
"... Un mestizo itinerante ..."

la obra de arte virreinal, los valores indígenas y un brindis con las aporías de George Kubler

THOMAS B.F. CUMMINS

Comienzo este ensayo preguntándome lo que significa la declaración que George Kubler hizo en 1961 sobre el estudio del arte y la iconografía virreinal:

[...] solo [en] ocasiones excepcionales continuaron los temas precolombinos en la expresión artística de los pueblos latinoamericanos. Estas expresiones fueron como gritos de muerte, y su estudio se refiere a una escatología o a la ciencia del fin de las cosas ...¹

Esto es importante en cuanto al tema tratado en este compendio de estudios, pues Kubler escribió un ensayo fundamental sobre el Perú colonial andino en 1944 titulado "The Quechua in the Colonial World" y publicado en *The Handbook of South American Indians, Andean Civilizations*.² Fue un ensayo de tal importancia crítica y formativa que, en 1970 y al respecto, John Murra escribió que "el artículo de Kubler sobre los Quechuas de la colonia, escrito hace 25 años (1946), no ha sido desbancado".³ Efectivamente, se trata de un ensayo informativo que busca articular las etapas de transformación de las prácticas sociales y culturales andinas a lo largo de trescientos años. Por eso analizaré en el presente

1. "... only [in] exceptional occasions... pre-Columbian themes continued in the artistic utterance of the peoples of Latin America. These utterances were like death cries, and their study pertains to eschatology, or the science of the end of things." George Kubler, "On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art", en *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, ed. por Samuel K. Lothrop (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1961), 14-34. Desconozco si Kubler leyó el ensayo de Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", y si lo hizo dudo que hubiera sido de su agrado; en cualquier caso, su evocación de un naufragio como metáfora de la historia de los motivos precolombinos en el mundo colonial parece ser parte de la "Tesis IX" de Walter Benjamin y los "escombros de la historia" arrojados a los pies del *Angelus Novus*. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", en *Illuminations*, ed. por Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969): 253-64.

2. George Kubler, "The Quechua in the Colonial World", en *The Handbook of South American Indians*, vol. 2 de *The Andean Civilizations*, ed. por Julian H. Steward (Washington DC: U.S. Government Printing Office, Smithsonian Institution, 1946), 331-410.

3. John Murra, "Current Research and Prospects in Andean Ethnohistory", *Latin American Research Review* 5, no. 1 (1970): 25.

estudio y de manera crítica la aporía (aporía en el sentido de fisura o brecha verbal/textual), que nos permitirá acceder a las contradicciones del discurso predominante de Kubler sobre la representación. Hago esto por dos razones: 1) George Kubler es uno de los pioneros y grandes historiadores del arte precolombino y virreinal, y debemos entender la base intelectual y filosófica de sus opiniones sobre el arte y los artistas indígenas coloniales;⁴ 2) entre sus propios estudios sobre el arte colonial de México y Perú existen contradicciones muy significativas. Sus teorías más populares y conocidas, que están publicadas en su breve ensayo, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*,⁵ continúan teniendo una gran influencia entre algunos historiadores del arte y artistas. Estas contradicciones, desde mi punto de vista, cuestionan sus posiciones intelectuales, especialmente cuando escribe sobre la participación de obras de arte indígenas en la cultura colonial.

Por lo tanto, para sugerir que tal vez estas imágenes y objetos indígenas coloniales arraigados en parte en las antiguas tradiciones y formas precolombinas no son simplemente la ciencia del fin de las cosas, una escatología, narraré un acontecimiento muy lejano e intrascendente de la historia mundial que tuvo lugar en una parte aún más remota del mundo y que, sin duda, está muy alejado del tiempo y del espacio que interesaba a Kubler. Sin embargo, veremos que se trata de un acto simbólico de trascendental valor político que marca dentro de los términos andinos el alfa y el omega del dominio virreinal español.

El 2 de agosto de 1825, el "Gran Libertador" Simón Bolívar y sus tropas llegaron al pueblo de Pucará, en la

4. Basta consultar los ensayos publicados recientemente en esta revista por Barbara Mundy, "Dialogues: Kubler's 'On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art' Reconsidered", *Latin American and Latinx Visual Culture* 2, no. 4 (2020): 55-96.

5. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven, CT: Yale University Press, 1962).

Provincia de Lampa, ubicado a las orillas del Lago Titicaca. Allí, en lo alto de la cordillera de los Andes, el líder venezolano y su ejército se reunieron en la plaza frente a la iglesia de Santa Isabel, donde escucharon al curaca José Domingo Choquehuanca, descendiente directo de los incas, interpretar su historia del Nuevo Mundo. Comenzó su apasionado discurso a Bolívar, diciéndole que:

Quiso Dios formar de salvajes un gran imperio y creó a Manco-Capac. Pecó su raza y mandó a Pizarro, después de tres siglos de expiación ha tenido compasión de América y os ha creado a vos. Sois pues el hombre de un designio providencial. Nada de lo hecho hasta ahora se parece a lo que habéis hecho. Y que para que alguno pueda imitaros será preciso que haya un mundo por libertar. Habéis fundado cinco repúblicas que en el inmenso desarrollo a que están llamadas, elevarán vuestra estatua donde ninguno otro ha llegado. Con los siglos crecerá vuestra gloria como crecen las sombras cuando el sol declina.⁶

A continuación, Choquehuanca ofreció un brindis a Bolívar en dos recipientes de madera conocidos como *keros*, con los que se brindaba tomando *aqha* o cerveza hecha a base de maíz. Luego, el líder andino le regaló uno de los recipientes a Bolívar y Choquehuanca conservó el otro, el cual hasta hace poco permanecía en la familia como testigo de este evento histórico (fig. 1).⁷

Como obsequio diplomático de intercambio, este kero podría parecer un detalle de poca importancia. Sin embargo, el acto y el objeto andinos son tan importantes dentro de la cadena de intercambio de regalos y objetos de intercambio como, por ejemplo, el regalo de la crucifixión de Cellini que Francesco de Medici hizo a Felipe II de España. Se puede entender que el kero de Choquehuanca participa dentro de las nociones sobre la historia de las cosas que Kubler argumenta en *The Shape of Time*. Este acto y el vaso andino son trascendentales en cuanto a la secuencia histórica de los intercambios, los cuales son, a su vez, fundamentales para mi argumento. Por lo tanto, retomaré este evento y los dos keros al final de este ensayo, pues son emblemáticos de una disyunción entre lo que

6. José Domingo Choquehuanca, *El Comercio*, 9 de diciembre de 1859 y citado en Leonardo Altuve Carrillo, *Choquehuanca y su Arenga a Bolívar* (Buenos Aires: Planeta, 1991), 393.

7. Para encontrar una imagen y descripción del kero, véase Thomas B.F. Cummins, *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004), 462–63 y Robert Duff, *Bolívar's Inca Quero: The Ultimate Royal Prophecy* (París: Suisse Imprimerie, 2017).



FIGURA 1. Anónimo, *Qero Choquehuanca*, ca. 1550, madera, altura 6 5/16 x diám. 6 pulg. (16 x 15.2 cm). Colección privada (Fotografía proporcionada por Robert Hensleigh)

Kubler escribe de manera prescriptiva en *The Shape of Time*,⁸ y lo que hace analíticamente en sus estudios más específicos de arte precolombino y colonial.

Las obras de Kubler que tratan sobre el Perú, las cuales fueron principalmente históricas, se remontan a 1942 y solo duraron unos diez años. En cuanto a la historia del arte virreinal, la investigación de Kubler se centró principalmente en las artes virreinales de México. Su primera publicación sobre el virreinato del Perú ocurrió cuando Julian Steward propuso, en nombre de la Smithsonian Institution, llevar a cabo investigaciones sobre las culturas de zonas extranjeras. Por ello, en septiembre de 1943, el Comité Interdepartamental de Cooperación Cultural y Científica estableció, bajo la dirección de Steward, el Instituto de Antropología Social como una unidad autónoma de la Oficina de Etnología Americana. Su misión era establecer Institutos de Antropología Social cooperativos para la investigación científica y la capacitación en países seleccionados de América Latina. Perú representó un área focal, y la Oficina encargó a Kubler que trabajara en la aculturación de la población andina para *The Handbook*

8. Kubler, en su párrafo final, escribe con gran hipérbole y “hubris”, descartando todos los otros métodos de estudio considerándolos inadecuados: “Ni la biografía, ni la idea de estilo, ni de nuevo el análisis del significado se enfrentan a toda la cuestión que ahora plantea el estudio histórico de las cosas”, en *Shape of Time*, 130.

of *South American Indians* en 1942, para posteriormente nombrarlo investigador en Lima entre 1948 y 1949.

Julian H. Steward, el editor general, había escogido a Wendell Bennett para supervisar el segundo volumen sobre las civilizaciones andinas. Bennett, quien se había incorporado al profesorado de la Universidad de Yale en 1940 como profesor asociado de la Facultad de Antropología, fue colega de Kubler, quien entró a enseñar en la misma universidad dos años antes que Bennett. El equipo que formó Bennett incluyó a Rafael Larco Hoyle, Luis Valcárcel y al propio Bennett. Juntos prepararon las secciones sobre las civilizaciones que precedieron a la conquista, y John Rowe se encargó de las secciones sobre los incas y la conquista. Bernard Mishkin elaboró las secciones de los quechuas contemporáneos. Kubler resultaba ser una elección bastante extraña al tratarse de un historiador del arte, pero como amigo y colega de Bennett fue seleccionado para escribir la sección sobre los quechuas en el mundo colonial. El volumen se publicó en 1946.⁹ Además, Kubler escribió tres ensayos fruto de sus investigaciones; el primero sobre Manco Cápac,¹⁰ seguido por un estudio sobre el comportamiento de Atahualpa tras su captura en Cajamarca y,¹¹ por último, un estudio sobre el estado neo-inca en Vilcabamba.¹² El primer y tercer ensayo son relatos de los acontecimientos extraídos directamente de las crónicas, mientras que el estudio sobre Atahualpa se basa en los textos de los cronistas españoles para interpretar la sociología y psicología del Inca.

