

# ¿HÍBRIDO O MESTIZO?:

## EL PROBLEMA SEMÁNTICO EN LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE ANDINO

La “dificultad de pensar al mestizo”  
es como “pensar y hablar de lo innombrable”

*Thierry Saignes*

Lucía Querejazu Escobari<sup>1</sup>

### Resumen

El objetivo de este trabajo es revisar la utilización de algunos términos, como *mestizo*, *aculturación*, *transculturación*, *síntesis*, *sincretismo* e *híbrido*, en la designación del arte colonial andino. Cada término y los enfoques que conceptualmente permiten han generado a lo largo de los años una serie de hábitos que pueden entorpecer el conocimiento de los procesos que se encuentran detrás de la mezcla y que son los responsables de la estética que podemos apreciar hoy día. Por ello, proponemos una revisión de los términos más utilizados, como *mestizaje* y *aculturación*, y los problemas y beneficios que conlleva el uso del término *híbrido*.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Historia por la Universidad Javeriana de Colombia y actual doctorante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente de la Universidad Mayor de San Andrés y docente archivista del Archivo de La Paz. Entre sus investigaciones destacan el trabajo en torno al estudio de la introducción del rito fúnebre católico en la región de La Paz en el siglo XVI, la utilización de emblemática en las fiestas potosinas del siglo XVIII y actualmente sobre las postrimerías del pueblo de Caquiaviri en el departamento de La Paz.

### Palabras clave

Mestizo / aculturación / transculturación / síntesis / sincretismo / híbrido / arte colonial andino

### Abstract

This article aims to revise the use of some terms such as *mestizo*, *aculturación*, *transculturación*, *síntesis*, *sincretismo* and *híbrido* (*mixed*, *acculturated*, *transculturated*, *synthesys*, *syncretism* and *hybrid*) in regards to the study of andean art history. Each term and the perspectives that are developed from it have caused a series of habits that through the years created habits of thought that unable the access to the processes behind the mixings and that are responsible for the aesthetic we can nowadays appreciate. This is why we propose this revision of the most used terms, namely *mestizaje*, *aculturación*, and the problems and benefits that derive from the use of the term *hybrid*.

### Key words

Mestizo / aculturación / transculturación / síntesis / sincretismo / híbrido / andean art history

## Introducción

La historiografía del arte americano ha utilizado a lo largo de décadas diferentes términos para definir –y por ese camino también entender– la producción artística y arquitectónica colonial. Para tener un panorama claro de la historiografía a la que nos referimos queremos primero aclarar que ésta no incluye la que se enfoca en la Nueva España. Esta división responde esencialmente a las diferencias entre la producción artística (pintura, tejidos, sistemas de anotación y escritura, etc.) prehispánica, en la medida que éstas determinaron el dispar desarrollo de la adopción de los sistemas europeos de representación y escritura además de otros aspectos que intervienen en la fusión de dos culturas diferentes en un proceso colonial.

En la Nueva España la escritura pictográfica de códices, la elaboración de un sistema de denominación matemática y astrológica marcó una diferencia definitiva en la adopción veloz de las formas de lenguaje europeo. Tanto la asimilación de la pintura representacional como la de

la escritura alfabética fue un tanto más fácil en esos territorios, ya que las bases pictográficas de figuración estaban dadas en los códigos. Es decir, se desarrolló una forma de escritura pintada, similar en el principio básico, tanto a la escritura jeroglífica egipcia como a la escritura china en cuanto que la figura contiene un concepto a partir de una representación visual de lo que se desea nombrar o enunciar. Un pictograma se realiza pintando (en este caso, hojas de agave) imágenes, simples o compuestas, que remiten a un significado simple o compuesto a partir de la asociación y similitud.<sup>2</sup>

Por otro lado, en la región andina las culturas prehispánicas en toda su variedad desarrollaron otro tipo de lenguajes, ninguno de ellos similares a la escritura alfabética o a la pictográfica. De ahí que se considere a todas ellas como culturas ágrafas. Esto no nos debe llevar a pensar, sin embargo, que se trata de culturas sin ningún tipo de registro o un sistema de anotación. Se sabe de la utilización de quipus para llevar cuentas, de la compleja elaboración de textiles tanto para plasmar procesos histórico/míticos como para ser contenedores de diferentes tipos de cargas simbólicas, como ser: el lugar de origen, el linaje, el género, la jerarquía social, etc. Por lo tanto, no es demasiado arriesgado decir que la gran distancia epistemológica que existe entre las formas enunciativas occidentales y las andinas, nos siguen planteando un gran reto al momento de descifrar el contenido de estas formas de registro y al intentar transferir sus contenidos al sistema occidental de escritura. En términos prácticos, esto significó que el desarrollo del arte colonial en el Virreinato del Perú fue mucho más lento en su síntesis de formas y medios por lo cual sería infructuoso establecer paralelos con la Nueva España.<sup>3</sup>

Esto es importante, ya que la introducción e imposición del sistema alfabético de escritura y la pintura representacional en las tierras americanas se dio en condiciones diferentes en ambas regiones. Esta diferencia se da al punto de que la extirpación de las idolatrías en Nueva España pasa por la eliminación de la tradición de escritura y contabilidad del tiempo, de la creación de calendarios y la utilización ritual de éstos. Como bien señala Serge Gruzinski, en Nueva España se trata de la extirpación del vínculo con lo real indígena. La cultura occidental ofrece pues, una nueva forma de percibir el mundo y el paso del tiempo en algunos aspectos antagónicos a las americanas. En el mundo andino, al no existir una forma de registro de la memoria y el tiempo en una episteme mínimamente compatible, la extirpación de idolatrías, la superposición de cultos y la introducción de un sistema de escritura totalmente nuevo dejó pasar y existir las formas

---

<sup>2</sup> Elizabeth Hill Boone y Thomas Cummins, "Colonial foundations: points of contact and compatibility".

