

3-4

FONDO
EDITORIAL

Revista del Programa
de Estudios Generales

2019
2020



UNIVERSIDAD
DE LIMA

EN LÍNEAS GENERALES



En Líneas Generales 3-4

Revista de investigación del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima

2019-2020

doi: 10.26439/en.lineas.generales

DIRECTOR:

Alonso Rabí do Carmo

EDITORES ENCARGADOS:

Liliana González del Riego (r)

Cristina Belaunde Matossian

Martín Mac Kay Fulle

COMITÉ EDITORIAL:

Prof. Fernando Hoyos Rengifo

Prof. Juan Luis Orrego Penagos

Prof. Alonso Rabí do Carmo

Prof. Carlos de la Puente Arbaiza

Prof. Fernando Iriarte Montañez

COMITÉ EDITORIAL HONORARIO

Prof. Pedro Luis Barcia (Academia Argentina de Letras)

Prof. Enrique Bruce Marticorena (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. Matthew Bush (Lehigh University)

Prof. Manuel Chuts (Universidad Jaume I)

Prof. Carlos Contreras (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. Juan Carlos Galdo (Texas A&M University)

Prof. Luis Hernán Castañeda (Middlebury College)

Prof. Peter Elmore (University of Colorado at Boulder)

Prof. Roberto Forns (Metro State Denver College)

Prof. Leila Gómez (University of Colorado at Boulder)

Prof. José Ignacio López Soria

Prof. María Emma Mannarelli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Prof. Nelson Manrique (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. José Antonio Mazzotti (Tufts University)

Prof. Wladimir Márquez Jiménez (Regis University)

Prof. Eva Márquez Velandria (Denver School District)

Prof. José Castro Urioste (Purdue University)

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Edición, diseño y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Imagen de portada: Textil de Paracas. Cultura Paracas 800 AC

ISSN 2616-6658

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2021-01790

Agradecemos la colaboración de nuestros revisores en esta edición:

Cristina Belaunde Matossian (Universidad de Lima)

Martín Mac Kay Fulle (Universidad de Lima)

Liliana Gonzales del Riego Porto (Universidad de Lima)

Alejandro Sustis Gonzales (Universidad de Lima-PUCP)

Álvaro Iparraguirre Bernaola (Universidad de Lima)

Emilio Bustamante (Universidad de Lima)

Augusto Tamayo San Román (Universidad de Lima)

Martín del Carpio (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Luz Fabiola Figueroa Cárdenas (Universidad de Lima)

Gisella Valdivieso Cerna (Universidad de Lima)

Augusto del Valle (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

José David García (Universidad de Lima)

Jaime Bailón (Universidad de Lima)

Beatriz Canessa (Universidad de Lima)

José David García Contto (Universidad de Lima)

Óscar Luna Victoria Muñoz (Universidad de Lima)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	6
ARTE Y CULTURA	
Arte chancay: reconstrucción ritual del mundo <i>Vicente Cortéz</i>	8
Las pictografías del cerro Tupinachaca: memoria y control en la sierra de Yauyos <i>Martín Mac Kay Fulle, Julio Rucabado Yong, Martín del Carpio Perla, Paloma Manrique Bravo</i>	26
Los de arriba, los de abajo, los de aquí: relatos de la sociedad peruana a través del mural del artista Josué Sánchez en la Casa de la Literatura Peruana <i>Álvaro Iparraguirre Bernaola</i>	54
Contextos e intertextualidades. Una incursión conceptual en el arte peruano contemporáneo <i>Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza</i>	80
El arte relacional como herramienta en la gestión de públicos en los museos de Lima <i>Liliana Chaparro Huauya</i>	89
Producción cultural huachafa <i>Cristina Dreifuss Serrano</i>	95
¿Por amor al arte? Creación artística y mercado, oportunidades y dificultades <i>María del Carmen Laredo</i>	106
ENSAYOS	
Lo que hicimos bien: pautas para una nueva mirada a nuestra narrativa <i>ad portas</i> del bicentenario <i>Daniel Parodi Revoredo</i>	121

