

MÁS ALLÁ DEL TEXTO: FRANCISCO LASO Y EL FRACASO DE LA ESFERA PÚBLICA

Natalia Majluf

En abril de 1859 Francisco Laso presentó dos lienzos recientes, *La lavandera* y *Las tres razas* en las vidrieras de la tienda de su amigo Emilio Prugue. Cito el comentario suscitado en esa ocasión y que apareció en el diario *El Comercio*, bajo el simple título de “Cuadros de pintura”:

En el almacén de útiles de escritorio de Prugue y Ca., situado en la calle de plateros de San Pedro, se hallan en exhibición dos cuadros originales de D. Francisco Lazo. El uno representa á un niño que, en compañía de una chola y una zamba, juegan a la baraja; tres tipos enteramente distintos que el señor Lazo ha sabido demarcar diestramente; el otro cuadro representa á una zamba que sostiene entre las manos un objeto de servicio doméstico. Estas dos obras del señor Lazo son muy dignas de apreciarse y por eso las anunciamos al público, felicitando al autor de tan bello trabajo”¹

Esta breve nota, aparecida en la sección “Crónica de la capital”, columna en la que se rendía cuenta de diversos acontecimientos menores de la ciudad reduce el comentario al mismo nivel de otros pequeños hechos de la vida urbana, como el paso de la procesión, el arreglo de una acera o algún robo. Sea cual fuere la definición que utilicemos, se trata de un texto que no puede ser definido como una “crítica de arte” y resulta relevante que, salvo otra mención igualmente breve es, hasta donde sabemos, el único comentario sobre estas obras escrito en vida del pintor. Aunque parezca paradójico, propongo utilizar este caso para iniciar una primera aproximación al espacio de la crítica en el Perú del siglo XIX, que resulta siendo, necesariamente, la historia de su ausencia.

¹ “Crónica de la capital. Cuadros de pintura”, *El Comercio*, 15-IV-1859.

No se trata de un caso aislado. Durante todo el siglo XIX la discusión acerca de la práctica artística en el Perú se verá limitada a algunas notas ocasionales y aisladas. Podremos encontrar aquí y allá algunos comentarios críticos de cierto nivel conceptual, pero en ningún caso se puede hablar de la existencia de la crítica de arte en el sentido estricto que le confirió Lionello Venturi al definirla como “juicio artístico”. Pero tampoco podemos encontrar, entre las escasas notas aparecidas en diarios, catálogos de exhibición y otras publicaciones evidencias de un debate público amplio y sostenido en torno a la pintura. Esta ausencia de interpretaciones y debates representa una dificultad enorme para comprender las formas de acercamiento a la práctica artística en un momento crucial de su historia, que es el de su constitución como una categoría autónoma en el sentido moderno.

El reflejo es buscar en estos textos dispersos indicios que permitan plantear una interpretación, una teoría o simplemente narrar una historia factual. Pero prefiero partir del supuesto que los discursos ausentes pueden ser tan o más reveladores que las presencias discursivas. Su ausencia nos impide plantear interpretaciones acerca de enunciados específicos y nos conduce a una reflexión acerca de las condiciones materiales que hacen posible una disciplina o categoría discursiva y definen sus posibilidades. Aquí quisiera intentar explicar las causas de este vacío crítico y evaluar luego el impacto que tiene en el desarrollo de la obra de Laso.

Hacia mediados del XIX el sistema artístico en la región andina conoce un momento de cambio y ruptura tan drástico que sólo es comparable con lo ocurrido tras la conquista. La decadencia económica de los ejes comerciales del sur andino y de las estructuras sociales que habían sostenido la producción artística por cerca de tres siglos sella el fin de los talleres coloniales. Durante la década de 1840 fallecen los últimos artistas formados en la tradición colonial, mientras surge un nuevo grupo procedente de las clases altas, artistas quienes, como Francisco Laso, recibieron su educación en Europa.

Si bien hasta fines del s. XVIII las elites criollas no adoptaron la pintura como profesión, participaron como mecenas o consumidores, junto con los artesanos coloniales en un mismo sistema de producción. Hacia mediados de siglo XIX los pintores itinerantes extranjeros y los nuevos artistas criollos empezaron a copar el pequeño y emergente mercado de arte local. La herencia colonial permaneció viva entre los artistas de origen mestizo e indígena que continuaban las tradiciones artísticas coloniales. Las caricaturas hechas por el viajero francés Paul Marcoy en el Cuzco en la década de 1840 registran claramente esta decadencia, que convirtió a los pintores coloniales en productores de pequeñas imágenes de devoción ante la desaparición del mecenazgo eclesiástico. Bajo el sarcástico título de “El estudio del Rafael de la Cancha” Marcoy retrata a un pintor vestido con poncho y chullo produciendo imágenes seriadas en un ambiente doméstico de extrema pobreza. El viajero enfatiza así todo aquello que pudiera resultar incompatible con los ideales de nobleza del arte de la pintura. Su visión encuentra un paralelo en el discurso criollo, que también irá distanciándose de estas formas tradicionales.

