

## Del sepulcro al germen: El Cuzco Paqarina como tejido-partitura en cinco movimientos (1913-1927). El aporte de Luis E. Valcárcel

Yazmín López Lenci (Universidad Federal de Integración Latinoamericana - UNILA. Foz de Iguacu, Brasil)

### RESUMEN

En 1925 Luis E. Valcarcel publica en Lima *De la Vida Inkaica*, libro que reúne textos escritos entre 1913 y 1924 y que serán considerados por su autor como la primera exposición de su "ideario indigenista"; para después publicar en 1927 el decisivo libro *Tempestad en los Andes*, considerado dentro del corpus textual peruanista como un hito dentro del pensamiento andino moderno y una cifra de los límites de los debates de las artes, las letras y las ciencias sociales en una época del auge de las vanguardias en América Latina. El texto esboza una genealogía móvil del pensamiento crítico y literario andino a partir de estos libros para entender en sus complejidades el nacimiento del proyecto Cuzco Paqarina, que propongo como categoría de análisis que reemplace al del llamado "Indigenismo Cuzqueño".

**Palabras clave:** Crítica cultural y literaria, modernidad, indigenismo, Cuzco, ciudad y Literatura, vanguardias andinas

### ABSTRACT

In 1925 Luis E. Valcarcel is publishing in Lima *De la Vida Inkaica*, book that gathers texts written between 1913 and 1924 and that will be considered by its author as the first exhibition of his "indigenista ideology"; for after publishing in 1927 the decisive book *Tempest in the Andes*, considered within the peruanista corpus as a milestone within the modern andean thought and a figure of the limits of the debates of the arts, literatures and the social sciences in an era of the rise of the Avant-garde in Latin America. The text outlines a mobile genealogy of andean critical and literary thinking from these books to understand its complexities in the birth of the project Cuzco Paqarina, which I propose as a category of analysis that would replace the of the so-called "Indigenismo Cuzqueño".

**Keywords:** Cultural criticism and literary, modernism, nativism, Cuzco, city and Literature, Andean vanguards

## Del sepulcro al germen: El *Cuzco Paqarina* como tejido-partitura en cinco movimientos (1913-1927). El aporte de Luis E. Valcárcel

**Yazmín López Lenci (Universidad Federal de Integración Latinoamericana – UNILA. Foz de Iguacu, Brasil)**

De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas presentes: lloraban a sus reyes muertos, enajenado su imperio y acabada su república, etc. Estas y otras semejantes pláticas tenían los Incas y Pallas en sus visitas, y **con la memoria del bien perdido, siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: trocósenos el reinar en vasallaje**, etc. En estas pláticas, yo como muchacho entraba y salía muchas veces donde ellos estaban, y me holgaba de las oír, como huelgan los tales de oír fábulas. Pasando, pues, días, meses y años, siendo ya yo de diez y seis o diez y siete años, acaeció que estando mis parientes un día en esta su conversación, hablando de sus reyes y antiguallas, al más anciano dellos, que era el que me daba cuenta dellas, **le dije: “Inca, tío, pues no hay escritura entre vosotros, que es la que guarda la memoria de las cosas pasadas, ¿qué noticias tenéis del origen y principio de nuestros reyes?** Porque allá los españoles, y las otras naciones sus comarcanas, como tienen historias divinas y humanas, saben por ellas cuando empezaron a reinar sus reyes y los ajenos, y el trocarse unos imperios en otros, hasta saber cuántos mil años ha que Dios crió el cielo y la tierra, que todo esto y mucho más saben por sus libros. Empero vosotros, que carecéis dellos, ¿qué memoria tenéis de vuestras antiguallas? ¿Quién fue el primero de nuestros Incas? ¿Cómo se llamo? ¿Qué origen tuvo su linaje? ¿De qué manera empezó a reinar? ¿Con qué gente y armas conquistó este gran imperio? ¿Qué origen tuvieron nuestras hazañas?

El Inca, como que holgándose de haber oído las preguntas, por el gusto que recibía de dar cuenta dellas, se volvió a mí (que ya otras muchas veces le había oído, mas ninguna con la atención que entonces), y **me dijo: Sobrino, yo te las diré de muy buena gana; a ti te conviene oírlas y guardarlas en el corazón.**

(*Comentarios Reales*. Inca Garcilaso de la Vega)

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encallado que por el lado de la calle angosta, era ciego. **Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”,** “rio de sangre”; “Yawar unu”, agua sangrienta; puk`tik yawar k`ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek`e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante,

como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

(*Los ríos profundos*. Jose María Arguedas)

El pasaje alegórico que abre la novela *Los ríos profundos* de José María Arguedas, nos ubica en la visión que tiene el niño Ernesto de la ciudad del Cuzco. El protagonista es sujeto no solo de una memoria individual (mira al pasado de su infancia) sino también de una memoria que se proyecta sobre instancias pretéritas del pueblo quechua, que a su vez remiten a las preguntas ya planteadas en el siglo XVII por el cronista cuzqueño Inca Garcilaso de la Vega. Ernesto aparece investido de una aptitud nueva: la de revelar el sentido oculto de los muros incaicos del centro de la ciudad y la de comunicarse con ellos intensamente, dentro de un contexto social que los ignora o maltrata. El muro incaico que fascina e interpela al niño se levanta sobre una calle que “olía a orines” y el Viejo lo considera como una “muestra del caos de los gentiles, de las mentes primitivas”. Para Ernesto, el muro es un ser vivo, bellissimo que puede llamear como una hoguera o “moverse como una bestia que se agitaba a la luz” y comunicar “el deseo de celebrar, de correr por alguna pampa, lanzando gritos de júbilo”. Ernesto desarrolla un movimiento de interiorización de los muros incaicos, lo que le permite realizar asociaciones. La asociación central y emblemática es la que empareja al muro incaico con los ríos andinos y sumerge a ambos en la corriente del mundo integrado. Ernesto comprende y actualiza la vigencia y el poder del pasado incaico. Descubre maravillado que la fuerza oculta en los muros está intacta y recibe una revelación: la precariedad del tiempo presente es pasajera y él puede comprenderse a sí mismo como depositario de ese pasado, por eso puede decir: “donde quiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán”. Inmersas dentro de él, las piedras sobrevivirán como los ríos en los torrentes y movimientos de la memoria.

Tanto el joven Garcilaso que indaga con su “Inca-tío” como el niño Ernesto que interroga a su padre que le muestra el Cuzco por primera vez, son sujetos de una narrativa que se construye interrogando a la historia, escarbando en los enclaves de memoria para trazar vínculos y organizar una nueva genealogía de la nación peruana como “patria antigua”.

En 1925 Luis E. Valcarcel publica en Lima *De la vida inkaica*, libro que reúne textos escritos entre 1913 y 1924 y que serán considerados por su autor como la primera exposición de su “ideario indigenista”. El libro está compuesto por seis textos: “A ti, Kosko” (1913), “Las Leyendas del

Hombre de Piedra”, “Kusipuma”, “Glosario” (1922), “Ars Inka” (1924) y “La capital de los Inkas” (1924). *Tempestad en los Andes* (1927) constituye un hito dentro del pensamiento peruano moderno y una cifra de los límites de los debates de las artes, las letras y las ciencias sociales en una época del auge de las vanguardias en América Latina.

Quiero presentar la genealogía que incluyen estos dos libros para entender en sus complejidades el nacimiento del llamado “Indigenismo Cuzqueño” que propongo renombrar como el proyecto *Cuzco Paqarina*.

### Primer Movimiento: Descifrar y Traducir la Ciudad-Libro *Abierto pero Ininteligible*

A tono con el movimiento internacional de redescubrimiento de músicas regionales y locales, hacia la última década del siglo XIX, el movimiento musical cusqueño empieza a distinguirse por la empeñosa búsqueda en fuentes musicales populares andinas y por la permeabilidad de la frontera genérica entre lo popular y lo erudito. Una serie de compositores cusqueños (Mariano Ojeda, Pío Wenceslao Olivera, Manuel Monet, José Calixto Pacheco, Leandro Alviña y José Domingo Rado) recogen melodías populares, otros introducen (Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda y Baltazar Zegarra), “pequeñas variaciones sobre el material folklórico” (Carlos Vega, 143) y algunos (José Castro, Francisco González Gamarra) reelaboran motivos folklóricos acudiendo a la música erudita. El músico Teodoro Valcárcel reelabora hacia 1920 muchas de las recopilaciones cusqueñas, renueva el tratamiento armónico en la música peruana (*Suite indígena* para violín y piano, *30 Cantos del alma vernácula*), e incorpora por primera vez los instrumentos tradicionales peruanos al repertorio de concierto (*Estampas del Ballet Suray Surita*).

