

Ambigüedad racial/ambigüedad visual

Natalia Majluf

Quisiera empezar con una cita, una anécdota, y dos puntos generales.

Lo primero es una anotación escrita por un lector norteamericano del XIX en un ejemplar existente en Austin de la *Lima* de Manuel Atanasio Fuentes de 1866. Bajo una ilustración titulada “indios de la sierra”, basada en una fotografía de Courret, el lector tachó la palabra “indio” enfáticamente de la leyenda y escribió en su lugar la frase “visto por un francés!”. Evidentemente, la ilustración no correspondía con la imagen preconcebida del lector acerca de la imagen del indio.

La cita es de Harry Tschopik, del ensayo titulado “On the Identification of the Indian in Peru”, publicado en 1952: “Ni los individuos, considerados en términos biológicos, ni su habla, ni su cultura “cae” en tipos. Son clasificados por tipologías por el observador o por ellos mismos. El número de clasificaciones teóricamente posibles se limita sólo por los poderes humanos de observación.

Dos puntos:

1) La formación de los discursos racialistas empiezan con la percepción de las diferencias físicas entre los seres humanos. De hecho, la mayor parte de las discusiones teóricas sobre el racismo toman como punto de partida la existencia de diferencias morfológicas entre grupos humanos, una distinción que se supone es clara y evidente para todos.

2) Frente a este problema general de la visualidad y el racismo, habría que agregar la especificidad regional. De hecho, uno de los problemas centrales que afrontan las ciencias sociales en el área andina es precisamente el de las dificultades que se presentan ante los intentos por definir y representar categorías étnicas y raciales. Mi estudio de caso será el *Habitante de la cordillera* de Francisco Laso pintado en 1855 y que se considera la primera

Natalia Majluf - Ambigüedad

representación del indio en el arte peruano. Mientras que en la reflexión crítica del siglo XX acerca del *Habitante* y otras obras de Laso éstas han sido aceptadas de manera unánime como imágenes de la “indianidad”, la identidad racial de los personajes representados en ellas ha sido constrandamente puesta en duda.

Resulta interesante que no existan indicios de dudas sobre la “indianidad” del personaje antes de la segunda década del siglo XX. Es significativo el hecho mismo de que el lienzo se haya popularizado con el nombre de *El indio alfarero*, un título que no admite imprecisiones. En 1929 Juan Manuel Peña describiría al *Habitante* como una representación “del indio de tez bronceada”, y José Antonio de Lavalle y García describiría las figuras representadas en la *Pascana in the Cordillera* como indios “cuyos bronceados rostros acusan con energía las características raciales.”

Los primeras dudas acerca del estatuto racial de los indios de Laso surgen hacia 1937, con ocasión de la primera retrospectiva de su obra. José Flores Araoz diría entonces que las fisonomías de las figuras representadas en las Pascanas habían sido “un poco estilizadas en cuanto a la veracidad étnica”,ⁱ mientras que Carlos Raygada insistiría en que Laso habría “fracasado” en su empresa por representar al indio.ⁱⁱ

Esta insatisfacción frente a las representaciones de Laso sin duda resultaron del auge paralelo de estereotipos visuales sobre el indio fomentados por los artistas indigenistas a partir de la década de 1920. La exaltación del cuerpo del indio surgió como una obsesión entre los pintores y escritores cuya retórica privilegiaba nociones de virilidad y carácter. Inspirados en las corrientes organicistas y vitalistas de la época, los indigenistas forjaron una teoría del telurismo que confundía nociones biológicas y geográficas. El cuerpo del indio debía expresar el poder del paisaje andino. El “hombre de bronce” de los Andes sería un ideal que podía insertarse fácilmente en las vindicaciones políticas de la época. Los indigenistas exageraron así los aspectos físicos, los rasgos faciales, la musculatura para definir el “carácter” de la raza.