La carrera de Laso se ubica en el espacio frágil formado entre la descomposición del sistema artístico colonial y el inicio de otro nuevo, aun impreciso e informe. La desarticulación gradual de la tradición colonial se produce a raíz de condicionamientos externos, principalmente económicos y sociales y por ello no llega a ser reemplazado de inmediato. Así como no existe una transición fluida en la práctica artística, no existe tampoco un proceso de conexión entre los modelos de discusión textual derivados de la tradición colonial y otro incipiente y nuevo, que se relaciona con la práctica artística en su sentido moderno.

Tomada en su conjunto, el enunciado principal de los diversos textos sobre arte publicados en la prensa limeña entre 1825 y 1870 es el reclamo incesante ante la virtual ausencia de una esfera artística. No existe en estos textos el perfil de un proyecto artístico preciso como tampoco se puede discernir en ellos posiciones

puntuales y diferenciadas. El propio Laso lamentaría con frecuencia la ausencia de una comunidad artística en el Perú y las dificultades que confrontaba la pintura. Como llegaría escribir en uno de sus ensayos:

Si antes, à la falta de Gobiernos, las artes encontraban amparo en las naves y los claustros, ahora ¿en qué convento podría tener esperanza un pobre diablo de pintor ò escultor cuando ya no se hacen iglesias? cuando ya nadie se acuerda de los Santos, sino para hacerse albaceas y engañar a los creyentes? ¿cuando los frailes son los primeros...vendiendo a vil precio a los extranjeros, las obras preciosas que ellos contienen? (p. 83).

Paradójicamente, frente a la crisis republicana al pintor liberal no le queda más que idealizar el sistema colonial:

¡¡¡Felices indios que tuvisteis tiranos que os llamasen à sus templos para que depositaseis en los muros vuestro ingenio!! Vosotros siquiera pudisteis dejar impreso en los claustros el genio con que Dios os hizo nacer; mientras que nosotros, pobres diablos, artistas de la Libertad, tenemos que morir de hambre, y lo que es mas cruel, con nuestras ideas.

Esta sensación de aislamiento se explica fácilmente. Entre la independencia y la Guerra del Pacífico en 1879, no existió en el Perú un centro de enseñanza artística establecido aparte del pequeño taller libre de dibujo que funcionó de manera irregular entre 1810 y 1856 bajo el pretencioso título de Academia Nacional de Dibujo. El viaje a Europa era el privilegio de unos pocos. En todo el período sólo se otorgaron seis becas de estudio a Europa (es decir en promedio una por década). El Museo Nacional estaba limitado a dos pequeñas salas en el edificio de la Biblioteca Nacional que contenían principalmente algunos artefactos precolombinos, muestras de historia natural, piezas de numismática y algunas obras de pintura de valor histórico. En 1860 los artistas tomaron la iniciativa de intentar institucionalizar salones nacionales. La primera exposición tuvo cierto éxito pero la segunda, realizada al año siguiente, fue un rotundo fracaso. No existía una comunidad de artistas lo suficientemente amplia como para sostener un ritmo regular de exposiciones y por lo mismo no se llegó a concretar una tercera muestra.

Los artistas educados en Europa habían llegado a conocer un sistema artístico ampliamente desarrollado, que contaba con el sustento sólido en una larga tradición teórica y una amplia infraestructura de museos y espacios de exhibición. (Dato: según Rosenthal, en 1838 habían en Francia 2,159 artistas, p. 77). Frente a las expectativas formadas ante el contacto con el espectacular sistema artístico europeo, el retorno a su país, se convertía así en un proceso altamente traumático. Su concepción de la práctica artística dependía de instituciones, como la crítica de arte y los museos, que no podían ser fácilmente reproducidas en la periferia.

El reclamo de Laso y de otros escritores en la prensa peruana en el período que va de 1840 a 1870 se centran invariablemente en el deseo de establecer las bases de un sistema artístico parecido. Pero estos textos forman parte integral de un proyecto político y social más amplio. No hay que olvidar que Laso integró la llamada generación del '48, grupo intelectual en que se gestó, a lo largo de las décadas de 1850 y 1860, las bases de lo que sería el Partido Civil. Esgrimiendo principios democráticos frente al caudillismo militar, este grupo elaboró un nuevo modelo cívico, que daría fruto en 1871, dos años después de la muerte de Laso, cuando su amigo Manuel Pardo fue elegido primer presidente civil del país. Los intelectuales de la generación del '48 no eran figuras marginales de la vida social peruana sino parte de una elite educada poderosa y prominente, consciente de su papel como figuras ejemplares del modelo cívico republicano que intentaban representar. El Estado peruano los cooptó rápidamente. Durante la década de 1860 los miembros de la generación del '48 llegaron a ocupar cargos importantes, siendo efectivamente absorbidos a las estructuras institucionales del estado peruano. Será entonces que Laso ocupará diversos cargos públicos, llegando a ser diputado al Congreso Constituyente de 1867.

