena en los discursos que reclaman la emancipación de agentes subalternos en los países que no se encontraron en el centro del imperio español. Allí, partidos políticos como el MAS en Bolivia y el CONAIE en Ecuador han anclado sus demandas en la distancia de la cultura indígena con respecto a la sociedad dominante, como ha estudiado José Antonio Lucero (*Struggles of Voice*). Esa distancia se articula precisamente como lo andino. No se puede decir lo mismo del Perú contemporáneo, en parte por la primacía de conceptualizaciones clasistas en la formación de identidades políticas en su historia.

Al organizar la larga historia de esta noción y sus transformaciones, me ha parecido conveniente trabajar desde tres conceptualizaciones principales, relacionadas pero distintas, a través de las cuales el espacio geopolítico, la gente que en él habita, y sus culturas se han definido bajo el rubro de lo andino. Su primera manifestación es propia de la antropología y la arqueología y surge de la aplicación de los métodos científicos de esas disciplinas a las culturas y zonas geográficas ligadas a las sociedades indígenas. Esta manifestación la clasifico como *científica*, pero entiéndase que sobre todo se trata de un acercamiento con prejuicios fuertemente culturales. Así se pueden entender las intervenciones de figuras como Mariano Rivero, Juan León Mera, Max Uhle, Julio C. Tello, José María Arguedas, John Murra y

otros. Sus investigaciones descubren, miden y recuperan objetos, espacios, y prácticas andinas perdidas o encubiertas. Pero para nuestra discusión, lo más importante, como veremos, son los aparatos interpretativos que estos autores usan para darle un sentido específico a esa herencia.

Vale la pena notar que lo andino científico se da también en la universidad norteamericana, desde la cual surge la necesidad, según el antropólogo William Stein, de homogeneizar las culturas e historias de la zona andina ante la diversidad de conceptos similares, asociados con otras regiones del mundo, que presenta la antropología internacional (Stein). Esta implementación de lo andino, aunque íntimamente ligada a versiones regionales en cuanto a su objeto de estudio, ya sean ruinas o poblaciones indígenas, dista de ellas porque no se trata de procesos de construcción de la nación e interpelación de ciudadanos, sino más bien de discursos científicos que buscan insertar sus objetos en esquemas globales, como por ejemplo el desarrollismo. Este es precisamente el caso del ejemplo conocido del Vicos Project de Cornell University, que definió lo andino como sujetos pobres necesitados de desarrollo.

La segunda manifestación sería una que llamaré simplemente *cultural* y cuyas primeras manifestaciones en los órganos letrados se remontan a finales del siglo XIX y se dan en todas partes de la zona andina, como muestra el trabajo reciente de Alan Durston (“Inocencio Mamani”). La frustración del proyecto nacional en Bolivia y el Perú que representa la Guerra del Pacífico (1879-1883) y sus remedios posibles figuran como primordiales. Salvar el proyecto nacional constituía la tarea fundamental en el discurso cultural y político en cuanto la nación se entendía como una panacea para los males de la historia colonial y el estatus periférico. Esta conceptualización se expresa en su forma culminante en las obras narrativas de José María Arguedas.

Vale la pena aclarar que mientras “lo andino cultural” surge primariamente dentro de prácticas literarias, sería equivocado, sin embargo, categorizar esta manifestación de lo andino como estrictamente literaria. Esto se explica por la simple razón de que, más que preocuparse por formular una idea sobre una literatura propia de la zona, obras como las de Arguedas se han dedicado principalmente a la proyección de una cultura que se pueda identificar con ella. De esta manera, desde la literatura se ha favorecido la capacidad de proponer nuevos modelos culturales, pese a que no siempre se basan en innovaciones formales en el campo literario.