Lo real maravilloso y la visión estético-cultural de América Latina <i>Reynaldo Santa Cruz</i>	128
Angeología adánica: los ángeles en la poesía de Martín Adán <i>Andrés Piñeiro Mayorga</i>	150
ENTREVISTA/DOSIER	
La sagrada obsesión por capturar al personaje. Un encuentro con el fotógrafo peruano Herman Schwarz <i>Alonso Rabí do Carmo</i>	162
Dossier fotográfico de Herman Schwarz	169
RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS	
<i>Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico</i> , de Óscar Quezada Macchiavello <i>José David García Contto</i>	181
<i>A mano umbría</i> , de Carlos López Degregori <i>Miguel Ángel Malpartida</i>	184
<i>El Perú imaginado. Representaciones de un país en el cine internacional</i> , de Ricardo Bedoya <i>José Carlos Cabrejo</i>	189
<i>Eleodoro Vargas Vicuña "El trovador de los Andes". Obra poética, narrativa y vida</i> , de Reinhard Seifert <i>Paolo de Lima</i>	191
<i>De un lado y del otro. Mujeres contras y sandinistas en la Revolución Nicaragüense (1979-1990)</i> , de María Dolores Ferrero Blanco <i>Gabriel García Higuera</i>	193
<i>Humos de ironía: la novelística de Julio Ramón Ribeyro</i> , de Giancarla Di Laura <i>Alonso Rabí do Carmo</i>	198
AUTORES	201
ÉTICA EDITORIAL	205
NORMAS DE PUBLICACIÓN	206

Presentación

Manteniendo el concepto editorial que articula *En Líneas Generales*, dedicamos el dossier de esta edición a temas relacionados con el arte y la cultura en el Perú. Como bien sabemos, nuestro país alberga una diversidad de tradiciones que conectan lo prehispánico, lo hispánico, lo mestizo y lo contemporáneo. Somos un cúmulo de tiempos, modernidades, fusiones y miradas diversas, que nos da una fisonomía cultural muy peculiar.

El arqueólogo Vicente Cortéz explora la ritualidad en el contexto de la cultura chancay, una de las más importantes de la costa norte del Perú. Concretamente, estudia el rico simbolismo de los ritos funerarios en esta cultura y las diversas maneras en que se manifiestan. La práctica artística de los chancay, como demuestra este estudio, no es ajena a las actividades implicadas en los funerales.

Martín Mac Kay Fulle, Julio Rucabado Yong, Martín del Carpio Perla y Paloma Manrique Bravo examinan con rigor los restos hallados en Tupinachaca. Ellos se internan en este interesante sitio arqueológico ubicado en Yauyos, en la parte andina del departamento de Lima, donde se encontraron vestigios pictográficos y litográficos que sirven para descubrir y describir un fascinante universo precolombino.

El profesor Álvaro Iparraguirre Bernaola pone en práctica la lectura de una pintura mural realizada por el artista Josué Sánchez, obra que se encuentra en el local de la Casa de la Literatura Peruana (antigua Estación de Desamparados) y que representa, en muchos sentidos, una compleja alegoría social y política de la vida y la experiencia en el Perú contemporáneo.

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza es una destacadísima estudiosa del arte peruano moderno y contemporáneo. En su estudio, nos ofrece una reveladora mirada sobre algunos rasgos que marcan la producción artística contemporánea de nuestro país, a partir de consideraciones sobre los contextos de producción de dicho arte, así como de sus relaciones en el horizonte de la interculturalidad.

Liliana Chaparro Huauya explora en el arte relacional un nuevo concepto que integra a las audiencias y los públicos cuando se estudian las obras y manifestaciones

artísticas en el contexto del museo. Por otra parte, plantea cómo a partir de exhibiciones museísticas puede surgir una serie de actividades conexas (*performances*, por ejemplo) que enriquecen la relación entre los gestores y el público.

Sobre lo huachafo en el Perú se han hecho muchas especulaciones. Se dice, por un lado, que es sinónimo de mal gusto; otros, en cambio, ven en lo huachafo un auténtico aporte del Perú a la estética universal. Cristina Dreifuss Serrano somete a examen este rico y difícil concepto para intentar encontrar respuestas y poder acercarse a lo huachafo como fenómeno eminentemente cultural.