Más allá de la vaga tendencia liberal que defendían en lo político, era su interés por el campo cultural lo que los definía como generación intelectual y lo que

marcó su aparición en la escena pública. A diferencia de las tertulias literarias y políticas que les precedieron, el grupo no se reunía en salones y espacios privados sino que se congregaba en público, en el teatro y en las páginas de la prensa local. A su retorno al Perú en 1849 Laso se incorporó a este grupo y es significativo que una de sus primeras obras de entonces haya sido precisamente la decoración del Teatro de Variedades. Sobre este hecho un comentarista anónimo escribió:

No hemos visto sus pinturas; pero personas muy competentes nos han asegurado, que pueden lucir en el primer Teatro de París. Quiera Dios que todos los que han ido á conocer ese mundo vuelvan como el señor Laso, jénios en artes liberales ó ciencias y no jénios en tontería. Si el jóven Laso no fuera hijo de quien es, los humos aristocraticos lo habrian colocado en el foro el cuartel o el convento para vivir anonadado y oscurecido por falta de vocacion.²

Evidentemente, el elogio no está dirigido a las obras que el autor de la nota admite no haber visto, sino a la figura misma del artista. Al adoptar carreras en el campo de la literatura, las artes, la economía y las ciencias la generación de Laso asumía conscientemente una postura modernizante que buscaba distanciarse de las profesiones tradicionales de la colonia como la jurisprudencia, la medicina y la carrera militar. En 1849 *El Progreso*, órgano del partido liberal, apoyaba una iniciativa para establecer una academia de pintura, definiéndola como un gesto civilizador frente a los viejos prejuicios coloniales:

Aquí se ha considerado la pintura, escultura, o arquitectura, como oficios deshonorosos; se ha visto a un pintor cual si fuera un albañil,-y ningun joven decente, se hubiera atrevido a dedicarse francamente a las artes sin temor de descender del rango que ocupaba en la sociedad.-Pero es estado de preocupación no podía existir toda la vida, y alguno debía romper ese dique que se oponía a nuestro progreso.

Para demostrar la naturaleza elevada del arte de la pintura, el autor de la nota invocaba la imagen de Carlos V agachándose para recoger los pinceles del Tiziano. La batalla por la nobleza del arte de la pintura se iba librando así en el Perú a

² El del mes pasado, "Comunicados. Ojeada al Comercio," *El Comercio*, 3-VIII-1850.

mediados del siglo XIX. El autor concluía que estos jóvenes artistas debían “propagar el arte con toda la fé con que propagaron el evangelio de los primeros apóstoles”. La figura del artista como apóstol de una nueva fe revela la intensidad y seriedad con que la generación del '48 enfrentó su papel como constructores de un nuevo orden social.

Eran hombres públicos en el sentido amplio del término. Para ellos, la literatura y la pintura no podían dissociarse de la vida política. Su intento por establecer una democracia civil se plantearía como el proyecto de crear una esfera pública. Utilizo el término de Jurgen Habermas en un sentido bastante amplio y conscientemente impreciso. Geoff Eley recuerda que el ideal político liberal de la esfera pública se convirtió en un concepto tangible en Europa del Este mucho antes de que se diera en esos países los procesos sociales de larga duración que, según Habermas, hacen posible la existencia de la esfera pública burguesa.³ Es evidente que lo mismo ocurre en países como el Perú, donde la esfera pública es asumida como un ideal político en un espacio social escasamente preparado para recibirlo y donde difícilmente se puede hablar de la existencia de una burguesía. La esfera pública de Habermas, entendida como un espacio de debate entre la sociedad civil y el estado, no puede ser aplicada fácilmente a la realidad social peruana. Pues aunque la generación del '48 adoptaba las formas de la cultura burguesa, ocupaban un lugar distinto en la estructura social, en la cual no existía por cierto espacio alguno entre la “sociedad civil” y el estado que ellos mismos formaban e integraban. El ideal de la esfera pública se esgrimía principalmente contra la tradición del caudillismo. La ausencia de estructuras sociales concretas, de una clase media educada y de instituciones capaces de articular todos estos factores en la constitución de un espacio público forma el eje real y concreto a partir del cual se va constituyendo el debate político. Si esto resulta

³ Geoff Eley, “Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century”, en Craig Calhoun, ed., *Habermas and the Public Sphere*, p. 305.

cierto con respecto de la esfera pública política, lo es aún más con respecto de la esfera pública de la pintura.