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 18.

andinas de registro y memoria. Esto permitió que estas actividades y formas de expresión (como formas del lenguaje) sobrevivieran durante mucho más tiempo, no necesariamente como resistencia declarada contra el sistema español, sino como supervivencia natural que estuvo vigente en la medida que fue necesaria.

Estas dos grandes diferencias entre las culturas mesoamericanas y las sudamericanas han determinado de forma visible las producciones artísticas de cada región. Por ello también consideramos conflictivas las adopciones conceptuales de la historiografía del arte o la arquitectura sobre la Nueva España, porque responden a procesos operativos y creativos totalmente diferentes. De todas formas, esta producción intelectual ha hecho grandes aportes y no está demás siempre consultarla en búsqueda de formas diferentes de acercarse a los problemas.

### **La historiografía del arte andino**

La historiografía del arte andino nace de la historiografía de la arquitectura andina. Como parte de las corrientes de pensamiento nacionalistas e indigenistas de los años 1930, los primeros historiadores de la arquitectura y el arte andinos del siglo XX empezaron a preocuparse por recuperar el valor de la producción local y, en esa medida, buscaron validarla a partir de o en contraposición a las matrices de producción europea de la que cada cual deriva. Especialmente en el caso de la arquitectura, los historiadores compararon, con diversas intenciones, la arquitectura continental con la de las colonias, lo que llevó inevitablemente a la identificación de *estilos*. Aunque no sea fútil es poco provechoso pensar que la categoría de los estilos –que responde a un proceso europeo totalmente diferente al de la imposición estética que se vivió en América– sea una herramienta útil en la investigación de los procesos propios de la región. En este proceso de investigación y búsqueda, los historiadores y arquitectos empezaron a buscar términos para explicar y entender la producción colonial.

La revista *Anales* de Buenos Aires publicó desde fines de la década de 1940 los artículos más señeros en la construcción de una historia de las artes en Hispanoamérica. En su análisis de estos textos, Marta Penhos señala las dificultades conceptuales iniciales y las pautas que siguieron estos autores. En torno al tema de los estilos, la autora señala: “Sin embargo, la traslación de estas categorías a una producción vasta y diversa como la americana no dejó de evidenciar desajustes. Una buena parte de los textos publicados en *Anales* dan cuenta del esfuerzo por adaptar los esquemas consagrados a una realidad cuyas complejidades recién se estaban develando. Junto con el problema de los estilos apareció con fuerza la cuestión de la

definición e identidad del arte americano, y la revisión de nociones como regionalismo, provincialismo, originalidad, dependencia, “lo indígena”, “lo popular”, en el marco de interpretaciones que exploraban alternativas a las ya conocidas.<sup>4</sup>

El tema de la originalidad es una de las inquietudes constantes en esta historiografía y es el que define la carga conceptual del término *mestizo*.<sup>5</sup> Al prácticamente dar por hecho que no existe originalidad total en la aplicación de un modelo extranjero, los historiadores buscaron los elementos que se podrían considerar originales (en forma de estilos) en una búsqueda por tipificar y encontrar la voz activa de los indígenas en este proceso, como si solamente esto le añadiera un nuevo valor a los edificios, las pinturas y demás producción<sup>6</sup>, y que se manifestaría como un rompimiento del estilo, es decir un quiebre en la pureza de un modelo. Visto de esta forma no cabe duda de la compleja carga, hasta peyorativa, que conlleva el término en su capacidad de referencia.

La búsqueda de los estilos llevó a la identificación de elementos de diferentes orígenes. A saber, aquellos reconociblemente españoles que se hacen evidentes en las obras más fieles a los modelos traídos del continente y, por otro lado, los elementos exóticos, diferentes, nuevos, que dan razón de un apropiación, así fuera mínima, del lenguaje e incluso del discurso, por la población ejecutante de las obras. Los resultados de estas investigaciones debían ser enunciados de alguna forma que rescatara su presencia, ya sea positiva o negativamente. Es decir que algunos historiadores privilegiaron estos detalles, por ejemplo el surgimiento de un *estilo indígena*, como si a través de éste se pudiera escuchar con claridad una voz. De forma opuesta, otros investigadores destacaron la habilidad de copiar el modelo fielmente como una verdadera cualidad. “Donde unos se regocijaban detectando los rasgos artísticos de la *sensibilidad indígena*, los otros veían artífices toscos e inexpertos que sólo producían copias sin mérito original o estético alguno.”<sup>7</sup> En esta búsqueda de los vestigios visibles de la población indígena, los arquitectos Gasparini y los esposos Mesa Gisbert, por ejemplo, optaron por ocuparse de la ornamentación de los edificios coloniales, ya que en la estructura misma de los edificios no se distinguía ningún elemento “evidentemente” indígena.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Martha Penhos, “De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los *Anales* de Buenos Aires (1948 - 1971)”, p. 168.

