

Fundamentos para una historia social del arte iberoamericano

Prof. LEOPOLDO CASTEDO

La proposición que encabeza este breve ensayo en modo alguno insinúa la carencia de una bibliografía abarcadora, de una u otra manera, de valiosos intentos para determinar el contenido y las implicaciones sociales del arte en el Nuevo Mundo.

Mucho antes de que ganara su merecida popularidad la obra de Arnold Hauser entre nosotros, ya se habían publicado numerosos trabajos, si bien los más de ellos de carácter monográfico y reducidos al ámbito nacional del autor, vinculando la creación artística con el medio social. Las ideas a continuación esbozadas difieren, sin embargo, de las precedentes, en el enfoque del asunto “desde dentro”, en oposición al hasta hoy prevalente criterio etnoeurocéntrico. Este ensayo, por lo tanto, pretende anotar las bases de un análisis sociológico, en procura de la caracterización de la América hispano-portuguesa-indo-africana y de sus aportaciones culturales, expresadas en un arte al que todavía se le regatean sus valores, sobre todo en los centros desarrollistas dominados por el mencionado etnoeurocentrismo excluyente, que comprende no sólo a la Europa occidental, sino a los países de la órbita soviética y a los Estados Unidos de Norteamérica.

Indios negros, españoles, portugueses, mestizos, mulatos, y algunas gentes de varias latitudes en escala menor, han contribuido a perfilar la identidad de nuevas sociedades, generadoras de valores plásticos y arquitectónicos diferenciados y encuadrados en su circunstancia moldeadora. Sociedades que no son simplemente el resultado de la imposición a sangre y fuego de los patrones y arquetipos de las viejas



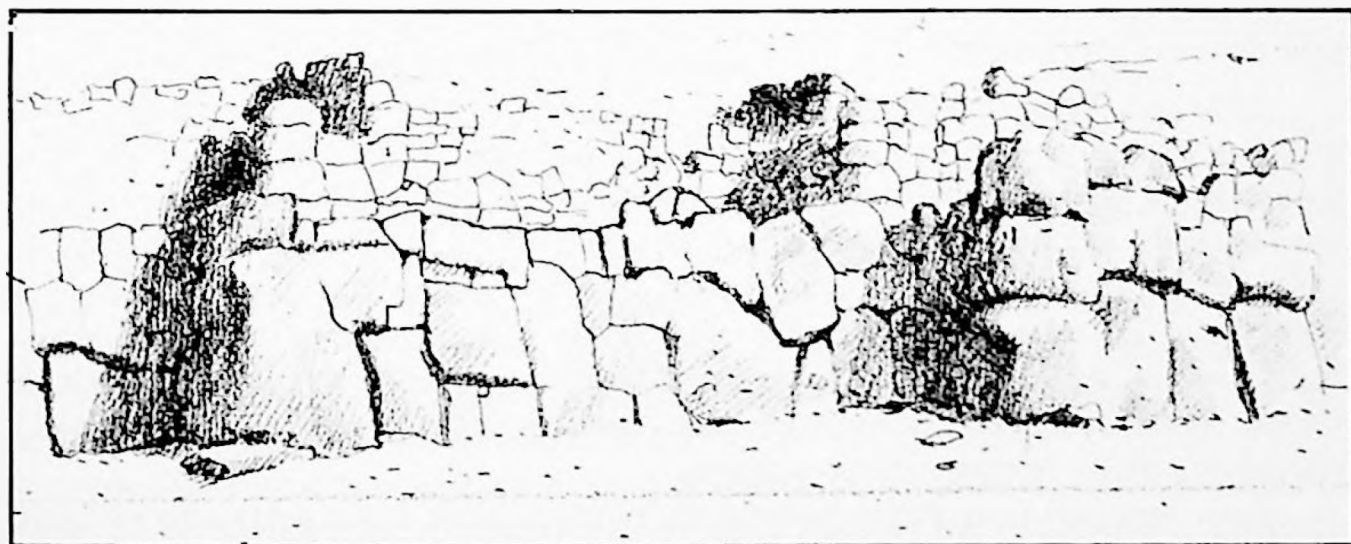
culturas de una Europa que ya no dirige el mundo, pero que creó los más entre los vigentes cuando América se incorporó a la civilización occidental. Mejor dicho, cuando los europeos la incorporaron a la fuerza.

