

López Lenci, Yazmín: *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*. Fondo Editorial UNMSM / CONCYTEC, 2004.

El primer libro de Yazmín López Lenci, *El laboratorio de la vanguardia literaria del Perú* (1999) es una aproximación analítica de las revistas, textos manifiestarios y programáticos de la producción literaria vanguardista, bajo la premisa teórica de campo intelectual de Bordieu. *El Cusco, paqarina moderna...* tiene su antecedente en el último capítulo de su primer libro mencionado en el que analiza la vanguardia andinista de Cusco y Puno, cuyos productores tuvieron el desafío de traducir una época signada por la “velocidad” y la “arqueología”. En este segundo libro, mucho más extenso y al mismo tiempo más específico, hace un ambicioso estudio de la producción cultural cusqueña y/o relativa al Cusco en el período 1900-1935 y que coincide con uno de los períodos más ricos de la historia mundial, hemisférica y nacional. Lo primero que destaca de este libro es el enorme corpus del que intenta dar cuenta, más allá de la producción literaria van-

guardista. La heterogeneidad de este corpus abarca narrativas de viajes y descubrimientos arqueológicos, historia regional, rebeliones campesinas, fotografía, música, pintura, teatro, etc. relativos a un período en que se operó una recartografía de esa región bajo el impacto de la modernización.

En la introducción afirma que su propuesta teórica va más allá de la categoría de hibridez de García Canclini por ser más descriptiva que analítica. En cambio asume las aproximaciones de Bhaba y Said que redefinen la hibridez en torno a la problemática de la representación colonial y la diferencia cultural. También menciona propuestas más pertinentes para su propio estudio, las de Mirko Lauer y W. Rowe (pluralidad discursiva), Doris Sommer (conciencia bicultural y experiencia lingüística), Carlos Rincón (no-simultaneidad), Martín Lienhard (diglosia cultural), A. Cornejo Polar (heterogeneidad discursiva), en las que encuentra categorías más sensibles a los fenómenos de desterritorialización, flujos de capital cultural y visiones más dinámicas de las antinomias tradicionales. Respecto a los tres componentes analíticos que presiden su estudio son 1) Repensar la geografía como “geografías imaginativas”, 2) Necesidad de reformular la teoría del lugar (lenguaje, historia y medio ambiente), como un palimpsesto en el que se reescribe la historia y 3) Repensar la geografía y el lugar como el espacio de lo sagrado. Estos tres componentes se articulan al uso que hace de la metáfora de la paqarina como reapropiación de un lugar. Este término quechua alude a múltiples lugares de origen (de plantas, animales y seres humanos) que se localizan en cavernas, bóvedas, ventanas, fuentes de agua, etc. La metáfora de la paqarina es el concepto central de este estudio al que la autora califica como un término

que escapa a las determinaciones disciplinarias convencionales.

En los cinco capítulos del libro, dividido en dos partes, se aborda el estudio de un enorme corpus en que se verifica la lucha por la representación de la región del Cusco por sujetos extranjeros, nacionales y regionales. En el primer capítulo, titulado “Dibujando un espacio: cuerpo y visiones del Cusco”, se analiza una serie de narrativas de viajeros extranjeros y un nacional, hacia principios del siglo XX. Sostiene López Lenci que los viajeros estadounidenses (Harriet Chalmers Adams, Hiram Bingham y Marie Robinson Wright) y europeos (Geraldine Guinness y James Bryce) en sus narrativas borran paisajes, memorias y lenguas locales y rescriben el Cusco como un cuerpo sepulcral. Presentan al Cusco como un cuerpo escindido, contrastando una pasada historia grandiosa, notoria en la monumentalidad incaica, frente a una modernidad pobre y colonial, que resalta la existencia de indígenas contemporáneos como sujetos despojados de historicidad. En todos estos textos se excluye la autoridad de la memoria oral y las crónicas coloniales frente a una nueva legitimidad que viene “desde arriba” y desde lejos para civilizar, cristianizar y modernizar. Por su parte los intelectuales positivistas cusqueños coincidían con la visión negativa de la ciudad contemporánea dada por los exploradores extranjeros y misioneros. Frente a esta situación la elite local propuso un programa modernizador que incluía la desindianización de la ciudad, el fomento de la migración, la invención de la decencia como categoría modelizadora de la elite local, la implementación de obras públicas y el estudio de la topografía del Cusco en sus niveles incaico y republicano.