La tercera manifestación de lo andino circula en la sociedad civil y la esfera pública de varios países andinos –como por ejemplo en los tres ya mencionados– a lo largo de los últimos cien años. Forma el eje central de las

articulaciones de la identidad nacional tanto en la cultura popular de masas como en discursos oficiales y críticos. Los sentidos étnicos y raciales siguen operando en ella, pero lo hacen en una posición de clara subordinación al sujeto cultural. Aunque estoy describiendo esta manifestación como *pública*, que quede claro que su diversidad es enorme, ya que se encuentra tanto en los escritos de los órganos y pronunciamientos oficiales de los gobiernos en la región, como también, de manera variadísima, en la cultura popular. Prueba de lo primero, por ejemplo, es el libro *Lo andino: una realidad que nos interpela* (Esterman), una colección de ensayos que conceptualiza el aporte de los procesos bolivianos recientes como precisamente la concreción de lo andino en cuanto cultura regional. Dentro del segundo caso se encuentran productos culturales tales como la telenovela *El gran reto* (2008), que se centra en la vida melodramática y peripatética de un grupo de danzantes de tijeras, y la película documental reciente sobre música andina *¡Sigo siendo (Kachkaniraqmi)!* (2013). Un simple vistazo a la diversidad de registros y actitudes hacia la cultura andina que se observan en estas dos últimas obras señala la complejidad que resulta de la expansión del término para incluir tanto a las culturas urbanas como las afroperuanas, entre otras. Por ejemplo, *El gran reto* escenifica las creencias y prácticas andinas, desde los bailes rituales hasta el culto a las montañas, dentro del espacio ciudadano, y es más, lo caracteriza como un lugar natural para el desarrollo de las mismas. Asimismo, *¡Sigo siendo (Kachkaniraqmi)!* inesperadamente incluye la música negroide—término que en el Perú se utiliza para referirse a las tradiciones musicales de descendientes africanos— en su recorrido por la música andina, absorbiéndola bajo ese rubro.

Aunque parezca a primera vista lo contrario, estas tres manifestaciones de lo andino permiten formular los objetos que hasta cierto punto son entre sí independientes, en tanto que aquello que denominan como “andino” se crea *a posteriori*, precisamente a través de la intervención que cada versión de lo andino realiza en campos históricos, políticos y culturales. Tranquilamente se los podría estudiar por separado, cosa que por cierto muchos han hecho desde distintas perspectivas disciplinarias, como Orin Starn, Frank Salomon, William Stein, José María Arguedas, Alberto Flores Galindo, Antonio Cornejo Polar y Sara Castro-Klarén, entre otros. Diría además que la primera manifestación de lo andino, la científica, circula no solo dentro de la antropología y la arqueología sino también en el campo de la historia; la segunda, la que he denominado como cultural, se mueve dentro de la literatura y los estudios literarios y culturales; y la tercera, la pública, como he sugerido, comienza a desbordar el discurso político de la esfera pública para, finalmente, volverse

popular y masiva. Sin embargo, al tratarlos aisladamente se corre el riesgo de perder de vista las conexiones íntimas entre las tres áreas y, sobre todo, la manera en que lo andino cultural ha servido de puente popularizador entre lo andino científico y lo andino público. Esta función queda patente en la historia peruana de las primeras décadas del siglo XX.

Los años veinte se convierten en la escena de una comprensión inaudita de los saberes que vienen tomando fuerza hasta ese momento y que luego se despliegan a través de una producción cultural variadísima. Es en ese momento donde la noción de lo andino encuentra su mayor densidad, entendida esta en función de la calidad de sus discursos y las acciones culturales a las que llevan. Ni antes ni después los discursos estarían tan inmiscuidos y entrelazados los unos con los otros aunque, eso sí, a finales del siglo XX encontrarían una repercusión y expansión desconocidas hasta ese momento, dándose pues también en lo culinario, el turismo, en la política, y en los medios masivos.³