<sup>5</sup> Angel Guido y Martin Noel fueron los primeros en utilizar el término, alrededor de la década de 1920.

<sup>6</sup> Ramón Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 4.

<sup>8</sup> Penhos, *op. cit.*

Sintetizando la terminología utilizada en la historiografía del arte andino, podemos hacer algunas apreciaciones que enriquecen las formas de ver y estudiar esta producción. Investigadores como Enrique Marco Dorta o Mario Chacón realizaron el trabajo de destacar y resaltar el legado colonial como una herencia patrimonial que debía ser puesta en valor. Marco Dorta escribe a partir de la noción de la existencia de un *barroco andino* determinado tanto por sus características estéticas (formales) como por las de la región que las produce. Este concepto, así como es temprano en las investigaciones en torno al tema, tiene la gran virtud de contener en su enunciado al espíritu del estilo del que emana, el barroco, y a la región que lo apropia, la andina. De esta forma, la propuesta planteada en esta terminología marca el camino de la investigación, entre estilística y formal, y de las prácticas y producciones regionales. No se deja de lado el sentido del estilo, sin embargo, al calificarlo de andino le otorga al estilo la posibilidad de ser totalmente diferente.

Por su parte, Mario Chacón se limita a nombrar la producción como *virreinal* dando razón de la cronología y el sistema administrativo bajo el cual ésta se originó. Esta designación es una de las más sencillas, como la de *colonial*: sin estar desprovista de cargas semánticas, es un término que aparentemente se deja de utilizar sin mayor problema por ser poco explicativo de lo particular y reforzar la condición de colonial de la producción. Esto no significa, tampoco, que Chacón no estuviese atento a encontrar a los artistas indígenas que estuvieron activos en el periodo colonial, sin embargo se limita a mencionar su participación y no a hacer análisis formales de estilo.

El trabajo de Mario Chacón significó un aporte significativo porque publicó muchas de las fuentes más importantes para el estudio del arte colonial, especialmente el potosino.<sup>9</sup> En esta tarea, nos expone a los términos que se utilizaban durante la colonia para designar las obras de diferentes origen o producción, presentando así indirectamente más opciones a las que utilizaban los otros historiadores. En los inventarios de las pinturas que se encontraban en la iglesia de la Compañía de Jesús en Potosí, a fines del siglo XVIII, se hallan las siguientes diferenciaciones:

- Pinturas romanas.
- Pinturas de un coadjutor europeo (Bernardo Bitti, Diego de la Puente, etc.)
- Pinturas ordinarias del reino.
- Pinturas europeas.
- Pinturas del Cusco.

---

<sup>9</sup> Mario Chacón, *Documentos sobre arte colonial en Potosí*.

De esta forma, Chacón opta por dejar a los protagonistas la designación correspondiente a las pinturas que evidentemente responde a su origen y, a partir de ello, podemos deducir su escuela, estilo y el tipo de pinturas de las que se habla.

Volviendo al uso del término *mestizo*, éste empezó a utilizarse en relación a la arquitectura colonial en la década de 1920, por los arquitectos argentinos Martín Noel y Angel Guido. A partir de entonces el término se aplicó a diferentes tipos de expresiones que exhibiesen una fusión entre lo español y lo indígena. El término fue “difundido más tarde por Harold Wethey en su *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* de 1949, y que se consagró definitivamente a través de los trabajos señeros de Mesa y Gisbert”.<sup>10</sup> Durante estas dos décadas es importante resaltar que la investigación tenía el énfasis en la arquitectura y que estos términos y posibilidades de análisis se daban en torno a ella mucho más que a otras expresiones.

Fue al inicio de la década de los 60 cuando se cuestionó el valor del término *mestizo*. Este debate indujo a la definición final del término en el XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en 1966. Para 1962, los arquitectos Mesa y Gisbert publicaron su gran obra, la *Historia de la pintura cusqueña*, en la cual desarrollaron con mayor amplitud la existencia de un *estilo mestizo* apreciable también en la pintura. Si bien Wethey ya había publicado en 1951 esta definición, en el marco del debate latinoamericano fue la obra de Mesa y Gisbert la que terminó de afianzar el vínculo entre el término y el objeto de estudio.

En el Congreso de Americanistas de 1964, el debate en torno a la terminología más adecuada sólo fue salvado por una votación mediante la cual se decidió que *mestizo* era una designación aplicable sólo al arte andino. Dos años después, en la siguiente versión del mismo evento “Mesa y Gisbert redefinieron el *estilo mestizo* como aquella modalidad de arquitectura andina con elementos decorativos escultóricos desarrollados a fines del virreinato entre 1680 y 1780 desde Arequipa hasta Potosí, en el Collao y las riberas del Titicaca.”<sup>11</sup> El término pues, era utilizado de forma literal para señalar un *estilo* particular y no como un concepto que permitiera pensar las formas o frutos de la mentada fusión. Hay que resaltar esto y llamar la atención sobre el uso indiscriminado que se ha hecho del término en textos que no se refieren a esta arquitectura y, sobre todo, como una muletilla para señalar la presencia indígena en la producción artística sin tener del todo claro cuál fue esa participación y si es visible o no.