Natalia Majluf - Ambigüedad

Las opiniones sobre Laso se nutrieron de esta mirada sobre el indio. No es casual que Raygada haya sido uno de los más ardientes defensores del indigenismo de la escuela de Sabogal, el movimiento que más contribuyó a perfeccionar los estereotipos que hoy se asocian con el Indio. Los indigenistas aseguraban haber capturado la esencia de la raza. Este no era, obviamente, tan sólo un logro estético, sino además un planteamiento ético y político, que implicaba que sus imágenes derivaban de una proximidad física y espiritual con las comunidades indígenas. La gruesa textura de las telas sobre las que pintaban y la intencional crudeza de sus imágenes se convirtieron en signos de proximidad y su vindicación de un mayor realismo se sustentaba en la caricaturización. No es casual que José Sabogal haya dicho que los indios de Laso, “pintados tras su regreso de Europa” parecían “tibetanos” y que hasta sus llamas “carecían de carácter”.ⁱⁱⁱ Sabogal insinuaba así que el fracaso de Laso derivaba de una distancia física y espiritual. Lo que los indigenistas reclamaban como una forma de realismo en realidad era simplemente la manifestación de un ideal estético y racial distinto. De hecho, la misma estrategia crítica sería utilizada más adelante para atacar a los indigenistas del grupo de Sabogal. Mirko Lauer escribiría en alguna ocasión que los indigenistas fueron incapaces de “sentir” al indio.^{iv}

Mientras que en 1937 Laso había sido criticado por éstilizar o falsear la imagen del indio, nadie cuestionó su intención de pintar indios. Para 1969, cuando se organizó la siguiente exposición de la obra de Laso, la situación había cambiado drásticamente. Juan Acha escribió que aún si las Pascanas de Laso podían ser descritas como escenas indigenistas, en realidad representaban “una alegoría o simbolismo del Perú como coexistencia de razas. Porque el personaje de la izquierda es el mismo mestizo de el *Alfarero*.”^v Más adelante Eduardo Calvo insistiría que los lienzos de Laso representaban a “europeos o mestizos y el propio autor con trajes de indios.”^{vi} Resulta significativo que, durante el XIX el mestizo nunca tuvo la importancia simbólica que adquiriría hacia la década de 1930, cuando el concepto de mestizaje se expandió como símbolo de la fusión ideal de los elementos criollo e indígena de

la nación. La interpretación del *Habitante* como la representación de un mestizo sólo se hizo posible en un momento histórico preciso, cuando se difundió el concepto de mestizaje como operación sublimadora de diferencias a partir de un proceso social específico, la masiva migración andina a Lima a partir de la década de 1950.

En el texto más reciente sobre Laso, Gustavo Buntinx retoma la idea del mestizaje para discutir el *Habitante de la cordillera*.^{vii} Pero a diferencia de sus predecesores, Buntinx argumenta desde lo que podríamos llamar una posición “post-moderna”. Es significativo que el autor alterne entre denominaciones diversas para describir al personaje. Aunque no duda en llamarlo “indio” y en definirlo como símbolo de indianidad, el autor recurre a casi todas las denominaciones raciales posibles para describir al personaje. Mantiene que sus facciones están “occidentalizadas”, que “representa a un indio blanco”, que tiene facciones criollas y que representa a un mestizo.^{viii} Su conclusión es que el *Habitante* representa tanto al ideal del mestizaje como una manera de incorporar la imagen del criollo a la del indio Buntinx no rehuye a la inestabilidad de las categorías sino que las explota conscientemente. Pero no impone una distancia reflexiva frente a este juego de nominaciones, sino que explica la ausencia de una definición clara como parte de una estrategia del autor.

Las interpretaciones acerca de la identidad racial del *Habitante* planteada por sucesivas generaciones de críticos peruanos refleja cambios más amplios en la sociedad peruana. Cada autor proyecta las expectativas e ideales de su generación. Por más evidente que resulte para todos nosotros, el caso sirve como una advertencia de que no puede existir una historia estable de percepciones y que nuestras lecturas están siempre determinadas por la fluctuación en los estereotipos raciales.

¿De donde procede entonces la inestabilidad de la imagen? Para algunos de los autores que hemos visto la inestabilidad procedería de la intención del autor. Así, la falta de definición de la figura representada en el lienzo necesariamente implica que representa a un grupo social ambiguo, es decir al mestizo. La idea es cuestionable, no sólo porque el ideal del mestizaje

Natalia Majluf - Ambigüedad

está ausente del discurso criollo hasta bien entrado el siglo XX, sino también porque en el imaginario peruano el mestizo es un indio que ha abandonado su cultura tradicional. Es decir, el mestizo es un indio urbano desplazado. En términos simbólicos, un mestizo vestido de indio simplemente deja de ser mestizo. No cabe duda de la intención de Laso, quien enfatiza el traje tradicional y el ceramio precolombino, atributos que sirven para anclar la imagen como la representación de un indio o, como Laso mismo lo describió, “su pobre andino”.