No fue en la América hispano-portuguesa, a diferencia de la anglo-francesa, tal pretendida imposición triunfante. No resultó una copia trasplantada del modelo conquistador. La raíz cultural primigenia era demasiado fuerte para sufrir el eclipse total. Sobrevivió y sobrevive. Se enriqueció, además, con la fortaleza física y la sensualidad del africano. Por mucho que se abuse del manido concepto de "crisol de pueblo y de razas", lo cierto es que América es tanto más América cuanto más ha sido capaz de generar formas peculiares de expresión, diferenciadas de las europeas.

El mayor asombro durante nuestras reiteradas expediciones por tierra, desde el Canadá hasta la Patagonia, lo producía siempre la confrontación de la colosal desmesura de esas soledades que nosotros recorríamos con elementos modernos y relativamente confortables: vehículos de doble tracción; sacos de dormir de cálidas plumas cuando no hoteles de la más variada indole, desde muchas estrellas hasta ninguna; música estereofónica para aliviar jornadas de mil kilómetros por día cuando hubimos de seguir, porque no había otro remedio, la llamada carretera panamericana.

La resurrección de la Historia ya remota, confrontada con la cambiante realidad que, desde nuestra primera expedición terrestre de hace veinticinco años, adquiría nuevas formas de expresión en las comunicaciones, en los principales centros urbanos, en el deterioro de la creación artesanal, en las costumbres, fue dando forma a una visión de América reflejada a cabalidad en sus artes, que ahora apreciamos apoyados en las motivaciones de su trasfondo social, en la interpretación de un Nuevo Mundo, que no lo es sólo en virtud del juicio con que un europeo entusiasmado lo llamó "nuevo" respecto del suyo, sino nuevo en sí, en cuanto diferente de cualquier otro, incluido el Viejo.

Al margen y a pesar de los angustiosos conflictos sociales, económicos y políticos que afligen a buena parte de los países iberoamericanos, de causas remotas y muy complejas, y que sus propios prohombres han



analizado y analizan descarnadamente, lo que determina a todas luces esta originalidad americana es la conjunción de su capacidad de creación artística y de su madurez cultural, que toma cuerpo y razón al margen y sin menoscabo de la progresiva homogeneidad de nuestro planeta, sobre todo en la forma y el estilo de las grandes ciudades. Melbourne, Chicago, Madrid, Caracas y México se parecen más cada día. Lo que aquí interesa destacar es precisamente la capacidad de los hispanos y luso-americanos para adaptar esquemas internacionales, provenientes los más en su día de Europa y después de los Estados Unidos, a su realidad y a su circunstancia. En cuanto al pasado, lo apreciamos de manera ostensible no sólo en la arquitectura y en las artes afines. El modelo de Vandelvira en la catedral de Jaén se siguió por doquier en América, sobre todo en la planta, en la "hall kirche" rectangular, desde Chihuahua en el norte de México, hasta Argentina y Chile. Algunas formas peculiares, como las borrominescas de Acero en la catedral de Cádiz, fueron trasplantadas, en reducido número, también a América.

Pero pronto cristalizaron diseños e ideas bien diferenciadas. Desde el criollismo mexicano, ostensible en Taxco y en Ocotlán, hasta la proliferación de las primeras aportaciones de la técnica y de la ideografía indígenas al arte postcortesiano de México.

El proceso de diferenciación, iniciado en México, se extiende en cuanto fenómeno simultáneo y concordante y en mayor o menor grado según la fuerza de la raíz indígena, por toda la América española. Llega a su más extremado apogeo en el Perú y en el Alto Perú, donde la iconografía tradicional cristiana europea se mezcla con elementos nativos de raíz precolombina y de temática local.