Esta convivencia de las tres versiones de lo andino en los años veinte la podemos constatar en tres figuras principales de la cultura peruana: Julio C. Tello, José Carlos Mariátegui y Elena Izcue. Se trata de figuras cuya intensa actividad intelectual y artística sería impensable sin considerar las interconexiones entre ellos: el crítico Mariátegui, por ejemplo, absorbe el conocimiento científico del arqueólogo Tello para montar su crítica de la historia del Perú; la artista Izcue deja su impronta visual en textos como *Amauta* (1926-30), que ilustró a petición de su editor Mariátegui; y, por último, Tello contrata a Izcue como asistente y dibujante cuya labor permite la distribución visual de sus investigaciones, que serán absolutamente esenciales en la arqueología moderna. En los tres casos, lo andino resulta ser mucho más que una manera de invocar o interpelar la nación, puesto que sus manifestaciones no solamente evocan elementos, historias y culturas que de alguna manera exceden y desafían la idea de la nación sino que también lanzan lo andino a otros circuitos desconocidos, donde el concepto acumulará otros significados y cumplirá otras funciones acaso imprevistas por sus voceadores.

A manera de ilustración de la evolución de lo andino desde mediados del siglo XIX, las contribuciones de Tello, Mariátegui e Izcue nos permiten señalar las tres manifestaciones de lo andino tal como se han descrito arriba.

3 Este cambio notable en la noción pero, sobre todo, en la función de lo andino se da a finales del siglo XX en la esfera política y en los medios de comunicación de masas por la infiltración de la noción en estos. Así pues, su circulación ocurre en estos espacios a la vez que, en la segunda mitad del siglo XX, disminuye el lugar y el prestigio de la institución de la literatura en cuanto aparato cultural dominante.

Lo andino científico

En la figura de Julio Tello vemos hasta qué punto lo andino es un producto de un vaivén entre lo local y lo global, y, más concretamente, una manifestación de la sistematización del mundo y sus culturas a través de un proyecto que buscaba fijar orígenes culturales. Prueba de ello no es solamente el trabajo de Tello, ricamente informado por la más reciente ciencia del norte, sino también su formación en Harvard y sus estudios en Londres y Berlín. El apoyo y el reconocimiento de instituciones extranjeras serán una constante en la obra y vida de Tello, y ese diálogo académico impulsa una obra que buscará formular un pasado para la nación peruana, pero, con una intensidad acaso mayor, se propone institucionalizar un sentido de lo andino a través de la gestión de museos y programas universitarios y actividades políticas. Así, Tello ejerce como arqueólogo de campo a la vez que trabaja como director de antropología en el Museo de Historia Nacional, catedrático en la Universidad Nacional Mayor San Marcos y representante de su provincia natal de Huarochirí en la Cámara de Diputados. Actividades como estas estaban lejos de ser discretas en la vida de Tello, a tal punto que el arqueólogo a menudo promovía leyes que le permitirían llevar a cabo sus proyectos científicos con mayor facilidad (Burger).

Para entender a Tello también habría que pasar por un análisis de lo que significa su presencia en Lima a comienzos de siglo. Así como otros intelectuales de origen provinciano, como por ejemplo César Vallejo y el mismo Mariátegui, Tello migra a Lima para buscar oportunidades de ascenso social. En su caso, la educación representaría esa posibilidad. Pero a diferencia de otros intelectuales, en su vida profesional Tello se identifica con las culturas indígenas. Además, recibe el apoyo de poderosas figuras intelectuales como Ricardo Palma, gigante en las letras del siglo XIX y Director de la Biblioteca Nacional cuando Tello llega a Lima. Dado el impulso estatal y social de integrar a los indígenas en la vida nacional luego del desastre de la Guerra del Pacífico (1879-1883), habría que entender la manera en que Tello no solamente escribe lo andino, sino que también lo encarna en su momento. Él representa, de este modo, al indígena letrado que puede legitimar la inclusión de su raza en los proyectos nacionales.