Cierra este bloque de Arte y Cultura la profesora María del Carmen Laredo, quien analiza la relevancia del valor del arte en el mercado y cómo las prácticas artísticas no solo no son ajenas al valor, sino que, además, participan activamente de intercambios económicos y son parte activa del mercado cultural. El artista debe ser visto, entonces, no solo como un productor de cultura, sino también como un actor del mercado.

En nuestra sección Ensayos, el profesor Daniel Parodi Revoredo inscribe en el contexto del bicentenario de nuestra república un conjunto de narrativas históricas que permiten desentrañar y trazar la complejidad de nuestro tejido histórico. Asimismo, estas buscan proponer una nueva manera de abordarlo, desde una perspectiva teórica que sintetiza, sin duda, varios aportes de la posmodernidad.

Reynaldo Santa Cruz vuelve la mirada sobre un concepto fundamental de la praxis literaria y crítica de América Latina: lo real maravilloso. Distinguible por completo de su par europeo, lo real maravilloso americano ha sido, a lo largo de varias décadas, un punto central en la reflexión sobre la producción literaria de la región, cuya vigencia, hasta el día de hoy, ofrece pruebas concretas.

Andrés Piñeiro Mayorga ha dedicado varios trabajos al estudio de la obra del poeta Martín Adán, desde la recopilación de sus entrevistas y su correspondencia hasta la lectura de Heidegger en los herméticos versos del poeta. Esta vez, analiza la presencia de criaturas angelicales en la poesía de Adán e intenta ofrecer una interpretación de esas presencias.

Se completa este número con una entrevista al notable fotógrafo peruano Herman Schwarz —quien ha cedido, además, doce fotografías de distintas épocas de su trabajo— y una sección de reseñas bibliográficas.

Al cierre de la presente edición, ocurrió el lamentable fallecimiento de la profesora y académica Mihaela Radulescu, cuyo artículo aparece aquí de manera póstuma. Expresamos nuestras más profundas condolencias a sus familiares.

Alonso Rabí do Carmo
Director

Arte chancay: reconstrucción ritual del mundo

CHANCAY ART: RITUAL RECONSTRUCTION OF THE WORLD

Vicente Cortéz

Centro Peruano de Arqueología Marítima y Subacuática (CPAMS)

RESUMEN

Pocas culturas prehispánicas presentan manifestaciones formales tan claras y definidas como la cultura chancay. La originalidad de su arte revela una cultura autónoma y coherente que, a pesar de ser ampliamente reconocida, mantiene aún el velo de su pasado distante y esquivo. Hoy nos identificamos con sus formas estéticas, pero estamos todavía lejos de comprender plenamente el sentido de sus representaciones. En el presente artículo, se esboza una interpretación de algunas expresiones de la realidad cultural de Chancay a través de su producción artística, vinculada principalmente con los ritos funerarios y el culto a los antepasados. Se ordenará el corpus de representaciones en función de los tres temas básicos presentes en el ritual funerario, a saber: el carácter divino del ancestro, la recreación ritual del entorno y la asignación de sentido a la muerte de un miembro de la sociedad. Dentro de este contexto, trataremos de entender las particularidades de los cánones artísticos y las convenciones estilísticas que definen su arte. De esta manera, la iconografía y la estética nos permitirán reconstruir las concepciones culturales que definen cada objeto y, a partir de ello, aproximarnos a la cosmovisión que dio forma y sentido a la vida de la sociedad chancay.

PALABRAS CLAVE: cultura y sociedad chancay, cosmovisión, ritual funerario, arte, escenas

ABSTRACT

Few Pre-Hispanic cultures in the Andes have formal manifestations as clearly defined as the ones from the Chancay culture. The originality of its art reveals an autonomous and coherent culture, with a characteristic aesthetics that despite being widely known, still maintains the veil of mystery over its distant and elusive past. Today we can identify ourselves with their aesthetic expressions, but we are still far from fully understanding the meaning of their representations. This article outlines an interpretation of a section of the Chancay worldview through its artistic production, mainly connected to funeral rites and ancestors' worship. We will look at the body of representations focusing on the main three themes connected to the funeral ritual: the divine character of the ancestor, the ritual recreation of the environment, and the assignment of meaning to the death of a member of society. Within this context, we will try to understand the particularities of the artistic canons and stylistic conventions that define the Chancay art. Iconography and aesthetics will allow us to attempt to rebuild the meaning of each object, and the worldview that shaped and gave meaning to the Chancay society.