---

<sup>10</sup> Penhos, *op. cit.*, p. 169.

<sup>11</sup> Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, p. 3.

Franklin Pease, en la presentación del libro *El paraíso de los pájaros parlantes* de Teresa Gisbert publicado en 1999, recuerda este proceso del debate compartido tanto por la historiografía del arte y la arquitectura como por la de los procesos sociales, económicos y políticos: “En la década de 1960 comenzaron a cambiar las cosas... De un lado, cabe recordar aproximaciones históricas desde la década previa, donde se apreciaban la apertura hacia un estudio de la historia andina que buscará en ella misma las características de una población activa e inmersa en (agente de) su propia historia. (...) La noción de resistencia comenzó a hacerse visible y se pudo llegar a pensar que el tiempo del virreinato español había sido también testigo de una continua resistencia, iniciada en los Incas de Vilcabamba y continuada, aunque más visible en los grandes movimientos del siglo XVIII.”<sup>12</sup> Esta anotación es de vital importancia ya que si bien la historiografía del arte y la arquitectura andina cayeron en la búsqueda de estilos y elementos característicos andinos, fue en el marco del “rescate” de una nueva forma de ver el proceso colonial, hecho que no debe perderse de vista al momento de hacer la crítica al uso de la terminología.

A la vez, se ensayaban otros medios para explicar el arte de la colonia sin llegar a discutir a fondo el paradigma de los estilos: las ideas importadas desde la antropología, como “sincretismo”, “simbiosis”, o de la teoría musical, como “trasposición”, también tuvieron su lugar en los artículos de *Anales*.<sup>13</sup> En general, la difusión del término *mestizo* fue inevitable, especialmente en las regiones de trabajo de los esposos Mesa Gisbert. El uso hasta el desgaste de este término exige una revisión del mismo que nos permita aclarar la pertinencia de su utilización para cada caso.

## 2. Otras formas de nombrar la fusión

Teresa Gisbert ha investigado en profundidad muchos de los temas trascendentales a la historia del arte andino. Al margen de sus aportes en cuanto al conocimiento y difusión de los monumentos coloniales de Bolivia es importante mencionar también la evolución conceptual que se evidencia en su consideración de ciertos temas. Así como fue protagonista del afianzamiento definitivo del término *mestizo* para la arquitectura colonial andina, Teresa Gisbert, en sus investigaciones individuales especialmente, ha incorporado entre sus herramientas conceptuales la de la *aculturación*. Ahora bien, con toda claridad, Gisbert continúa utilizando el término

---

<sup>12</sup> Franklin Pease, p. x.

<sup>13</sup> Penhos, *op. cit.*, p. 171.

*mestizo* para la producción artística colonial e incluye el de aculturación en el contexto del estudio de los caciques andinos como intermediarios del producto *mestizo*. La unión del concepto de aculturación y el personaje del cacique no es nueva, ya que se utilizó en los trabajos pioneros en el tema desde la década de los años 1970 y fue importante, ya que permitía pensar el lugar socioeconómico y cultural que ocupaban los caciques como ejes articuladores entre la población indígena y el gobierno colonial. En este sentido, estos trabajos abren las puertas a pensar y hablar también de productos aculturados.

### Transculturación y síntesis

De acuerdo con la Real Academia de la Lengua<sup>14</sup>, la mayor diferencia entre aculturación y transculturación se encuentra en el grado de asimilación de la nueva cultura por parte de la población. En el caso de la aculturación, el proceso podría darse por completo y una cultura sustituir a otra por completo. Sea como fuere, en este caso no nos interesa escoger entre estos términos, ya que nuestro objetivo no es determinar el grado de aculturación o mestizaje sino dar cuenta del uso de estos términos en la historiografía y qué posibilidades nos dan de reconstruir procesos interculturales.

El arquitecto e historiador de la arquitectura Ramón Gutiérrez, en su texto “Transculturación en el arte americano”, plantea que América, a partir del siglo XVI, se convierte en un laboratorio donde se conjugan los lenguajes que han sufrido ya la transculturación y, por lo tanto, obra una síntesis. Este proceso, sin embargo, estuvo sujeto a variaciones tanto endógenas como exógenas, derivadas de las causales geográficas y temporales del proceso colonial. Gutiérrez identifica las variables siguientes: a) situación del país emisor, b) situación del receptor, c) variaciones en el centro de emisión, d) reelaboración en el receptor, e) creación frente a solicitudes inéditas.<sup>15</sup> Según este esquema, todas las variables son las que conforman el proceso de transculturación; sin embargo, de la intensidad de unas y otras, como por ejemplo de la creación frente a solicitudes inéditas, dependería la síntesis. Esto porque el término de síntesis es la sumatoria de raíces diversas, por lo tanto si el receptor de las propuestas no realiza una adaptación, apropiación, o acción similar que permita la síntesis, entonces el proceso sería más bien de aculturación y no de transculturación.

<sup>14</sup> *Aculturación*: Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro. *Transculturación*: Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias, del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* [www.rae.es](http://www.rae.es).

<sup>15</sup> Gutiérrez, “Transculturación en el arte americano”, p. 11.