La obra principal de Tello, *Introducción a la historia antigua del Perú* (1921), arguye la tesis monogenista que sustentaría y repetiría a lo largo de su carrera y que vendría a ser su contribución mayor a la teoría arqueológica. Esa tesis parte de la descripción del mundo andino prehispánico como algo agudamente diverso para luego plantear lo que sería un arco

histórico con un principio y un punto final claros. Por ello, la obra de Tello constituye un intento de conceptualizar el Perú “como una sola región geo-étnica” (Tello 41).

La diversidad que Tello identifica en el territorio nacional la atribuye a la riqueza originaria de la cultura Chavín, en el norte peruano, que vendría a ser una especie de acervo de prácticas y conocimientos indígenas. Curiosamente, sus herederos lo son precisamente porque saben incluir y aprovechar toda esa gama de diversidad social: “Fueron los incas... los que idearon toda esa urdimbre ejemplar de preceptos políticos y administrativos que tuvo por propósito el acercamiento y la fusión de los elementos y factores heterogéneos, para echar las bases de una gran nacionalidad” (38-39).

Así, los textos de Tello conceptualizan el mundo andino en su diversidad como la expresión de un núcleo u origen singular. De acuerdo a su perspectiva, la cultura de Chavín se diferencia de la incaica precisamente porque no absorbe una diversidad de culturas, como esta última, sino que más bien las origina, lo que supondría que los incas reunieron –ya de forma nacional– las características de las culturas andinas precedentes y dispersas. Por lo tanto, desde la arqueología como lugar que determina un origen (de varios tipos), Tello señala la unidad del espacio andino y, particularmente, de su cultura. Esto lo conceptualiza en contra de lo hispano, que más que una interrupción o dispersión, significa para él la exclusión de la cultura indígena del ámbito de lo nacional.

Acaso el sentido de lo andino, y su distancia de lo peruano, se encuentra en la conclusión de Tello en la cual arguye que la “actual civilización hispano-peruana no puede levantarse sino sobre el pedestal indígena” (48). Se trata pues de un objeto cultural indígena cuya diferencia tiene que ser procesada como fundacional, pero no coetánea. En cambio, se comunica enfáticamente la función absorbente y representativa de la entidad nacional respecto a las diferencias culturales que se podrían incluir en su territorio. Precisamente esta función depende de los aparatos y esferas culturales a través de los cuales se pueden realizar estas inclusiones en el orden simbólico. Vale la pena subrayar el acercamiento del saber científico de Tello a la política cultural del gobierno de Leguía, tal y como la han descrito autores como Gabriel Ramón Joffré (*El neoperuano*). El auge de su influencia coincide con su vocerío de las metas del gobierno de Leguía, entonces presidente de la república, cuyo apoyo financiero y político le era indispensable a Tello. En parte, la legitimación que ofrece ese apoyo confiere al trabajo científico una autoridad extraordinaria y consolida su influencia sobre toda una generación intelectual.

Lo andino cultural

No hay duda que el trabajo de Tello y su enaltecimiento de la historia y prácticas prehispánicas influyen poderosamente en Mariátegui, el intelectual por excelencia de los años veinte. La interpretación estándar de cómo surge la crítica feroz que montará Mariátegui en contra de la economía colonial y su persistencia en el Perú republicano se ubica en el entrecruce de la historia local y el conocimiento que el pensador adquiere tras volver de su estadía en Europa en 1923. Precisamente esa historia local impacta hondamente la elaboración del significado de lo andino cultural en el caso de Mariátegui y, en realidad, en toda la intelectualidad del momento. Pero relativamente pocos se han fijado en la lectura asidua que Mariátegui hizo de la arqueología de Tello.