Más adelante haremos referencia a los trasplantes europeos y a sus adaptaciones y reinterpretaciones durante el período colonial. Después de la Independencia, Hispanoamérica y Brasil no pudieron, ni intentaron, zafarse del afrancesamiento que en las formas externas de vida tiñó a la civilización occidental desde finales del siglo XVIII. Y si bien en Portugal la vinculación creciente con Inglaterra condicionó, frenándola, la influencia gala, en Brasil la corte imperial estimuló la moda francesa con caracteres aún más acusados que en los recién nacidos países hispanoamericanos.

Esta ligazón con París habría de proyectarse bien entrado el siglo XX. Pero en la reacción contra el Modernismo —al margen de lo mucho que tuvo de americano— en lo literario, la revolución agraria de México iniciada en 1910 y la irrupción de la clase media como fuerza

opinante y alternativa de poder, sobre todo en el Cono Sur, en lo político, sumados a los movimientos artísticos e intelectuales simultáneos del Muralismo mexicano, los "martinfierristas" argentinos, el grupo Avance cubano, la Semana de Arte de São Paulo y otros de menor volumen, la América hispano-portuguesa se redescubre en sus raíces propias, adaptando con originalidad y talento su lenguaje al lenguaje contemporáneo del resto del mundo occidental.

Surgen entonces nuevas formas, nuevas expresiones de una cultura —o, mejor dicho, de formas plurales de una cultura múltiple— que oscila entre el internacionalismo prevalente en la banda de la periferia orientada al Atlántico y la comprendida entre la columna vertebral de los Andes y el Pacífico, con gran parte de México, de mayor raigambre indígena, y, por ende, de la herencia precolombina.

La anotación de este proceso no determina en absoluto el establecimiento de una escala de valores. Las dos actitudes y sus consecuencias son igualmente positivas. Ahora bien, forzoso es reconocer que las segundas son, en cuanto a su singularidad, más americanas.

Ilustran esta realidad cultural innumerables muestras, desde la conjunción de lo argentino con lo europeo en Cortázar y Borges y en la tradición de la buena arquitectura, desde los palacetes de fin de siglo de Christophersen hasta los más recientes monumentos de Clorindo Testa, o la suma de integración plástico-arquitectónicas de la Ciudad Universitaria de Caracas. Todo esto en cuanto atañe a la mencionada vinculación de la vertiente atlántica con Europa y, más recientemente, con los Estados Unidos.

En contraste, la otra vertiente ha tratado de hallar su identidad en la síntesis del pasado indígena y de su hibridación europea con el lenguaje internacional de la respectiva época, desde el lirismo trágico de César Vallejo y el neoperretismo de la maciza arquitectura limeña de hoy, hasta el realismo mágico de Rulfo y García Márquez, o la resurrección zapoteca en Tamayo. Naturalmente, los casos extremos están matizados por variadas combinaciones de ambos caracteres. No todo es europeo al Este ni indígena al Oeste. Lo que cuenta es la capacidad para conseguir calidades universales a partir de valores locales. En este sentido la conjunción ibero-indígena-africana ha dado ya esplendorosos frutos que la singularizan en la historia de la cultura y en la historia del arte, tanto en cuanto fusión de elementos contribuyentes, como en la trayectoria de tales elementos por separado, dentro del fenómeno universal del localismo trascendente.

En el enunciado de los caracteres que determinan la identidad



cultural de cualquier grupo humano, grande o pequeño, deberán eliminarse, por cierto, las actitudes nacionalistas estrechas y excluyentes, por cuanto, en última instancia, tanto la identidad nacional como la regional —y aun la continental, en caso de que exista— resultan de la amalgama entre lo propio y lo adquirido y de la capacidad para asimilar y reinterpretar los patrones universales vigentes.

Los procesos de asimilación y readaptación de estos patrones produjeron en Asia y en Africa resultados muy diferentes de los acarreados en la América hispano-portuguesa. En aquellos continentes, incluida la sedimentación de una cultura luso-tropical propuesta por Gilberto Freyre, los europeos explotaron sin compasión a los pueblos “débiles e inferiores” y no dejaron otras huellas que las de ciertas estructuras administrativas trasplantadas, ineficaces al término de la era colonialista. No produjeron ninguna fusión de elementos culturales capaz de generar formas mestizas diferenciadas de importancia. Por ello, las

expresiones originales anteriores al dominio extranjero se fuerzan y aspiran a incorporarse al resto del mundo en marcha manteniendo las más de sus características peculiares. Esta realidad es válida tanto para las grandes civilizaciones milenarias orientales como para las más recientes del Norte de África. En cambio, Iberoamérica fue el producto —y sigue siéndolo— de la fusión, con mucho de confusión, de valores europeos y de valores preexistentes.