Por su parte para el intelectual limeño José de la Riva Agüero, quien visita la ciudad en 1912, con los Co-

mentarios de Garcilaso bajo el brazo, presenta al Cusco, como paradigma del mestizaje nacional. En su visión de cerca ve basurales, olores, casas vetustas y promesa de resurrección nacional. En su visión de lejos la ciudad resucita en la evocación legendaria de monumentos incaicos y coloniales. Para este escritor limeño, peregrinar por el Cusco es acercarse a la ciudad-símbolo y leyenda, pero también la ve como un sepulcro profanado y violado. Entonces la evoca, bajo el paradigma del Inca Garcilaso, como una síntesis mestiza del pasado imperial de incas y españoles que se puede recuperar para construir la nación peruana.

En el capítulo dos, titulado “Descubrimiento / Invención de Machu Picchu: coleccionismo, identidades y políticas entre los Estados Unidos y el Perú (1911-1915)”, se presenta el proceso de modernización de la universidad cuzqueña presidida por el estadounidense Anthony Giesecke, la historia de los museos peruanos, y la invención de Machu Picchu como icono sagrado de memorias andinas, analizando el relato narrativo y fotográfico de Hiram Bingham. López Lenci hace un análisis de la construcción narrativa de este explorador estadounidense sobre las famosas ruinas desde su inicial texto de 1913, publicado por *National Geographical Magazine*, hasta sus libros *Inca Land* (1922) y *Lost City of the Incas* (1948). Esta narrativa se presenta como un síndrome del “descubrimiento”, porque elimina y/o descalifica en su relato tanto a los visitantes peruanos que habían llegado antes que él, como a los que lo guiaron y acompañaron en su expedición. Este síndrome también está presente en un sub-relato contradictorio y monumentalizador, al identificar a Machu Picchu simultáneamente como Tampu Toco (la ciudad originaria del imperio incaico en que nació el primer Inca Manco Cápac) y Vilcabamba (la

ciudad sagrada de los últimos incas). Esta construcción narrativa le permite autoiconizarse como “explorador” “descubridor” y “narrador” a la manera de los cronistas españoles y particularmente con Cristóbal Colón. La publicación de sus primeros textos por *National Geographical Magazine*, revista que formaba parte de la expansión de la frontera de la información de EEUU entre 1900-1930, con un gran despliegue de fotografías, es un aspecto clave en la construcción del relato narrativo y fotográfico de Hiram Bingham. Se articula así una narración arqueológica hegemónica juntando historia, ficción y estética para inventar y rescatar la memoria de la cuna de un espacio mítico imperial americano, por parte de un sujeto perteneciente a otro imperio en expansión como los EEUU.

Sostiene López Lenci que esta lectura del “descubrimiento científico” de H. Bingham se remite a uno de los textos fundacionales de los viajeros estadounidenses del siglo XIX, *Land of the Incas* (1863-65) de Ephraim George Squier en el que se cuestiona las crónicas coloniales, se oculta la memoria andina y se redimensiona el imperio incaico para presentarlo como la más progresista de las naciones americanas precolombinas y establecer una correlación con la nación moderna de EEUU. Este tipo de narrativa llega hasta Philip Ainsworth Means, arqueólogo asistente de Bingham y traductor de Montesinos (cronista que usa Bingham para sus teorías del origen Machu Picchu). Para Means los Incas tuvieron un genio administrativo para realizar un “destino manifiesto”, similar al que acompaña la fundación de los EEUU. H. Bingham asume esta narrativa, sublima estéticamente su “descubrimiento” y denomina a los glaciares andinos con nombres de presidentes estadounidenses o personas

de ese país que le acompañaron en su expedición.