El redescubrimiento incluyó, obviamente, la recopilación y documentación. En 1914 Alomía Robles presentaba por primera vez al público cusqueño, la pieza popular recogida por él en Jauja el año de 1897, de boca del campesino José Mateo Sánchez, un hombre de 117 años y ex-soldado del ejército libertador. Robles recogió y armonizó esta pieza de invocación a favor de las cosechas denominándola *Himno al Sol*, la que incluiría en su ópera *Illa Cori* (Vega, 33).

La presentación del *Himno al Sol* en el Cuzco causó un impacto inmediato en los sectores urbanos ilustrados porque sus notas suscitaron una serie de imágenes propias del imaginario cusqueño. La sacralidad del himno no solo radicaba en ser un homenaje al sol sino en evidenciar el potencial de la música indígena (“incaica” y “colonial”) como traductora de la historia peruana (y americana), superior a las facultades de la ciencia arqueológica; es decir en constituirse como fuente histórica y como activadora de

la memoria nacional. El *Himno al Sol* aglutinaba los caracteres estético, histórico y legendario de la música y danza andinas, convirtiéndose para su auditorio cuzqueño en materialización sonora de una épica reconstructiva que anhelaba encontrar un lenguaje apropiado que le dé cauce.

La impresión que causó en Luis E. Valcárcel oír por primera vez el *Himno al Sol* determinó escribir el texto “A ti, Kosko” en 1913. Valcárcel compone una serie de analogías entre las notas musicales del himno y las voces emergidas de los muros ciclópeos incaicos de la ciudad, para reactualizar los ciclos históricos nacionales y las tradiciones imperial incaica, colonial hispánica y emancipadora del Cuzco.

El texto “A ti, Kosko” puede leerse como una evocación de la ciudad cuzqueña y una reivindicación de sus estratos legendarios: la leyenda de la “estirpe solar” o incaica, la leyenda trágica del “hidalgo guerrero” y la gloria del Cuzco libertador. Valcárcel responde así en 1913 con una épica regional al desconocimiento del espacio y del hombre andino practicada por la historiografía limeña, en especial por Francisco García Calderón en *Le Pérou contemporain* (Paris, 1907). La exclusión de la mayoría de la población peruana del discurso sobre el Perú determina la reacción de Valcárcel a través de un discurso que legitima el espacio desde el cual el sujeto escribe, la cultura de la población excluida y la propia voz de intelectual provinciano. De ello se desprende el distanciamiento frente al estrato hispánico de la ciudad, el Cuzco español es triste y oscuro<sup>1</sup>, y el desplazamiento de la evocación épica hacia el reconocimiento de la imposibilidad de la tradición letrada peruana, de la cual el propio sujeto es partícipe. Valcárcel abre pues su discurso con el enfrentamiento entre la ciudad y su propia falencia cognitiva presentando al Cuzco como un libro a cuya lectura no tiene acceso, a pesar que sus “caracteres” forman parte del cotidiano existir de sus habitantes. Estos caracteres son las piedras graníticas de los muros incas y de civilizaciones anteriores, las que contienen un texto en latencia y que es preciso descifrar, pero al cual solo puede calificársele como “misterio incomprensible y anonadante”:

¡Cuzco! Quién sorprendiera tu misterio, quién llegara a comprender el

1

[...] la casona castellana de portalón blasonado, el grande patio pleno de sonoridad y de luz, en el claustro en tinieblas, silbante el viento, la casa de Dios, enorme y magestuosa, con la primacía de todas las artes, la calle estrecha y oscura, tenebrosa encrucijada; el alto campanario que derrama la piedad a la hora del ángelus; la plaza inmensa, la plaza silenciosa y desierta que fuera testigo de las refinadas crueldades de Areche y Loarte, la plaza que presenciara el suplicio horripilante de Tupac Amaru y Micaela Bastidas, la plaza que aparece alucinada en las noches de luna, que se pone blanca como una llanura, que se pone triste con la tristeza abismante de las sombras, de las sombras enormes de los templos gigantes (Valcárcel, “A ti, Kosko”, 1925: 10).

torbellino interior que te agita, quién supiera tu preñez de pasado. (...) En ti ha dejado su marca una humanidad más fuerte y más gloriosa, tú eres *el libro abierto pero ininteligible, tus páginas están escritas con caracteres desconocidos...* (Valcárcel, “A ti, Kosko”, 1925: 9 (la cursiva es nuestra)).

La música incaica revivida tendría las virtualidades de traducción de la historia andina encerrada en los muros y de desciframiento de la escritura y sistema de conocimiento albergados en la estructura urbana de la ciudad-libro. La evocación del sujeto narrativo explicita este proceso virtual:

Dentro de tu ambiente de recogimiento espiritual, adquieren las cosas un sentido profundo, se impregnan del misterio incomprensible anonadante de tus muros graníticos, en los que resuenan, como ecos lejanos, las voces de guerra, los gritos de triunfo, los cantos de gloria, ¡el himno al Sol! [...] ¡Cuzco! Quién sorprendiera tu misterio, quién llegara a comprender el torbellino interior que te agita, quién supiera tu preñez de pasado [...] tú eres el libro abierto pero ininteligible, tus páginas están escritas con caracteres desconocidos. [...] Abuela nuestra, mil veces coronada, abuela de América, guarda tus tesoros, guarda tus misterios, cuida de tu tradición, conserva tus esfinges: llega ya la aurora, germina el renacimiento, se abrillanta el cielo, las almas se purifican, los ojos ven claro, se siente el rumor de la Vida Nueva, salimos del infierno dantesco hacia la luz; se aleja, se aleja el presente. Qué es?, qué cantos se escuchan, qué voces divinas, qué armonías celestes?; se encienden los astros, ya vibra el éter, ya es el futuro.

Escuchemos el himno al Sol (Valcárcel, “A ti, Kosko”, 1925: 8-12).

A la música recogida y recuperada de la tradición colectiva andina se le atribuía haberle devuelto al Cuzco su primigenio carácter de espacio litúrgico. La invocación musical moderna del *Himno al Sol*, que articulaba oralidad y arqueología, restauraba la sacralidad y con ello la continuidad con los incas porque se reconocía que la invocación musical constituía el ápice del sentimiento religioso incaico. Durante la década de 1920 los cusqueños urbanos entendían a la música incaica constituida por las wankas, los harahuis, los waynos y los ayarachis, como la síntesis del himnario andino edificado sobre la interpretación histórica y religiosa del paisaje serrano. Uriel García (en “La música incaica”, 1926) diferenciaba entre el valor de la música durante la época incaica y la transformación de esta durante la época colonial. Inicialmente, tanto las artes plásticas como conjuros del cosmos, la religión como expresión de la dualidad entre el hombre y el mundo, el ayllu como la entidad social ligada al *Apu*,

y la música como expresión de la “vida haciéndose” o de la “turbación religiosa”; conformaban una cosmología en lucha constante por alcanzar conocimiento. Pero en la época colonial esta expresión cósmica de la música incaica habría adquirido otro contenido: ser el nexo de los pueblos andinos con el pasado porque si albergaba el lenguaje mágico del habitante andino tenía la potencialidad de ligar a la comunidad histórica con el pasado y convertirse entonces en la “fuerza viva de la nacionalidad”.

Dentro de este contexto el *Himno al Sol* era recibido por los intelectuales y artistas mestizos como el himno sagrado andino que anunciaba el renacimiento del Cuzco y con ello su potestad fundacional de reconstruir continuidades históricas y estéticas. Este proceso reconstructivo que empezaba a enlazar espacios aislados fue inventado como un proyecto medial itinerante, asumido por las compañías de teatro incaico que lo llevaron a los escenarios de Puno, Arequipa, Lima, Piura, pero también, como signo identitario, a Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina y Uruguay; y tuvo su período culminante entre 1917 y 1924. La primera presentación en Lima de la *Compañía Dramática Incaica Cuzco*, con las obras *Ollanta*, *Sumaq'ika* y *Uthqa Mayta*, despertó el interés de la prensa limeña al punto que el escritor y cronista Abraham Valdelomar se refiriera al “espíritu resurrecto del imperio” y al hecho que la compañía cuzqueña revelaba a “la raza que resucita y se incorpora, el viejo Perú que se levanta, la Patria que se yergue desde el fondo de los siglos” (Valdelomar, 1917).

“A ti, Kosko” culmina con el anuncio de una esperanza futura: la germinación de la “Vida Nueva” como definitiva superación del tiempo presente (“infierno dantesco”) de una ciudad pobre, aislada y estancada.

“Las Leyendas del Hombre de Piedra” presenta la alegoría de la creación de la civilización andina en función de la relación entre Dios/dioses, piedra y hombre. Wirakocha, el Dios nacido del agua y habitante de la alta cumbre, crea a la luna, a las estrellas y a los hombres de piedra, y entre estos el primer hombre es el cuzqueño Allkawisa:

Kon Titi Wirakocha, el creador, mandó que los primeros seres con vida que habían salido de su mano hechos de la dura piedra, surgieran al mundo de la cueva, de la cumbre, del oculto manantial.