En el caso de Mariátegui, a ese aprendizaje hay que agregarle otro para poder entender cómo articula lo andino en su momento. Durante las últimas décadas del siglo XIX e impulsadas por la ascendencia del indigenismo en las décadas de 1920 y 1930, estallan las sublevaciones indígenas de mayor repercusión en la historia andina moderna. Como han estudiado Jorge Basadre, Silvia Rivera Cusicanqui, el Taller de Historia Oral Andina y Flores Galindo, ese rechazo violento del *statu quo* colonialista en el que se encuentran los indígenas del sur andino tiene un impacto hondo en la imaginación intelectual peruana y boliviana. La historia tal como la han elaborado estos historiadores y otros de algún tiempo a esta parte ha venido matizando esas interrupciones en la vida nacional para que, hoy por hoy, las entendamos no ya como acciones repentinas y sin metas claras, sino más bien como demandas premeditadas que empleaban una gama amplia de herramientas entre las cuales la violencia fue solo una más. Bajo este rubro podríamos incluir, por ejemplo, la rebelión de Corocoro, Bolivia, en 1914, en la cual destaca la figura del cacique Santos Marka T'ula; y también el gesto separatista que llevó a una comunidad en Puno a declarar la república independiente de Wancho Lima en 1923, cuyo presidente fue el líder indígena Carlos Condorena Yujra (Ayala, *El presidente*; Taller de Historia Oral Andina, *El indio*). El hecho de que estos y otros alzamientos hayan sido derrotados por el estado no significa en absoluto que el desafío indígena haya sufrido la misma suerte. Al contrario, en estos dos casos la respuesta militar a menudo conlleva una búsqueda de contestación por otras vías como la adquisición de la letra, entendidas como una forma de hacerse un lugar dentro de la modernización política y social; vale decir, dentro de la construcción de la nación.

En un primer momento, se requiere la traducción del significado de estas rebeliones para la sociedad civil, y serán los intelectuales los que se encarguen de esta labor de reinterpretación que llega a la esfera pública. Precisamente, quiero proponer que el proceso a través del cual se traduce esa violencia social a la esfera de la sociedad civil constituye un acto que se repetirá a lo largo de la elaboración y reelaboración del concepto de lo andino en sus muchas formas. De lo que se trata es de un traslado de la protesta social hacia una expresión letrada de la experiencia indígena transformada en “lo andino cultural”. Al difundirlo a través de los órganos de la esfera civil, como las conocidas revistas *Mundial*, *Varietades*, *Amauta* y otras más, se produce una enajenación entre “lo andino cultural” y los sujetos, a menudo indígenas, que de alguna manera lo originan.

En Mariátegui, esas rebeliones y el pasado indígena que relata Tello vendrían a formar dos pies del trípode conceptual —el tercero sería el marxismo— que sostiene la visión mariateguista del indio moderno. Mientras que la crítica del latifundio que hace Mariátegui no deriva de esta visión, su predicción de una sociedad andina revolucionaria y, fundamentalmente, su interpretación de la literatura sí dependen de su caracterización del sujeto subalterno indígena. El indio es lírico pero sobre todo radicalmente otro en su cultura, lo cual permite utilizarlo como la fuerza motriz de la revolución social.⁴ Hay que tener en cuenta que las figuraciones de Mariátegui tenían poco o nada que ver con la cultura indígena coetánea. Así, la cultura inmanente de las sociedades indígenas no era ni el objeto de conservación ni, por otra parte, el baluarte que se utilizó contra quienes manejaban el poder. Lo que operaba en el meollo de lo andino cultural era la noción de que los indios existían sin o casi sin cultura y que, por lo tanto, esa deficiencia se superaría al recibirla de otros, ya sean estos protectores o explotadores. Acaso sea esta una de las razones por la cual el *modus operandi* crítico de este momento resulta ser *negativo*, puesto que las grandes obras del momento, como *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) de Mariátegui, buscan dismantelar el sistema económico ascendente en la región, es decir, el gamonalismo con todas sus conexiones íntimas con el capitalismo nacional e internacional. De todas maneras, no se escapan de proponer un orden simbólico que aunque de alguna forma

4 He tratado esta problemática en mi libro *The Andes Imagined*. Para Mariátegui, el hecho de la alteridad radical de la cultura indígena, que se identifica con el sujeto indígena, constituía una fuerza primordial que podría contrarrestar y luego reformular una modernización vista como peyorativa para el Perú.