Esta designación de Gutiérrez nace de la crítica al intento de trasladar las categorías artísticas europeas, lo que hemos mencionado antes como la búsqueda del *estilo*. La crítica se dirige especialmente a que estos intentos de imposición conceptual de un continente a otro acaban por calificar las producciones americanas de “provinciana” o “menor” por comparación. Por su parte, Gutiérrez valora las reelaboraciones como el verdadero objeto de estudio. “En definitiva, las reelaboraciones culturales del receptor son las que le otorgan singularidad sobre el producto linealmente importado colocado en nuestro territorio. Son, pues, las que evidencian la propia identidad acumulada a través del tiempo, o en definitiva, las síntesis cultural y artística que nos expresa.”<sup>16</sup>

Elizabeth Hill Boone y Thomas B.F. Cummins también utilizan el término *síntesis* para designar la conjugación de formas, lenguajes y medios europeos y andinos para producir arte durante la colonia en el espacio andino. Esta síntesis se lograría a partir de la fusión de los elementos, en la forma en la que los indígenas pudiesen convertir con sus manos un discurso en imagen, logrando un idioma o expresión local. Como ejemplo extraordinario de este proceso, los autores mencionan las imágenes del Niño Jesús vestido como Inca en las fiestas y pinturas cusqueñas.<sup>17</sup>

La mezcla de formas, iconografías, medios y técnicas crea una expresión local que cargan un complejo sistema de valores, que conlleva ortodoxia y heterodoxia en sí mismas<sup>18</sup> y que ultimadamente delinean la diferencia.

### **La propuesta de los estudios subalternos: lo híbrido**

La utilización del término *hibridación* inevitablemente alinea los trabajos y tal vez incluso a sus creadores, en la línea de los estudios poscoloniales. No es que esto se considere negativo *per se*; sin embargo, trae connotaciones interpretativas y metodológicas concretas que han recibido su parte de crítica y por ello encuentran resistencia en algunos medios académicos muy conservadores. Consideramos pertinente aquí, indagar en esta propuesta y sopesar su valor para la mejor comprensión de la producción artística colonial andina.

Sin lugar a dudas, es Homi Bhabha la vertiente de la cual emana la propuesta de hibridación dentro de los estudios poscoloniales hindúes. Él, Chakraworty, Spivak y Said plantearon una serie de propuestas metodológicas para entender las sociedades en estado colonial y estado de resistencia de lo colonial.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>19</sup> Young, *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*.

Bhabha define la *hibridez* como el momento en el que el discurso colonial pierde su sentido univocal y se permeabiliza al lenguaje del otro generando inversión en la dirección de las estructuras de dominación en la situación colonial.<sup>20</sup> Esto da pie a estudiar y pensar las formas de subversión que se pueden encontrar en distintas representaciones, ya sea artísticas o incluso lingüísticas. Posteriormente, Bhabha incluye en su concepto de *hibridez* el ser una forma de contra-autoridad. Ahora bien, *hibridez* no sólo daría cuenta de una fusión sino de una relación dialéctica en el proceso, que es uno de los elementos claves en este concepto (y el más rico), ya que, siguiendo a Adorno, el arte y más aún la cultura sigue una estructura dialéctica irresoluble, incluyendo y excluyendo constantemente su propia alteridad.<sup>21</sup>

Si bien este término deriva originalmente de los estudios biológicos y fue utilizado desde la segunda mitad del siglo XIX para designar la mezcla de dos razas diferentes, con una clara connotación negativa, en el siglo XX el término fue reciclado para convertirse en un modelo que acentúa el potencial subversivo de una contra cultura. De acuerdo con Peter Burke, el término como metáfora se relaciona con las composiciones lingüísticas de diferentes lenguas, o más general, con todo lo que se compone de elementos diferentes e incongruentes. De los análisis de la antropología, la sociología y la historia, la hibridación cultural como concepto inició su carrera.<sup>22</sup>

Ahora bien, la propuesta del estudio de Bhabha está inspirada en el trabajo de Bajtin, quien propone que la *hibridez* delinea la forma en la que el lenguaje, incluso en una sola oración, puede tener una doble voz. Esto deriva de su teoría de la polifonía y la heteroglosia.<sup>23</sup> De acuerdo con Bajtin existen dos tipos de *hibridez*, la orgánica y la intencional. La primera se referiría a la existencia simultánea de cambio de cultura y resistencia de forma “natural”. La segunda se referiría al uso intencional de contrastes y oposiciones en un movimiento antitético, generando así una estructura conflictiva.

Ésta es, sin duda, una de varias opciones para entender los procesos de transformación cultural. Siguiendo a Peter Burke, Ackermann desglosa los diferentes campos metafóricos que pueden identificarse en el discurso de lo *híbrido*: préstamo, mezcla y traducción (*borrowing, mixing and translating*).<sup>24</sup> Los tres campos entonces, entran en acción simultáneamente mas con diferente intensidad en cada caso.

---

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibid*.

<sup>22</sup> Ackerman, “Cultural Hybridity: between metaphor and empirism”.

<sup>23</sup> Polifonía es la diversidad de voces en un mismo texto y heteroglosia la diversidad de lenguaje en un mismo texto.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 14.

El préstamo cultural será lo más cercano a la aculturación, ya que es un término técnico que sugiere que una cultura subordinada adopte rasgos de otra dominante. Sin embargo, Ackermann aquí enfatiza que, en términos de *hibridación*, el préstamo cultural estaría más cercano a la transculturación en la medida en que implica un proceso de doble vía. La mezcla por su parte, es lo que en Hispanoamérica se ha difundido como *mestizaje*, es decir, un tipo de conceptualización de lo híbrido, lo nuevo surgido de la mezcla de dos elementos diferentes. Finalmente, traducción es la acción y el proceso por el cual una cultura traduce elementos propios para ser comprendidos por la otra.