La identidad del *Habitante* sólo se hace ambigua si nos concentramos en el rostro del personaje, pues su cuerpo está cubierto por estos claros signos de indianidad. Sólo el rostro, oscurecido por la sombra de la montera y las manos que sostienen el ceramio permanecen al descubierto. La evidente incomodidad de Laso frente al cuerpo del indio deriva de la dificultad de la tarea que se impuso. Al pintar al indio como representante de un grupo étnico específico y como símbolo de una unidad cultural, Laso inauguró una tradición pictórica para la cual existían escasos precedentes. Es cierto que existen algunas imágenes de personas de estatuto racial o étnico indígena, pero los retratos comisionados por la nobleza andina o las escasas representaciones de indios en escenas urbanas en algunas pinturas coloniales no califican como representaciones de “lo indio”. La nobleza indígena mandó hacer sus retratos como miembros de una elite nativa, sus pinturas eran símbolos de privilegio y de poder que de hecho los diferenciaba de las masas de los indios del común. Más aún, estas pinturas, como retratos, representaban a personas específicas e identificables, lo cual servía para perpetuar linajes y nombres particulares. La representación moderna del indio que Laso inaugura en su pintura marca una ruptura precisamente porque presenta al indio como el representante anónimo de un grupo étnico.

Si la ambigüedad no procede de la intención del autor podríamos pensar en la explicación indigenista que propone que Laso idealizó al indio. Recordemos que para los indigenistas esto implicaba la evasión de una representación realista del indio. Pero este es un falso

Natalia Majluf - Ambigüedad

problema. Francisco Stastny ha cuestionado estas expectativas realistas frente a la pintura de Laso:

En lugar de representar lo accidental del individuo y de detenerse a describir sus defectos-- como hacían programáticamente Courbet o Daumier--, Laso emprende en sus Pascanas la búsqueda de "tipos" ideales, en cuya serena belleza el espectador debe ver el prototipo sublimado de lo indígena.^{ix}

De hecho, la respuesta se encuentra parcialmente en la adhesión de Laso al arte académico. En un ensayo titulado "Algo sobre bellas artes" Laso alabó las obras de los artistas precolombinos comparando sus creaciones con la de artistas como Lucca della Robbia: "Los indios en sus *huacos* no solo copiaban simplemente al hombre, a los animales y las frutas.-- Muchas veces, al trazar una obra, tenían una idea filosófica". La creencia de que el naturalismo pertenecía a un estadio inferior del proceso artístico no podría hacerse más explícita. Laso evitó los estereotipos peyorativos asociados con la población indígena, evadiendo cualquier atisbo de caricaturización.

Pero decir que Laso idealiza al indio no es tan sencillo. Habría que pensar aquí sobre el objeto de esa idealización y la forma en que se procesa. Cuando los indigenistas reclamaron que Laso había idealizado al indio asumían en simultáneo que existía una "verdadera" o correcta representación del indio que el pintor no recogía. Tras estas expectativas se esconde la suposición de que existe una esencia india que puede ser representada a través de una configuración particular de signos fenotípicos. Se pretende ignorar así que cualquier representación del "indio" es una generalización y que la noción de "indianidad" es de hecho una categoría abstracta que no tiene un referente único o fijo. Tschopik como muchos historiadores antes y después de él ya advirtieron acerca de la diversidad de criterios biológicos, lingüísticos, socio-económicos y culturales que implican las clasificaciones etnohistóricas.

Natalia Majluf - Ambigüedad

Pero como representaciones ideales, los indios de Laso se mantienen a un nivel consciente de generalización. La teoría académica de hecho se dedicó a los problemas derivados de dar forma visual a categorías abstractas. El discurso académico tradicional proponía que el ideal no existía en la naturaleza sino que era construido activamente en la imaginación del artista. En este sentido es posible decir que la noción académica de la representación es más honesta que los planteamientos naturalistas y que se aproxima más a los procesos mediante los cuales damos a cierto conceptos raciales forma visual.