KEYWORDS: Chancay culture and society, cosmovision, funeral rite, art, scenes

INTRODUCCIÓN

Pocas culturas prehispánicas presentan manifestaciones formales tan claras y definidas como la cultura chancay. La originalidad de su arte revela una cultura autónoma y coherente que, a pesar de ser ampliamente reconocida, mantiene aún el velo de su pasado distante y esquivo. Hoy nos identificamos con sus formas estéticas, pero estamos todavía lejos de comprender plenamente el sentido de sus representaciones.

Tanto el nombre como el estilo cerámico chancay, en particular, son ampliamente reconocidos por su conspicua presencia en colecciones de arte precolombino, y por su uso actual como objeto decorativo. Sin embargo, a pesar de su abundancia, resulta sorprendente lo limitado de nuestros conocimientos sobre el tema y lo reducido de las investigaciones arqueológicas al respecto (Cortéz, 1998, p. 14). El escaso interés que despierta entre los arqueólogos el estudio de Chancay se debe al hecho de que gran parte del material existente en colecciones públicas y privadas no deriva de excavaciones científicas. Por lo mismo, las piezas de estas colecciones carecen de información contextual.

Paradójicamente, la arqueología científica en el Perú se inició precisamente en las cercanías del valle de Chancay a fines del siglo XIX. La construcción del ferrocarril de Lima a Ancón y el crecimiento de este balneario dejaron al descubierto un vasto cementerio prehispánico, lo cual promovió el interés por el coleccionismo y la adquisición de antigüedades. Hacia 1875, los geólogos alemanes Wilhelm Reiss y Alphons Stübel, reconociendo el valor excepcional de los restos, empezaron sus excavaciones pioneras en este sitio. La seriedad del registro sistemático que llevaron a cabo significó un verdadero hito en los estudios del Perú prehispánico. Su trabajo es hasta hoy material de consulta obligatoria para la arqueología de la costa central (Kaulicke, 1997).

Max Uhle, uno de los principales discípulos de Alphons Stübel y uno de los pioneros de la arqueología peruana, siguió los pasos de su maestro al realizar investigaciones en Ancón y en el valle de Chancay entre 1903 y 1904. De esta manera, Chancay tiene un lugar privilegiado en los inicios de la arqueología científica en el Perú. Sin embargo, lamentablemente, pocos proyectos arqueológicos se han realizado después en la región, con excepción de las investigaciones de Hans Horkheimer durante la década de 1960 (Horkheimer, 1962) y otros proyectos centrados en catastros arqueológicos o rescates frente al avance de la frontera agrícola y el desarrollo urbano. La mayor parte de estos trabajos están aún por publicarse o se han publicado solo parcialmente (Cortéz, 1998, p. 15).

En este artículo buscamos entender y explicar la función del arte en la sociedad chancay, intentando reconstruir el contexto y el uso ritual en el cual adquiriría valor y sentido para esta sociedad prehispánica. Para ello, nos valdremos de los pocos estudios

publicados sobre la cultura chancay y sobre otras sociedades contemporáneas a esta, así como de información etnohistórica y entrevistas realizadas por el autor durante sus años como director del Museo Municipal de Chancay. Paralelamente, trataremos de comprender las particularidades de los cánones artísticos y las convenciones estilísticas que definen el arte chancay. De esta manera, la arqueología, la iconografía y la estética nos permitirán reconstruir las concepciones culturales que definen cada objeto y, a partir de ello, nos aproximaremos a la cosmovisión que dio forma y sentido a la vida de la sociedad chancay.

LA CULTURA CHANCAY

Con este nombre se identifica a la cultura que tuvo su centro en el valle costero de Chancay y se extendió desde el vecino valle de Huaura en el norte hasta la zona de influencia de la cultura ychma (valle del Chillón, Rímac y Lurín) por el sur, durante el período Intermedio Tardío o de los Estados Regionales (1000 a 1475 d. C.).