### De la *aculturación* a la *hibridación*

La idea de una élite cacical aculturada parece haber calado profundo y dado respuestas a las necesidades interpretativas de los investigadores que se enfrentan a este tema. Si bien puede ser discutida, ha permitido que se dé un paso adelante en el análisis de la producción que estas élites irradian. Es así que Carolyn Dean, en su texto *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo, el Corpus Christi en el Cusco colonial*, toma la idea de la nobleza incaica aculturada como base para comprender los procesos de “digestión” cultural que se dieron en la sociedad colonial.<sup>25</sup> En este texto, Dean analiza la fiesta del Corpus Christi y los procesos que se visibilizan a partir de su lectura de la serie de pinturas de la parroquia de Santa Ana que representan diferentes momentos de esta fiesta anual.

Este estudio se enmarca en la propuesta que hacen los estudios poscoloniales para estudiar la *hibridación* como un fenómeno que hace evidente la diferencia y, como tal, permite acercarse a los grupos o propuestas de contra-cultura o resistencia cultural. Sobre esto volveremos más adelante. De acuerdo con Dean, el sistema colonial estimula esta diferencia dado que es necesaria para mantener un mundo ordenado (es el mismo principio que rige para la pintura de castas); sin embargo, es vital comprender que así como se privilegia la diferencia, se deben contener sus manifestaciones.

Dean articula además otros términos como el de aculturación, fusión, yuxtaposición e hibridez, todos al servicio del mejor entendimiento del fenómeno festivo colonial y la escenificación de una élite en concreto que busca reivindicar una memoria, a la vez que demuestra su exitosa inserción en el sistema colonial católico. “En ninguna parte se expresó en forma tan prominente la estudiada hibridez de los *caciques* incaicos coloniales como en los disfraces que les permitían encarnar al “Sapa Inka” en las

---

<sup>25</sup> Carolyn Dean, p. 115.

actuaciones.”<sup>26</sup> Aquí, Dean resalta la calidad de “estudiada” de la hibridez, lo cual sería una particularidad del término en la medida en que se refiere a una utilización consciente de la diferencia con un objetivo determinado. Esta hibridez en concreto es igualmente producto de la mezcla o mejor, de la yuxtaposición de símbolos, tanto europeos como incas.

La hibridez se trata, en este caso, de la generación de una retórica especialmente diseñada para hablar de la mediación entre el pasado incaico y la sociedad cristiana. Lo importante de la propuesta de Dean para este caso en concreto es que se trata de una mezcla calculada para ser representada en un contexto particular, el de la fiesta, ya que los caciques vestían a la usanza española cotidianamente. Ahora bien, el “disfraz” híbrido queda plasmado en los cuadros que los caciques hacían de sí mismos y en los escudos cuyo lenguaje deriva del europeo pero con multitud de elementos locales, identitarios. Para comprender este fenómeno sin caer en la búsqueda de los elementos “puros” que se mezclan para crear la hibridación, Dean propone entenderlo a partir de la propuesta de Thomas Cummins denominada “la cadena sintagmática de la metáfora andina”. De acuerdo con el autor, ésta es una forma de apropiación, de comprensión, por parte de los pueblos andinos, de los lenguajes europeos, y no una europeización de las formas expresivas andinas.<sup>27</sup>

### La crítica semántica y la ampliación de los términos

Carolyn Dean y Dana Leibsohn, en su artículo “Hybridity and its discontents”, hacen un balance de los términos propuestos por la historiografía que buscan y reconocen las mezclas culturales que la conquista y colonización americanas generaron. Uno de los primeros elementos que señalan es que esta terminología al servicio de la mezcla tendía a nombrar aquello que era evidencia empírica de la mezcla, es decir, evidencia visible. Las alternativas propuestas para señalar esto fueron muchas, algunas de ellas ya mencionadas en este ensayo; sin embargo, es *mestizaje* el término más utilizado entre los investigadores hispanoamericanos, e *híbrido* entre los de Estados Unidos o Europa.

La crítica semántica de Dean y Leibsohn señala que términos como *sincretismo*, *confluencia*, *pastiche* o *compuesto* giran en torno al conflicto de la autenticidad o la pureza de una obra, que es básicamente la crítica que también se le hace a la utilización del término *mestizo* en la historia del arte andino. Las autoras señalan que esta búsqueda de la pureza de formas

<sup>26</sup> *Ibid.* La cursiva es mía.

<sup>27</sup> Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and its discontents: considering visual culture in Colonial Spanish America”, p. 148.

en una obra puede mal acostumbrar la mirada que siempre está viendo las obras por partes. Esto es lo que las autoras denominan *Engaño de la Visibilidad*, ya que nuestros ojos ven todo rastro visible de la colonia como si se tratara de pintura de castas, en la que los elementos están claramente, didácticamente dispuestos para que uno diferencie lo puro de la mezcla. Inevitablemente, esta mirada separa elementos y no parece ser capaz de reconocer las mezclas que son el resultado de un proceso rutinario de comercio e intercambio y que se “camuflan” del ojo esencialista.