A esto le siguió el proyecto conjunto de Kubler sobre la cronología moche que realizó junto con el biogeoquímico G. Evelyn Hutchinson usando los datos de las islas guaneras. El proyecto, titulado “Towards Absolute Time: Guano Archaeology” y publicado en 1948,¹³ constituyó un interesante esfuerzo por elaborar una cronología de la cerámica moche excavada durante el periodo de explotación del guano y que fuera fechable en función a los niveles de guano. Aparte de sus investigaciones generales

sobre el arte precolombino, éste es el único estudio que Kubler realizó específicamente sobre el arte andino, aunque en realidad tiene poco que ver con un estudio sobre arte ya que establece una cronología absoluta.

A Kubler le interesaban sobre todo los asuntos de índole histórico relacionados con el virreinato del Perú. Su interés continuó cuando el Instituto de Antropología Social del Smithsonian, que había sido fundado durante la guerra, envió antropólogos a países latinoamericanos para mejorar la formación en ciencias sociales. Como ya se mencionó, Kubler fue designado para pasar un año (de 1948 a 1949) en la Universidad de San Marcos, en donde, tras consultar con los decanos, se le permitió enseñar lo que considerara necesario para el avance de las ciencias sociales en Perú.

Debido al golpe de estado de Manuel A. Odría en otoño de 1948, la Universidad de San Marcos cerró. Por consiguiente, Kubler convocó a un grupo de estudiantes para que se reunieran en su casa, en donde colaboraron en la recopilación de datos demográficos sobre la cambiante composición de las poblaciones indígenas y no indígenas en el Perú de aquella época. El grupo estaba formado por José Matos Mar, Rosalía Ávalos, Raúl Rivera Serna, Julio Basto Girón, Humberto Ghersi, Carmen Delgado, Miguel Maticorena y quizás Aníbal Quijano. Luis E. Valcárcel y Jorge C. Muelle ofrecieron consejos y apoyo. El fruto de aquel grupo de trabajo fue *The Indian Caste of Peru, 1795-1940: A Population Study Based upon Tax Records and Census Reports*, terminado en junio de 1950.¹⁴ La investigación surgió del ensayo de Kubler “Los Quechua en la época colonial”, en donde lamentó la escasez de información sobre la cultura quechua durante el periodo republicano y planteó problemas que no se podían solucionar sin un tratamiento estadístico detallado.¹⁵ Sin embargo, la noción de Kubler sobre quién era o no indígena era muy subjetiva y se basaba esencialmente en un concepto de pureza, una categoría que provenía de su formación en historia del arte y que fue criticada e identificada por Rowe como un elitismo limeño.¹⁶ Como

9. Kubler, “Quechua in the Colonial World”.

10. George Kubler, “A Peruvian Chief of State: Manco Inca (1515–1545)”, *The Hispanic American Historical Review* 24, no. 2 (1944): 253–76, <https://doi.org/10.2307/2507835>.

11. George Kubler, “The Behavior of Atahualpa, 1531-1533”, *The Hispanic American Historical Review* 25, no. 4 (1945): 413–27, <https://doi.org/10.2307/2508231>.

12. George Kubler, “The Neo-Inca State (1537–1572)”, *The Hispanic American Historical Review* 27, no. 2 (1947): 189–203, <https://doi.org/10.2307/2508415>.

13. George Kubler, “Towards Absolute Time: Guano Archaeology”, *Memoirs of the Society for American Archaeology* 4 (1948): 29–50.

14. George Kubler, *The Indian Caste of Peru, 1795–1940: A Population Study Based upon Tax Records and Census Reports*, vol. 14, The Smithsonian Institution, Institute of Social Anthropology (Washington, DC: U.S. Government Printing Office, 1952).

15. Kubler, “Quechua in the Colonial World”, 353.

16. John Howland Rowe, reseña de “The Indian Caste of Peru, 1795–1940: A Population Study Based upon Tax Records and Census Report”, por George Kubler, *The Hispanic American Historical Review* 33, no. 1 (Feb. 1953): 92–97.

veremos, la crítica de Rowe tiene cierto mérito: Kubler estaba interesado intelectualmente en ignorar la rica vida simbólica de las culturas nativas que sobrevivieron y prosperaron a pesar de la conquista y evangelización española.

Kubler regresó al Perú después del gran terremoto de Cusco del 21 de mayo de 1950, y pasó allí los meses de junio, julio y agosto de 1951. El gobierno peruano solicitó a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) nombrar y enviar una misión para ofrecer asesoría sobre los problemas causados por el terremoto y sugerir acciones concretas para solucionarlos. Kubler y Luis MacGregor Ceballos, de Ciudad de México, junto con Oscar Ladrón de Guevara, de Cusco, conformaron la misión que visitó y preparó informes sobre cada edificio histórico afectado. Abraham Guillén, el fotógrafo de la misión, realizó más de mil fotografías.¹⁷

La única investigación histórica de Kubler sobre el arte andino virreinal consistió en un viaje a Bogotá para investigar la obra de Martínez de Compañón, aunque nada se materializó de este esfuerzo. De hecho, Kubler no parece haber estudiado rigurosamente el arte y la arquitectura andina virreinal, aunque mientras estuvo en Cusco leyó el libro de Wethey de 1949, *Arquitectura colonial y escultura del Perú*. Me parece importante señalar otra vez que Kubler nunca escribió sobre el arte virreinal peruano y que, en cambio, se enfocó en temas históricos. Creo que hay razones de carácter estético detrás de esto. Kubler despreció y denigró el arte inca, al escribir que “el significado intrínseco del arte inca refuerza la impresión general de un estado opresivo. Es como si, con la expansión militar del imperio, todas las facultades expresivas, tanto individuales como colectivas, hubieran sido suprimidas por los objetivos utilitarios hasta llegar a niveles de logro cada vez más bajos”.¹⁸ También creía que las imágenes visuales andinas, como el *tocapu*, cuyo uso continuado durante el periodo colonial consideraba meramente decorativo, habían perdido toda capacidad de transmitir significado alguno. En realidad, a Kubler no le agradaba el arte abstracto,

17. George Kubler, *Cuzco: Reconstruction of the Town and Restoration of Its Monuments. Report of the Mission of the UNESCO Mission of 1951* (Paris: UNESCO, 1951), 2.

18. “the intrinsic meaning of Inca art reinforces the general impression of an oppressive state. It is as if, with the military expansion of the empire, all expressive faculties, both individual and collective, had been depressed by utilitarian aims to lower and lower levels of achievement”. George Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America: The Mexican, Maya, and Andean Peoples*, segunda edición (Harmondsworth [Inglaterra] y Baltimore: Penguin, 1975), 335.

independientemente de que fuera moderno o antiguo. Necesitaba que lo figurativo y decorativo articularan sus propias teorías. Se negó a reconocer el papel del objeto simbólico como obra de arte en la cultura andina, lo cual es fascinante con respecto a lo que escribe en *The Shape of Time*. Es por esto que es importante tener una visión más amplia de lo que dijo Kubler sobre el arte virreinal.

La historia del arte de Kubler tiene sus raíces en las obras y enseñanza de Henri Focillon y Erwin Panofsky. Es así como Kubler trató de imponer su sistema del estudio del arte europeo medieval y renacentista a la historia del arte precolombino y virreinal. Tengo que escribir que, como historiador del arte que investiga y enseña las dos áreas principales de los intereses propios de Kubler, a saber, la América precolombina y la renacentista, su trabajo es a la vez fundamental, pero, a veces, muy perturbador. Hay un subtexto persistente que, conscientemente o no, da un fruto diferente y, en ocasiones, amargo, algo distinto y que se pasa por alto cuando normalmente se lee a Kubler. Es algo que acecha sus estudios desde el principio, y que viene a descansar cómodamente en su obra más influyente, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (1962).

Pero antes de adentrarnos en la obra de Kubler en general y en su estudio de la América y Europa renacentistas en particular, así como en la importancia de su obra seminal *The Shape of Time*, debemos reconocer las condiciones de posibilidad que conforman la obra en términos de la formación personal e intelectual de Kubler y en cuanto al linaje directo entre Kubler y Focillon. Gran parte de esta historia la detalla con cariño uno de sus alumnos, Tom Reese.¹⁹ De hecho, existe una pequeña industria intelectual que rodea a George Kubler y, en concreto, a *The Shape of Time*, que resulta seductora para algunos y una pérdida de tiempo para otros. Es suficiente leer los ensayos del volumen del 2014 de Sara Maupeau et al., *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kubler “The Shape of Time”*, para hacerse una idea del sector, así como los ensayos publicados recientemente en esta revista.²⁰

19. Ver Thomas F. Reese, “Editor’s Introduction”, en *Studies in Ancient American and European Art: The Collected Essays of George Kubler*, ed. por Thomas F. Reese (New Haven, CT: Yale University Press, 1985), xvii–xxxvi. Ver también Reese, “George Kubler: The Craft of Art History”, en *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kubler “The Shape of Time”*, ed. por Sarah Maupeau, Martell Z. Couso, Kerstin Schankweiler y Stefanie Stallschus (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2014).