Todo ello explica las contradicciones que se hacen evidentes en el discurso político y cultural de la generación del '48 y en particular en los intentos de Laso de crear una obra pública. El pintor enfatizaría constantemente la necesidad de un mecenazgo oficial. Su desdén por el patrocinio privado, limitado principalmente al género del retrato, deja entrever su interés por alcanzar a un público amplio. Sólo la estructura institucional del estado y de la iglesia podía ofrecer un marco para que la pintura adquiriese un peso significativo en la vida pública.

Y sin embargo existían pocas ocasiones para este tipo de encargos. Su serie de los evangelistas, creada por comisión del Obispo de Arequipa José Sebastián de Goyeneche en 1857 es uno de dos encargos oficiales que recibió en toda su vida. La exposición pública era el otro recurso posible y en efecto, entre abril y octubre de 1859 Laso presentó diversos cuadros en la tienda de su amigo Emilio Prugue, y participó también en las exposiciones nacionales de 1860 y 1861. A inicios de 1860 Laso ofreció al estado peruano, con destino al Museo Nacional, cuatro de sus obras más importantes. Pero incluso en el Museo Nacional, sus pinturas no lograron la visibilidad pública que ansiaba. En julio de 1861 un periodista reclamaba que estas obras permanecían sin enmarcar, arrumadas en el piso del Museo.⁴ El caso de la Unión Americana, realizada en 1864 para presidir el salón de actos del Congreso Americano reunido en Lima, refleja claramente la ambición del pintor de alcanzar a un público amplio. En esa ocasión Laso firmó un contrato con la firma fotográfica de los hermanos Courret por el cual les vendía los derechos para reproducir su obra en formato de tarjeta de visita.⁵

⁴"Crónica de la capital. La exposición de pinturas," El Comercio, 9-VII-1861.

⁵Keith McElroy mentions this contract in passing in Early Peruvian Photography. A Critical Case Study, p. 40. The original contract, which I was able to locate, is in AGN, Protocolos Notariales, Escribano José de Selaya, Protocolo 131, 1864, f. 2143v.

Pero, como lo evidencia la escasa discusión acerca de su obra, la visibilidad pública no aseguraba una recepción adecuada. Los intelectuales de la generación de Laso mantenían un profundo escepticismo respecto de la recepción de sus obras, pues consideraban que el público carecía de la formación necesaria para apreciar obras literarias y artísticas. En 1854, con ocasión de la publicación del *Aguinaldo* para las señoras del Perú, el poeta Manuel Nicolás Corpancho intentaba explicar las razones por las que Laso había optado por presentar su crítica de la sociedad peruana a través de un texto escrito y no de una pintura:

La muchedumbre de nuestra patria no está todavía bien educada para juzgar de los trabajos artísticos, le falta la aptitud necesaria para aperebirse de las finezas del arte de Miguel Anjel y Rafael, y un cuadro de pintura aun no tiene toda sus significación en el Perú. Era indispensable pues que el señor Lazo se privase de su instrumento mas poderoso para lanzar su idea al alcance de las masas, ensayandose en un jenero de trabajo que no le son profesionales.⁶

La generación del '48 entendía su misión como la de transformar a la población civil en un público informado. Mas ésta era una tarea de largo plazo, cuyos resultados sólo serían apreciados por generaciones futuras. La tensión entre la fe en el futuro y la desilusión en el presente, entre el deseo de un público y la certeza de que éste aún no se había formado, marca los debates políticos de la década de 1860.

Paradójicamente, al rechazar las tradiciones pictóricas coloniales y transformar el estatus de la pintura, los artistas de la generación de Laso eliminaron los fundamentos en que hasta entonces se había asentado la práctica pictórica. Al romper con la tradición colonial, su generación sacrificó los circuitos y lenguajes pictóricos que les hubiera permitido un público más amplio. La pintura se iba convirtiendo en una profesión aristocrática y a la vez marginal en la sociedad peruana. Aunque la literatura era todavía una institución frágil, el escritor era respetado y contaba con una infraestructura sólida de imprentas, diarios, revistas y una lectoría respetable. Esta

⁶ Corpancho, "El *Aguinaldo* para las señoras del Perú," *El Comercio*, 10-IX-1854.

situación sin duda orientó a Laso hacia la política y el comentario escrito. Tras un intenso período de producción, entre 1855 y 1861, su trabajo decae notablemente, al tiempo que su participación en la política y la vida pública crece notablemente.

Todo ello plantea preguntas importantes, que evidentemente no podemos resolver aquí, respecto de las formas en que debemos emprender la lectura de una obra que, aunque en la superficie se parezca a la de otros artistas europeos, funciona en un contexto radicalmente distinto. Al mismo tiempo nos vemos obligados a preguntar acerca del público que el pintor imagina para sus obras, más allá de un pequeño círculo de colegas y amigos. Esta problemática, acerca de la ubicación social de su propia producción es la que orienta la práctica de Laso como pintor. Toda su obra se va configurando a través de la apelación a este discurso ausente y a este público inexistente. Su pintura opera a partir de la percepción de este vacío y se va formulando de acuerdo a él.