Y fue llamándolos de sus nombres. Allkawisa nombró al primero, a quien hizo señor del Cuzco.

Como el hombre brotó el agua de la entraña misma de la tierra. Corrió, bullidora en el arroyo, silenciosa en el remanso, solemne en el lago andino y sublime en el gran mar. El agua fue hermana del hombre y de su alianza con él se operó el milagro: planicies y montes cubriéronse de verdor; mutaban árboles y arbustos, paquidermos e insectos.

Comenzaba a vivir la piedra. Bullían en sus entrañas el germen y el feto (Valcárcel, “Las Leyendas del Hombre de Piedra”, 1925: 19).

La literatura mítica andina le ofrece a Valcárcel el material para elaborar sus “leyendas”, porque en esta abundan relatos sobre hombres de piedra, hombres convertidos en piedra y piedras animadas. La génesis en *De la vida incaica* concentra su atención en el hombre que no es hecho de tierra o barro sino de piedra, vinculándose a montañas, cuevas, manantiales y ríos; y nos presenta al dios *Thunapa* que convierte en piedra a los danzantes que le impiden la revelación de misterios cósmicos; a hombres convertidos en piedra por desobediencia al *Apu* o por querer acercarse demasiado a él y no reconocer el límite humano; a *Wirakocha* que transforma piedras en soldados, los *Purur Auk’a*, para salvar al Imperio Inca de la invasión chanca. A *Ch’ata K’ak’a* como el dios diluvial petrificado en la cumbre de Sapi (alto de la ciudad del Cusco), y al *Apu Asankati*, la divinidad protectora incaica, como el pastor que en su huida de ciertas hordas guerreras olvidó la ofrenda debida a una de las Apachetas, y fue convertido en piedra por los dioses. A la tradición del génesis bíblico del hombre-barro, opone Valcárcel la antropogonía paleolítica andina del hombre-piedra hecho de perenne granito. En la novela “Kusipuma” (1918) la creación se renueva permanentemente en la danza de la kaswa:

Era la Kaswa majestuosa, sublime en ritmos de cosmogonía, cuyos aires recuerdan una edad heroica de semidioses y titanes. Era la Kaswa de cuyos compases se iban levantando, como por ensalmo, las murallas estupendas de Sajsawaman. Era la gran terraza, iluminada de occidente por el Sol, donde se desenvolvía, con desusada y maravillante solmenidad, la Danza Máxima.

Era como la parodia del movimiento de los astros, en la eterna armonía de la música de los cielos. Ora surgía el torbellino anterior a la formación de los mundos, ora el céfiro, ora la brisa. Después vino la pausa, el silencio preñado de misterio, el silencio de la nebulosa, de la noche profunda, de la altitud inmensurable... (Valcárcel, “Kusipuma”, 1925: 41).

## Segundo Movimiento: Ars Inka: la Música y la lucha por la Memoria

Justamente en el momento de repliegue local del teatro incaico, Luis E. Valcárcel será el creador y director de una de las ritualizaciones escénicas itinerantes del renacimiento cultural cuzqueño de mayor envergadura: la *Misión Peruana de Arte Incaico*. Entre octubre de 1923 y enero de 1924 una compañía de 47 músicos, actores, escritores, pintores y bailarines cuzqueños<sup>1</sup>, con ocasión de las celebraciones del centenario de la batalla de

<sup>1</sup> Según José Tamayo Herrera los miembros de este grupo heterogéneo de artistas y aficionados pertenecían a la élite regional, a “los mejores sectores sociales del Cusco, mistis, cien por ciento, que disfrazados de campesinos indígenas y cantando en quechua y ejecutando



Ayacucho, emprendieron una gira en ferrocarril, ómnibus y automóvil, con el objetivo de presentar en teatros de Bolivia, Argentina y Uruguay la denominada *Misión Peruana de Arte Incaico*<sup>1</sup>. Ya en trabajos anteriores (López Lenci 2004, 2007) me he referido en detalle a la estructuración del programa que ponía en diálogo los lenguajes del teatro, la literatura, la música, la pintura y la fotografía: se abría con la ejecución sinfónica orquestal del *Himno al Sol* y de un yaraví cusqueño, respectivamente; se presentan fragmentos de los dramas *Ollanta* y *Manco II* (1921, Luis Ochoa), piezas musicales populares, piezas sinfónicas, cantos corales, danzas y una serie de cuadros escénicos que abordaban reconstrucciones históricas, paisajes costumbristas y paisajes naturalistas cusqueños. Este heterogéneo programa escenificaba una serie de elementos de la tradición musical andina como las wankas (canciones o himnos sagrados de carácter público referidos a los ciclos productivos agrícolas y ganaderos), las canciones de amor y *paillusmas*, los carnavales de fertilidad, de propiciación ganadera y agrícola, los yaravíes (de carácter mestizo), los waynos y las danzas guerreras.

El *Himno al Sol* se convertía en la alegoría de la música incaica porque además ilustraba el carácter narrativo de esta, desarrollada en la escenificación de fenómenos de la naturaleza, del paisaje andino y de actividades humanas. De esta manera el vector narrativo, asumido por la *performance* neo-inca de la *Misión*, fue el eje estructurador del proceso de construcción de la mitologización épica del Cuzco. La *Misión*, “cruzada de conquista de nosotros mismos” o “torbellino cosmogónico” como la definió Valcárcel en la presentación en el Teatro Municipal de Bolivia, obtuvo un éxito inusitado como cruzada de americanismo, sobre todo en el Teatro Colón de Buenos Aires. Este éxito radicaba en que los cusqueños otorgaban al público argentino y uruguayo la posibilidad de sentirse herederos de la civilización incaica y permitían la conexión con sus propias tradiciones populares.

Las presentaciones en los diferentes teatros de La Paz, Buenos Aires, música andina, marcharon” a Buenos Aires. Pero también anota una transformación de la sensibilidad estética de la élite de mistis y cholos, que durante el siglo XIX y las dos primeras décadas del XX “fueron ciegas e insensibles en parte para esta extraordinaria eclosión de danzas, canciones y rituales andinos, que practicaban en toda su pureza los indígenas de las comunidades campesinas y los pequeños pueblos” (Tamayo Herrera, 1989: 127-128 y 125).

<sup>1</sup> Esta gira internacional no contó con el apoyo económico del gobierno peruano a quien se le solicitó un subsidio que fue negado. Ya en 1920 el mismo gobierno de Leguía también había negado una subvención solicitada por la *Compañía Dramática Incaica Cuzco*, para hacer una gira a los Estados Unidos, después de haber pagado los pasajes de tren y barco para los 35 integrantes de la compañía en su viaje del Cuzco a Lima. De manera que era evidente que para el gobierno las representaciones dramáticas quechuas cumplían una función útil dentro del país: reforzar y legitimar el indigenismo oficial; al mismo tiempo que se les despojaba de carácter representativo nacional fuera de las fronteras (Itier 2000: 60).

La Plata y Montevideo fueron precedidas por una serie de conferencias de Valcárcel tituladas *Ars Inka*, complementadas con proyecciones de trescientas diapositivas de monumentos incas y coloniales del Cuzco, y con ejecuciones musicales de Ojeda. Estos discursos no solo cumplían la función de preparar al público para el encuentro, de carácter insólito, con lo que se quiere presentar como una estética andina, sino que se edificaban como rito estético que provocaría en el espectador el reconocimiento emotivo del antiguo arte americano y de la permanencia del “poder cusqueño en América” de donde se irradiaría el “continentalismo inkaico” (Velazco Aragón, 1925). La génesis del arte americano habría encontrado un símbolo espacial en el Coricancha y un héroe en Ollanta como paradigma del inca rebelde. Los cuzqueños intentan subvertir contemporáneamente los estragos de la conquista al presentarse como los nuevos conquistadores del “ideal nativo” y promotores de la resurrección del arte inkaico en América. Las voces que portan los yaravíes y las cashuas, el canto melancólico y la danza de júbilo o “diluvio musical”, tendrían la potencialidad de despertar al hombre americano del encantamiento del olvido. Así lo declara Valcárcel en el teatro de La Plata (23.11.1923):

No somos una ‘troupe’, puesto que no se trata de profesionales del escenario; ni puede llamársenos explotadores de un espectáculo exótico, que no lo es nunca en lugar alguno de América el arte vernacular de los Andes.