De hecho, cual podría ser el referente visual del término Indio? Al leer un texto, el término inmediatamente evoca en la mente del lector una imagen apropiada, es decir, acorde con sus expectativas. Mas esta imagen inevitablemente cambiará dependiendo del contexto discursivo en que se utilice el término y en las expectativas del observador que, como hemos visto, están social e históricamente determinadas. Al confrontar una representación visual, en cambio, el espectador debe enfrentar una interpretación puntual del concepto, que puede o no estar de acuerdo con sus expectativas. La idea de que existe un indio “real” que puede ser representado a través de una imagen visual es una falacia, pero una que raramente es cuestionada.

El proceso de lectura que se presenta en la obra de Laso es similar al procedimiento que se establece cuando, en nuestra vida cotidiana, intentamos definir racialmente a una persona. Esto se hace evidente en la forma en que usamos la mirada para identificar y clasificar a las personas individuales. El proceso de percepción, reconocimiento y nominación que opera en la confrontación directa está evidentemente inscrito en un discurso mediado por estereotipos y expectativas sociales. Pero la fluidez de ciertas situaciones sociales, espacios y discursos que forman y definen la nominación en la vida cotidiana están ausentes de la imagen singular, fijada en una representación visual. Para ser convincente, la imagen debe establecerse y anclarse en convenciones altamente codificadas. Pero estas convenciones, ya sean estereotipos de morfología o fenotipo o atributos morales solo puede lograr un estatuto

Natalia Majluf - Ambigüedad

consensual a través de la repetición. Una imagen aislada no puede crear una convención visual. La creación de estereotipos visuales sólo se establece con claridad través de representaciones altamente esquemáticas de “lo indio” que surgen con el advenimiento de la pintura indigenista de comienzos de siglo XX.

Hasta aquí hemos permanecido en el ámbito de la imagen de Laso y la pregunta acerca de la procedencia de la ambigüedad quedó en suspenso. De hecho, existe una ambigüedad previa a la configuración de la representación concreta de las razas,— lo que nos lleva al estatuto siempre ambiguo de las castas en la sociedad peruana. La nominación de las mezclas raciales fue un elemento contencioso desde los primeros momentos de la conquista.^x La movilidad social y la aculturación generaron una inestabilidad creciente en la definición de categorías socio-étnicas, que fue vista como un problema grave, pues significaba la posibilidad de evasión de controles sociales y de contaminación y mezcla que resultaba odiosa para las elites coloniales. La creciente presencia de las castas a fines del XVIII exacerbó las ansiedades racistas de los criollos, acosados por acusaciones insistentes sobre la impureza de su condición racial. La identidad criolla se constituyó precisamente a partir de diferencias con otros grupos étnicos. Aquí resulta significativo que la mayor parte de las imágenes de grupos étnicos haya sido producida por estas elites criollas.

Aunque no pueden considerarse como un precedente a la obra de Laso la única serie de castas producida en el Perú confirma estas suposiciones. Existe hoy una coincidencia acerca de la producción de las pinturas de castas como un intento de las elites coloniales por imponer un orden sobre el caos generado por esta “confusión de las genealogías”.^{xi} No se trata de extendernos aquí sobre el tema complejo de las castas, pero sí insistir que, aunque pretendían presentarse como un registro de la sociedad colonial no pueden ser tratadas ni como reflejo de percepciones. Aunque la pintura de castas no prosperó en el Perú, el discurso ilustrado del XVIII produjo una serie de tablas taxonómicas escritas y narraciones auto-reflexivas acerca de ellas. Para resumir un argumento extenso, es necesario decir que el fin último de todas

Natalia Majluf - Ambigüedad

estas tablas es establecer la pureza del criollo, la posibilidad de “limpiar” su sangre a través de cruces sucesivos con españoles blancos. Quizás el texto más elocente en este sentido sea el manuscrito de Gregorio Cangas, quien utiliza la analogía de la mezcla de vino y agua para imponer lo que se podría llamar el “principio de la dilución racial”: tras sucesivas mezclas con blancos la sangre del criollo puede ser limpiada. Su texto, como el de otros autores ilustrados, impone el prejuicio hispano acerca de la “pureza de sangre” y la primacía de la raza blanca.