“indigeneizado” suele reproducir el *Weltanschauung* –que, por cierto, a comienzos de siglo XX se encontraba en un proceso de transformación complejo– de los mestizos mesocráticos que lo enuncian.⁵

Así, la noción de lo andino cultural pasa a formar una base fundamental pero opacada de la crítica de Mariátegui y, en consecuencia, del movimiento indigenista, que minuciosamente supervisa la separación de la cultura indígena de los indios mismos para transformarla en otra, propia de los indigenistas que la promueven. No debe sorprender que el joven Mariátegui, ya en sus primeros escritos de 1917, comunique su fascinación por el tema en notas periodísticas sobre la rebelión en Puno del líder Rumi Maqui: “El general Rumimaqui, que entre nosotros era sólo el mayor Teodomiro Gutiérrez, entre los indios es el inca, el restaurador y otras cosas tremendas y trascendentales” (Melgar Bao 61). Del comentario de Mariátegui entendemos que la irrupción del indígena en la escena nacional creó una especie de vacío en la interpretación de la realidad del país que primero el comentario ensayístico y luego la investigación científica intentaron zurrir, así fuera de modo insuficiente. Sin embargo, y a contrapelo de la lectura típica que se hace de su desarrollo intelectual, por lo menos en un aspecto se podría leer al Mariátegui joven en conexión con el Mariátegui maduro: en su escritura el indígena se cifra como una fuerza disruptiva que requiere que se le preste un sentido. Esa necesidad de trasladar la alteridad indescifrable a la esfera civil moderna y nacional define el trabajo de lo andino cultural en la primera mitad del siglo XX.

Esta versión de lo andino se plasma de forma contundente luego de ser involucrada en una contienda netamente letrada que tiene a Mariátegui como figura central. A principios del siglo XX, la apariencia y vigencia de la idea de lo andino responde primordialmente a la necesidad de contrarrestar la ascendencia y la dominación que el llamado hispanismo tenía sobre la sociedad civil y sus órganos. Figuras como José de la Riva-Agüero y Ventura García Calderón representan cabalmente esta tendencia, viva aún en los escritos de autores como Mario Vargas Llosa. El hispanismo comparte con lo andino el esfuerzo por moldear las sociedades de una región sociopolítica de acuerdo a una herencia específica y la relevancia de ella en el presente y para el futuro. En un

5 Vale la pena señalar la excepción posible que supone el escritor vanguardista Gamaliel Churata, quien ya para los años treinta y en Bolivia había elaborado una conceptualización de las cosmovisiones indígenas quechua y aimara que las transformaría en rejillas ordenadores para la realidad y la historia no solo andinas, sino mundiales, como ha analizado Elizabeth Monasterios (*La vanguardia plebeya*).

primer momento sus ubicaciones de la cultura en el fluir histórico serán diferentes. Mientras que el hispanismo se enfocaba en la conquista y la colonia para reclamar su vigencia, el indigenismo aprenderá a valorizar la cultura indígena, o si se quiere, la indigeneidad, cada vez más como fenómeno coetáneo y –este es un punto clave– *como cultura adquirible, consumible*. De esta manera, “lo andino cultural” inicia su transformación en “lo andino público”.