Quando escuchéis la música que traemos, estad seguros que en vuestro espíritu se va a operar una revisión. *Pugnaréis por recordar dónde y cuándo oísteis tales doloridos acentos. Vuestro cuerpo, al son de las alegres danzas, cobrará un dinamismo insistente. Será como un pertinaz pero vago recuerdo, luchando contra una montaña de olvido. Es el alma aborígen en duelo con el alma europea. Habrá triunfado América cuando el recuerdo indistinto se aclare e intensifique, hasta hacerse omnipotente.*

La sensibilidad estética es el agente de revelación y de reconciliación histórica para el sujeto que testimonia el proceso de recepción de las voces del más antiguo pasado americano a partir de la *performance* musical. La *Misión*, como su nombre lo delata, asumía una finalidad religiosa: la revelación de una memoria oculta y silente para las identidades mestizas, la revelación del espíritu antiguo de la civilización peruana, la revelación del *ethos* de la historia andina anunciada como la síntesis entre lo estético y lo cotidiano, entre el arte y la vida, entre la tierra y el hombre. La *performance* de la contemporaneidad de una “sociedad inca” que trabaja y canta, que trabaja y danza, que ama y crea, realizada en estos tres escenarios latino-

americanos, proyecta el programa del resurgimiento a un escenario americano, pero sobre todo, cumple la función de quebrar el encierro regional cuzqueño que el Estado-nación liberal imponía y legitimarse en un espacio internacional más modernizado y occidental que la capital limeña.

*Ars Inka* gira alrededor de la afirmación de originalidad de la estética andina y del largo proceso de sedimentación de esta dentro de la formación de la cultura quechua, a la que se atribuye con criterio determinista ambiental ser creación de la cordillera de los Andes<sup>1</sup>. La melancolía del *harahui*, el gozo de la *cashua* o los cantares de amor están integrados a la vida diaria, al ritual y a la fiesta de la idealizada comunidad agraria de los quechuas. El panteísmo naturalista se aleja del trascendentalismo y adquiere dimensión humana porque los hombres andinos “no inventaron una filosofía desorbitada” y “se mantuvieron hombres sin aspirar a ser dioses”. Por ello, si la música era la atmósfera del pueblo incaico, toda actividad humana era una actividad estética, equivalencia que Valcárcel se esmera en colocar como el eje de su discurso reconstructivo. Postular que el trabajo y la música estaban integrados en el Perú antiguo y que las piedras de granito de las murallas contienen música, suponía proclamar la indiferenciación entre el arte y la vida:

Toda la vida inkaica discurrió como entre dos riberas de purísimo arte. La actividad estética no era nada distinto o discernible de la actividad humana en general. No había especializaciones ni encasillados. Como el aire la música formaba la atmósfera del pueblo tawantinsuyu. Hombres, mujeres, ancianos y niños, guerreros, sacerdotes, labradores, gentes de la nobleza, el propio inka, cantaban y danzaban en la unimismación del júbilo, en la armonía del esfuerzo cotidiano, en la solemnidad del rito. Mientras iban levantándose, como por arte de magia, las fortalezas y los templos gigantescos del Cuzco, los halagos de la música suprimían la fatiga y el cansancio. Millares de hombres transportaban jadeantes, sudorosos, los enormes monolitos. Si según la bíblica leyenda, al vibrar de las trompetas fueron derribadas las murallas de Jericó, sabed que las del Cuzco se erigieron al son de una música de eternidad que el granito guarda en sus entrañas como el germen de un futuro himno de victoria (Valcárcel, “*Ars Inka*”, 1925: 81-82).

La pluridiscursividad y multimedialidad de *performances* que acuden simultáneamente a la orquestación sinfónica, al teatro, a los cantos (poesía

<sup>1</sup> “Como el Nilo hace al Egipto, la cordillera andina ha creado la cultura inkaica. El ambiente de nuestro arte lo forma la variedad telúrica del Ande. Desde la cumbre, coronada de perpetuas nieves, hasta el bajío profundo como un tajo, van sucediéndose las tierras de pastoreo y labranza, con su paralela graduación de climas” (Valcárcel, “*Ars Inka*”, 1925: 71).

quechua mestiza en el yaraví y poesía quechua oral mestiza en el wayno), a las danzas, a la pintura, a la fotografía, y a los relatos orales, respondían a la necesidad de recontextualización y reelaboración de las expresiones estéticas frente a la emergencia de lo popular en el espacio político e histórico-social, en la música y en el drama cuzqueños. El programa de la *Misión* estuvo articulado sobre el entrecruzamiento de tradiciones musicales dado por el trabajo de los compositores cusqueños y por la invención del folklore regional, y por una dinámica que ponía en contacto a la creación estética individual con la creación colectiva. La complejidad formal de la *performance* andina neo-inca respondía al intento de articular una visión temporal andina en la que, por un lado, se actualizaba un pasado glorioso como recurso restitutorio de la memoria cuzqueña frente al saqueo sistemático del patrimonio arqueológico. Y por otro, se validaba la simultaneidad temporal del pasado, presente y futuro mediante una dinámica compartida por historia y mito. Para los sectores letrados mestizos del Cuzco, la participación dentro de las discusiones internacionales sobre el arte nuevo o de vanguardias, pasaba por una recontextualización en el ámbito americano, la que se llevó a cabo mediante la escenificación de una épica del resurgimiento. La *Misión* se instauraba como una cultura performativa viajera que al auto-representarse restituía continuidad a los fragmentos históricos y míticos, reparaba fracturas y subvertía hegemonías dentro de los proyectos en competencia para pensar una nación de acuerdo a parámetros alternativos.

### Tercer Movimiento: Glosario de la Vida Inkaica: Perú como Patria Antigua de Raíz Andina

El “Glosario de la vida incaica” (1922) es un conjunto de veinticuatro pequeños textos o glosas que el autor ordena como los principios de la vida y cosmovisión peruana antigua. A la recreación legendaria del génesis sucede la composición de cuadros expositivos de los fundamentos de la sociedad “inca”, los cuales están hilvanados por la legitimación científica de los primeros pasos de la arqueología y etnología en el país. Valcárcel recoge la teoría monogenista y autoctonista del arqueólogo Julio C. Tello para sustentar el desarrollo de sus cuadros narrativos sobre la afirmación de que el Perú es una patria antigua de raíz andina, lo que situaba el debate en un marco nacional que trascendía los particularismos regionales (después llamados “indigenismos”). La nación se habría sedimentado a lo largo de diferentes épocas hasta formar una unidad colectiva, y despejaría las impresiones de la fragmentación inconciliable. Hay un obvio eco del pensamiento de Tello en estas líneas que abren el “Glosario”:

Sabemos mejor que los cronistas que no solo el Imperio Inkaico ocupó con sus hechos la vasta época de que dan testimonio los monumentos y las reliquias arqueológicas; porque son cada vez más numerosos los indicios que nos hacen sostener, sin temor a precipitaciones, que el Perú fue teatro de variadas formas de la cultura humana; que en largos ciclos de desarrollo, se sucedieron unos pueblos a otros en el poderío y la grandeza; que hubo ocasos y renacimientos, invasiones, conquistas, guerras de supremacía; que nacieron y murieron las civilizaciones [...] que hubo diversidad de tipos antropológicos y etnográficos, de lengua y religiones, de costumbres y de hábitos [...]. Una mirada panorámica de la multitud de grupos convivientes podría darnos la impresión de lo disperso, desemejante e inarmónico; un juicio precipitado haríanos pensar en la fragmentación indefinida de la especie en razas de caracteres opuestos; el Perú resultaría así un pueblo caótico.

Pero no es sino apariencia la irreductible heterogeneidad. La investigación detenida encuentra los lineamientos esenciales de un vigoroso organismo colectivo, los fundamentos de una hipótesis monogenista (Valcárcel, "Glosario", 1925: 87-88).

El historiador Valcárcel renuncia al estudio de las crónicas coloniales a comienzos de los años de 1920 para dedicarse al estudio de los monumentos cuzqueños, ocasión que se la brindó especialmente el cargo de director del Museo Arqueológico de la Universidad. En el "Glosario" hace la denuncia del "secular proceso de falseamiento" de la vida incaica hecha por los cronistas coloniales y adjudica a los arqueólogos y etnólogos la obra por realizarse de comprobación y rectificación de la historia nacional. En 1922 cree posible la conquista del "reino misterioso" gracias al esfuerzo articulado de la investigación científica. Este apoyo en los hallazgos arqueológicos recientes le posibilita desarrollar la tesis del agrarismo y de la originalidad de la cultura peruana antigua, que a su vez parte de inhabilitar la oposición ciudad/campo entendida como civilizado/rústico. Este recurso discursivo incluye la presentación de otra civilización: la civilización en el Perú es una creación campesina cuyo fundamento es la sociabilidad cósmica, es decir el estrecho vínculo entre el hombre y el medio ambiente. Los incas, pertenecientes a las "comunidades de labriegos", se transforman a los ojos de Valcárcel en el pueblo escogido para el renacimiento de la "antiquísima raza keswa" desaparecida durante largas edades, para atribuirles la fundación del Tawantinsuyo como "una sociedad modelo de comunismo". Los incas fueron civilizados y civilizadores porque de su vínculo entrañable con el medio ambiente habrían creado conocimiento, logrado el bienestar social y la integración de los "agregados disímiles" dentro del arquetipo de la cultura agraria. Para el

autor, los incas construyeron una sociedad comunista<sup>1</sup> sobre la base del colectivismo agrario, la cooperación y la solidaridad; una sociedad en la cual el individuo adquiría valor en tanto constituyente de “guarismo” dentro de una comunidad. El arraigo del hombre andino a la tierra, el culto hélico y el sentido hedonístico de la vida suscitan en la imaginación del escritor cuzqueño un mundo rural feliz, una égloga comunista andina:

Un sentimiento de placidez virgiliana asciende de la historia inkaica; vallecitos cultivados, ribazos brillantes de verdor, henchidos graneros, danzas y libaciones: en la pradera, comidas públicas presididas por el Inka, faenas del sembrío, del riego y la recolección, ofrendas de óptimos frutos al Sol propincuo, cantos, música de flautas y atambores, monorritmo de victoria agreste.