Por otra parte, los patrones impuestos por los europeos desde la conquista hasta la independencia, con todo lo que tuvieron de extraeuropeos en razón de la extraeuropeidad de España, hubieron de ser aceptados en América quieras que no, a la fuerza. A su vez después de la Independencia, el acercamiento a Europa, con y sin España, en cuanto modelo, y a su proyección casi literalmente calcada más tarde en Estados Unidos, fue volitiva e irrenunciable.

El complejo racial, lejos de disminuir con la conquista de la libertad política, aumentó al proliferar una suerte de “arribismo” social, que sólo comenzaría a superarse con el ejemplo y la práctica de los intelectuales desde el comienzo de la revolución agraria de 1910 en México y que, mucho después y con menos fuerza, se extendería a otros países de creadora raíz indígena, como el Perú. Con el tiempo, el viejo conflicto entre el orgullo y la arrogancia del criollo “europeo” frente a la humillación soslayada del mestizo, del indígena, del negro y del mulato, vendría a tomar forma en el conflicto político-social de la lucha de clases, especialmente en los países que más blasonan de su “pureza de sangre”.

En última instancia, la adaptación y readaptación de los esquemas europeos produjo con frecuencia hibridaciones de marcada personalidad, dentro de un largo y creador proceso, que perderá impulso después de la Independencia, ganada por y para los criollos de viejos apellidos peninsulares, y se transformará en esforzado empeño, no por adaptar los patrones europeos, sino por copiarlos literalmente. El fenómeno se advierte tanto en la incongruencia de las instituciones que surgen y se alimentan de una teoría y de una fraseología, principalmente anglosajonas, incongruentes con la realidad americana, como en las expresiones artísticas, arquitectónicas, urbanísticas, que vienen a resultar el trasplante de modelos, principalmente franceses, a las ciudades de mayor desarrollo: México, Lima, Rio de Janeiro, Santiago, Buenos Aires. El “petit palais” y la “mansarda” sustituyen a la que debiera haber sido la proyección de la casona de tres patios y a la balaustrada que disimula el techo plano. Se llega, incluso, a la exagera-

ción de levantar chalets suizos, con violentos declives de dos aguas donde no ha nevado ni nevará nunca.

Las acciones culturales recíprocas entre España, Iberoamérica y los Estados Unidos de Norteamérica y sus repercusiones en el arte no se limitan al trasfondo de la ostensible participación hispanoamericana en el Sur y en el Suroeste de la primera potencia contemporánea y motivo permanente tanto de orgullo local como de conflicto agónico.

Suele afirmarse que la influencia de Estados Unidos en Iberoamérica es muy superior a la de Iberoamérica en los Estados Unidos. El asunto merece una breve reconsideración, porque si bien es cierto que en las formas aparentes de vida la primera ecuación prevalece sin contrapeso, y no sólo en Iberoamérica sino en la mayor parte de Europa y sobre todo en España, en la vida intelectual norteamericana el peso de la creación "latina" es mayor de lo que generalmente se considera. La América hispano-portuguesa asimiló de antiguo importantes formas y estilos de la creación norteamericana especialmente en el "deep South" que en su propio país tuvieron relativa significación.

A la inversa, las influencias culturales y artísticas de Iberoamérica en Estados Unidos van en aumento, no sólo en función del éxito del "boom" literario. Algunos críticos norteamericanos reconocen las aportaciones a la "School of New York" (caso notable de "chauvinismo") del chileno Roberto Matta, el cubano Wilfredo Lam y el uruguayo Torres García. Los ejemplos podrían multiplicarse con simples referencias al proceso de asimilación, enajenación y, en buena parte, autoafirmación de las culturas mixtas de las muchedumbres portorriqueñas, suramericanas, chicanas, que hoy sobrepasan los 23 millones de ciudadanos estadounidenses.