El valle de Chancay se sitúa a unos 80 kilómetros al norte de Lima. Con una franja costera de unos 25 kilómetros de largo, el valle se va estrechando progresivamente camino a la sierra. De clima templado y algo caluroso, con escasa precipitación pluvial, el acceso al agua en el valle bajo depende de lo que aporta el río y de los afloramientos de la napa freática, poco profunda, sobre todo en las áreas cercanas al litoral. Estas zonas de albuferas y pantanos, como los de Boza, Santa Rosa y Chancayllo, eran ricas en totorales y estaban habitadas por gran cantidad de aves y peces. Del mismo modo, al norte del valle se alza una región de lomas costeras, como las de Lachay e Iguanil, cubierta en tiempos prehispánicos de bosques y pastizales. Hay que sumar a los recursos de la tierra aquellos que ofrecía el mar: mariscos, crustáceos y peces. Las salinas marinas que existen tanto al norte como al sur del valle permitían a los pobladores obtener sal para la conservación de sus alimentos, la sazón de sus comidas y el intercambio con las poblaciones de la sierra vecina. Por último, las islas guaneras constituían una importante fuente de abono para la agricultura (Cortéz, 1992).

Gracias a la explotación sostenida de los recursos que ofrecían estos variados ecosistemas del valle, la población de Chancay logró asegurar su subsistencia y generar excedentes que hicieron posible el surgimiento del estilo y la cultura en que “por primera vez el valle expresa su propia personalidad” (Horkheimer, 1970, p. 373).

La existencia, en el mismo período, del reino chimú en la costa norte—cuyos dominios se extendían hasta la zona de Pativilca, a unos 150 kilómetros al norte de Chancay— y del área de influencia del santuario y oráculo de Pachacamac, ubicado en el valle de Lurín a unos 100 kilómetros al sur, limitaron la expansión de la cultura chancay a su valle de origen y a algunos sitios en los valles de Huaura y Chillón. Esta situación geográfica y

política determinó que la sociedad chancay se centrara en el aprovechamiento máximo de los recursos de su valle y, como consecuencia, generara en abundancia una cultura material propia y particular (Cortéz, 1998, p. 19).

La población se concentraba en asentamientos complejos, la mayoría distribuidos en o alrededor de la planicie agrícola. Destacan entre ellos los sitios monumentales de Lauri, Peralvillo y Puerto Chancay, Lumbra, Cuyo y Pisquillo Chico. Estos sitios cuentan con sectores bien delimitados, a manera de barrios, que albergan pirámides con rampa asociadas a plazas cercadas, complejos de palacios residenciales, zonas de viviendas, talleres y depósitos, posibles corrales y extensos cementerios (Krzanowski, 1991). Otros asentamientos menores distribuidos en el valle compartían características similares, sin la totalidad de los sectores. Tal es el caso de sitios como Tronconal, Huando, Huaral Viejo, Caqui, Pancha La Huaca, Macatón o Chancayllo, entre otros, así como el sitio de Tambo Inca en el valle de Chillón. Otros sitios complejos, por su ubicación, podrían asociarse a comunidades especializadas de pescadores, distribuidas a lo largo de la costa en lugares como Punta Grita Lobos en Chancayllo, los de La Mina y La Ollada en Puerto Chancay y en Pasamayo, al sur del valle; a estos últimos habría que sumar el sitio de Miramar en Ancón.

Las actividades agrícolas, de pesca, caza y pastoreo se vieron complementadas con el intercambio de bienes con pueblos de la sierra cercana. Este intercambio involucraba el comercio de productos para la subsistencia y el abrigo (pescado, sal, hilo de algodón y diversos frutos), así como bienes de lujo necesarios para los rituales de reciprocidad entre gobernantes y para los ritos propiciatorios o de pago a las divinidades tutelares. Se explica así que una parte importante de la actividad económica de la región estuviera dedicada a la producción manufacturera y artística, principalmente de cerámica y textiles, que se llevaba a cabo en los grandes asentamientos (Cortéz, 1998, p. 19).