La abundancia de alimentos debió producir un permanente bienestar entre las gentes sencillas y sin inalcanzables aspiraciones que poblaban las pintorescas quebradas de los Andes. Fue el secreto de su densificación.

Las frecuentes fiestas con motivo de sus días magnos religiosos-agrarios, tendían a cierto hedonístico aprecio del vivir (Valcárcel, “Glosario”, 1925: 99-100).

Todo este desarrollo discursivo del “Glosario” forma parte de una dinámica textual que apunta hacia el rebasamiento de la construcción ideológica hecha por la cultura oligárquica peruana que atribuía un carácter primitivo y semi-bárbaro a la sociedad andina. Para ello, el sujeto se reconoce como parte de una genealogía andina antigua, a su vez legitimada por los nuevos aportes científicos:

Superficiales observadores de la Sociedad Inkaica, hánla motejado de

<sup>1</sup> Así relata Valcárcel el ‘comunismo incaico’ en 1922:

El producto arrancado a la tierra con el trabajo de todos no podía ser de nadie en particular. No hay propiedad individual. La tierra pertenece a la asociación. Sin embargo, el individuo está obligado a dos clases de trabajo agrícola; tiene que labrar las parcelas que se le adjudican por el Estado periódicamente y los terrenos privilegiados del Sol y del Inka; en uno y otro esfuerzo cooperan sus cófrades. Cada uno, a más de agricultor, es alfarero, tejedor, fabricante de herramientas o armas. Pero, todos los productos de arte o de la industria se recogen en los depósitos públicos, en kolkas y pirwas, para ser distribuidos ‘a cada uno según sus necesidades’. Todos los hombres ejercen una función, dentro de la unanimidad del trabajo. Nadie está exceptuado de aplicar su actividad a la producción: mujeres, niños, ancianos, realizan un género de labor proporcional a sus capacidades. El Inka inicia el laboreo de los campos. No se conoce parasitismo, como tampoco proletariado. La comunidad agraria que hallaron los Inkas recibió de ellos elevada organización que la condujo a su perfeccionamiento. El Tawantinsuyu consumó la utopía de extender el bienestar al mayor número, suprimiendo las desigualdades de la riqueza (Valcárcel, “Glosario”, 1925: 95-96).

primitiva; algunos apenas le conceden el calificativo de semi-bárbara.

Pocos siglos habrían transcurrido, según tal criterio, desde la nebulosa antropogénica de la que salió hecho bípedo vertical el habitante de estos cerros y llanadas.

Arqueólogos, etnógrafos, lingüistas, botánicos nos prueban la antítesis. *Nuestro linaje es tan antiguo* que los milenios son unidades para medir el pasado (Valcárcel, “Glosario”, 1925: 105-106 (la cursiva es nuestra)).

Para después proclamar la existencia de una civilización peruana original nacida “como un fruto espléndido de este consorcio fecundo del hombre y la tierra andina”. Por tratarse de una cultura que responde al medio geo-étnico, Valcárcel la sitúa como ajena a los procesos de imitación internacional, típicos de la cultura criolla. Lo que esta observa como primitivo no es sino una eliminación voluntaria de lo aleatorio y superficial para lograr una elaborada estilización de la propia vida. El texto alcanza su cumbre narrativa después de la reversión de la categoría “primitivo” mediante el desplazamiento semántico en esta de la capacidad de abstracción y estilización, vaciando de significado la identidad primitivo-atrasado elaborada por las élites limeña y regionales para definir y excluir a la sociedad andina del proyecto nacional. Así elabora la reversión del primitivismo:

Pocos diestros sociólogos han hallado en la simplicidad inkaica argumentos en contra: basta, rudimentaria o incipiente resulta ser la cultura peruana precolombina. Carece de complejidades, no tiene refinamientos, su colectivismo anula libertad y originalidad: de cuántas más la acusan.

Sin embargo, *simplicidad no es primitivismo, suele ser estilización. Sencillez de vuelta, supresión consciente de lo superfluo*. Tal sucede con el arte decorativo de la cultura inkaica; no tiene parangón en la estudiada sencillez de sus motivos.

La vida inkaica tampoco tiene comparanza en la estudiada sencillez de sus costumbres.

Cuánto dominio instrumental y estético para llegar a la suprema elegancia de la simplicidad, cuánto refinamiento espiritual para excluir lo postizo y amanerado (Valcárcel, “Glosario”, 1925: 107; (la cursiva es nuestra)).

Esta discursividad lo lleva a autojustificarse como autoridad enjuiciadora de la modernidad occidental, aquella de la cual creen apropiarse las élites criollas, al escenificar su propio desengaño y el fracaso del proyecto progresista liberal al cual había adherido en la década de 1910. Después de los sucesos de la Primera Guerra Mundial el imaginario de Valcárcel se enfrenta a la disolución del paradigma modernizador en el área andina:

De este magnífico sueño de grandeza el hombre ha despertado. Alúmbrale aún la sangrienta refracción de la tremenda hecatombe, paladea el acíbar que le ha dejado en los labios el engañoso manjar. *Comienza el proceso de desasimilación del tóxico de la democracia romántica del Ochocientos*; se cura del orgulloso individualismo que solo le ha conducido al desastre de la guerra, la miseria y la muerte. La humanidad ha sembrado veinte millones de cadáveres.

La tierra, regada y abonada así ¿qué cosecha dará?

Carecemos de un sentimiento alegre y seguro de la vida, nuestro malhumor y nuestra desconfianza provienen de los criterios contradictorios que rigen la existencia. *Estamos desencantados de la concepción humanista que exageró las capacidades del alma: nos amargan la desilusión y el pesimismo [...]*.

Opuestas y paradójicas fórmulas de reconstrucción social se proponen a esta hora en que debe resurgir la civilización humana de entre las ruinas y los despojos que dejó la guerra.

El momento de transición que vivimos anuncia actividades renascentes, quizás regresiones que rejuvenezcan la vida, aumentando su poder. Todo renacimiento es, en cierta medida, un salto atrás. Busque cada pueblo en su historia lo mejor que dio de sí (Valcárcel, "Glosario", 1925: 108-109 (la cursiva es nuestra)).

Valcárcel justifica la idoneidad de la historia como fuente de una futura reconstrucción de la civilización, pero no se trata de una historia única sino de la pluralidad de posibilidades que se abren para las sociedades periféricas de articular modelos propios en el mundo moderno. Dentro de su narración legendaria-histórica el autor encuentra el espacio justificativo para rescatar el vigor y el brillo atribuidos a la vida incaica y redescubrir el sentimiento cardinal de la sociedad peruana precolombina.

El autor se ha deslizado al espacio textual programático: no se trata del retorno al mundo desaparecido cuya imposibilidad reconoce, sino de la posibilidad del *resurgimiento* del agrarismo, que se traduce como la vuelta a la tierra y se le figura como el potencial articulador de la nación peruana. Pero aunque niega explícitamente la posibilidad del retorno, señala que la creación de la nación supone recuperar los principios vitales andinos, a los cuales propone como medios de reversión de la herencia colonial. Las afirmaciones constantes de la necesidad reestructuradora niegan en parte esta declaración explícita, ya que el agrarismo como solución reversiva, evoca la recuperación de la armonía cósmica perdida. Bajo esta perspectiva, las ciudades se convierten en la encarnación de una "falsa democracia urbana", de la cual además sabe que forma parte en su calidad de letrado. Nos encontramos pues frente a un *impasse* entre el proyecto modernizador



liberal, el carácter urbano y de la herencia letrada y el dominio sobre el sujeto de una sensibilidad rural que contradice el impulso modernizador hegemónico, pero sobre todo frente al impasse con el mundo de lo urbano. Es este *impasse* o encrucijada el que dramatiza el manifiesto del agrarismo con el que se cierra el “Glosario” y anuncia el atisbo de otra modernidad posible:

Agrarismo: síntesis panteísta que es el valor y la significación de la vida inkaica; del mismo modo que la vida griega, es síntesis artístico-plástica de la existencia humana y el alma cristiana es síntesis suprema de lo ético-religioso.