20. Ver Maupeau et al., *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte*. Para una lectura entusiasta pero no crítica de *The Shape of Time* de Kubler en relación a la interpretación del texto del artista Robert Smithson, ver Pamela

Que el pequeño libro de Kubler sea relevante hoy en día para algunos estudiosos no es lo que me interesa aquí; si algunos estudiosos lo consideran, entonces es de interés para ellos. Esta cuestión ya se anticipa en el libro y el propio Kubler la analiza sistemáticamente. La naturaleza prescriptiva de *The Shape of Time* descarta cualquier cosa (como el significado) fuera del interés de Kubler como algo que no es importante para una verdadera historia del arte. En muchos sentidos, Kubler personifica en la ejecución de su propio texto, “la entrada del objeto principal”.²¹ Sin embargo, a modo de advertencia para los entusiastas, es importante notar que la evidencia histórica del arte que Kubler reúne se basa básicamente en su trabajo sobre el arte y la arquitectura renacentistas en América y Europa. De hecho, hasta donde yo sé, pocos de los artistas o investigadores modernistas que encuentran a *The Shape of Time* de Kubler como un modelo de la historia del arte han analizado de manera crítica sus principales libros y artículos sobre arte y arquitectura precolombinas y renacentistas en América. Si por el contrario, lo han hecho, se han saltado ciertos pasajes, sin comentarlos. Sin embargo, para aquellos que trabajan los campos del arte precolombino y renacentista en América, *The Shape of Time* no destaca solo en términos de la relevancia intelectual de Kubler, en parte porque él toma muchos de sus ejemplos de esa materia y porque sus teorías derivan de sus diversos estudios de dicho material. Así pues, el problema de la aceptación acrítica de la obra de Kubler, la cual ignora el subtexto descrito arriba, tiene que ver en gran parte con las nociones articuladas e inarticuladas de Kubler sobre una historia del arte pura o esencial, como disciplina contrapuesta a la antropología, así como los medios y géneros que él considera que abarcan, o no, la historia del arte.²²

M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), 218–57. Aparte de tergiversar a Kubler como “un mesoamericanista” y escribir erróneamente varias palabras como “quechua” hasta el punto que son irreconocibles, Lee parece que no entiende la obra y la posición intelectual de Kubler cuando lo llama “interdisciplinario”. Henri Zerner ofrece una lectura crítica de *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* en “Kubler and Focillon: *A History of Things* as a Response to *The Life of Forms*”, en *Vision in Motion, Streams of Sensation and Configurations of Time*, ed. por Michael F. Zimmerman (Zürich: Diaphanes, 2016), 631–36; Mundy, “Kubler’s ‘On the Colonial Extension’”, 55–96.

21. No hay espacio en este ensayo para explicar qué es el “objeto principal” aparte de que implica el tiempo y apariencia del original y las siguientes réplicas, hasta que entra en escena un nuevo “objeto principal” o “prime object”. Kubler, *Shape of Time*, 39–52.

22. Kubler es más sincero sobre lo que hace como historiador del arte en oposición a lo que hacen los antropólogos y arqueólogos en su introducción a *The Art and Architecture of Ancient America*, 1–18.

Ambas cuestiones se derivan, en parte, de una noción de pureza y de la jerarquización de las categorías raciales, especialmente la del mestizo.

¿Cómo se relacionan estas cuestiones con la forma en que Kubler formuló sus áreas de estudio: el arte precolombino y virreinal? En otras palabras, ¿qué significa para Kubler escribir en *The Shape of Time* que “la iconología es una variedad de historia cultural”,²³ y que como tal, no es realmente un tema de la historia del arte? O ¿qué significa para él escribir al principio de su carrera que “la verdad es que el concepto de evolución estilística no pertenece a la arquitectura religiosa de Nuevo México” que mientras en Europa “el estilo depende de las actitudes psicológicas en constante cambio, la constante experimentación con materiales y técnicas, y las nuevas demandas populares que surgen del cambiante tejido social”, los indígenas de Nuevo México solo “conocen esta pasión por el cambio . . . en sus más débiles y menos efectivas reacciones”?²⁴ En este caso, el esencialismo como identificador étnico ya forma parte de la formación filosófica de Kubler, que se filtra en toda su obra. Se podría argumentar, por ejemplo, que el objeto principal en *The Shape of Time* es un objeto primordial dentro de una postura esencialista de la filosofía occidental. En otras palabras, los objetos principales que describe en *The Shape of Time* son conceptos a los que se les niega la posibilidad de pertenecer a los pueblos indígenas bajo el dominio colonial español y las prácticas monoteístas; asimismo, los considera esencialmente incapaces de la creatividad y experimentación occidental.

Formular una historia del arte esencialista con un sentido puro y sobredeterminado del arte, donde el significado se vuelve trivial e irrelevante como ejercicio histórico del arte, precipita la separación entre las personas y el arte, que es lo que se experimenta al leer su estudio sobre uno de los grandes edificios del renacimiento tardío de España, el Escorial, donde la descripción de Kubler hace de una arquitectura de por sí austera aún más fría.²⁵ Como veremos, esta evacuación del significado se convertirá en un

23. Kubler, *Shape of Time*, 27.

24. “The truth of the matter is that the concept of stylistic evolution does not pertain to the religious architecture of New Mexico . . . In Europe, style is dependent upon ever-shifting psychological attitudes, constant experimentation with materials and techniques, and new popular demands arising out of the changing social fabric. The Indians of New Mexico knew this passion for change only in its faintest, least effective stirrings”. Ver George Kubler, “A Critical Study of the Religious Architecture of New Mexico” (Tesis doctoral, Universidad de Yale, 1936).

25. George Kubler, *La obra del Escorial* (Madrid: Alianza Editorial, 1985).

leitmotiv en la evaluación que Kubler hace de la América del Renacimiento, de las comunidades indígenas y de su capacidad para crear significado en las artes visuales y literarias tras la invasión española. Esto se debe a que, según Kubler, la cultura Pueblo y otras comunidades no eran tan fuertes como la civilización occidental. Ellos son siempre el “otro” que sucumbe a la superioridad de Occidente.

Kubler se limita a citar a los pensadores más famosos del siglo XVI, como José de Acosta, quien escribió que, si bien al principio del cristianismo existía una gran necesidad de milagros porque “los antiguos no podían ser persuadidos por meras palabras sino por signos” de modo que “la religión cristiana fue fundada por Dios con milagros porque la agencia humana carecía completamente de efecto debido a que los primeros cristianos no tenían el poder”. Pero los pueblos de América en los días de Acosta, los mexicanos, los andinos y los otros, eran bastante diferentes. En sus palabras, “la situación de nuestra era es muy distinta. Aquellos a quienes los sacerdotes anuncian la fe son inferiores en todo: en razón, en cultura y en poder, y aquellos que anuncian el Evangelio son superiores en términos de la gran edad del cristianismo por el número de sus fieles, su sabiduría y erudición y todos los demás medios de persuasión”.²⁶ O en el mundo más secular del siglo XIX al cual Kubler era más próximo, Hegel escribe que “México y Perú . . . eran culturas puramente naturales que debieron perecer tan pronto como el Espíritu de Occidente se les acercó. América siempre ha demostrado ser física y psicológicamente impotente, y lo sigue siendo hoy en día”.²⁷

Por lo que acabo de decir y lo que voy a argumentar, es importante mencionar que George Kubler fue un extraordinario historiador del arte por varias razones, y aunque aquí ofrezco una crítica bastante dura de algunos aspectos de su obra, lo hago con el mayor respeto por aquello que fue capaz de lograr en la disciplina, y especialmente en las áreas del arte precolombino y renacentista americano y europeo. De hecho, no solo fue un erudito extremadamente prolífico con intereses muy diversos, sino que básicamente fundó el estudio del arte latinoamericano precolombino y colonial en los Estados Unidos,

26. José de Acosta y Vicente Luciano Pereña, *De Procuranda indorum salute* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984), I: 321.

27. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, trad. por H. B. Norbert (Cambridge: Cambridge University Press, 1975), 163.

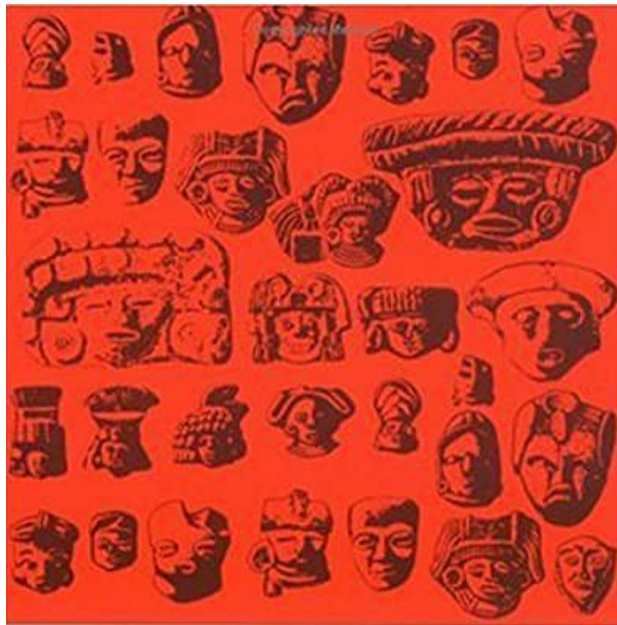
especialmente el arte y la arquitectura renacentista del siglo XVI de México y Perú. Lo más importante es que su devoción a estos dos campos se desarrolló no solo por su curiosidad intelectual sino también por su historia personal.