En el relato fotográfico de sus expediciones a Machu Picchu, publicado por *National Geographic Magazine*, H. Bingham presenta jerárquicamente los personajes de la expedición privilegiando el primer plano para el explorador, los integrantes de su equipo científico y luego los habitantes locales. Esta jerarquía se reproduce en el relato del “descubrimiento” en que se presenta a algunos peruanos como ignorantes y con afán de enriquecimiento más que de conocimiento científico. Del mismo modo se hace un borramiento de memorias locales presentando a la población del Cusco como saqueadores de tumbas frente a la heroicidad y el conocimiento científico de los expedicionarios. Se lapida la memoria y los saberes locales frente a la hegemonía del discurso científico que desterritorializa el patrimonio histórico-arqueológico andino.

López Lenci llama la atención sobre otras interpretaciones de Machu Picchu, como la de Max Uhle, arqueólogo alemán de gran prestigio, director y fundador del Museo de Historia Nacional del Perú, cuestionó la edad milenaria de Machu Picchu (supuestamente dos mil años) y su identificación con Tampu Toco, como sostenía H. Bingham, argumentando que su arquitectura y cerámica era incaica y no tenía más de doscientos años. Uhle ya había establecido una cronología americana, encontrando que el antiguo Perú pre-hispánico iba más allá de los incas.

Por su parte los intelectuales locales, influidos por el movimiento de Reforma Universitaria, sentían que Bingham se legitimaba a nivel internacional y buscaba legitimar la equivalencia entre ciencia y nacionalidad a espaldas del debate sobre la nación en el Perú y en el Cusco en particular. Es decir, se verificaba una

represión de saberes locales frente a la cartografía universal y científica de estas expediciones. Esto resentía el proyecto regionalista cusqueño que patrocinaba tanto la defensa de una economía local como de un nacionalismo histórico que tomaba el estudio de valores del pasado como agentes modernizadores. Esos intelectuales locales se arrogaron como propia una doble tradición andina quechua y colonial, reaccionaron frente a estas expediciones calificadas de saqueadoras, y asumieron la defensa del Cusco como espacio sagrado nacional. Estudiosos del mundo andino como Luis E. Valcárcel, desde el Cusco, y Julio C. Tello, desde Lima, iniciaron campaña pública contra la destrucción de monumentos nacionales. Esta reacción intelectual dinamizó la fundación del Instituto histórico del Cusco con una agenda múltiple: establecimiento de un museo, biblioteca, estudio del quechua, publicación de revista, libre acceso a archivos, recuperación del pasado, dramas y música incaica, celebración de fechas históricas, galería de cusqueños ilustres, estudio del folclore, etc.

El capítulo tres, titulado “Intermezzo. Rebeliones indígenas, música, cuerpo y danza” presenta el impacto social, ideológico y estético que varios movimientos incaístas del sur andino tuvieron en los intelectuales locales que fundaron el grupo Resurgimiento (Luis E. Valcárcel, Uriel García) y su confluencia con Mariátegui, fundador de *Amauta*. Se señala que las rebeliones indígenas del período –como las de Rumi Maqui, Ezequiel Urviola, Miguel Quispe, entre otras– tuvieron una influencia decisiva en un renacimiento peruano, llamado “apertura de huacas” por Mariátegui y que articulaba arqueología, teatro, música y rebelión. Muchos compositores trataron de restaurar la música cusqueña a través de la permeabilidad entre lo eru-

dito y popular, incorporándose instrumentos tradicionales al repertorio de concierto. La autora llama la atención sobre el impacto que tuvo en el Cusco, *El Himno al Sol* del compositor Alomía Robles que, para la élite cusqueña, aglutinaba los caracteres estético, histórico y legendario de la música y danza andinas, y que materializaba una épica reconstructiva. La audición de este himno le llevó a Luis E. Valcárcel a establecer una conexión entre notas musicales, muros y los ciclos históricos de la ciudad del Cusco. También se sostenía que la música indígena tenía potencial (más que la arqueología) como traductora de la historia peruana (y americana). De esta manera se articulaba oralidad, arqueología y restauración incaica en el imaginario de los cusqueños urbanos que encontraban en la música indígena-- constituida por las wankas, harawis, waynos y ayarachis – una síntesis del himnario andino articulada en el horizonte histórico y religioso del paisaje serrano, la cordillera de los Andes.