AGRARISMO debe ser nuestra divisa.

Solo volviendo a la tierra, podemos purificarnos de los vicios de nuestra falsa democracia urbana.

Nuestras ciudades no han nacido espontáneamente, por un movimiento de concentración, sino que fueron fundadas por las necesidades de defender la rapiña de los destructores del Inkanato. Surgían en torno de la fortaleza o del obraje o de la mina, grilletes, peñones de Sísifo de la Raza.

Volvamos a la tierra, cultivándola con el mismo fervor que nuestros viejos abuelos los Inkas.

La sencillez campesina nos devolverá la confianza y la alegría de la vida que hemos perdido por nuestra desatentada imitación servil de lo extranjero.

Rieguen nuestro huerto espiritual las tonificantes linfas andinas, no las aguas pútridas de la moribunda civilización europea (Valcárcel, “Glosario”, 1925: 110-111)<sup>1</sup>.

#### Cuarto Movimiento: De la Vida Inkaica

Al oír los sonos de la música popular andina Valcárcel manifiesta su convicción de haber recibido el “misterio revelado”: el arte y la vida del agricultor, del ceramista, del arquitecto, del orfebre y del cantor lírico del Tawantinsuyo. El poder de revelación de los caracteres desconocidos de la primigenia nacionalidad peruana los atribuye, como resultado del largo desarrollo discursivo en las seis partes del libro *De la vida inkaica*, a la sensibilidad estética. La metáfora de la música repetida en expresiones como “notas”, “orquesta invisible”, “voces del pasado”, “quejumbres o

<sup>1</sup> El programa del resurgimiento concentra los siguientes valores: el amor a la tierra, la solidaridad y el interés social, la sencillez, la disciplina, el “dinamismo volitivo”, el trabajo, “el principio de la función como determinante del valor del individuo”. Quiero remarcar que la recusa de la función del letrado ocupa una posición importante en tal programa cuando menciona la necesidad de una “parquedad intelectualista”.

algarabías”, “cantos de aurora” o “himnos de atardecer”, se convierte en la alegoría del proceso de reconstrucción del imaginario nacional. A medida que Valcárcel progresa en sus indagaciones del pasado andino a través de la arqueología, etnología, lingüística y recopilación de tradición oral, va simultánea y paulatinamente imaginando y componiendo una textualidad histórica-mítica como un tejido-partitura. Los textos de *De la vida inkaica* son los fragmentos o “urdimbre de hilos de luna” con los cuales “se va formando la tela maravillosa” que imbrica el pasado, el presente y el futuro, las voces desconocidas y la propia voz (y por extensión la de su generación). La “tela maravillosa” es solo una virtualidad o potencialidad creadora de la nación nueva, cuyos hilos son la imaginación, el sentimiento, el deseo, las nacientes disciplinas científicas y la literatura oral. La técnica de composición del hilado es la fragmentaria estética reconstructiva que busca expandirse hacia otros textos y semióticas. La revelación, la recuperación, la reconstrucción y el resurgimiento son las fases del génesis del Perú-nación que propone Valcárcel: así como Wirakocha creó a los hombres de las piedras graníticas, el historiador-artista (tejedor o “Awaj-Kuna”) lee los caracteres pétreos y musicales para revelar el texto de la nacionalidad antigua que deberá resurgir y recrearse en la contemporaneidad.

### Quinto Movimiento: *Tempestad en los Andes*

Los discursos entretejidos por los letrados como uno de los ejes de la modernización andina, se verán seriamente cuestionados en el seno mismo de la élite cuzqueña dentro de un proceso que negará y excluirá la presencia de los espacios académicos, universitarios y urbanos. Nos referimos a los libros que cierran la década de 1920: *Tempestad en los Andes* (1927) de Valcárcel y *El Nuevo Indio* (1930) de Uriel García. Generalmente el andinismo de Valcárcel y el neoindianismo de García han sido considerados como las antípodas discursivas del llamado “indigenismo andino” dentro de cuyos marcos han emergido diversas propuestas estéticas. La lectura que proponemos evalúa estos discursos como vertientes complementarias o *hilos* de un único entramado simbólico y cultural tejido por estos sujetos andinos. Tanto Valcárcel como García producirán discursos dentro de un contexto articulado por relaciones conflictivas entre ciudad y campo, entre modernidad y atraso, y por extensión, por el enfrentamiento Costa-Sierra. Al haberse identificado lo urbano con lo moderno, dentro de los proyectos liberales y progresistas dominantes, se descalificaban los proyectos que debían afrontar la modernización dentro de espacios como la ciudad del Cusco, caracterizados por una doble filiación: ser urbana y rural. Para algunos intelectuales cuzqueños el sustento de la memoria de la ciudad estaba dado por la alegoría del conocimiento que los *lienzos*

pétreos (muros incas) reactualizaban, al sugerir al habitante andino la existencia de una civilización original, constituida como una totalidad social estable y edificada sobre la relación integral del poblador andino con su medio ambiente y su cosmos. Para García y Valcárcel la ciudad occidental como fundación espacial colonizadora era vivida como la materialización del proceso destructivo de las sociedades andinas iniciado en el siglo XVI, como espacialidad cósmica profanada, por el que los diferentes sujetos (el indígena, el terrateniente, el mestizo y el oligárquico burgués, con sus cuatro modos de reproducción socio-cultural) se encontraban en constantes procesos de afirmación y destrucción mutua. La ciudad del Cuzco sufre una transformación radical en estos discursos: pasa de ser el símbolo de la modernización regional a ser el espacio simbólico del conflicto social y la mutua destrucción cultural: el sepulcro violado.

Tanto García como Valcárcel son fundadores del Grupo *Resurgimiento*, que fue la expresión socio-cultural directa e inmediata del gran impacto que tuvo la rebelión campesina cusqueña de Lauramarca en la ciudad. Esta empieza a ser vista como un cuerpo atravesado por interacciones contradictorias entre las diversas esferas identitarias, y por eso el gran esfuerzo discursivo será la construcción de *hilos* restauradores de filiación social, cultural y simbólica partiendo del presupuesto de la contradicción constitutiva de estas relaciones. Así, el universalismo de García y el particularismo de Valcárcel parecen concebirse dentro de una práctica de complementariedad discursiva, como una narrativa que enfrentaría la desintegración apabullante e inminentemente actualizada por las rebeliones campesinas. Es por ello que la revista *Kuntur* acoge esta narrativa en la que conviven la evocación de la feliz sociedad incaica como un cuerpo integrado, el nacionalismo universalista del “nuevo indio” o mestizo y la predicción de un cataclismo revolucionario restaurador de la armonía cósmica en el mundo andino. La matriz de estos *hilos* complementarios es la violencia y destrucción parcial, metaforizada por la imagen de la “tempestad”, para la re-emergencia, desde lo inorgánico, de la nueva vida, “bárbara” y americana, metaforizada por la imagen de la “caverna”. Este tramado posibilitaría el tránsito de la ciudad cementerio o sepulcro violado al de la ciudad germen o semilla.

*Tempestad en los Andes* tiene una estructura y dinámica cinematográfica, formada por seis cuadros conexos, separados por blancos, los que abarcan descripciones de la naturaleza, estampas de la vida andina, presentación de personajes y textos de carácter manifiesto. En estos cuadros donde pasado, presente y futuro se imbrican permanentemente, el sujeto profeta escenifica y ritualiza el advenimiento de las nuevas voces de la cultura peruana. En *Tempestad en los Andes* la presentación del campesino quechua y aymara contemporáneo suplanta la glorificación inca de *De la*

*vida inkaica*, en una serie de escenas por la que desfilan los ayllus (“trozos de naturaleza viva”), las mujeres y pueblos campesinos, los “poblachos mestizos”, el tinterillo, leguleyo o “kelkere” (“temido y odiado en secreto”), hacendados, curas y jueces. El desarrollo de los cuadros escenifica al Perú como el escenario del enfrentamiento permanente entre los invasores occidentales y los invadidos andinos durante cuatro siglos, lucha secular que parece conducir a la desaparición de una de las partes. La dicotomía aborígenes-invasores se traslada a las categorías geográficas sierra-costa que a su vez se impregna de connotaciones de género: masculino-femenino. Es a partir de estas dicotomías categoriales que se sitúa el verbo profético del discurso y las que posibilitan a Valcárcel invertir la valoración de la cultura quechua que dominaba en el campo intelectual peruano. El discurso critica la modernidad de Lima y de otras ciudades peruanas cuando les adjudica ser solo una “simulación de cultura occidental” y “un barniz de pueblo moderno” (*Tempestad*). Tanto la capital moderna como el progreso nacional y la democracia republicana son reducidos a pura apariencia; del mismo modo que los escritores y artistas criollos son despojados de representatividad nacional<sup>1</sup>. El texto adquiere complejidad cuando integra el concepto positivista de inmutabilidad racial (“La raza permanece idéntica a sí misma”, “los keswas sobreviven todas las catástrofes”) con los cambios históricos que permitirán la resurrección indígena o el surgimiento de los “Hombres de la Nueva Edad” (“Es el avatar, la incesante transformación [...] es el avatar que marca la reaparición de los pueblos andinos en el escenario de las culturas” (Valcárcel 1927: 21-22)). Antonio Cornejo Polar (Cornejo 1994: 183-184) señala que esta contradicción textual explicaría, por un lado, la negación explícita de la restauración del imperio incaico (“No ha de ser una Resurrección de El Inkario” (Valcárcel 1927: 21)), y por otro, el hecho que su lectura le confiere permanentemente el sentido restaurador.