CARACTERÍSTICAS DEL ARTE CHANCAY

Como mencionamos en la introducción, el principal problema en el estudio de cualquier aspecto de la cultura chancay es que la mayor parte del material que la identifica y que se conserva proviene de cementerios saqueados y carece de información de procedencia o de contexto (Watson, 2016). Esto dificulta mucho el entendimiento del desarrollo de su producción artística y artesanal, sus opciones estéticas y sobre todo la función social que cumplieron tales objetos. Sin embargo, el hecho de saber que la gran mayoría del material conocido venga de cementerios es un claro indicador de la estrecha vinculación entre el arte y las prácticas religiosas, una constante en las sociedades del antiguo Perú. Un análisis más detallado ayudará a inferir el sistema de creencias, las prácticas religiosas y la visión del mundo al que estaban asociadas estas manifestaciones artísticas.

El material más abundante en las colecciones sobre Chancay es la cerámica: vasijas globulares de gran tamaño, de superficie alisada con su característica decoración de diseños geométricos. La importancia del estudio de la cerámica chancay radica en gran medida en que esta cultura ha sido definida con base en los restos materiales de la cerámica, textiles y metales encontrados dentro de tumbas (Watson, 2016).

La cerámica chancay, fabricada en grandes cantidades gracias al uso de moldes, se caracteriza por sus formas y diseños sencillos, mayormente contenedores: cántaros ovoides de cuellos ampulosos, platos, vasos, copas, cuencos y vasijas escultóricas que representaban figuras humanas, plantas y animales, al igual que figurinas antropomorfas y zoomorfas. El estilo denominado de *Chancay Clásico* o *negro sobre blanco* consiste en un baño de engobe blanco cremoso sobre el cual aparecen, pintados en negro, diseños geométricos sencillos. El aparente descuido en el producto final no es, como muchos asumen, un signo de limitación técnica; se trata más bien de una manifestación de la sencillez y sobriedad que caracterizan a la estética chancay.

Antecedentes y fases de la cerámica chancay

Huaura (700-1000 d. C.)

La cultura huaura es, sin duda, el principal antecedente iconográfico y formal del arte chancay. Huaura se desarrolló en los valles de Huaura y Chancay durante el Horizonte Medio (700-1100 d. C.), en el cual existió una fuerte interrelación regional. Es un período de transición y recomposición, luego del colapso de las sociedades del período Intermedio Temprano (200-700 d. C.). Durante el Horizonte Medio, las culturas costeñas incorporaron a su repertorio motivos propios de la región sur andina. A través del arte wari, por ejemplo, Huaura fue asimilando decoraciones figurativas, como la serpiente de dos cabezas en forma de arcoíris, el personaje central con báculos y tocado de penachos, grifos y felinos. Estos nuevos motivos fueron integrados a elementos estilísticos derivados de culturas anteriores de la costa como Lima. Así, en las telas pintadas asociadas al estilo huaura pueden coexistir los seres marinos de la iconografía de Lima con el personaje de cabeza radiante típico del estilo wari.

La cerámica huaura se caracteriza por la presencia de cántaros globulares, de base ancha, con asas y cuello recto revertido o ampulosos. Estas formas, que no habían aparecido antes en la costa central, significaron un aporte novedoso para los alfareros de la zona. En su decoración policroma predominan el rojo, negro, blanco y gris, colores que usualmente eran aplicados sobre una base de color rojo ladrillo. El acabado de las vasijas es pulido.

Chancay Temprano (1000-1250 d. C.)

El desarrollo de Chancay es quizá uno de los mejores ejemplos de cómo, durante el período Intermedio Tardío (1100-1475 d. C.), se van consolidando culturas definidas con manifestaciones estéticas particulares y propias. Sobre la infraestructura dejada por las anteriores sociedades de Lima y Huaura, en el valle de Chancay emerge entonces una nueva cultura (Cortéz, 1998, p. 23).