Es significativo que Cangas admita abiertamente la imposibilidad de cubrir cada gradación o combinación posible. Las tablas establecen, a través de planteamiento diacrónico, la posibilidad de la transformación evolutiva de las razas. Se admite así que las categorías raciales no son fijas o estables sino que cambian constantemente.

Aquí se hace necesario confrontar las clasificaciones textuales de las visuales. La legibilidad de las imágenes depende de las leyendas escritas, que se presentan prominentemente en la parte superior de cada lienzo. La serie no puede funcionar en la ausencia de la palabra escrita. ¿Cómo distinguir a mestiza de una quarterona? Tanto las gradaciones como sus designaciones son arbitrarias, pero la serie intenta sostener la ilusión de que estas sutilezas pueden ser leídas por cualquier observador calificado. De hecho, la especificidad de los personajes representados en los lienzos intenta dar la impresión de que no estamos ante tipos imaginarios sino ante retratos, ante imágenes creadas sobre la base de la observación directa. Pero sin duda el estatuto racial de los grupos representados en los lienzos sería indescifrable sin la palabra escrita, confirmando la ambivalencia de las elites coloniales frente a la posibilidad de establecer el orden deseado.

Por ello mismo la sociedad peruana ha sido incapaz de producir una representación visual concreta para la representación de las castas. Incluso el mestizo ideal, concebido como la fusión perfecta entre el español y el indio, mantiene su ambivalencia y permanece inestable, definido y enmarcado por sus componentes. José Sabogal representó al mestizo

Natalia Majluf - Ambigüedad

paradigmático, el Inca Garcilaso de la Vega, en un lienzo en que el rostro del personaje está dividido por una línea horizontal en dos planos de color. La mezcla racial se convierte en una imagen que sólo puede definirse en forma de una alegoría, en que ambos extremos están presentes pero en que la fusión entre ellos no puede ser representada. Así como el mestizo ideal, las castas no pueden ser representadas.

Por lo mismo las discusiones acerca de la imagen visual del indio, incluso cuando van acompañadas de leyendas, han exigido la mayor precisión y no han admitido el más mínimo margen de duda, lo cual confirma las ansiedades criollas frente al tema de la indeterminación racial. Las elites criollas pudieron elaborar una imagen del indio mas no del mestizo. Podrán discutir los extremos raciales más no las mezclas. Por ello las elites peruanas terminarán definiendo la nación en gran parte a través de una oposición binaria entre los extremos de indio y español.

Para concluir, quisiera recurrir simultáneamente a la figura del autor y a otra tipología de la imagen visual, en este caso, con una fotografía. Ninguno de los biógrafos de Laso se refiere directamente a su estatuto racial, aunque la mayor parte de quienes ven una fotografía del pintor lo identifican como mestizo. Laso, como liberal perteneciente a la burguesía dirigente criolla se autodefiniría en más de una ocasión como “gente decente” y sin duda hubiera sido percibido por sus contemporáneos como una persona al menos socialmente “blanca”. Quienes escribieron sobre Laso a inicios de siglo XX demostraron un interés obsesivo en su genealogía, precisamente porque su estatuto racial, como el de muchos otros criollos, podía resultar ambiguo. Se podría decir incluso que Laso tiene más genealogistas que biógrafos. Tras una visita a la casa de la viuda de Laso en 1915 el pintor y crítico Teófilo Castillo escribiría:

Un hogar triste, modestísimo es todo lo que hoy queda de lo que en otros tiempos fuera la mansión alegre, fastuosa del más insigne de nuestros pintores antiguos, el de don Francisco Lasso de la Vega y Mogrovejo, el artista caballero, descendiente directo, nada menos, de los

opulentísimos señores Duques del Infantado, Marqueses de Covadonga y Villa Hermosa, Condes de San Donás, Gutiérrez de los Ríos y Tamayo de Mendoza, ejecutorias de la más rancia nobleza hispana, que en el acta de su traspaso al Perú tiene una de ellas fecha de 1531 y comprenden diecisiete escudos heráldicos de otros tantos entronques y alianzas.