Para empezar, Kubler no aterrizó por casualidad en el mundo de la historia del arte mientras era estudiante en la Universidad de Yale.²⁸ De hecho, el programa no existía cuando Kubler comenzó sus estudios de pregrado. Por el contrario, su conocimiento de la historia del arte provenía de su familia. Su padre, de ascendencia alemana pero nacido en Akron, Ohio, recibió su doctorado en Historia del Arte en Wüzburg, en 1906. Su tesis doctoral fue básicamente un estudio iconográfico titulado *Die Legende vom Tode und der Himmelfahrt Mariä und ihre Darstellung in der bildenden Kunst*. Aquí cabría preguntarse si la obsesión de George Kubler con la cronología, como demuestra su estudio de la cronología absoluta de la historia del arte y que culmina en *The Shape of Time*, no es casi edípica en su dimensión. ¿Por qué, por ejemplo, Kubler, que estudió con Panofsky,²⁹ ridiculiza la interpretación y la iconología en *The Shape of Time*?³⁰ No es coincidencia; creo que el arte precolombino fue para Kubler el escenario perfecto para exponer sus teorías sobre la secuencia, el tiempo, etc. Como afirma, la iconografía depende únicamente del texto para el que la imagen es secundaria, y en el campo del arte precolombino no hay textos. La portada de *The Shape of Time* retrata imágenes de cosas precolombinas para las cuales no hay absolutamente ningún texto, y de las que, en su momento, había muy poco contexto arqueológico (fig. 2). No debería sorprendernos entonces que la mayor deuda intelectual de Kubler con Panofsky no fuera la iconología, sino su teoría de la disyunción, que Kubler empleó contra aquellos que usan códigos prehispánicos tardíos y textos e imágenes coloniales para interpretar

28. La mayoría de la información biográfica de Kubler viene del estudio de Thomas Reese, *Studies in Ancient American and European Art*, xvii-xxxvi; Reese, “George Kubler: The Craft of Art History”, en *Im Maschinenwerk der Kunstgeschichte*.

29. Vernon J. Knight, *Iconographic Method in New World Pre-History* (Cambridge: Cambridge University Press 2013), 72.

30. El argumento por su definición de arte y contra la interpretación del significado inicia en *The Shape of Time*: “La definición parcial de Cassirer del arte como lenguaje simbólico ha dominado los estudios sobre el arte en nuestro país . . . Pero el precio ha sido alto, ya que mientras los estudios sobre el significado recibían toda nuestra atención, otra definición del arte, como sistema de relaciones formales, sufría por ello un descuido. Esta otra definición importa más que el significado”. Ver Kubler, *Shape of Time*, vii.



THE SHAPE OF TIME

REMARKS ON THE HISTORY OF THINGS

GEORGE KUBLER

FIGURA 2. George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven, CT: Yale University Press, 1962)

tradiciones artísticas precolombinas mucho más tempranas, lo que se denomina “enfoque histórico directo”.³¹ Kubler rechazó enérgicamente este planteamiento, a pesar de que no hay evidencia de una ruptura catastrófica equivalente a la que se produjo en el mundo clásico a causa del cristianismo. En cambio, en algunos casos, existe una evidencia consolidada de la continuidad del texto y la imagen a través de los milenios en América. Por ejemplo, los elementos del mito de la creación maya, el Popul Vuh, registrados alfabéticamente una y otra vez en el periodo colonial, aparecen visualmente por primera

31. Erwin Panofsky, “Renaissance and Resuscitations”, *The Kenyon Review* 6, no. 2 (1944): 201–36. Véase también el análisis de su teoría de disyunción en Vernon James Knight, *Iconographic Method in New World Prehistory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 72–78.

vez en los murales maya del pre-clásico tardío de San Bartolo, en Guatemala, alrededor del 250 a. C.³²

El padre de Kubler no siguió una carrera académica en Europa y después de terminar el grado en Alemania regresó a los Estados Unidos, a Pasadena, California, donde estableció una empresa manufacturera y donde nació y vivió George Kubler hasta los 8 años. Como consecuencia, California y México se convirtieron en componentes críticos de la formación inicial del imaginario de Kubler. También lo sería Europa, cuando después de la muerte de su padre en 1920, Kubler y su madre se trasladaron a Francia, donde permanecieron hasta 1924, cuando ella se quitó la vida. Eventualmente, Kubler se inscribió en Yale, donde después de terminar su carrera ingresó en la escuela de posgrado. La serendipia volvió a aparecer cuando Yale comenzó a crear su programa de Historia del Arte y cuando, durante 1932–33, mientras Kubler estaba en Múnich, Marcel Aubert y Henri Focillon fueron invitados en semestres alternativos para dar un ciclo de clases de dos años en francés. Kubler regresó al año siguiente para tomar clases con ambos académicos. Sin embargo, fue más influenciado por Focillon, a quien introdujo en el mundo de habla inglesa cuando, junto con Charles Beecher, tradujo *The Life of Forms in Art* en 1942.³³ Kubler estaba intrigado por muchas de las preocupaciones pedagógicas de Focillon, que quizás escaparon a algunos de sus colegas; en particular, se inclinó por el interés de Focillon por el arte popular mundial después de 1927, especialmente en su proyecto *Projet d'enseignement au Collège de France* de 1937,³⁴ y su investigación *Moyen Âge: survivances et réveils*.³⁵

Kubler comenzó a preparar sus estudios para su tesis doctoral con la idea de que trabajaría bajo la dirección de Focillon. Su tesis de 1936, “A Critical Study of the Religious Architecture of New Mexico”, se convertiría en su disertación doctoral. La tesis se divide en una introducción histórica seguida de dos partes: una descripción general y un análisis de los elementos del estilo y la cronología de los monumentos. La primera es una lista de dieciocho

32. Véanse William Saturno, David Stuart y Karl Taube, “Identification of the West Wall Figures at Pinturas Sub-I, San Bartolo, Petén”, en *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala*, ed. por Juan Pedro de la Porte, Bárbara Arroyo y Héctor E. Mejía (Guatemala: Museo Nacional de Arqueología e Etnología, 2004).

33. Henri Focillon, *The Life of Forms*, trad. por Charles Beecher y George Kubler (New Haven, CT: Yale Historical Publications, 1942).

34. Henri Focillon, *Projet d'enseignement au Collège de France. Titres et travaux* (Paris: Imprimerie des Presses universitaires de France, 1937).

35. Henri Focillon, *Moyen Âge: survivances et réveils: études d'art et d'histoire* (Montréal: Valiquette, 1943).

elementos que luego se agruparán de manera que reflejen las publicaciones recientes de Aubert. La segunda parte comienza con estas palabras: “La cronología es relevante para la crítica arquitectónica solo para tratar cuestiones de estilo. Siempre somos serios a la hora de rastrear orígenes y desarrollos: obtenemos una gran satisfacción de ello, y se arroja luz sobre los movimientos del espíritu humano al observar los refinamientos progresivos a través de los cuales los motivos, dispositivos y soluciones han pasado”.³⁶ Aquí leemos la preocupación de Kubler por la cronología, seriaciones, y la resolución de los problemas que presentan. Sin embargo, también encontramos algo más que resonará a lo largo de sus obras en relación con la interacción entre los pueblos indígenas y la Europa del Renacimiento. Por lo tanto, permítanme reiterar la sugerencia de Kubler de que el tema del desarrollo estilístico y la resolución de los problemas estilísticos de la arquitectura Hopi y Pueblo son difíciles de abordar porque:

La verdad del asunto es que el concepto de evolución estilística no pertenece a la arquitectura religiosa de Nuevo México . . . En Europa, el estilo depende de las actitudes psicológicas en constante cambio, la constante experimentación con materiales y técnicas, y las nuevas demandas populares que surgen del cambiante tejido social. Los indios de Nuevo México conocen esta pasión por el cambio solo en sus movimientos más débiles y menos efectivos.³⁷

De esto podemos concluir dos cosas. En primer lugar, que los escritos de Kubler sobre el suroeste americano, los Pueblo y los Hopi, difiere en gran medida de lo que Aby Warburg experimentó en 1896.³⁸ En segundo lugar, que dado que Kubler nunca escribió sobre una cultura indígena viva y sus artes, ni estudió la experiencia que los Hopi o los Pueblo en la arquitectura que describe, aunque

36. “Chronology is relevant to architectural criticism only for dealing with questions of style. We are always serious to trace origins and developments: we derive great satisfaction from, and light is thrown upon the movements of the human spirit by observing the progressive refinements through which motives, devices, and solutions have passed”, en Kubler, “Critical Study of the Religious Architecture”, 85.

37. “The truth of the matter is that the concept of stylistic evolution does not pertain to the religious architecture of New Mexico . . . In Europe, style is dependent upon ever-shifting psychological attitudes, constant experimentation with materials and techniques, and new popular demands arising out of the changing social fabric. The Indians of New Mexico know this passion for change only in its faintest, least effective stirrings”, en Kubler, “Critical Study of the Religious Architecture”.

38. Aby Warburg, “A Lecture Presented on the Serpent Ritual”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 2 (1939): 277–92.

estuvieran allí para ser interrogados. En cambio, Kubler confía en la creación de una tipología formal y en la lectura de textos escritos por mendicantes y jesuitas sobre la arquitectura misional y su relación espacial con las ciudades indígenas existentes.