En las Tres Razas se hace evidente el interés de Laso por proponer una obra de significación pública clara. Su extrema simplicidad compositiva le presta una legibilidad inmediata. Quizá por ello, los críticos que han mencionado alguna vez esta obra han ignorado su obvia carga alegórica, insistiendo sobre el carácter anecdótico del lienzo. Cuando fue exhibida en la primera exposición nacional de 1860, un crítico la describió como un “bonito cuadro de costumbres” y José Antonio de Lavalle la incluyó luego entre los “bocetos humorísticos” del pintor. Pero es claro que la lectura no se agota con la comprensión del título didáctico y la convención alegórica que describe. La composición hierática, la solemnidad de las poses y la seriedad de los rostros, unidos al ambiente de quietud que domina la escena sugieren otras lecturas.

Si la explícita intención alegórica del título fuese la única clave de interpretación, Laso hubiera podido optar por representar personificaciones genéricas de las razas y ubicarlas en un espacio también abstracto, como lo hizo, por ejemplo,

en su alegoría de *La Justicia* de 1855. Pero al escoger una escena contemporánea, Laso apelaba a asociaciones específicas a la realidad social peruana.

Queda claro que, en sentido estricto, *Las Tres Razas* no es, como alguna vez escribió José Flores Araoz, una “sencilla composición *costumbrista*” Hay, de hecho, un sentido de reposo y calma en la pintura, reflejada en detalles como la zapatilla que la joven negra deja caer al suelo con indiferencia. Pero al utilizar las convenciones del costumbrismo tradicional para ilustrar una alegoría universal, Laso lo transforma radicalmente. Mientras el *costumbrismo* se había enfocado exclusivamente en la vida pública, Laso presenta aquí un interior doméstico y, al igual que en sus escritos, penetra agresivamente en el espacio privado.

Las Tres Razas forja, precisamente, un punto de encuentro entre su actividad como ensayista y hombre público y su actividad como pintor. En 1859, el mismo año en que exhibió por primera vez el cuadro, Laso publicó en *La Revista de Lima*, un ensayo titulado “La Paleta y los Colores”, texto crucial pero olvidado de la crítica social en el Perú, en que Laso ataca abiertamente el racismo peruano. “Los estadistas peruanos” decía, “opinan de un modo *fatal* que el país no puede constituirse: para esto dan mil y mil razones, y la primera, su caballo de batalla, es la diversidad de razas.” Para atacar este racismo, Laso optó por una ingeniosa analogía con la pintura:

Según el arte, no hay color que sea superior al otro. El blanco, el amarillo, el rojo y el negro son igualmente útiles: bien combinados formarán un cuadro armonioso, pero empleados torpemente sin tino, sin discreción harán un conjunto detestable, en el cual el blanco será tan perjudicial al rojo, como el negro al blanco. Y en el gran taller de la tierra, en el cual Dios todo omnipotente y sabio ha colocado razas de diversas índoles y diferentes colores, ¿porqué estos colores no han de ser útiles los unos a los otros modificándose en sus propiedades para llegar a la perfección en el cuadro de la humanidad?

Las Tres Razas responde a estos ideales egalitarios. La manera misma en que representa a los personajes que aparecen en el lienzo refleja el sentido de reivindicación que subyace a su pintura. La pose erguida y hasta altiva de la mujer

negra, así como el gesto digno y solemne de la niña indígena enfatizan el sentido de nobleza que Laso les imprimió a sus personajes, de manera semejante a lo que había hecho antes en su *Habitante de la Cordillera* de 1855, otorgándoles una dignidad que rara vez se encuentra en las representaciones de las clases marginadas en la cultura visual del siglo XIX, que enfatizan siempre la degradación a través de un excesivo realismo.

Aunque se conoce generalmente como *Las Tres Razas*, en un texto biográfico escrito años después de su muerte, José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra, amigo cercano del pintor, mencionaba que Laso en realidad se refería a este lienzo como *La Igualdad ante la ley*. Hay una insinuación irónica en este título, pues el grupo es presentado en un contexto en el cual no sólo no se niega sino que se enfatiza la jerarquía social. Ubicados en un interior doméstico, que se trasluce claramente limeño, y en compañía de un niño blanco vestido con formalidad, queda claro cual es la verdadera relación entre los personajes. Tal reunión sólo se puede explicar si se considera que la joven niña indígena y la mujer negra son sirvientas domésticas.