Párrafo importante de este análisis comparado es el relativo al paralelo afrancesamiento en Brasil y en Hispanoamérica durante el siglo XIX. En la parte española, no tuvieron lugar episodios como el brasileño de la Misión Lébreton, traída por el Emperador para "civilizar" el gusto local. De este estudio paralelo habrán de arrancar decidoras conclusiones sobre la discrepancia, no sólo estilística, que separa el proceso político, social y cultural de ambas partes de Iberoamérica: por ejemplo, la estabilidad, cohesión y unidad nacional del Brasil, comparada con la "balkanización" de Hispanoamérica a raíz de la Independencia. Por último, reviste especial interés, en este desarrollo paralelo que no siempre es discrepante, la simultaneidad de episodios como la Semana de Arte de 1922, en São Paulo, y los antes mencionados en México, Cuba y el Río de la Plata.

Tanto las transformaciones culturales derivadas del desarrollo tecnológico y de la exacerbación del consumo, como su reflejo en el arte, han discurrido en España, Portugal e Iberoamérica en forma paralela desde el distanciamiento de las dos naciones ibéricas, arrastrando en él a sus dominios americanos, de la Europa burguesa, capitalista e industrial ("que inventen ellos"). Este distanciamiento arranca de los albores mismos del capitalismo, generado éste en buena parte y precisamente por el "oro de Indias". Durante el largo período de tres siglos que culmina con la revolución industrial, en la que ni España, ni Portugal, ni menos aún sus proyecciones americanas, participan apenas, estos países han reaccionado a los estímulos extremos, a la modernidad a que alude Zea, con notable reluctancia. Proclives a caer en los extremos, descuidadas, al amparo otrora de una supuesta prevalencia de lo "espiritual" frente a lo "material", en la tarea de aprovechar en beneficio de las mayorías las crisis mundiales —con notables diferencias derivadas de sus respectivas posiciones "geopolíticas"— creyeron encontrar las soluciones a sus viejos problemas de estratificación social y de precaria industrialización en la panacea del desarrollo económico, mediante las inyecciones permanentes de capital extranjero, apoyado recientemente en las empresas multinacionales que estimularon y estimulan una industrialización de reemplazo, cobrando, por cierto, cuantiosos "royalties", e imponiendo, de paso, la nomenclatura extranjerizante de sus productos. Se han aceptado y asimilado de los centros de poder que dirigen el mundo, sobre todo de los Estados Unidos, aunque también de Europa al norte de los Pirineos y del Japón, las formas más pedestres de su expresión, no las que deberían haber sido *desideratum* en el reconocimiento de sus virtudes, *verbi gratia*, la limpieza de calles y campos, el considerar la vía pública como un bien común, no como basurero público, el disfrute de la herencia cultural como un sagrado privilegio que se debe cuidar a todo trance, por muy poderosas que sean las fuerzas políticas y económicas que conspiren en su contra, especialmente las generadas por la voracidad inmobiliaria. Las repercusiones de estos procesos económico-sociales en el arte han sido enormes y acertadamente caracterizadas, en cuanto al contemporáneo se refiere, por Marta Traba. A su vez, han generado una conciencia de autoafirmación de evidentes resultados, en el pasado y en el presente. En efecto, esta conciencia existe y actúa en la creación artística, y la propuesta sociología deberá estudiarla.

Estas ideas provienen de una larga investigación de campo llevada a cabo, las más de las veces, siguiendo la pauta de las pacientes expedi-

ciones que, a partir del siglo XVIII, enriquecieron la cultura europea y contribuyeron a perfilar una imagen científica del Nuevo Mundo. En el mismo predicamento, debe preferirse siempre observar *in situ* los monumentos y su entorno, y cotejar después otras opiniones, ya sean encontradas o concordantes.

Una sociología del arte iberoamericano deberá pulsar los criterios más autorizados para caracterizar las sucesivas etapas durante las cuales la América hispano-portuguesa, fundida en los orígenes primigenios y en las aportaciones africanas, ha recibido, asimilado y, en definitiva, transformado o reinterpretado el lenguaje dominante en su momento histórico.