En este proceso reconstructivo de la identidad pre-hispánica del Cusco, López Lenci alude sobre la importancia que tuvo la *Misión Peruana de Arte Incaico*, un conjunto de artistas y aficionados de la élite regional (músicos, actores, escritores, pintores y bailarines cusqueños) que viajaron por muchas ciudades del Perú y países vecinos como Bolivia, Argentina y Uruguay, entre 1923 y 1924, a propósito de la celebración del centenario de la batalla de Ayacucho. La *Misión*, precedida por los intelectuales locales Luis E. Valcárcel y Luis Velazco Aragón, construyó un proyecto medial itinerante y multidiscursivo en el que se presentaba un *performance* de carácter muy heterogéneo: conferencias introductorias, diapositivas de los monumentos incaicos y coloniales del Cusco, ejecuciones musicales con instrumen-

tos autóctonos y la representación de una variedad de ritos, cantos y danzas incaicos. La *Misión* se proponía revelar el *ethos* de la historia andina anunciada como la síntesis entre el arte y la vida, la tierra y el hombre. Este *performance* o rito estético, llamado *Ars Inca*, por Luis E. Valcárcel, tenía como objetivo provocar en el espectador, al decir de Velazco Aragón, un reconocimiento emotivo del antiguo arte americano y de la permanencia del “poder cusqueño en América” de donde se irradiaría el “continentalismo incaico”.

Sin embargo, este *performance* multimediático se articulaba a través de una paradoja que revelaba las tensiones de la práctica y definición estética de sus creadores. Por un lado, estos intelectuales mestizos aspiraban a consolidar una cultura regional y, por otro lado, establecían diferencias entre ellos mismos como mestizos y los denominados “indígenas”, que han dejado un legado en las prácticas simbólicas locales y regionales. La invención de este *performance* “indígena” para recrear la música y la danza cusqueñas se remitía tanto al pasado incaico como a la vida campesina contemporánea. Así se articulaba una textualidad mítica, como un tejido-partitura, que se remitía tanto a las indagaciones de las nascentes disciplinas científicas (arqueología, etnología, lingüística) como a la tradición oral y las danzas locales vivas de muchas celebraciones del entorno del Cusco. Además de la *Misión*, hubo otro grupo similar, creado hacia 1924, llamado el Centro Qosqo de Arte Nativo, que combinando instrumentos pre-hispánicos y europeos creó piezas musicales de influencia europea pero con imaginaria incaica, creando el *fox incaico*, suavizando la estridencia atribuida a la música indígena.

Afirma López Lenci que esta *performance* andino neoinca actualiza-

ba, por un lado, un pasado glorioso como recurso reparatorio frente al saqueo sistemático del patrimonio arqueológico y, por otro lado, se validaba la simultaneidad del pasado, el presente y el futuro mediante una dinámica compartida por historia y mito. También se verifica en este período una subversión de la música popular cusqueña que incorpora a su temática agrícola tradicional, elementos del desarraigo, la inmigración, la ausencia y separación de la comunidad, así como metáforas de la modernidad mecánica (avión, ferrocarril, fotografía). En síntesis en este período se verifica en el lenguaje musical andino mutuas apropiaciones, negociaciones, cruces, resemantizaciones y contextualizaciones, en que se reelaboraban nuevas expresiones estéticas a través del folclor y las “auténticas” tradiciones cusqueñas.

El capítulo cuatro, titulado “La urdimbre de los hilanderos letrados: las revistas culturales”, presenta un panorama de la ciudad letrada cusqueña del período que cierra con un estudio sobre la obra de dos intelectuales representativos del indigenismo cuzqueño: Luis E. Valcárcel y Uriel García. Se destaca la importancia de la *Revista Universitaria*, fundada, en 1912, por Giesecke y los jóvenes cusqueños del grupo *La Sierra*, que promovieron el proyecto de desarrollo de una “conciencia regional” para redefinir el carácter de la literatura nacional y proponer una nueva cartografía cultural del Perú. Se crea un discurso de *sugestión histórica*, imaginando una conciliación temporal entre el grandioso pasado imperial y un esperanzado porvenir para articular un nuevo proyecto nacional. Este discurso se apoyaba en impulsar la vitalidad al material que ofrecían los estudios arqueológicos, la filología quechua, la literatura oral, la música y el folclor regional.