Lo andino público

Acaso parezca contradictorio que el desarrollo de una noción de lo andino dentro de la esfera pública más amplia tenga sus orígenes en una institución de élite como lo fue la Escuela Nacional de Bellas Artes. Luego de 1918, la escuela se transformó en el centro del desarrollo y diseminación de un indigenismo pictórico que, como bien han notado los historiadores del arte, era el más conservador de la región, particularmente a la luz de los posicionamientos fuertemente políticos de movimientos pictóricos paralelos en Ecuador y, en menor grado, en Bolivia. Sin embargo, el efecto más profundo de la ENBA no tendrá lugar en su misión central de fomentar bellas artes como la pintura, la escultura y el dibujo. Ese efecto se nota más bien en las adaptaciones de esas prácticas de élite hacia un mercado masivo y popular. El trabajo de Elena Izcue, quien más ampliamente que nadie hasta ese momento difundió un sentido de lo andino a través de sus múltiples contribuciones a la cultura visual, constituye un ejemplo idóneo para ilustrar esas adaptaciones.

Nacida en 1889 en el seno de una familia aristocrática en Lima, Izcue y su hermana melliza Victoria eran hijas naturales de un hombre pudiente que fue ministro en los gobiernos de fin de siglo. Aunque recibe una educación a la que muy pocos peruanos en ese momento podían aspirar, pronto se verá obligada a trabajar debido a su precaria situación económica. En una época en la que las opciones de la mujer son limitadas, a la edad de 17 años Izcue se inicia como maestra de escuela, profesión que mantendrá a lo largo de su vida. Años más tarde, en 1919, ingresa a la ENBA y allí se forma como artista visual. Bajo la influencia del indigenismo pictórico, Izcue se interesa por los artefactos indígenas y sus diseños, e incluso trabaja en los proyectos arqueológicos de Rafael Larco Hoyle, Tello y otros como dibujante. La labor y el aprendizaje de Izcue han quedado reflejados en un detalladísimo archivo legado por la artista (Izcue y Wuffarden, *Elena Izcue*).

Los desplazamientos, que eran tan comunes entre los intelectuales de comienzos del siglo XX, no le son ajenos a Izcue. Junto a su hermana, sale del Perú a finales de la década del veinte para establecerse en París. Esa estadía en la capital francesa coincidiendo con figuras como el poeta César Vallejo se alargará una década. Mientras que en Lima se había dedicado al arte y la educación, en París encuentra diversas maneras de aprovechar sus talentos. Izcue mezclaría el aprendizaje artístico bajo la tutela de maestros como Fernand Léger, con trabajos remunerados, como los que realiza para la conocida casa de modas Maison Worth. El campo relativamente nuevo del diseño de moda para el consumo masivo, además de su trabajo artesanal para una clientela pequeña pero adinerada, le permiten disfrutar de una estabilidad económica hasta ese momento desconocida.



Figura 1. Izcue, telas para la Maison Worth, 1928-38.

Las posibilidades que Izcue lleva a la práctica a nivel educativo en diferentes etapas de su vida y, sobre todo, su transformación de objetos culturales indígenas en diseños modernizados –como se puede observar en su trabajo para la casa de modas Maison Worth en París (Fig. 1)– encarnan su contribución a la madurez de lo andino. Como diseñadora, es la responsable de la difusión más significativa de diseños indígenas andinos en el mercado internacional. Se trata, pues, del primer momento en que se efectúa la comercialización de diseños visuales pertenecientes a culturas autóctonas andinas ante una audiencia global que las valora por el sentido de indigeneidad que conllevan. Acaso la marginación por su condición de mujer y su consecuente falta de reconocimiento como artista sea lo que impulsa las contribuciones más singulares de la pintora limeña a la popularización de lo andino. En los años treinta, la producción industrial textil de sus diseños provoca el reconocimiento de sus telas como andinas o “peruanas” ante clientes parisinos y neoyorquinos. Así, en el caso de Izcue, el consumo se vuelve ese ámbito donde lo andino, por la diferencia cultural que conlleva, cobra un valor monetario. La producción de Izcue ofrece una interpretación de la cultura indígena a consumidores que poco o nada tienen que ver con la región. En esta manifestación pública y de mercado, diría que lo andino llega a su más agudo nivel de abstracción con respecto a la realidad que lo impulsa.