El brazo extendido del niño refleja la única acción representada en la pintura. El gesto, traducido formalmente por el color oscuro de su traje que destaca sobre los tonos más suaves del resto del lienzo, forma una marcada y hasta agresiva línea diagonal que adquiere matices dramáticos y que sirve para unificar la composición. Aún mientras el niño coloca su carta sobre la mesa, la joven niña indígena está considerando la selección de la carta que echará sobre la mesa. Estas acciones no forman parte de una secuencia narrativa, tan sólo señalan una sucesión de eventos necesariamente repetibles: a su turno, cada uno de los participantes en el juego colocará una carta sobre la mesa. Sus jugadas estarán determinadas por las cartas que les ha tocado en suerte. No es entonces un mensaje único que cierra las posibilidades de lectura. Su comprensión depende, en gran medida, de la interpretación que haga

cada espectador. Como en todas sus composiciones, Laso logra así establecer una alegoría abierta a diversas lecturas.

El grupo evoca directamente la relación feudal entre familia y el servicio que se establecía en el interior doméstico y, al hacerlo, apela a la problemática que Laso había confrontado en sus escritos. La composición entera se activa por medio de este contraste, entre el ideal egalitario que el título plantea y la difícil realidad de la vida cotidiana que se presenta en la pintura. En este sentido, y como veremos enseguida, la presencia prominente que se le otorga a la niña india resulta ser crucial para comprender el sentido de la pintura.

En 1855 durante su segunda estancia en París, Laso redactó su *Aguinaldo para las señoras del Perú*, texto que fue reproducido de inmediato en las páginas de *El Comercio*, generando un pequeño escándalo y suscitando un largo y duro debate que se extendería en la prensa escrita a lo largo del año. En este texto Laso atacaba la corrupción moral de la vida privada. Al hacerlo ponía al descubierto la intimidad de la burguesía limeña, y esto precisamente es lo que ofendió a sus críticos.

Su carrera de hombre público demuestra claramente cómo su noción de la vida cívica dependía de una estrecha interrelación de lo público y la privado. La carrera política de Laso estaba guiada por la convicción de que todos los ciudadanos estaban obligados de participar activamente en la vida pública. Significativamente, una gran parte de los ensayos que Laso publicó en La Revista de Lima están dedicados al carácter moral. Para Laso, la república no había traído más que caos y corrupción, debilitando las bases del Estado peruano y llevando al fracaso de los principios elementales de la democracia liberal. Para renovar esta sociedad anquilosada había que cambiar de raíz las costumbres y tradiciones que formaban el carácter moral de los peruanos.

Esta renovación moral debía surgir de la esfera privada, de la educación y los principios impartidos en el hogar. Es por esto que Laso dedicó su Aguinaldo a

las señoras de Lima, a quienes exigió la reforma de la educación en el Perú. En ese texto, Laso trazó la historia de la educación de un niño de la clase alta, a quien bautizó con el muy limeño nombre de Manongo. En el relato, los talentos innatos y el buen carácter del niño gradualmente se ven destruidos en el proceso de crecer en un ambiente moralmente corrupto. Una mala educación producía líderes débiles sin patriotismo o espíritu público. Laso negaba así la distinción entre la esfera pública y la privada: sin una reforma total del ámbito privado, la vida pública no podría mejorar.

Su propia imagen como artista y político fue construida en público. Aunque Laso nunca escribió una autobiografía hay una narración autobiográfica que recorre todos sus textos y gran parte de sus lienzos. En sus escritos hay varios ensayos autobiográficos, en que convierte su vida en material de la ficción. En el ensayo titulado “Un recuerdo” describió su amistad con el pintor francés Eugène Daméry y en “Tiempos pasados” construyó una narrativa ficticia de sus viajes por Europa. En el *Aguinaldo*, también, la voz del autor se interpone repetidamente en el texto, estableciendo opiniones personales e insertando sueños y viñetas autobiográficas en la narrativa. Así, mientras Laso critica al joven Manongo de su historia, entra, recurrentemente, en gestos autocríticos que llegan a un grado extremo de agresión.

“La historia de la Manuquita”, un breve pero significativo capítulo que Laso inserta en su *Aguinaldo*, es un caso interesante de la manera en que el pintor utiliza una narración autobiográfica para confrontar problemas sociales. En este caso, Laso critica una práctica generalizada en el XIX, la utilización de niños indios para el servicio doméstico.⁷ Existía poca diferencia entre el estado legal de estos “cholitos”, como se les llamaba, y los esclavos negros encargados del servicio doméstico.

⁷Sebastián Lorente, who offers one of the most poignant testimonies of this practice defined the *cholito* as, “. . . el indio esclavizado casi al salir de la cuna.” See *Pensamientos sobre el Perú* [1855], preliminary note by Alberto Tauro, *Comentarios del Perú*, 8 (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967): 29.