Los cambios históricos se exponen en los cuadros “La Sierra Trágica” y “Los Nuevos Indios”: la expansión de los latifundios por expropiaciones de la propiedad territorial y de ganados de las comunidades campesinas, los incendios de los ayllus, la conscripción obligatoria del servicio militar

<sup>1</sup> Es evidente la alusión al grupo literario limeño del Palais Concert: “Es un gesto elegante, de absoluta decencia, cerrar los ojos a todo lo que desagrada. ¿Qué puede importarle a un señoritín del Palais que haya en la sierra cuatro millones de indios ‘piojosos’? Sucios, malolientes, provincianos, al diablo. Esos cuatro millones de hombres no son ciudadanos, están fuera del Estado, no pertenecen a la sociedad peruana”. El mecanismo deslegitimador lo extiende Valcárcel al filantropismo de instituciones paternalistas de ayuda (*Asociación Pro-Indígena* o el *Patronato de la Raza Indígena*), integrado por letrados que pertenecen al mundo urbano; y hasta la literatura indigenista: “Concluya una vez por todas la literatura lacrimosa de los indigenistas. El campesino de los Andes desprecia las dulces palabras de consuelo” (Valcárcel, 1927: 26-27).

y la subyugación sexual de las mujeres campesinas, aparecen como los detonantes de las rebeliones indígenas que consisten en “negarse a trabajar para el terrateniente”, ocupar e incendiar haciendas, iglesias y santos católicos. El texto anuncia que se ha iniciado la “Guerra de la Reconquista” (Valcárcel 1927: 76) cuyos signos más notables son la desertión de la “feligresía indígena” de la Iglesia Católica; la escuela indígena o “escuela nueva” construida y sostenida por el ayllu (por oposición a la escuela fiscal del maestro mestizo); los “indios apóstoles” creadores del “Santoral Andino”, que no predicán la destrucción y son los “médicos espirituales” que curan el mal de olvido a través del relato legendario; los indios electores de Puno; y el “indio a caballo” de Chumbivilcas que es “un nuevo indio, altivo, libre, propietario, orgulloso de su raza” (Valcárcel 1927: 90 y 95). La exposición de cuadros bélicos y de resistencia sustentan el discurso de la ruptura temporal o del *pachakutiy* (“revolución del mundo-tiempo”):

Un día alumbrará el Sol de Sangre, el Yawar-Inti, y todas las aguas se teñirán de rojo: de púrpura tornarán las linfas de Titikaka; de púrpura, aún los arroyos cristalinos. Subirá la sangre hasta las altas y nevadas cúspides. Terrible Día de Sol de Sangre.

[...] Aún en la noche el Fuego alumbrará los mundos. Será el incendio purificador.

¡Oh! la esperada Apocalipsis, el Día del Yawar-Inti que no tardará en amanecer.

[...] Arrogante colonizador europeo, tu ciclo ha concluido. La tierra se poblará de Espartacos invencibles (Valcárcel 1927: 23-24).

Valcárcel acude a una estrategia de reversión espacio-temporal a través de un discurso profético andino, histórico-mítico (Espartaco) o mesiánico que propicia la vuelta del pasado como camino para la realización del futuro. La utopía inversa o regresiva propicia la “vuelta a la pureza primitiva” del agrarismo, cuya pertinencia la justifica por la atribución de vitalidad cultural a la región andina en la cual “los inkas ni los indios de hoy” perdieron su “engarce telúrico”. El mito andino enunciado añade a la ruptura temporal, la traslación del eje geográfico determinante: los Andes se convertirán en la matriz de la nación porque de allí “tienen que nacer, como nacen los ríos, las corrientes de renovación que transformen al Perú” (Valcárcel 1927: 107 y 110).

El Andinismo y el Agrarismo del mito andino se sostienen, para Valcárcel, por la fe de una comunidad creyente en la obra regeneradora que debe brotar exclusivamente de los Andes, y al mismo tiempo por la negación del proyecto modernizador occidental alentado desde la capital limeña (Cornejo, 184). La argumentación de la irreconciliable escisión histórica,

geográfica, étnica y psicológica del país, prepara la exposición de la verdad revelada: “la sierra es la nacionalidad”, enunciado que reclama la recuperación del tiempo- espacio propio de la historia peruana. Después de haber denunciado la sujeción ejercida por la élite costeña mediante la “República Unitaria Central” a la que acusa de haber impedido la reconciliación con el ser y la cultura propia, el discurso desenmascara la construcción del engranaje republicano sobre el vaciamiento de la nacionalidad. A lo largo del texto se hace cada vez más evidente el sentimiento de extrañeza y desarraigo del sujeto frente a la nación republicana, mientras que progresivamente elabora su participación (y la de la generación intelectual andina) en “la gran cruzada indianizante” y construye su genealogía quechua antigua (“crece el orgullo de sentirnos herderos de una gran cultura original” (Valcárcel 1927: 114)). Extraño del discurso progresista que alguna vez había hecho suyo, del proyecto modernizador de la élite limeña: urbano, letrado y occidental; Valcárcel solo puede articular su voz enraizando el Perú en sí mismo con la profecía de un encuentro violento, que no es sino la reversión (a lo Tamerlán) del mundo-tiempo o *pachacutiy*:

La monstruosa planta urbana crecerá en el litoral: extenderá sus tentáculos hasta el mar. Otra vez quien sabe Chan Chan y Cajamarquilla reunirán en su seno millones de ciudadanos. Y la civilización producirá sus frutos podridos, y su flor de decadencia lucirá con los más lindos colores y el perverso aroma exquisito embriagará.

Pero, un día bajarán los hombres andinos como huestes tamerlánicas. Los bárbaros —para este Bajo Imperio— están al otro lado de la cordillera. Ellos practicarán la necesaria evulsión.

La textualidad de Valcárcel de la década del veinte puede leerse como el paradigma de las múltiples facetas disímiles del gran mito andino con que tuvo que lidiar la intelectualidad regional emergente. Buena parte del debate sobre la nacionalidad está planteada en términos raciales positivistas, la “raza” quechua asume la misión liberadora y la representatividad de la cultura de una nación peruana posible. Este concepto de “raza” amalgama una visión panteísta pues aparece como la prolongación humana de los Andes, un biologismo que delega a la sangre la función actualizadora de los caracteres nativos, y la idea de “nuevo ciclo” de Spengler. El principio de la inmutabilidad racial (la cultura quechua “renace, deviene proteicamente el mismo”) es acomodado con la profecía de radicales transformaciones históricas concretas, produciendo el mito reversivo ya mencionado. La sacralidad del discurso condiciona un sujeto-mensajero o sujeto-traductor privilegiado de la inminente gran “tempestad andina”, es decir instaura el rol de la élite y su relación jerárquica con los sujetos que se quiere redimir.

El milenarismo de *Tempestad en los Andes*, pero también el neindianismo de García deben entenderse vinculados al proceso de ficcionalización ideológica de las identidades nacionales, por el cual los sujetos mestizos crean una imagen identitaria del campesino quechua y, simultáneamente, otra imagen de sí misma como representante-profeta de tal identidad. La identidad supondría la conversión de un nosotros excluyente (sector letrado) en un nosotros inclusivo, en el que los protagonistas (sector rural) nunca consultados deben mutilarse para ingresar en el espacio de nación creado por sus promotores<sup>1</sup>.