La letanía de títulos y apellidos confirma la tendencia generalizada a inicios del siglo XX de asociar a Laso con un linaje de nobleza española, que pudiera “limpiar” su sangre. La creciente idealización del Indio favorecida por el movimiento indigenista hizo más fácil que autores tardíos propusieran que Laso tenía sangre india, pero la forma en que se plantean estas afirmaciones están plagadas de contradicciones. En un sólo año José Flores Araoz el historiador más importante de Laso escribió un artículo en que exaltaba los ilustres ancestros españoles de Laso y otro en que argumentaba que Laso había podido crear un documento artístico veraz del indio “por llevar en sus venas buena dosis de sangre indígena” lo que le permitió sentir “en el trance de la creación plástica, la sacudida de las telúricas fuerzas de la raza autóctona.” Es significativo que el autor no pueda permitirse deducir de todo esto la conclusión, aparentemente lógica, de que Laso pudiera ser un mestizo.

Como anota Christian Metz, cada sociedad lexicaliza y percibe las distinciones para las cuales tiene la mayor necesidad. El caso de la representación del indio sirve, en el caso peruano, para establecer el extremo de la representación racial, que implica negar al mestizo o al menos evadir la confusión.

ⁱFlores Araoz, “La exposición de pintura de Francisco Laso,” *La Prensa*, 8-XII-1937, p. 11. It is apparently with this statement that an anonymous writer agrees with when he says, “En “La Pascana”, aceptamos la crítica que asegura que los indios tienen más bien un aspecto moruno sin dar la sensación de peruanismo que lo marcan en forma precisa las llamas que se ven en la lejanía.” See “La exposición de la obra magnífica de Laso.” *La Crónica*, 15-XII-1937, p. 3.

ⁱⁱCarlos Raygada, “La pintura de Laso,” *El Comercio*, 12-XII-1937, p. iv.

ⁱⁱⁱIn a response to an interview by César Francisco Macera, reproduced in José Sabogal, *Obras literarias completas*, ed. Ignacio Prado Pastor (Lima: By the author and Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1989): 403.

^{iv}Mirko Lauer argues that the Indigenists failed because they were unable to “feel” the Indian, “No por resistencia a mirarlo, sino por real imposibilidad de verlo.” Later, however, Lauer contradicts his argument when he calls the search for the “true Indian,” a “myth.” See “La pintura indigenista peruana. Una visión desde los años 90,” *Márgenes* VI, nos. 10-11 (October 1993): 104, 106.

^vJuan Acha [J. A.], “Exposición conmemorativa de F. Laso: En el primer centenario de su muerte,” *El Comercio*, 1-VIII-1969.

^{vi}Eduardo Calvo, "Francisco Laso, el pintor de Santa Rosa de Lima," *El Comercio*, 10-V-1978.

^{vii}Buntinx writes: "aunque ataviados a la manera indígena, los retratados son visiblemente blancos o mestizos-empezando por el propio artista." See "Del 'Habitante de las Cordilleras' al 'Indio Alfarero'. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso," *Márgenes* VI, nos. 10-11 (October 1993): 70.

^{viii}*Ibid.*, pp. 11, 14, 25-26, 37, 71, and 73.

^{ix}Francisco Stastny, "En torno a la exposición Laso," *El Dominical*, supplement of *El Comercio*, 7-IX-1969, p. 38. The article is a response to the critical review of the exhibition of 1969 written by José Flores Araoz. In that review Flores Araoz described Laso as a "realist." See "Equívocos, silencios, omisiones: Francisco Laso, muestra imperfecta," *La Prensa*, 24-VIII-1969, p. 30.

^xThierry Saignes and Thérèse Bouysse-Cassagne, "Dos confundidas identidades: Mestizos y criollos en el siglo XVII", en Hiroyasu Tomoeda and Luis Millones, eds., *500 años de mestizaje en los Andes*, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis (Lima y Osaka: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, Museo Etnológico Nacional de Japón, 1992): 29-44.

^{xi}Ilona Katzew, "Casta Painting. Identity and Social Stratification in Colonial Mexico", in *New World Orders. Casta Painting and Colonial Latin America* (New York: Americas Society, 1996): 8-29. See also J. Jorge Klor de Alva, "Mestizaje from New Spain to Aztlán," in *Ibid.*, pp. 58-71.