Podemos entender por qué Kubler ignoró a cualquier informante indígena al leer su ensayo “Sobre la extinción colonial de los motivos del arte precolombino”, publicado en 1961, un año antes que *The Shape of Time*. Aquí Kubler anuncia claramente una posición que había formulado sobre los nuevomexicanos y que ahora la utiliza para tratar a los artistas nativos del México renacentista del siglo XVI:

Los editores solicitaron originalmente un artículo sobre ‘la supervivencia de los motivos del arte nativo en el período colonial.’ Tales supervivencias son tan pocas y dispersas que en su conjunto requieren un gasto enorme para un rendimiento mínimo, como la búsqueda de los fragmentos de un naufragio profundo.

Kubler continúa:

No nos ocuparemos aquí de ninguna etapa de esta prolongada disección del cadáver de una civilización, pero solo en las ocasiones excepcionales en que los temas precolombinos continuaron en la expresión artística de los pueblos de América Latina.

Estas expresiones eran como gritos de muerte, y su estudio se refiere a una escatología, o la ciencia del fin de las cosas . . .

La supervivencia de las lenguas nativas es solo una aparente excepción a la regla de la expresión simbólica a la regla de la extinción simbólica. Sin conocer las lenguas indias, los colonialistas no podrían alcanzar sus fines. El lenguaje indio se purificó de su contenido simbólico nativo, y en el siglo diecisiete se convirtió en un vehículo aceptable para las creencias cristianas y los rituales. La separación lingüística de la población en grupos de habla hispana e india fortaleció la división emergente de la sociedad colonial como explotadora y explotada. Bajo estas condiciones, toda expresión simbólica se convirtió en refuerzos del poder del estado colonial.³⁹

39. “We shall not here be concerned with any stage of this prolonged dissection of the corpse of a civilization, but only with the exceptional occasions when pre-Columbian themes continued in the artistic utterance of the peoples of Latin America. These utterances were like death cries, and their study pertains to eschatology, or the science of the end of things . . . The survival of the native languages is only an apparent exception to the rule of symbolic extinction. Without knowing Indian languages, the

Esta es una declaración notable ya que silencia cualquier voz nativa para siempre. No se puede decir nada auténtico. Lo único que se puede decir y crear es una mera imitación del maestro. Taussig, Bhabha y, ciertamente, Bakhtin argumentarían lo contrario.⁴⁰ Sea como fuere, dejaré que este pasaje se asiente en nuestros pensamientos para volver a los pasajes relacionados en el libro de Kubler, *The Shape of Time*, que se publicó un año después, en 1962.

El libro parecía nuevo y refrescantemente liberador para algunos, especialmente para los artistas.⁴¹ Estaba inmerso en lo que se veía como la nueva ilustración: teoría de sistemas y cibernética. Pero también estaba inmerso en la insistente distinción entre la historia del arte y la antropología y la arqueología. Gran parte de lo que Kubler argumenta en *The Shape of Time* ya estaba presente en la introducción de su libro sobre arte precolombino publicado en 1959.⁴² No hace falta que analice aquí cuán influyente fue dicho trabajo para los artistas, que estaban comenzando a involucrarse en una emergente noción utópica del futuro y en la seriación de objetos y artistas, a la vez que situaban su propio lugar en ella. El libro de Kubler se basó en la *Vie des formes* de Focillon, que introdujo en la Historia del Arte y el arte occidental de posguerra, revigorizando las ideas de Focillon con un sentido más racional y científico de la creación y el orden estilísticos. Kubler escribe: “Seguramente hay una edad sistemática independiente de la edad absoluta para todo el fenómeno de la civilización humana que ha perdurado por menos tiempo que la humanidad, en una secuencia abierta que incluye toda la historia de las cosas”.⁴³ Una orden realmente alta del arte europeo, pero luego se dirige al Renacimiento en América, al que él llama “A Mexican Paradigm”. No tengo tiempo ni interés en volver a contar

colonists could not attain their ends. Indian language was purified of its native symbolic content, and in the seventeenth century it became an acceptable vehicle for Christian belief and ritual. The linguistic separation of the populace into Spanish and Indian-speaking groups strengthened the emerging division of colonial society as exploiting and exploited groups. Under these conditions, all symbolic expressions, including those of native origin, eventually became reinforcements of the power of the colonial state”. Véase Kubler, “On the Colonial Extinction”, 14–15.

40. Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 1983); Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York: Routledge, 1993); Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994).

41. Lee, *Chronophobia: On Time*, 218–57.

42. Kubler, *Art and Architecture of Ancient America*.

43. “There is surely a systematic age independent of an absolute age for the entire phenomenon of human civilization, which has endured for less time than humanity, in an open sequence that includes the entire history of things”. Ver Kubler, *Shape of Time*, 57.

los detalles de este paradigma; sin embargo, Kubler mismo lo resume sucintamente cuando escribe que:

La conquista mexicana es como un paradigma que muestra con inusual claridad todas las propiedades principales de este mecanismo fundamental. El comportamiento tradicional de una persona o de un grupo es desafiado y derrotado. Los vencedores aprenden un nuevo comportamiento, pero durante el período de aprendizaje, el nuevo comportamiento en sí mismo está cambiando. Este patrón se repite en cada crisis de la existencia.⁴⁴

Por lo tanto, Kubler trivializa este trauma histórico a través de la analogía del cambio anual de la moda femenina como una crisis paralela pero menor, comparándola con la pasividad de los mexicanos al someterse a la superioridad y al poder de los europeos. Esta comparación denigrante también convierte en femeninas a las personas que afrontan y se someten a la crisis. No podía haber una voz, una comprensión o una mirada nativa una vez que apareció el poder del arte y la arquitectura del Renacimiento. Pero la colonización europea, que se inició durante el Renacimiento, no fue una moda o un motivo extirpado de la cultura. El ensayo de Frantz Fanon sobre el velo, publicado en *A Dying Colonialism*, tres años antes que *The Shape of Time* es un contrapunto al entendimiento de Kubler sobre las victoriosas culturas europeas. Fanon escribe: “. . . el fenómeno de contra-aculturación debe entenderse como la imposibilidad orgánica de una cultura para modificar cualquiera de sus costumbres sin al mismo tiempo reevaluar sus valores más profundos, sus modelos más estables”.⁴⁵

Lo que dice Kubler sobre los artistas nativos de México bajo el dominio europeo es todo lo contrario. Nuevamente, en *The Shape of Time*, cuando Kubler ofrece un ejemplo paradigmático de su “rule of series” que llama “A Mexican Paradigm”. Se basa en su estudio anterior, mucho más extenso y publicado en dos volúmenes bajo el

44. “. . .) The Mexican conquest is like a paradigm displaying in usual clarity all the principal properties of this fundamental mechanism. The traditional behavior of a person or of a group is challenged and defeated. New behavior is learned from the victors, but during the learning period, the new behavior is itself changing. This pattern recurs in every crisis of existence”. Ver George Kubler, *Shape of Time*, 59.

45. “. . . the phenomena of counter acculturation must be understood as the organic impossibility of a culture to modify any one of its customs without, at the same time, re-evaluating its deepest values, its most stable models”, en Frantz Fanon, “Algeria Unveiled”, en *A Dying Colonialism* (New York: Grove Press, 1965), 41–42.

título de *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* donde analiza cómo los miembros de las órdenes mendicantes “crearon” una nueva arquitectura en México empleando mano de obra indígena.⁴⁶ Sobre los individuos que levantaron dichos edificios, así como los que realizaron sus pinturas murales, comenta:

Cualquier sentido indio de necesidad o problema de supervivencia de la pre-conquista fue conducido a la clandestinidad o desapareció. Al mismo tiempo, cada evidencia muestra al artesano indio ansioso por aprender las técnicas superiores y los hábitos de representación de sus maestros europeos.⁴⁷

Kubler no está del todo equivocado, pero tampoco dice nada nuevo. De hecho, básicamente parafrasea a Bernal Díaz de Castillo, el gran cronista de la conquista de México del siglo XVI, quien entendió que la conversión religiosa de los mexicas debía ir acompañada de la capacitación de los artistas mexicas, para que pudieran producir pinturas de estilo europeo. Su capítulo se titula “De cómo impusimos en muy buenas y santas doctrinas a los Indios de la Nueva España, y de su conversión: y de cómo se bautizaron y volvieron a nuestra Santa Fe, y les enseñamos oficios que se usan en Castilla, y a tener y guardar justicia”, y empieza el capítulo con la frase “Después de quitadas las idolatrías, y todos los malos vicios que se usaban . . .” Díaz continúa señalando que los artistas nativos aprendieron a pintar tan bien que compara a tres de ellos (nombrados Andrés de Aquino, Juan de la Cruz y el Crespillo) con Apeles, Miguel Ángel y Berruguete.⁴⁸ La extirpación de la idolatría fue necesaria para la creación de un terreno fértil, por lo que Kubler escribe que las expresiones nativas prehispánicas fueron llevadas a la clandestinidad, desaparecieron, o en el mejor de los casos perdieron su sentido.

Esta es la naturaleza política y cultural del monoteísmo y sus historias coloniales. Pero no debemos aceptar siempre la norma y pronunciarla como si fuera verdadera y pura. Sin embargo, las únicas fuentes que Kubler utiliza

46. Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century* (New Haven, CT: Yale University Press, 1948).

47. “Any Indian sense of need or problem surviving from pre-Conquest life was driven underground or out of existence. At the same time, every evidence shows the Indian craftsman eagerly turning to learn the superior techniques and representational habits of their European teachers”, en Kubler, *Shape of Time*, 58.

48. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cap. CCIX (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 2: 455–62.

para su argumento son los propios mendicantes. En ninguna parte citó una fuente nativa consecuente, en parte porque muchas de ellas estaban escritas en lenguas nativas, las cuales, como ya se ha dicho, Kubler había despojado de cualquier significado simbólico. Como veremos, Kubler también lo hace en su ensayo “The Behavior of Atahualpa, 1531-1533”.⁴⁹ De esta manera, Kubler reitera lo que escriben los autores mendicantes al decir que los artistas nativos mostraron ansiosamente su disposición “para aprender las técnicas superiores y los hábitos de representación de sus maestros europeos”.⁵⁰ El término “superior” está ciertamente cargado de un imperativo imperial. Sin embargo, “maestro” es un término benigno. Pero lo que Kubler quiere decir es implícitamente jerárquico en función de la raza y la etnia:

Las sociedades coloniales se asemejan más a los aprendices con un entrenamiento previo inadecuado para quienes las nuevas experiencias son insuperablemente difíciles, y que recurren a un mínimo conveniente de conocimiento práctico . . . Las artes rústicas son los elementos principales de la vida artística colonial.⁵¹

Así, Kubler puede terminar su estudio de dos volúmenes, una obra verdaderamente heroica tanto en términos de trabajo físico como de la historia arquitectónica reflexiva de esta empresa del siglo XVI, desplegando una metáfora biológica. Dicha metáfora es una reinterpretación de Focillon y la aplica a las relaciones sociales que permitieron la construcción y la pintura de varias iglesias monásticas de mediados del siglo XVI en México por parte de los aprendices de formación inadecuada. Kubler pregunta al lector: “¿Por qué los indios de México . . . aceptaron y reduplicaron casi toda la gama de técnicas de construcción europeas, sin la pérdida esencial de la deformación? A lo que él responde:

La interpretación convencional de que los pueblos indígenas fueron coaccionados y explotados para este fin, en contra de su voluntad y bajo condiciones de esclavitud, es insatisfactoria frente a la evidencia de textos y construcciones. Es como si dijéramos que el

49. Kubler, “Behavior of Atahualpa”, 413.

50. Kubler, *Shape of Time*, 58.

51. “colonial societies more often than not resemble learners with inadequate prior training to whom the new experiences are insurmountably difficult, and who fall back upon a convenient minimum of working knowledge . . . Rustic arts are the principal elements of colonial artistic life”. Ver Kubler, *Shape of Time*, 112.

crecimiento de una cosecha premiada de maíz resulta sólo del diseño belicoso del agricultor contra la naturaleza; su explotación despiadada del agua, el sol y el suelo; su despiadada tiranía al privar a la semilla de las condiciones naturales de crecimiento. Pero cualquiera estará de acuerdo en que la semilla es esencial, y que sin ella, los dolores del agricultor son en vano. La visión convencional aparece en otra forma de afirmación: si los pueblos indígenas hubieran sido dejados a su suerte, su logro cultural hubiera sido mucho más rico y valioso. Esto equivale a decir que el agricultor tiene la culpa de someter a las plantas a cualquier tipo de cultivo, bueno o malo, o que las frutas más finas crecerán a partir de las plantas menos cuidadas.⁵²

Pero los artistas indígenas no son meras plantas. El *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* compuesto primero en Náhuatl y luego traducido al latín en la Ciudad de México alrededor de 1552 por dos estudiantes nativos en el Colegio de Santa Cruz en Tlatelolco (Martinus de la Cruz y Juannes Badianus), fue enviado a Carlos V. Se trata de un manuscrito cuyo material y forma son europeos, pero que representa en sus imágenes un sentido de las raíces y de la tierra que difiere de los conceptos europeos, porque se basa en el conocimiento indígena. Es decir, aquí el conocimiento indígena y su visualización se sintetizan sin ser disminuidos. Sin embargo, Kubler dice después en su ensayo “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art” que “el final de la civilización india americana vino por el reemplazo total en asuntos simbólicos con importantes residuos que sobrevivieron sólo en productos económicamente útiles como el maíz, el maní, el chocolate, los tomates y las papas”.⁵³ Él podría

52. “... The conventional interpretation that Indian peoples were coerced and exploited to these ends, against their will, and under conditions of slavery, is unsatisfactory in face of the evidence of texts and buildings. It is as if we were to say that the growth of a prize crop of corn results only from the farmer’s bellicose design against nature; his merciless exploitation of water, sun, and soil; his ruthless tyranny in depriving the seed of the natural conditions of growth. But anyone will agree that the seed is essential, and that without it, the farmer’s pains are for nothing. The conventional view appears in another form of statement: had the Indian peoples been left to their own devices, their cultural achievement would have been far richer and more valuable. This again amounts to saying the farmer is at fault for subjecting plants to any kind of cultivation, good or bad, or that the finest fruits will grow from the least tended plants”. Ver Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, 2:417–18.

53. “the end of American Indian civilization came by total replacement in symbolic matters with significant residues surviving only in economically useful products, like corn, peanuts, chocolate, and tomatoes and potatoes”. Ver Kubler, “On the Colonial Extinction”, 32.

haber agregado el extenuante trabajo en lugares como las minas de Potosí. No discutiré aquí hasta qué punto esta postura disminuye la todavía rica vida simbólica de los mexicanos, mayas, andinos y otros, pero podríamos preguntarnos hasta qué punto esta afirmación disminuye la práctica de la historia del arte occidental en relación con el resto del mundo.

Kubler rechaza las metáforas biológicas de Focillon en *The Shape of Time*, ya que escribe que son históricamente engañosas. Se podría decir que ya había demostrado su punto de vista en sus primeros textos. En cambio, se centra en lo que quiere decir con “the shape of time”, que es la historia de las cosas que distingue de “la cultura material de la antropología que separa los artefactos de las ideas”. La historia de las cosas reúne ideas y objetos –en definitiva, todos los materiales trabajados por la mano humana– bajo la guía de ideas conectadas y desarrolladas en una secuencia temporal, y “de todas estas cosas emerge una configuración en el tiempo”. Para Kubler, entonces, las cosas se congelan en el tiempo y se convierten en “un retrato visible de la identidad colectiva”, ya sea de la clase de la tribu o de la nación, un “dado a la prosperidad”.⁵⁴ La noción de Kubler de “la historia de las cosas” es, de hecho, bastante estática y muy diferente de la discusión de Appadurai sobre la vida social de las cosas, en la que los objetos no sólo se ven en relación con otros objetos, sino que entran y salen de arenas de valor, de los cuales solo una es estética.⁵⁵

Ciertamente Kubler no era nietzscheano y, por lo tanto, su marco está estructurado únicamente con un sentido ilustrado de desarrollo racional inmerso en un profundo pesimismo acerca de la capacidad colonial indígena de ser creativa sin el cultivo de las convenciones artísticas europeas. Kubler revela su rechazo a las prácticas indígenas en el mundo colonial cuando discute el caso del Perú. Señala que:

La única descripción pictórica exhaustiva de la cultura Inca podría ocurrir solo después de que los recursos pictóricos de la civilización europea estuvieran disponibles. En el libro, un mestizo itinerante de lengua quechua, Felipe Guaman Poma, quien utilizó

54. Kubler, *Shape of Time*, 9.

55. Véase Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, en *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 3–63. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* de Kubler no está citado en ningún ensayo de este libro.

las ilustraciones de libros europeos del siglo XVI como sus modelos. El tema en sí es incaico, y este tema probablemente nunca fue retratado con tanto detalle, debido a la falta de una tradición pictórica nativa viviente entre los pueblos incas.⁵⁶

Kubler tiene razón en decir que el inca tenía diferentes convenciones visuales para representar el espacio, el tiempo y la historia, que a pesar de todo a veces Guaman Poma despliega sutilmente. Lo que quiero destacar de la evaluación negativa de Kubler es cómo clasifica a Guaman Poma como “un mestizo itinerante”. Guaman Poma no era ni mestizo ni itinerante, pero al llamarlo *mestizo*, una clasificación racial despectiva, Kubler puede desestimar sumariamente el trabajo de Guaman Poma con una frase racista.⁵⁷

56. “The only book is by an itinerant mestizo of [the] Quechua language, Felipe Guaman Poma de Ayala, who used sixteenth-century European book illustrations as his models. The subject matter alone is Incaic, and this subject matter was probably never before portrayed in such detail, because of the lack of a native pictorial tradition among the Inca peoples”. Ver Kubler, *Art and Architecture of Ancient America*, 334.