En el contexto mundial del im-

pacto de las revoluciones mexicana y rusa, el contexto regional de rebeliones campesinas (como la de Miguel Quispe que se proclamaba como nuevo inca) y el contexto nacional de rechazo a la política indigenista del gobierno de Leguía, se articula en la región del Cusco una estética de la revelación o el resurgimiento de la gloria épica incaica en la que destaca Luis E. Valcárcel. Este escritor, hacia 1920, rompe con el grupo arielista limeño liderado por de Riva Agüero, desenmascarando la identificación exclusiva de la “gente decente” del Cusco con los incas civilizadores. Al mismo tiempo se verificaba un resquebrajamiento de la autoridad de la tradición letrada colonial para trasladarla a nuevas disciplinas (arqueología, etnografía, lingüística, etc.). Valcárcel desarrolla una épica regional abandonando el estudio de la crónicas coloniales para estudiar los monumentos cuzqueños, aprovechando también su cargo de director del Museo Arqueológico de la universidad cusqueña. El resultado de esta aproximación lo lleva a desarrollar la tesis del agrarismo, cuyo fundamento es la sociabilidad cósmica, la estrecha relación entre el hombre y el medio ambiente. De aquí nace la idea de los Incas como pueblo escogido que fundó el Tawantinsuyo como una “sociedad modelo de comunismo”, y cuyo contraste lo representaban las ciudades como encarnación de una “falsa democracia urbana”.

También en el capítulo cuatro la autora estudia la recartografía cultural que implicó la aparición de las revistas *Kosko*, *Kuntur* y *La Sierra* que articularon a diversos sujetos de la clase media y populares cuyo antileguísmo se expresaba como antileguísmo, anticentralismo, y federalismo. Estas publicaciones, nacidas bajo la prédica aprista y comunista, cuestionaron el éxito de la Reforma de 1909, haciendo una crítica al po-

der letrado y la autoridad universitaria en la conducción de la modernización cusqueña. La lectura del andinismo de Valcárcel (*Tempestad en los Andes*, de 1927) y el neoandinismo de García (*El nuevo indio*, de 1930), considerados como discursos opuestos por cierta crítica, son para la autora vertientes complementarias de un único tramado simbólico y cultural y que plantean las mismas relaciones conflictivas: ciudad / campo, modernidad / atraso, Costa / Sierra. Ambos autores, fundadores del grupo *Resurgimiento* como redactores de *Kuntur*, construyen una narrativa en que conviven la evocación de la feliz sociedad incaica, el nacionalismo universalista del “nuevo indio” o mestizo y la predicción de un cataclismo revolucionario restaurador de la armonía cósmica en el mundo andino. El particularismo de Valcárcel y el universalismo de García se articulan como una complementariedad discursiva, metaforizada por las imágenes de la “tempestad” y la “caverna”, respectivamente. Valcárcel, a través de su propuesta del Andinismo, el Agrarismo y el mito mesiánico de una utopía regresiva, profetiza una “tempestad” (la invasión de los hombres andinos a la costa) que la autora lee como una reversión del tiempo o *pachacutiy*. Por su parte, García enfatiza las oposiciones en el propio cuerpo de la ciudad del Cusco, como el sujeto mestizo, el templo católico, los barrios rurales, y especialmente la chichería, leída como parte de ese espacio descentrado o “caverna” de origen en donde se plasma la posibilidad de soldar las fracturas histórico-étnicas. En este lugar se encuentran símbolos andinos (como la chola cusqueña, el huayno, la pintura mural, el poncho y el charango) y sujetos de diversos paisajes nacionales del mundo rural y urbano. Para López Lenci tanto la “tempestad” de Valcárcel como la “caverna” de García se insertan en

una práctica narrativa creadora de la paqarina nacional.