Aunque carecía de una sanción legal, esta esclavitud extraoficial se practicaba con impunidad. Como lo demuestran las recompensas que se ofrecían por los sirvientes prófugos en los diarios de la capital, las familias asumían un derecho de propiedad sobre ellos.⁸ Sustentado por una creciente demanda urbana y tácitamente avalado por las autoridades provinciales, el tráfico de niños indígenas se había convertido en una práctica generalizada. La mayoría de los escritores liberales de la época criticaron duramente esta costumbre, invocando al gobierno en los diarios de Lima para que se imponga sanciones a los responsables.

“La historia de la Manuquita”, basada en los recuerdos de su niñez, se centra en la figura de una joven niña india que servía en su casa y cuya situación Laso describió con ironía: “La pobre Manuquita era una indijena poco mas o menos de mi edad, a quien yo queria mucho Era un *mueble o animal* que un *diputado* o *subprefecto* habia regalado a mi hermana. Creo que fue de una hacienda que la arrancaron del seno maternal”.⁹

Hay indicios de que *Las Tres Razas* contiene referencias autobiográficas. La tradición familiar indica que el niño representado en el lienzo es un sobrino de Laso, Juan Norberto Elespuru y Laso (1846-1923), hijo de su hermana Juana Manuela. Esta tradición oral se ve verificada por el hecho de que la edad que aparenta tener el niño en el lienzo coincide con la edad que debía tener cuando el lienzo fue pintado. Pero existe otro indicio más directo que permite plantear una lectura biográfica del lienzo y se encuentra en la figura de la joven sirvienta india representada en el lienzo. La niña está ubicada en una posición privilegiada: forma el ápice de la composición piramidal que estructura la pintura. Incluso las líneas ortogonales marcadas por los tablonces del piso convergen en un punto ligeramente por encima

⁸Flores Galindo, *Buscando un inca*, pp. 213-236.

⁹[Era un *mueble ó animal* que un *diputado ó subprefecto* habia regalado a mi hermana. Creo que fué de una hacienda que la arrancaron del seno maternal; y en dicho lugar, como en toda hacienda, habia adquirido una enfermedad.] *Aguinaldo*, p. 27.

de la cabeza de la niña. Su gesto noble y hasta altivo, enfatiza su posición central en la composición. No es casual que sea ella la que esté aguardando la jugada del niño para echar su carta sobre la mesa. Significativamente, el único elemento que destaca en su atuendo es el rosario que cuelga de su cuello. Como veremos, este rosario establece el elemento más evidente que permite vincular el interior doméstico representado en el lienzo con la historia narrada en *El Aguinaldo*.

En “La Historia de la Manuquita” Laso narra la historia de cómo un amiguito suyo había robado el rosario de su hermana, amenazando a Laso para que guarde el secreto de su delito. Convertido en cómplice del crimen y temiendo tanto la venganza del amigo como el posible castigo que recibiría, Laso decide guardar silencio. Pero una vez descubierto el robo y al no encontrar a un culpable, la Manuquita terminó de chivo expiatorio. Laso narra la visita del agente fiscal:

Con aire de Neron le pregunta [a la Manuquita] si habia tomado el rosario: a la negativa le afirma el rebencazo mas terrible que se puede dar, golpe que me atravesó el corazon, lo mismo que los otros que le siguieron dando. El martirio se hacia con todas las pausas inquisitoriales: despues del primer látigo se le principió a decir que le iban a cortar las manos y que le quemarian la boca si no decia la verdad. Otro no del inocente, otro golpe del verdugo y otra pausa; y solo al cuarto chicotazo dijo la infeliz: Sí, si, yo lo robé. Al hablar la victima y confesarse culpable, todos los que formaban el circulo dan un resuello de satisfacción, y la directora del suplicio ordena que se ponga en tierra al delincuente.

Obligada a confesar un crimen que no había cometido, la Manuquita sufrió las consecuencias del silencio de Laso. Finalmente, el padre de Laso perdona a la Manuquita, quien, a pesar de eso, deberá cargar con la reputación de ladrona mientras que Laso permanece impune y nunca llega a confesar la verdad sobre el

crimen. En el texto Laso presenta el incidente como uno de los hechos determinantes de su vida:

Dicen que las primeras impresiones son las que no se borran: estoy por creerlo, pues el primer robo que vi cometer y en el que fuí también cómplice pasivo, es el que siempre me atormenta y el que jamás puedo olvidar

¡Miserable que fui! es cosa que jamás me la perdono; y esa confesión pesa sobre mi como fatal sentencia . . .¹⁰

Así, *Las Tres Razas* puede ser leído como un tributo a la Manuquita, la pequeña amiga de su niñez. Si Laso utilizó el texto escrito como confesionario, el acto de pintar se convierte aquí en una forma de expiación. La pintura es pues mucho más de lo que aparentemente representa, trasciende el carácter anecdótico del *costumbrismo*, e intenta resolver, sobre la superficie del lienzo, las contradicciones sociales de la sociedad en que vivía. Así, lo que Laso condena en sus escritos se ve resuelto en su pintura.