57. Kubler, *Art and Architecture of Ancient America*, 336–37. Cuando Kubler usa la palabra “mestizo” para calificar a Guaman Poma no lo hace de manera inocente. Si fuera por Kubler, Guaman Poma tendría que ser mestizo porque cabe dentro de las definiciones que utilizó en *The Indian Caste of Peru, 1795-1940*. También es evidente que Kubler no tiene en cuenta lo que dice Guaman Poma sobre su propia posición social y cultural, y tampoco aborda sus opiniones negativas sobre los mestizos. Kubler lo llama mestizo porque Guaman Poma utiliza formas e iconografías europeas para registrar conceptos y reclamos andinos. Esta combinación contradice el concepto de pureza de Kubler y la capacidad de los indígenas de ser creativos usando su propia estética. O, como escribió John Rowe en su crítica de *The Indian Caste of Peru*, al concluir diciendo que a Kubler “le gustaría que todos los indios atrasados se convirtieran en simpáticos mestizos actualizados” (p. 97). Eso es precisamente lo que hace Kubler con Guaman Poma, pero no con un fin científico, sino con la intención de desacreditarlo y deshonrarlo. En realidad, Kubler sabía precisamente quién era Guaman Poma y era consciente de su importancia. En 1942, Kubler escribió “La interpretación y evaluación de la arqueología peruana se ha visto favorecida en gran medida por la publicación de la reproducción facsímil de un manuscrito ilustrado por Felipe Guaman Poma de Ayala” (*Nueva crónica y buen gobierno*, París, 1936). Los artículos sobre la iconografía incaica se basan cada vez más en este texto. Juan Larrea presenta un brillante estudio de un símbolo inca, en el que el marco de referencia se amplía constantemente, para dar cuenta de ciertos aspectos del origen mitológico de la dinastía inca, e incluso de la forma de los hitos territoriales. Véase Juan Larrea, “El yauri, insignia incaica”, *Revista del Museo Nacional* 10 (1941): 25-50. El punto débil del argumento es la identificación de los yauri con la forma de una cruz. Ver Juan B. Lastres, “La medicina en la obra de Guaman Poma de Ayala”, *Revista del Museo Nacional* 10 (1941): 113-64. Lastres ofrece un penetrante análisis del carácter del cronista, de su autenticidad y del estilo de sus dibujos. Para un excelente estudio biográfico y bibliográfico del mismo cronista, ver: Víctor Navarro del Águila, “Don Felipe Waman Puma. Cronista ayacuchano?” *Revista universitaria de la Universidad Nacional del Cuzco* 29 (1939): 108-35. Henry Wassen también utilizó las ilustraciones de Guaman Poma para reconstruir los símbolos del ábaco

Kubler no podría haber soportado la idea del animismo de Descola (1992) y el perspectivismo ontológico de Viveiros de Castro (1998 y 2004) basado en Platón y Nietzsche. Las categorías de Kubler son absolutas. Por lo tanto, uno se enfrenta al pasaje “aunque un gradiente común conecta el uso y la belleza, los dos son irreductiblemente diferentes: ninguna herramienta se puede explicar completamente como una obra de arte ni viceversa”.⁵⁸ Esto sonaba maravillosamente claro para el artista del siglo XX, y uno puede entender por qué tantos de ellos, como Ad Reinhardt⁵⁹ y Robert Smithson adoptaron el libro de Kubler ya que participaba del modernismo de Clement Greenberg: en la autorreferencia de las obras de arte y en el concepto de *medium specificity*.⁶⁰ Pero, ¿podemos realmente explicar de forma completa algo basándonos en una sola categoría ontológica? O, ¿puede cualquier explicación ser una explicación completa y acabada? Al declarar tales absolutos, Kubler sigue interpretando las categorías precolombinas de producción creativa en paralelo a las categorías europeas renacentistas. Esto se evidencia tanto en *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, y con mucho más detalle en su libro de estudio general sobre el arte precolombino publicado por Pelican Press en 1962, y reeditado 68 veces entre 1962 y 2018.⁶¹

Su estudio reduce la expresión visual estética precolombina a la pintura, la escultura y la arquitectura. De vez en cuando discute textiles andinos, pero los trata desde una óptica europea, no andina. La trayectoria intelectual de *The Art and Architecture of Ancient America* no solo fue aceptada acriticamente, sino que también fue galardonada con el Charles Rufus Morey Book Award en 1966, un premio que “honra a un libro especialmente distinguido

peruano en “El antiguo ábaco peruano según el manuscrito de Guaman Poma”, *Ethnologiska Studier* 11 (1940): 1-30. Véase también George Kubler, “Periodical Literature on Latin-American Archaeology 1940-1942”, *The Art Bulletin* 24, no. 2 (1942): 182.

58. “although a common gradient connects use and beauty, the two are irreducibly different: no tool can be fully explained as a work of art, nor vice versa”, en Kubler, *Shape of Time*, 11.

59. Por ejemplo, véase la reseña por Ad Reinhardt, “Art vs. History”, *ARTnews* 64 (January 1966), reimpresso en Barbara Rose, ed., *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt* (Berkeley: University of California Press, 1991), 224.

60. Clement Greenberg, “Avant Garde and Kitsch”, *The Partisan Review* 6 (Fall 1939): 34-49. Consultar también Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, 218-57; Henri Zerner, “Kubler and Focillon: *A History of Things* as a Response to the *Life of Forms*”, 631-36.

61. El texto de Kubler fue traducido al castellano en 1988. Ver George Kubler, *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*, trad. por Jorge Luján Muñoz (Madrid: Nerea, 1988).

en la historia del arte, publicado en inglés”.⁶² Este es el único libro de estudio general diseñado como libro de texto para estudiantes principiantes que ha recibido el premio Morey. Podemos aplaudir el reconocimiento del arte precolombino como campo de estudio. Sin embargo, en este caso, el arte precolombino no fue reconocido en sus propios términos, sino a través de categorías ya establecidas e impuestas que podrían subsumir todo el arte. Se trata, en efecto, de otra especie de colonización.

Termino volviendo a la escena de apertura descrita al principio de este ensayo. Pero primero centrémonos en el objeto de preocupación de Kubler, quien escribe varias veces sobre esta clase de objetos. ¿Y cómo nos reconciliamos con lo que dice sobre ellos y su definición en *The Shape of Time*? “... ‘la historia de las cosas’ pretende unir ideas y objetos bajo la rúbrica de formas visuales: el término incluye artefactos y obras de arte”.⁶³ Pero todos los artefactos no son iguales, especialmente cuando los objetos prehispánicos están sometidos a la superioridad europea y su imperativo técnico de perspectiva, arco, etc. Solo hay algo atrofiado, incompleto y casi sin sentido, sin lugar en la historia real. Tal es el kero que es su objeto de estudio al final de su libro de encuestas de 1959 y en su ensayo de 1961 “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art” donde clasifica el objeto como representante de la categoría “explante”. ¿Y qué es un explante? Él comienza con una analogía biológica.

Explante: la descendencia de un pequeño trozo de corazón de embrión de pollo ha florecido desde 1912 en el Instituto Rockefeller en Nueva York como un tejido explantado. Se ha mantenido vivo fuera de su organismo en un medio apropiado.⁶⁴ El término puede tomarse prestado para describir ciertos fenómenos de supervivencia nativa en la América colonial, como cuando un medio aislado floreció durante un periodo en el medio de apoyo de la vida institucional colonial.⁶⁵

62. Ver <https://www.collegeart.org/programs/awards/morey#:~:text=The%20Charles%20Rufus%20Morey%20Book,published%20in%20the%20English%20language>, accedido 1 de julio, 2021.

63. “... ‘the history of things’ is intended to reunite ideas and objects under the rubric of visual forms: the term includes both artifacts and works of art”, en Kubler, *Shape of Time*, 9.

64. Kubler se refiere al trabajo de Alexis Carrel, la nobel laureada por fisiología o medicina. Carrel y sus colegas del The Rockefeller Institute establecieron la técnica de “cultivo de tejido a largo plazo”, <https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1912/carrel/biographical/>, accedido 1 de julio, 2021.

65. “*Explants*. The descendance of a small piece of embryo chicken heart has flourished since 1912 at Rockefeller Institute in New York as an

Kubler cita el kero pintado como un ejemplo de explante que muestra “indios con trajes elaborados en actividades rituales de tipo preconquista”.⁶⁶ Solo cuando “los recursos pictóricos de la civilización europea estuvieron disponibles pudieron los ritos históricos y las costumbres de los pueblos incas ser ilustrados así... Las copas de madera pintadas llamadas keros, que tienen escenas figurativas, son todas adaptaciones coloniales de los métodos pictóricos europeos a temáticas nativas”.⁶⁷ Esta es una de las declaraciones que Kubler menciona al comienzo de su ensayo, “On the Colonial Extinction of the Motifs of Pre-Columbian Art”, que estas supervivencias, “eran como gritos de muerte y su estudio pertenece a la escatología”.⁶⁸

Como leímos al principio de este texto, no fue así como Choquehuanca lo entendió, no fue una expresión de muerte cuando saludó a Bolívar y le entregó el kero. Kubler sólo ve el nuevo diseño pictórico en la superficie del kero y no el objeto ni el acto. En otras palabras, para Kubler es precisamente la nueva imagen pictórica la que tiene sentido, porque es nueva y porque es pictórica. Desestima el resto como intrascendente y andino. Aquí, él ve convenciones y narrativas europeas que califica de derivadas, y por lo tanto despojadas de toda continuidad de la expresión andina, que como hemos visto, según Kubler se extinguió junto con el contenido simbólico de las lenguas nativas. Estas convenciones europeas representan, a su vez, solo la extinción o el explante, tal como lo denomina mediante la metáfora biológica.⁶⁹ Las categorías de Kubler se basan en las altas artes de Europa, como aprendió de Aubert y Focillon. El recipiente, como forma, no es significativo, ya que tiene una función. Sin embargo, si volvemos al intercambio casi olvidado entre Bolívar y Choquehuanca en las altas llanuras de los Andes del sur, este mismo recipiente de madera es el foco de su interacción. Y aquí podemos ver que la historia de las cosas no es meramente un objeto primordial, ni una secuencia dentro

explanted tissue. It has been kept alive outside its organism in an appropriate medium. The term can be borrowed to describe certain phenomena of native survival in colonial America, as when an isolated theme flourished for a period within the supporting medium of colonial institutional life”, en Kubler, “On the Colonial Extinction”, 31.

66. Kubler, “On the Colonial Extinction”, 31.

67. “Not until the pictorial resources of European civilization became available could the history, rites, and customs of the Inca peoples be thus illustrated... The painted wooden cups called *keros*, which bear figural scenes, are all likewise colonial adaptations of European pictorial methods to native subject matter”, en Kubler, *Art and Architecture of Ancient America*, 336.