En el capítulo cinco, titulado “El *macro-lienzo* visual del Cusco” analiza tanto la cartografía del espacio urbano cusqueño propuesta por García y Valcárcel, como la función que cumplieron las artes visuales (especialmente pintura y fotografía) en el proceso de la iconización de espacios y/o sujetos representativos del Cusco, durante los años veinte, periodo en que se articula el resurgimiento de esta ciudad como paqarina nacional. Sostiene la autora que en el proceso de cartografiar el cuerpo urbano de la “ciudad sagrada” se plantea la recomposición de fragmentos de diferentes ciclos históricos (pre-incaico, incaico, colonial), así como de la cultura incaica y española, no como recurso compensatorio de los traumas nacionales, sino para proponer una nueva fundación del gran mito cusqueño: el resurgimiento de la paqarina moderna.

En el contexto de la celebración de los centenarios de la independencia (1921) y el de la batalla de Ayacucho (1924) y la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, se promovió oficialmente la aplicación moderna de motivos estéticos precolombinos en las artes visuales. Así algunos pintores asumieron el estilo incaico como paradigma de lo artístico nacional, como el caso de Elena Izcue y, especialmente, de Francisco González Gamarra que desarrolló una epopeya visual a partir de una mitología supuestamente “incaicas”. Su pintura se difundió en Estados Unidos a través de *National Geographic Magazine* e influyó en las narrativas visuales panamericanas del imperio incaico.

Se señala también que el historiador del arte cusqueño Felipe Cosío del Pomar, en *Historia crítica de la pintura en el Cuzco* (1922), negaba la posibilidad de la “resurrección

moral” del indígena y postulaba que el “criollo serrano” era el verdadero protagonista de la Escuela Cusqueña desde la época colonial, legitimando el papel de la elite ilustrada. Así los íconos alegorizados del mestizaje artístico peruano ya estaban plasmados en la pintura colonial como los *lienzos* de la Procesión del Corpus. Sin embargo, le correspondió al pintor cajabambino José Sabogal, luego de regresar de Europa, iniciar una “cruzada pictórica” que convirtió al Cusco en un hito fundacional de una nueva perspectiva pictórica, que fue seguida por otros pintores. Aunque su propuesta pictórica de *tipos* peruanos, que continuaba el estilo de Gamarra, tenía sus limitaciones, Sabogal transformó las imágenes de sepulcro y retraso en una red comunicativa que conectó al Cusco como un espacio de autocomprensión nacional.

Por su parte a la fotografía le correspondió hacer un registro visual de aspectos icónicos (plazas, templos, calles, muros, *tipos* de indígenas) del cuerpo fragmentado de la ciudad, visible en la obra de fotógrafos como Miguel Chani, Miguel Figueroa Aznar y Martín Chambi. Siendo la fotografía la nueva tecnología visual en este período se editaron guías con fines turísticos en el que el Cusco aparecía con fotografías de sus íconos más representativos, secundados por textos escritos de intelectuales cusqueños. Así el cuerpo fotográfico de la ciudad modernizó el *macrolienzo* de los fragmentos del Cusco precolombino y Cusco colonial, reinventado por una pluralidad de discursos heterogéneos. La cámara fotográfica construía contigüidades entre los fragmentos y permitía una lectura totalizadora. De este modo se recomponía la diversidad de *lienzos* visuales sobre el cruce de categorías temporales y espaciales.

Se sostiene que en la guía *Cusco Histórico*, Chambi muestra el engra-

naje de un gran *lienzo* de actores sociales contemporáneos, captados en la familiaridad de su trabajar cotidiano que revierten la fragmentarización con que habían sido registrados por las cartas etnográficas e inclusive los óleos y aguafuertes de Sabogal y González Gamarra. Sugiere López Lenci que en la fotografía “India hilando lana junto al adoratorio solar o Intihuatana de sus mayores”, Chambi plasma la continuidad de los saberes locales con la escenificación de la lectura del hilado andino, y que en el retrato de Miguel Quispe, líder indígena que anunciaba la restauración política del comunitarismo andino, Chambi no lo presenta con un ángulo épico, sino con un lenguaje visual lírico y afectivo. Para la autora el tratamiento lumínico del lente en este retrato combina el respeto y la afectividad hacia una figura histórica creada como alegoría visual de la posible modernidad andina, el renacimiento de la paqarina.