La advertencia del *Engaño de la Visibilidad* nos plantea la pregunta sobre si las poblaciones indígenas tienen que producir y manifestarse sola y exclusivamente a través de un lenguaje con rastros de su cultura original, es decir, elementos prehispánicos.

¿Es posible que la producción indígena no lleve una marca visual como la de la raza? ¿Estos rasgos o rastros son más importantes para nosotros que para ellos? ¿No nos puede llevar esto a querer encontrar elementos de una u otra fuente en las mezclas, sin valorar el fruto de ambos? Pareciera pues, que si no encontramos estos rastros evidentes y puros, la mezcla cultural fuera menos significativa.

Ahora bien, de acuerdo con las autoras, el término *híbrido* o *hibridación* permite ver y conocer las relaciones de poder que se tejen en cada mezcla y no sólo la pureza o autenticidad de una obra en relación a un patrón previo con un contexto diferente.

Ya vimos cómo Carolyn Dean estudia precisamente eso en la “estudiada” hibridez de los caciques cusqueños del siglo XVIII. La historia de la utilización del término *híbrido* lleva también la carga de enunciar algo además de la mezcla, detrás de ella. Como es un concepto proveniente de los estudios poscoloniales, *híbrido* como término nos remite a una actitud política con respecto a la cultura y la mezcla o las imposiciones y la resistencia. El término evoca una presencia de los estudios subalternos, levanta preguntas por ella y lo previamente colonizado e, inevitablemente, se alinea con esta corriente historiográfica.

La crítica al término *mestizo*, sin duda, remite a aquella popularizada por la historiografía del arte colonial andino. Sin embargo, es importante mencionar aquí la reconstrucción que ha hecho del término Serge Gruzinski, desde *La colonización de lo imaginario* de 1991 hasta *Las cuatro partes del mundo, historia de una mundialización* de 2010. Gruzinski utiliza la mayoría de los términos que se han mencionado o analizado aquí sin restricciones de escuela ni ninguna otra.

Esta pluralidad da pie a que los conceptos ayuden justamente a visibilizar algunos fenómenos antes que generar barreras: es decir, los conceptos son herramientas interpretativas y deben ser aprovechados

de acuerdo al objeto de estudio. Así es que en *La colonización de lo imaginario* utiliza tanto la *hibridación* como la *aculturación* y los procesos de *contracultura*. Todos estos fenómenos forman parte de una misma cultura, o mejor, construyen una misma cultura dominada a partir de lo visual.<sup>28</sup>

En *Las cuatro partes del mundo, historia de una mundialización*, Gruzinski hace constantes referencias a la producción mestiza como fruto o efecto de la occidentalización, que es el tema que desarrolla en el libro. Ahora bien, mestizaje se considera aquí la diversidad de orígenes de un producto, ya sea entre materias primas y el modelo, materias primas y el lugar de origen o la mano de obra. Una escultura hecha en magüey, por manos indígenas pero a partir del modelo sevillano, ya es una obra mestiza. Es decir, se refiere el mestizaje en los términos más básicos derivados de la mezcla de razas pero sin buscar los rastros visuales, por tanto, sin caer en el llamado *Engaño de la Visibilidad*.

Gruzinski también habla de una especie de traducción, como la que trabaja en los procesos de *hibridación*, cuando habla de que los artistas deben resolver una serie de dificultades planteadas por el arte europeo y podemos entender ahí que lo que hacen estos artistas es traducir materiales, discursos, capacidades y lenguajes.

## Conclusiones

El marco conceptual o teórico de cualquier investigación académica debe proveer las herramientas teóricas idóneas para comprender el problema que se investiga. No existe una sola respuesta o la propuesta perfecta en sí misma, todas llevan consigo cargas semánticas, simbólicas o significantes que pueden favorecer o perturbar el análisis. Como bien dice Ackermann, los conceptos pueden crear, y no resolver, conflictos en sí mismos, por lo que una revisión detallada de los conceptos centrales en una investigación es determinante para el mayor éxito de ésta.

Se han expuesto aquí varios conceptos relativos a la mezcla que da como fruto el arte colonial andino, con mayor énfasis en los conceptos de *mestizaje* e *hibridación*. El primero por tratarse del concepto más utilizado en la historiografía del arte y la arquitectura andinas, pero que lleva consigo una fuerte carga negativa en la medida que tanto esa historiografía como la fuente de la que proviene el término (la mezcla de razas) tiene una inevitable connotación negativa. El segundo, el de *hibridación*, es una propuesta más actual, presentada especialmente por Carolyn Dean en sus estudios de pintura colonial cusqueña, que plantea una toma en

---

<sup>28</sup> Lo visual como un acto de dominio está desarrollado en *La colonización de lo imaginario*.

consideración más amplia de los factores que intervienen en la creación de un producto *híbrido* o *mestizo*.

Algunos otros conceptos, como aculturación, transculturación o síntesis, se han mencionado brevemente para hacer hincapié en la pluralidad de términos y conceptos en flujo hoy en día, que de diferente manera aportan al estudio del arte colonial. Esta revisión da por resultado una puesta en valor de los trabajos clásicos de la historia del arte que utilizaron, tal vez hasta el cansancio, el término de *mestizo*, en la medida en que como producción histórica ella misma estaba respondiendo a su tiempo, a un lugar histórico de reivindicación de la colonia como proceso histórico y de lo indígena como una estructura visible a lo largo de este periodo.