Por lo mismo, “lo andino público” nos permite medir su vigencia como una especie de triunfo en cuanto el despliegue de la cultura indígena como una forma de conceptualizar la región, sus habitantes y su historia. De lo que se trata en este caso es de una negociación de lo local a nivel global. Nos enfrentamos, entonces, a una larga y extraña trayectoria que va de la arqueología al mercado, de los espacios más depurados de la ciudad letrada hasta la difusión extrema del consumo popular globalizado y globalizante. Es allí, en las transformaciones que ocasionan los contactos múltiples e imprevisibles de la adquisición de bienes culturales a través de los medios masivos, que se tiene que buscar el sentido de lo andino hoy en día.

Obras citadas

Ayala, José Luis

2006 *El presidente Carlos Condorena Yujra*. Editorial San Marcos.

Burger, Richard

2009 *The Life and Writings of Julio C. Tello: America's First Indigenous Archaeologist*. University of Iowa Press.

- Castro-Klarén, Sara
2008 "Las ruinas del presente: Cuzco, entre Markham y el inca Garcilaso". *INTI, Revista de Literatura Hispánica*, vol. 67, págs. 11-26.
- Coronado, Jorge
2009 *The Andes Imagined*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press.
2018 "Sobre la noción de lo andino: ciencia, literatura y consumo". *Crítica de la razón andina*, editado por Carlos Abreu Mendoza y Denise Arnold. A Contracorriente Press, págs. 134-161.
- Durston, Alan
2014 "Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920)". *A Contracorriente*, vol. 11, núm. 3, págs. 218-247.
- Estermann, Joseph, et al.
2006 *Lo andino, una realidad que nos interpela*. Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología.
- Flores Galindo, Alberto
1987 *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Instituto de Apoyo Agrario.
- Izcue, Elena y Luis Eduardo Wuffarden
1999 *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Museo de Arte de Lima/Fundación Telefónica.
- Lucero, José Antonio
2008 *Struggles of Voice: The Politics of Indigenous Representation in the Andes*. University of Pittsburgh Press.
- Melgar Bao, Ricardo
1993 "José Carlos Mariátegui y los indígenas: Más allá de la mirada, diálogo y traducción intercultural". *Boletín de Antropología Americana*, vol. 28, págs. 59-69.
- Monasterios Pérez, Elizabeth
2015 *La vanguardia plebeya del Titikaka: Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*. Plural Editores.
- Ramón Joffré, Gabriel
2014 *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Stein, William Warner
2010 *Repensando el discurso andinista: algunos tonos del hemisferio norte percibidos en la historia cultural peruana*. Traducido por Gladys Chávez de Tarnawiecki. Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Taller de Historia Oral Andina

1986 *El indio Santos Marka T'ula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de la comunidades originarias de la República.* Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés.

Tello, Julio. C.

1921 *Introducción a la historia antigua del Perú.* Ciudad de los Reyes del Peru: Editorial Euforion.

¿Cómo funciona el concepto de paisaje en los Andes? ¿Cómo pensar lo andino por medio del paisaje? ¿De qué manera se superponen el concepto del trabajo, los discursos de la geografía, las ciencias sociales y las prácticas del extractivismo, la arqueología y la historia del arte en el paisaje andino? Las autoras y autores de este volumen contestan meticulosamente a estas preguntas en una colección dedicada a explorar el archivo y la práctica del paisaje en los Andes. *Visiones de los Andes* apuesta por una revisión andina del paisaje, situando los conceptos de paisaje y región como mediaciones en tensión entre los polos de naturaleza y cultura. El resultado revela una historia de reflexiones regionales encontradas, conflictivas e incluso contradictorias que constituye un importante aporte para una discusión urgente en los estudios andinos sobre la centralidad del paisaje en el imaginario de la región.

ISBN: 978-99954-1-901-1



9 789995 141901 1