El libro culmina con una síntesis de las principales tesis de este estudio, enfatizando el concepto de paqarina y destacando el papel estratégico que le adjudica al capítulo segundo dedicado al descubrimiento/invencción de Machu Picchu, a propósito de la exposición interactiva *Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas*, inaugurada en enero del 2003, por el *Peabody Museum* de la Universidad de Yale.

Hay algunas observaciones que se puede hacer a este libro. En primer lugar, la aclaración de los límites del periodo escogido 1900-1935, considerando que algunos estudios regionales cierran este periodo hacia 1930, cuando concluye la etapa más radical del movimiento indigenista y la caída del gobierno de Leguía. En segundo lugar, aunque el concepto de “paqarina” es muy sugerente, como alegoría de una nueva fundación del mito cusqueño, no se desarrolla de manera suficiente su ren-

miento epistemológico, calificado solamente como “terco” e “huidizo”. En tercer lugar no se desarrolla el contrapunto entre modernización/modernidad para hacer un balance del periodo estudiado.

Pero también hay varios aciertos en este libro. En primer lugar, su enfoque multidisciplinario al que podríamos calificar como una muestra significativa de estudios culturales andinos. En segundo lugar, la conexión y diálogo que establece con los hallazgos de diferentes disciplinas como la historia regional y antropología (Flores Galindo, Renique, Tamayo, De la Cadena), teatro (Itier), fotografía (Poole), arqueología (Kaulicke), pintura (Lauer), danza y música (Mendoza), etc. Estas conexiones disciplinarias le permiten discutir la recartografía de espacios y saberes que se dio en esta región, con una perspectiva local, regional, nacional, hemisférica y global. En tercer lugar, la genealogía del descubrimiento/invencción de Machu Picchu como espacio de confrontación de saberes locales y metropolitanos. El análisis de este monumento cusqueño es tal vez la parte más original y se proyecta como un nuevo estudio específico sobre la iconización de Machu Picchu y su uso como espacio performativo y medial tanto por políticos, artistas y la industria publicitaria, especialmente en los últimos años. Al respecto la autora ya ha publicado un artículo posterior a la edición de este libro (“La ciudad del Cusco hoy: ¿lugar sagrado y/o marca registrada de una cultura globalizada?”, *Ibero-online*, 2005 en <http://www.iai.spk-berlin.de/>).

Acerca del enfrentamiento de saberes sobre Machu Picchu ya se había publicado, casi un año antes del libro de López Lenci, el estudio de Ricardo Salvatore: “Local versus Imperial Knowledge: Reflections on Hiram Bingham and the Yale Peruvian Expedition” *Nepantla*: 4, 1,

2003; 67-80) con el que encontramos algunas coincidencias respecto al significado de la expedición de H. Bingham al Cusco. Para la expedición estadounidense se trataba de establecer una autoridad e influencia sobre Latinoamérica, a través del conocimiento de las antigüedades peruanas, en el contexto de su política panamericanista y expansionista de principios de siglo XX; en cambio para los intelectuales indigenistas del Cusco se trataba de fundar un proyecto regional y nacional, vinculado con la llamada “utopía andina” (para Salvatore) y “paqarina moderna” (para López Lenci). Otro aspecto importante que señalan ambos estudios es la resistencia de los saberes locales frente al saber imperial, la propiedad de los artefactos encontrados y el lugar de la ciencia.