Habiendo señalado ya el agotamiento de este término, las nuevas propuestas, algunas con ya más de dos décadas de uso, mas aún nuevas en el campo de la historiografía del arte andino, rescatamos la posibilidad tan amplia de conceptos al servicio de la interpretación histórica. En este sentido, coincidimos con Gruzinski en la utilización de todos ellos, o bien de muchos, para designar diferentes procesos simultáneos, ya que tal vez no se puede hablar de síntesis en todas las producciones mestizas, ni de hibridación en grupos étnicos aculturados. Dado que las culturas se encuentran en una condición dialéctica constante y que cuando éstas se encuentran, algunas partes de ellas participan más del proceso que otras, o bien que, como señala el mismo Gruzinski, todo mestizaje tiene límites, será lo mejor analizar el término que más convenga a cada caso en vez de optar por una sola opción o escuela. En el caso que se quiera investigar será necesario analizar el nivel del mestizaje, las condiciones de su mezcla para determinar si se trata de una hibridación o si mas bien es una manifestación transcultural y sintética.

Historiar el arte y sus procesos no es sólo enfocarse en un producto y sus medios de producción sino también en las fuerzas políticas y simbólicas que mueven estos mecanismos para generar un resultado artístico. Queremos adherirnos asimismo a una postura sin afiliaciones académicas por el uso o desuso de uno u otro término ya que esto no contribuye en nada al estudio de la historia. Al contrario, el enfrentamiento crítico de las diferentes corrientes sólo puede dar como resultado una decantación de los conceptos y sistemas más aptos para cada investigación. Es necesario plantearse estas preguntas, ya que el proceso histórico que nos planteamos investigar (el colonial) es uno por demás complejo, por lo que hacerse de muchas y mejores herramientas sólo puede beneficiar el proceso y mejorar el resultado.

## Bibliografía

ACKERMANN, Andreas

“Cultural Hybridity: between metaphor and empirism”. En P. Stockhammer (editor), *Conceptualizing Cultural Hybridization. A Transdisciplinary approach*. Springer. Heidelberg, 2012. pp. 16-37.

CHACÓN, Mario

*Arte Virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla. Sevilla, 1973.

*Documentos sobre arte colonial en Potosí*. Universidad Tomás Frías. Potosí, 1959.

CUMMINS, Thomas

“La fábula y el retrato: imágenes tempranas del inca”. En *Los incas, reyes del Perú*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 2005. pp. 1-42.

DEAN, Carolyn

*Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cusco colonial*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 2002.

DEAN, Carolyn y LEIBSOHN, Dana

“Hybridity and its discontents: considering visual culture in Colonial Spanish America”. *Colonial Latin American Review* 12:1, 2003. pp. 5-35.

GISBERT, Teresa

*Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Fundación BHN. La Paz, 1994.

“La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”. En Varios, *El barroco peruano*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 2002.

“Los curacas del Collao y la conformación de la cultura mestiza andina”. En Hiroyasu Tomoeda (editor), *500 años de mestizaje en los Andes*. Museo Etnológico Nacional del Japón. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Lima, 1992. pp. 75-120.

GRUZINSKI, Serge

*Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 2010.

GUTIÉRREZ, Ramón

“Transculturación en el arte americano”. En *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500 - 1825*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1995. pp. 11-24.

HILL BOONE, Elizabeth y CUMMINS, Thomas

“Colonial foundations: points of contact and compatibility”. En Joseph Rishel (editor), *The arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art. Antiguo Colegio de San Idelfonso. Los Angeles County Museum of Art. Bélgica, 2006. pp. 11-22.

MARCO DORTA, Enrique

*El barroco en la Villa Imperial de Potosí*. Cuadernos de la Colección de la Cultura Boliviana. Potosí, 1955.

MESA, José y GISBERT, Teresa

*Holguín y la pintura colonial andina*. La Paz, 1979.  
*Monumentos de Bolivia*. Gisbert. La Paz, 2002.

MUJICA PINILLA, Ramón

“Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. En Varios, *El Barroco Peruano*. Banco de Crédito del Perú. Lima, 2002.

PENHOS, Marta

“De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948 - 1971)”. En Varios, *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y Transición al Barroco*. Unión Latina. Centro de Estudios Indianos. La Paz, 2005.

QUEREJAZU, Pedro

“La pintura colonial en el Virreinato del Perú”. Ramón Gutiérrez (editor), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500 - 1825*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid, 1995. pp. 159-176.

“Las maneras de mirar y el uso de ilusión de la realidad en la pintura barroca de la Audiencia de Charcas”. En Varios, *Memorias del I Encuentro Internacional de Barroco. Barroco Andino*. Viceministerio de Cultura. Unión Latina. La Paz, 2003. pp. 287-304.

SAIGNES, Thierry y BOYSSE-CASSAGNE, Thérèse

“Dos confundidas identidades: mestizos y criollos en el siglo XVII” En Hiroyasu Tomoeda, *500 años de mestizaje en los Andes*. Museo Etnológico Nacional del Japón. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Lima, 1992. pp. 29-43.

ROBERT, Robert J.C.

*Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*. Taylor and Francis e-Library. New York, 2005.