68. Kubler, “On the Colonial Extinction”, 14.

69. Véase Kubler “On the Colonial Extinction”, 32–33.

de los medios artísticos, géneros y categorías por los cuales Kubler limita su discusión ontológicamente. Más bien, el objeto y la acción son fundamentales en lo que respecta a la secuencia y el espacio del objeto en la historia de la humanidad.

Y para explicar lo que quiero decir, termino este debate retomando la narración del encuentro renacentista que tuvo lugar el 15 de noviembre de 1532, en una zona remota de los Andes, Cajamarca. Aquí se desarrolló un evento trascendental que ha sido relatado innumerables veces en novelas, obras de teatro y pinturas. Y uno que Kubler discute en su ensayo sobre Atahualpa, donde argumenta que, aunque la captura fue escrita desde el punto de vista europeo, su proyecto es un “tratamiento del comportamiento cultural, manifestado por los indios y más particularmente por Atahualpa”.⁷⁰ Pero la interpretación de Kubler sobre el comportamiento de Atahualpa se basa únicamente en términos y textos europeos. En otras palabras, Kubler hace precisamente lo que critica en estudios previos.⁷¹

Kubler descarta que Atahualpa se reconoció a sí mismo como un ser semi-divino, tal como se entiende desde la perspectiva andina. Para él, Atahualpa vio al analfabeto Francisco Pizarro como un hombre con la misma formación que él y, por tanto, ve a Pizarro a través de una mirada europea. Kubler toma la historia oficial narrada por la mayoría de los cronistas para interpretar a Atahualpa como alguien que pensaba y actuaba como un hombre moderno.

70. Kubler, “Behavior of Atahualpa”, 413.

71. Kubler escribe, “La historia de la captura y muerte del Inca Atahualpa ha sido contada innumerables veces, y siempre desde el punto de vista de Pizarro. Es uno de los relatos más fascinantes de la historia ya que los protagonistas eran un condotiero y un rey sin ley. Lo que estaba en juego era un imperio; y el resultado, un ejemplo de triunfo trágico. De ahí que la historia haya atraído a literatos y poetas. Pero rara vez es posible en sus espléndidas narraciones vislumbrar los impulsos y motivos intrínsecos a la cultura indígena. La historia cae tan fácilmente en el patrón de las tragedias del Renacimiento Europeo, con hechos de virtudes trascendentes, y la caída de un monarca, que los estudiosos se han resistido a sacrificar la calidad literaria de los acontecimientos por un tratamiento menos dramático del comportamiento cultural, tal como lo manifiestan los indios y más particularmente Atahualpa. De ahí que, a pesar del carácter precario e ilegítimo de la autoridad de Atahualpa, este tiende a aparecer en el arte narrativo como una especie de rey por derecho divino; como un rey agraviado, o como un potentado fantástico que sirve de espejo a la audacia de Pizarro. En general, la literatura ha considerado a Pizarro como el enigma, el problema o el objeto de empatía; y pocos escritores han mostrado un interés desapasionado en el registro altamente significativo del comportamiento de Atahualpa durante la crisis de la cultura indígena peruana de 1531 a 1533. Para relatar este comportamiento, comenzaremos con los acontecimientos de la primera visita de Pizarro al Perú”. Ver Kubler, “Behavior of Atahualpa”, 413.

Así, cuando el fraile dominico Vicente Valverde ofreció la biblia a Atahualpa, el monarca inca arrojó el libro al suelo, un acto sacrílego en términos europeos y que dio inicio a su captura y a la conquista del imperio inca.

Titu Cusi Yupanqui, sobrino de Atahualpa, narra una historia diferente que parece irrelevante para Kubler.⁷² Comienza describiendo el primer encuentro entre Atahualpa y Hernando de Soto, Diego de Trujillo y Hernando Pizarro en el campamento inca a las afueras de Cajamarca el 15 de noviembre de 1532. Titu Cusi Yupanqui dota a esta primera reunión de un significado diferente al descrito en los relatos españoles, uno que no parece estar desconectado de la posterior batalla de Cajamarca. Escribe:

mi tío Atahualpa que a la sazón estaba en Caxamarca, el qual los reciuió muy bien y dando de beber al uno dellos con un vaso de oro de la bebida que nosotros usamos, el español en recibéndolo en su mano, lo derramó, de lo cual se enojó mucho mi tío; y después desto, aquellos dos españoles le mostraron al dicho mi tío una carta o libro, o no sé qué, diciendo que aquella era la quilla de Dios y del rey, e mi tío como se sintió afrentado del derramar de la chicha, que así se llama nuestra bebida, tomo la carta o lo que era, y arrojalo por allí, diciendo ‘Qué sé yo que tu me dais ahí. Anda vete.’ Y los españoles se volvieron a sus compañeros.⁷³

Titu Cusi Yupanqui es el único autor que sugiere que los españoles presentaron algún tipo de escrito a Atahualpa durante esta primera reunión. Así, confunde los actos de intercambio que tuvieron lugar ese día con los que ocurrieron el 16 de noviembre de 1532. Sin embargo, hace esto, no porque esté confundido sobre la cronología de los eventos de estos dos días, sino porque los ve como un continuo. Los eventos de la primera reunión son un prelude de la confrontación que tiene lugar al día siguiente, cuando el Inca y su ejército:

“[El Inca, con su ejército,] levantó su real, no con armas para pelear, ni arneses para se defender, sino con

72. Para estudiar la diferencia entre los relatos del encuentro en Cajamarca de los españoles y de Titu Cusi, véase Thomas B.F. Cummins, “Trois récits divergents des événements de Cajamarca: les Chroniques de Cristóbal de Mena, Titu Cusi Yupanqui et Guamán Poma de Ayala”, en *L’Inca et le conquistador*, ed. por Paz Núñez-Regueiro (Paris: Musée du Quai Branly, 2015), 30–47.

73. Diego de Castro y Titu Cusi Yupanqui, “Instrucción del Ynga D. Diego de Castro Tito Cussi Yupanqui para el muy ilustre Señor el Licenciado Lope García de Castro, Gobernador que fue destos Reinos del Pirú, tocante a los negocios que con su Majestad en su nombre por su poder ha de tratar, la cual es esta que se sigue”, en *En el encuentro de dos mundos: los Incas de Vilcabamba*, ed. por María del C. Martín Rubio (Madrid: Atlas, 1988), 128.



FIGURA 3. Anónimo (Perú), *Qero Inca*, ca. 1500, madera, altura $4\frac{5}{8}$ × diám. 4 pulg. (11.7 × 10.2 cm). Metropolitan Museum of Art, regalo de Nathan Cummings, 2004 (obra de arte en el dominio público)

tomes y lazos, que así llamamos los cuchillos nuestros para cazar aquel género de nuevas llamas, que así llamamos al ganado nuestro, y ellos lo decían por los caballos que nuevamente habían aparecido; y llevaban los tomes y cuchillos para los desollar y descuartizar, no haciendo caso de tan poco jente ni de lo que era; y como mi tío llegase al pueblo de Caxamarca con toda su gente... los españoles los recibieron... le dijeron, que venían por mandato del Viracocha a decirles como le han de conozer, y mi tío como les oyó lo que decían, atendió a ello y calló, y dio de beber a uno dellos de la manera que arriba dije, para ver si se lo derramaban como los otros dos. Fue de la misma manera, que ni lo bebieron ni hicieron

caso; e visto por mi tío que tan poco caso hacían de sus cosas: 'Pues vosotros no hacéis caso de mí, ni yo lo quiero hacer de vosotros.' Y así se levantó enojado y alzó grita, a guisa de querer matar a los españoles, y los españoles que estaban sobre aviso tomaron cuatro puertas que había en la plaza donde estaban, la cual era cercada por todas partes.⁷⁴

El objetivo de relatar este acontecimiento histórico desde el punto de vista andino es cerrar esta discusión en la plenitud del tiempo con la obra de arte del kero (fig. 3). Aquí un objeto y una acción andinos, ambos extremadamente significativos, estuvieron en el centro de una gran conflagración cultural, y que en términos y valores andinos revelan su propia "configuración del espacio", una especie de escatología: el fin del Imperio Inca. Sin embargo, la historia y el uso de este objeto no se extinguieron, sino que en los Andes de 1825 reconoce y saluda a un mundo nuevo y esperanzador. Kubler descarta el kero como un explante, como un embrión de pollo. No creo que fuera así, y sospecho que tampoco lo experimentaron como tal Bolívar ni Choquehuanca.

ABOUT THE AUTHOR

Thomas B.F. Cummins is the Dumbarton Oaks Professor of Pre-Columbian and Colonial Art at Harvard University and the Director of Dumbarton Oaks. His forthcoming essays include "They Value Emeralds Even More than Gold': Muiscas, Spaniards, and Objects of Value," in *Portable Universe/El Universo en tus manos: Thought and Splendor of Indigenous Colombia* (LACMA, 2021) and "Burnt by Venus: Images of Africans and Their Descendants in Spanish Colonial America," in *Image of the Black* (Harvard University Press, 2022).

From the Table of Contents page, click on the "Supplementary data" link to view the English version of this manuscript.

Title of this essay in translation: "...Un mestizo itinerante...": Viceregal Artwork, Indigenous Values, and a Toast with George Kubler's Aporias

74. De Castro y Yupanqui, "Instrucción de Ynga D. Diego de Castro Titu Cussi Yupanqui", 129-30.