En la obra de Laso no sólo se construyen imágenes públicas basadas en la incorporación de referencias privadas sino que también símbolos públicos llegan a tener nombre propio. La tradición oral indica que la figura de la Santa Rosa fue modelada en la fisonomía de Manuela Henríquez, la mujer del pintor, quien también parece haber servido de modelo para la figura de la Libertad en su lienzo La Unión Americana. Se dice también que amiga de la familia, Juanita Noriega, posó para la figura alegórica del Ecuador en el mismo cuadro y sabemos que amigos suyos posaron para El Concierto. Así figuras del círculo íntimo de Laso habitan espacios públicos y hasta encarnan símbolos públicos.

Pero la narrativa autobiográfica que estructura la composición no es del todo aparente. Finalmente, aunque la composición es generada por una narración autobiográfica, las referencias son demasiado veladas, y resultan imperceptibles

¹⁰ Aguinaldo, p. 28.

para el espectador común. Lo mismo ocurre en casi todas las grandes composiciones de Laso. Los estudios preparatorios para El Concierto, por ejemplo, muestran que el personaje a la izquierda había sido originalmente concebido como un pintor delante de su caballete. El hecho de que los otros dos monjes, supuestamente representan a sus amigos Toribio Alfonso Calmet y Manuel de Osma, permite proponer también la sugerencia de una alusión autobiográfica. Lo mismo ocurre en el famoso caso de *su Pascana en la Cordillera*. Los pocos bocetos preparatorios que sobreviven de Laso muestran que generalmente, como en El Concierto o en la serie de las Pascanas, el pintor incorpora referencias personales sólo en los bocetos preparatorios, borrando luego todo rastro de su presencia en la obra final.

Es así que las referencias personales que Laso inscribe en sus pinturas no parecen haber sido dirigidas al posible público de sus obras. Son perceptibles sólo cuando el trabajo retrospectivo del investigador reúne evidencias que no habrían estado a disposición de los contemporáneos del pintor. A lo sumo, estas referencias quizás hubieran sido percibidas por un pequeño grupo de amigos y conocidos. ¿Para quién pinta entonces Laso sus obras? Ante la ausencia de encargos oficiales, de un mercado y de una crítica de arte es obvio que el pintor pinta por una motivación propia, sin expectativas reales de entablar una comunicación directa con un sector amplio de la población. Es significativo que Laso haya optado por regalar este cuadro a su amigo Mariano Alvarez y que el lienzo no haya vuelto a la luz pública hasta hace pocos años.

En el estudio más sugerente, y en realidad el único, sobre la generación de 1848, Alejandro Losada describió tres etapas. Para él, esta generación pasó de una temprana adhesión a formas de populismo ilustrado, a una segunda postura revolucionaria abstracta y principalmente teórica para terminar en una literatura alienada definida por un intimismo aristocrático. Losada interpreta este proceso como

un refugio frente a la desilusión causada por el fracaso de la revolución liberal de 1855. Pero esto, que Losada describe como etapas en una secuencia cronológica en realidad coexisten en paralelo.¹¹

Las contradicciones inherentes al discurso proto-Civilista, entre el ideal de una esfera pública amplia y la negación de este ideal en la práctica, también aparecen en la actividad de Laso como pintor. En sus obras, Laso había pretendido crear símbolos públicos, imágenes que pudieran representar y constituir a la nación. Su deseo de apelar a un público amplio es constantemente contradicho por su práctica, por su comprensión aristocrática de la pintura y por su escepticismo acerca de las posibilidades de forjar un público de arte en el Perú.

Pero si bien la pintura se estructura a partir de una narrativa personal, el proceso de interiorización se da en el contexto de una obra con un claro mensaje público. Por ello existe en *Las Tres Razas* dos niveles de lectura. Uno refleja la ambición de crear imágenes paradigmáticas que puedan simbolizar a la nación. Se trata de un mensaje claramente público. El otro es un nivel más privado y hasta personal. Pero no son dos niveles aislados sino que coexisten en estrecha relación y entre los cuales no existe un conflicto aparente. Quizás podamos decir que el pintor se convierte en su propio interlocutor, que de alguna manera pinta para sí mismo. Si Laso personaliza convenciones alegóricas comunes, si inserta narrativas biográficas en sus obras es también porque, como en Las Tres Razas, la pintura le ofrece un espacio de redención. La propia marginalidad de la práctica artística, la ausencia misma de una crítica de arte deja abierto un espacio que el pintor asume para sí. Las pinturas de Laso definen un compromiso con los problemas de la sociedad en que vivía, pero, como una práctica marginal definida por ideales utópicos, la pintura

¹¹Losada, La literatura en la sociedad de América Latina. Perú y el Río de la Plata 1837-1880.

también le permitió la posibilidad de resolver un conflicto social, de imaginar un orden distinto de las cosas.