Ambos estudios señalan la importancia de Luis E. Valcárcel como intelectual representativo del indigenismo de la época. Para López Lenci, se trata de uno de los articuladores de la idea de “paqarina” como un nuevo comienzo, propuesta en la metáfora de la “tempestad”; y para Salvatore, como la contraparte del intelectual indigenista que se opone al proyecto imperial de H. Bingham. Sin embargo, si se trata de hacer un balance y proyecciones del movimiento indigenista, encuentro que la biografía intelectual de Luis E. Valcárcel grafica los ciclos del indigenismo en el Perú. Como él mismo señala en sus *Memorias*, este movimiento pasó por tres periodos: 1) “indigenismo regional” (antes de 1925, con énfasis en Cusco, Puno), 2) “indigenismo nacional” (la época de mayor radicalismo, 1925-1930, bajo el liderazgo de Mariátegui y *Amauta*), y 3) el “indigenismo institucional” (posterior a 1930, cuando se perfila una política del estado peruano a través de museos, institutos y escuelas). Estos ciclos a su vez grafican la triple labor de intermediario

que cumplió Valcárcel a nivel regional, nacional e internacional. Este intelectual nacido en Moquegua (como Mariátegui), se “convirtió en serrano”, al trasladarse al Cusco y, luego de su período de indigenista radical, graficada en su obra *Tempestad en los Andes*, asumió el rol de intermediario entre el estado peruano, la UNMSM y diversas instituciones estadounidenses (Smithsonian, Fulbright, fundaciones y universidades) que permitieron formalizar y profundizar gran parte del estudio arqueológico y etnológico del Perú durante el siglo XX.

Aunque ya se ha reconocido que Machu Picchu no era desconocida antes de la llegada de H. Bingham, el mismo Valcárcel reconoció que con la llegada de este explorador estadounidense empezó el estudio científico y difusión internacional de este sitio arqueológico. En el 2011 se celebrará el centenario del “redescubrimiento” (así lo denomina ahora la universidad de Yale) de Machu Picchu y todavía hay una incertidumbre respecto a los resultados del convenio entre el gobierno peruano y el *Peabody Museum* de la universidad de Yale, que negocian a través de un acuerdo de entendimiento que todavía no satisface totalmente a las dos partes. Puntos importantes de este acuerdo son la repatriación total y/o parcial de los objetos arqueológicos que H. Bingham se llevó en 1912, la construcción de un museo de sitio y centro de investigaciones en algún lugar del Cusco, y la administración conjunta de los materiales arqueológicos para estudio, educación, investigación conjunta y exhibición.

La parte estadounidense tiene dos frentes, la universidad de Yale que no está dispuesta devolver todos los materiales y quiere asegurar su administración futura y la memoria de H. Bingham; y *National Geographic* que reconoce los derechos del Perú sobre esos materiales, aun-

que no participa en el acuerdo. Desafortunadamente la parte peruana no ha mostrado profesionalismo ni una política a largo plazo sobre el patrimonio cultural y las negociaciones se han hecho al vaivén del gobierno de turno. Los próximos tres años serán decisivos y podremos ver si la universidad de Yale, acorde con las nuevas políticas de repatriación de materiales arqueológicos a nivel global, más cercanas al *fair trade* (comercio justo) que al *free trade* (libre comercio), da una muestra de americanismo sin imperialismo, y devuelva esos materiales, así como el gobierno de Estados Unidos devolvió el canal de Panamá en 1999. Fenómenos diferentes pero analógicos ya que se originan en el mismo periodo histórico de la política panamericana y de expansión global de los Estados Unidos a principios del siglo XX. Por su parte, al estado peruano le toca diseñar un marco legal sobre custodia y seguridad del patrimonio cultural, más allá del gobierno de turno y cualquier política partidaria; así como negociar con mayor profesionalismo, contando con los especialistas peruanos más reconocidos, como se hizo en otras épocas con Valcárcel.

Nos encontramos frente a la invención de la memoria del futuro de Machu Pichu, a partir de las diversas audiencias, actores y agendas que convoca este monumento llamado Santuario Histórico (1981), Patrimonio Cultural de la Humanidad (1983), Maravilla del Mundo (2007), e icono identitario regional, nacional y de las Américas. En este contexto el libro de López Lenci es de lectura obligada para estudiar los orígenes de los múltiples vasos comunicantes que tiene este icono con la historia cultural del Perú.

Jesús Díaz Caballero
California State University,
East Bay