La primera parte de esta sociología, "Arte y sociedad", deberá estudiar los fundamentos "estéticos" de las sociedades aborígenes al iniciarse la Conquista, con una visión retrospectiva de las etapas que precedieron a las fusiones de antecedentes en los amplios mundos mexicano e inca. Encerramos entre comillas el adjetivo "estético", porque compartimos la postulación con que en su día fustigara Kant a Baumgarten, inventor de la palabreja, proponiéndole su eliminación del diccionario por inútil. El arte americano, sobre todo el precolombino, nada tiene que ver con el "esteticismo" occidental.

Hacemos hincapié en la antinomia que representa contraponer las imágenes de Coatlicue y de la Gioconda. Esta supuesta oposición de valores ha sido la causa principal de las muchas equivocaciones cometidas al enjuiciar, tanto el "arte" precolombino, como el producido después del choque de culturas, hasta nuestros días.

De inmediato se deberían resumir los aspectos definidores de las semejanzas y diferencias entre las culturas ibéricas, su evolución en la Edad Moderna y sus proyecciones en América, en el entendido de que tales culturas ibéricas abarcan una variada latitud, porque la aportación del administrador, del artista, del sacerdote ha sido muy distinta de acuerdo con la herencia cultural de su lugar de origen, sea éste gallego, andaluz, catalán, castellano, lisboeta o extremeño de ambos lados de la frontera.

Luego de situar en su momento histórico el choque de culturas y los orígenes de las nuevas sociedades, que comienzan a diferenciarse de inmediato, habrán de distinguirse en la enorme dimensión del Nuevo Mundo las motivaciones políticas, económico-sociales, culturales, éticas y religiosas del conquistador y en qué medida estas motivaciones condicionaron los primeros pasos de un arte occidental ya americano en virtud de la fuerza de la tradición prehispánica. Párrafos especiales de



las formas que adquirió el choque de culturas serán la importancia de los esfuerzos por extirpar la idolatría, la emulación de las órdenes religiosas entre sí y con el clero secular y sus consecuencias sociales, culturales y artísticas, una de las cuales fue la sublimación en América de la muy española "intimidad con lo divino" en el arte.

Una vez asentados estos precedentes sociales, deberán engarzarse con la descripción del medio físico y de su variada desmesura, en el que se asentaron y tomaron forma los diferentes virreinos, capitanías generales y audiencias, generadores, a su vez, de las futuras nacionalidades. En esta inicial geografía política y administrativa, la delimitación de sus contornos permitirá probar que ya es en sus orígenes diferente de la geografía histórico-artística y que las relaciones entre las varias "provincias" americanas y sus conexiones, en conjunto y por separado, con las dos metrópolis europeas, fueron muy distintas de las generalmente consideradas por acreditados historiadores. Esta diferencia, de suyo, abundará en la nueva formulación de las fronteras histórico-artísticas a que acabamos de referirnos, con la consiguiente demarcación de los ambientes económico-sociales (la ciudad, el campo, los asentamientos mineros) y de las artes que los reflejan.

A partir de estos orígenes, deberá hacerse esquemática mención de las etapas y de los caracteres de la estratificación social y del mestizaje, destacando el distanciamiento entre la pseudoaristocracia administradora y terrateniente y el pueblo llano, con la especificación de las modalidades artísticas de estos procesos, la simultaneidad de la autoría y el anonimato en las artes, las artesanías y la producción industrial, sobre todo de la plástica al servicio de la Iglesia.

Será necesario anteponer a toda interpretación social del arte americano su dependencia directa de los modelos europeos. Mas, esta ligazón, lejos de constituir una réplica que pierde su fidelidad en la medida en que se hace rústica, "primitiva" y provincial —como algunos historiadores del arte americano se empeñan en sostener con ejemplar contumacia— desde los albores de la nueva sociedad americana, en mayor o menor grado, readaptaciones formales y reinterpretaciones iconográficas cristalizaron a la postre en la determinación de los caracteres que habrían de fructificar en estilos regionales y nacionales. Tanto en la América dominada por los españoles como en la portuguesa, los anhelos en procura de su independencia artística adquirieron, desde hora temprana, formas concretas. Algunos rasgos fueron comunes, como las diferenciaciones regionales estimuladas por el medio y la distancia o el paroxismo de la ornamentación barroca. Entre estos

factores diferenciadores se destacan los que hicieron del barroco americano una forma de ser consubstancial con las motivaciones definidoras del estilo propuestas por quienes han tratado con empeño por definirlo. A mayor abundamiento, el mestizaje, afortunada expresión del ser americano de fusión ibérica, contribuyó, en sus diversas latitudes y dimensiones, a enraizar el espíritu del barroco en el alma popular.