En *Tempestad en los Andes* nos encontramos frente a una narrativa heterogénea tramada por profecías, imágenes y alegorías de su propia construcción histórica-mítica y de su fuerza deseante; ficcionalización que sin embargo, se auto-concibió como una obra de subversión del peso de la tradición judeo-cristiana y su versión revolucionaria dada por Marx, Freud y las vanguardias artísticas internacionales. La vanguardia<sup>2</sup> andina o *Resurgimiento* (que se sustituye a la expresión “vanguardia”, difícilmente rastreable en los textos del autor) se constituiría a partir de la sistemática imbricación del pasado, del presente y del futuro de acuerdo a una organización tempo-espacial propia de la cosmovisión andina. El futuro utópico de Guaman Poma, el “cristianismo andino”, es análogo al pasado (los pueblos preincas fueron evangelizados por el apóstol San Bartolomé en el tiempo del segundo Inca), que ha sido previamente enriquecido con elementos del presente (cristianismo traído por los españoles). El proyecto mítico de Valcárcel proyecta al futuro la creación de un “comunismo andino”,

<sup>1</sup> Tomo el concepto de ficcionalización ideológica de la identidad nacional de Antonio Cornejo Polar (Cornejo, 185-186). Esta ficcionalización se edifica sobre una serie de contradicciones porque el sujeto de *Tempestad en los Andes* está determinado por su triple condición de mestizo, costeño e intelectual, ligado a la cultura criolla. La imposibilidad de sustituir su condición mestiza por otra “indígena”, o de negar su constitución de sujeto bicultural, tomado o vivido por dos fuerzas político-culturales antagónicas, densifican una textualidad que se articula entre ambigüedades conceptuales y contradicciones graves.

<sup>2</sup> Mariátegui favorece de la vanguardia internacional el restablecimiento de lo ficticio, de lo irracional y de lo fantástico en las relaciones entre el arte y la realidad. Al concebir al arte nuevo como un compromiso “orgánico” con la vida, le atribuye la capacidad de promover la creación de un mito (“una gran ficción”). Por otra parte, desestima la concepción del arte como mero artificio verbal y censura el subjetivismo de la vanguardia que ha bloqueado la capacidad política del arte y de la actividad intelectual. Para Mariátegui, la actividad estética y crítica contiene aspectos morales, religiosos y políticos que la determinan, y por eso rechaza el aislacionismo de la torre de marfil y promueve el contacto con la cultura popular. Dentro de esta conceptualización de la vanguardia se ubica la atribución a la obra de invención de un Perú nuevo, como la obra de la vanguardia peruana. Al definir a la nación como una variedad de ficción, los experimentos vanguardistas (por su carácter iconoclasta) se tornan herramientas especialmente idóneas para la exploración y descubrimiento del propio espacio y cartografía cultural, y para completar la ruptura tanto con los modelos literarios anteriores como con la metrópoli colonial.

que sería análogo al comunismo incaico del pasado (que propagandiza desde 1922 en *De la vida inkaica*), pero enriquecido con el pensamiento marxista contemporáneo; por ello puede proclamar:

¿Qué programa tiene formulado la *vanguardia nativa del movimiento pan-indinista*? ¿Alguien lo sabe?

Nosotros —que sin ser indios predicamos un quinto evangelio inkais-ta— tampoco lo sabemos.

Algo se puede intuir.

Ante todo, los nuevos indios readquirirán rotundamente su calidad de seres humanos; proclamarán sus derechos; anudarán el hilo roto de su historia para restablecer las instituciones cardinales del Inkario.

[...] Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos, de torvos pastores, surgirá el Espartaco andino. Quién sabe si ya vive, perdido aún, en el páramo puneño, en los roquedales del Cuzco.

La dictadura indígena busca su Lenin.

Los que vivimos en el corazón de la sierra poseemos el privilegio de asistir al acto cosmogónico del nacimiento de un mundo, como el viajero que contempla el sublime espectáculo de la tempestad en medio de la llanura azotada por el rayo. Privilegio en el peligro.

[...] Nuestro evangelio se sintetiza en una sola palabra:

A N D I N I S M O

[...] Andinismo, expresión deportiva. Supera a alpinismo como superan al Mt. Blanc el Waskaran y el Koropuna.

Andinismo, deporte de dioses. Anhelos de infinito, de exaltación constante.

Andinismo, agua purificadora, creadora, sangre de los antepasados, aspiración vertical de la tierra. La vida y la cultura germinaron en la planicie y en el valle andinos. ¡Ex Oriente Lux! [...] La doctrina andinista pretende ser un ensayo de ideología aborigen. Se forma lentamente y a la larga indios o indiófilos nos entenderemos.

[...] En esta situación de extrema violencia [...] se establece en el Cuzco el “Grupo Resurgimiento” comunidad fraterna de trabajadores manuales e intelectuales, maestros y estudiantes, artistas y escritores, indios y mestizos en pie de absoluta igualdad [...].

Wirakocha, el dios de las cumbres y las aguas, desciende, otra vez, desde la altitud del Olimpo andino, y a su paso los Hombres de Piedra abandonan su enclavamiento milenario y caminan, como el Lázaro bíblico. Su voz resuena en las concavidades graníticas, como el trueno.

Y la tierra tiembla.

Hombres de Piedra de este tiempo, despertemos (Valcárcel, “Conferencia leída en la Universidad de Arequipa”, 1927: 123-135).



Si la nacionalidad peruana es vivida por García y Valcárcel desde el Cuzco como desgarramiento y desintegración; y si la gran narrativa que articulan es una respuesta a la radical insatisfacción frente al texto épico totalizador de la historiografía republicana y frente a su lenguaje; solamente podrán ordenar y representar voces a partir de una dinámica deconstructiva-reconstructiva de historias, imaginarios e identidades andinas. La obra de revelar, reconstruir, recuperar y propiciar el resurgimiento de la *Paqarina* nacional moderna, que restauraría la mutua implicación de contrarios convertidos en complementarios (regionalismo y universalismo), sería solamente posible por medio de interacciones y relaciones de complementariedad entre lo urbano y lo rural, estética e historia, arte y vida, así como entre memoria y beligerancia.

## Bibliografía

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Arguedas, José María. *Obras Completas III*. Lima: Editorial Horizonte, 1983.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen (eds.). *The Post-Colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 1995.

Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En: *Schriften I. Frankfurt am Main*.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Nation and Narration*. London and New York: Routledge, 1990.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

Flores Galindo, Alberto. “La imagen y el espejo: la historiografía peruana 1910-1986”. En: *Márgenes*, Año II, 4, 1988.

\_\_\_\_\_. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1987.

\_\_\_\_\_. *Arequipa y el sur andino. Siglos XVIII-XX*. Lima: Editorial Horizonte, 1977.

Flores Ochoa, Jorge y Tomoeda, Hiroyasu. *El Qosqo, antropología de la ciudad*. Qosqo: Centro de Estudios Andinos Cusco - CEAC, 1992.

García, Uriel. “La música incaica”. En: *Amauta*. Lima, 2 octubre, 1926.

Glave, Luis Miguel. “El Cusco en el primer tercio del siglo XX”. En: *Debates Rurales*. Aportes 1, CERA, Cusco: Bartolomé de las Casas, 1979.

\_\_\_\_\_. *Problemas para el estudio de la historia regional. El caso del Cusco* (Documento de Trabajo 2). Cusco: Centro Las Casas, 1981.

Gregory, Derek. *Geographical Imaginations*. Cambridge. Mass.: Blackwell, 1994.

Habermas, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge-New York: Cambridge U.P., 1983

Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, Ediciones del Centenario. Banco de Crédito del Perú, 1985.

Itier, César. *El teatro quechua en el Cuzco II*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas, 2000.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon, 1962.

Lienhard, Martín. *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

López Lenci, Yazmín. *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte, 1999.

\_\_\_\_\_. *El Cusco, Paqarina Moderna*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos/ CONCYTEC, 2004.

\_\_\_\_\_. *El Cusco, paqarina Moderna*. Segunda edición aumentada. Lima: Dirección Regional de Cultura del Cusco, 2007.

Pease, Franklin. “Continuidad y resistencia de lo andino”. En: *Allpanchis*, Vol. XV, 17-18, 1981.

Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: Sur Casa de de Estudios del Socialismo, 2000.

Porras Barrenechea, Raúl. *Antología del Cuzco*. Lima: Librería Internacional, 1961.

Quijano, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política, 1988.

\_\_\_\_\_. “La nueva heterogeneidad estructural de América Latina”. En: *Hueso Húmero* 26, Lima, 1990.

Tamayo Herrera, José. *El Cusco del Oncenio*. Lima: Cuadernos de Historia VIII, Universidad de Lima, 1989.

Tord, Luis Enrique. *El Indio en los ensayistas peruanos*. Lima: Editoriales Unidas S.A., 1978.

Valcárcel, Luis E. *De la Vida Inkaika*. Lima: Editorial Garcilaso, 1925.

\_\_\_\_\_. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Amauta, 1927.

\_\_\_\_\_. *Cuzco*. Lima: Banco de Crédito, 1942.

\_\_\_\_\_. *Etnohistoria del Perú antiguo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

\_\_\_\_\_. *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 1981.

Valdelomar, Abraham. *La Prensa*. Lima, 5-03-1917.

Velazco Aragón, Luis. “La Música inkaica. Conferencia pronunciada con motivo de la *Misión Peruana de Arte Inkaico* en Bolivia, República Argentina y el Uruguay (octubre 1923-enero 1924)”. En: *Inkánida*. Cusco, 2 enero, 1925.

Vega, Carlos. *Música Sudamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1946.