En sus líneas generales, el mestizaje artístico discurrió en las Américas de raíz portuguesa y española condicionado por sus diferentes aportaciones extraeuropeas. Peninsulares, criollos, mulatos, mestizos, negros o indígenas, los alarifes-arquitectos, los pintores y escultores, los poetas y los dramaturgos, los oradores sagrados, fueron capaces en la América colonial de equiparar y, en no pocas ocasiones, superar el modelo europeo, sobre todo en todo cuanto a ornamentación, tanto visual como literaria, se refiere.

Es bien sabido que el carpintero, el albañil, el peón, de Portugal y de España, atraído por el señuelo de la riqueza de Indias, no venía a la tierra prometida a trabajar en el mismo humilde oficio que practicara en la península. No pocos trotamundos y aventureros emprendían viaje, "para mudar de condición", como el Buscón de Quevedo. El arquitecto en ciernes o ya formado, hubo de servirse de la mano de obra indígena, negra o, con el andar del tiempo, mulata y mestiza. Y como la catequesis fundaba buena parte de su éxito en la libertad y en la universalidad del dogma católico, siempre que estuvieran al servicio del rito ortodoxo, en las regiones donde el proceso del mestizaje era más acentuado, desde el siglo XVI surgieron las hibridaciones de un arte ya diferenciado. Con el andar del tiempo, desde el "Tequitqui"seudoplateresco hasta el "Tepalcingo" de Morelos y Puebla en México, en Arequipa y el Collao y en Potosí del Alto Perú, en las misiones jesuitas de tierra caliente, en la iconografía brasileña mineira y en la cuzqueña, se recreó un arte que, por su factura y por su representación, es más americano que europeo. En la decoración arquitectónica mestiza del Alto Perú se talla la piedra —como si fuese madera— con una iconografía indígena emparentada con el diseño textil nazca; en los alrededores de Puebla se produce una mudanza en la aplicación del azulejo de Talavera y de Andalucía, modificando en curvilíneo ornamento el esquema de la fachada popular barroca del sur de España; dentro de algunas iglesias, los indígenas esculpen cortes celestiales aborígenes, y en Minas Gerais se representa a los evangelistas semíticos y a los santos italianos, naturalmente, como mulatos de tez bien oscura.

Nuestra primera visita al Cuzco en 1952 coincidió con las vísperas de una mascarada turística que organizan las autoridades y se repite con demasiada frecuencia: una parodia del “Inti-Raimi” en las ruinas de Sacsahuaman. En la Plaza de Armas del Cuzco brillaban entonces las vestimentas y los adornos de una multitud de aborígenes quechuas de la Sierra y aimaras venidos del Collao. Los intrusos vestidos a la europea o norteamericana éramos muy pocos. Veinte años después el panorama humano había cambiado en las vestimentas de manera radical. En vísperas, esta vez, de las festividades de San Juan, la plaza del Cuzco estaba llena de... “hippies” vestidos de indígenas, e indígenas vestidos de “hippies”. Traigo a colación el asunto para simbolizar la permeabilidad de los hábitos y la fragilidad de las imágenes y motivaciones sociales en aras del “desarrollo”, el “progreso”, el “turismo” y otros eufemismos contemporáneos. ¡Cuánto mayor no sería tal permeabilidad cuando se juntaban la espada y el exorcismo!

ILUSTRACIONES. Los dibujos que ilustran el trabajo de Leopoldo Castedo son bocetos del dibujante y pintor Albino Echeverría, de la Universidad de Concepción, mientras estuvo becado por la OEA en el Cuzco, para estudiar restauración de obras de arte.