A partir de los aportes culturales y estilísticos de Huaura, se empieza a definir la estética propia de la cultura chancay. La cerámica, de formas globulares, se distingue por su decoración, que llegará a ser el elemento típico de Chancay: sobre un baño de engobe blanco cremoso se pintan diseños geométricos, generalmente inspirados en el arte textil. El acabado de las piezas es alisado. En un primer momento, seguirán apareciendo diseños figurativos que repiten motivos del Horizonte Medio, como la divinidad central debajo de la serpiente de dos cabezas. En esta fase formativa de Chancay, domina el estilo tricolor geométrico, con diseños estilizados de colores rojo y negro aplicados sobre un fondo blanco.

Chancay Clásico (1200-1475 d. C.)

Esta fase marca el auge de la cultura chancay. La consolidación económica y social se ve reflejada en el arte, que en ese momento desarrolla su estilo cerámico característico: el Chancay negro sobre blanco. La abundante producción de esa época, basada en el uso de moldes, sugiere la imagen de una sociedad en pleno crecimiento, que puede aplicar sus recursos a la pompa y boato de su ceremonial funerario (Cortéz, 1998, p. 24).

Presente desde la fase anterior, la decoración negro sobre blanco se aplica sobre cántaros de forma ovoide con golletes ampulosos. Las vasijas van adoptando formas ovoides y se hacen más frecuentes las representaciones moldeadas y aplicadas de figuras humanas, animales y plantas. Al mismo tiempo, la decoración se simplifica al máximo, reduciéndose a diseños geométricos en negro sobre el fondo blanco cremoso que recubre la vasija. El acabado de las piezas es alisado. Existen algunas excepciones como las vasijas negras, de cocción reducida y el acabado pulido, testimonio del contacto con otras tradiciones manufactureras como el estilo chimú.

Un tipo de ceramio característico de esta fase y con una función netamente funeraria corresponde a los cántaros antropomorfos. Destacan de manera particular las representaciones de celebrantes, conocidas comúnmente como "chinas" (por la pintura facial, en especial alrededor de los ojos). Se trata de personajes de alto estatus, probablemente señores o cabezas de familia, pues tienen pintura facial, orejeras, pectorales y tocados cilíndricos a manera de corona. Se les representa sosteniendo vasos o copas. Otros cántaros antropomorfos muestran a cargadores de objetos diversos (cántaros,

bultos) y animales, con el cuerpo pintado de negro, sin orejeras, aunque a veces pueden usar pendientes. En vez de tocados, llevan una cinta alrededor de la cabeza con un disco a la altura de la frente. Una variante de estos personajes son las mujeres cargadoras, con el cuerpo pintado de negro, con tupus a la altura del pecho y con los senos evidentes. Estas suelen cargar niños en sus brazos, así como bolsas o chuspas que sostienen con la frente.

Si bien las figurinas antropomorfas aparecen en todas las fases, durante el Chancay Clásico surge el cuchimilco, que representa mayormente a mujeres (aunque también se han encontrado figurinas masculinas con menor frecuencia) que tienen los brazos extendidos.

En esta fase, los arqueólogos han intentado diferenciar subestilos en función de un supuesto desarrollo cronológico (Cornejo, 1985, 1992). Sin embargo, las excavaciones realizadas por el autor (Murro, Cortéz y Hudtwalcker, 1997) y los recorridos por los distintos sitios y cementerios del valle de Chancay indicarían que las diferencias estilísticas identificadas en Chancay Clásico no corresponderían tanto a una secuencia cronológica, sino que más bien podrían tratarse de diferencias socioeconómicas y regionales. De hecho, se observan sutiles diferencias estilísticas entre los materiales procedentes de distintos sitios arqueológicos, como Chancayllo, Lauri y Pisquillo Chico (Cortéz, 1998, p. 24).

Es solo hacia el final de esta fase que Chancay incorpora formas y técnicas de otras culturas. Algunos ejemplares, por ejemplo, denotan claramente la presencia del estilo chimú.

Chancay Tardío (1475-1533 d. C.)

La desarticulación de la sociedad chancay y el despoblamiento de la región parecen haber precedido a la llegada de los incas a la zona durante el Horizonte Tardío. Al parecer, el dominio inca en la región se dio a través de los sitios de mando en Chancay, en los cuales se fueron estableciendo los nuevos gobernantes. El arte chancay muestra claramente la presencia del Tahuantinsuyo en el territorio. Tal es la aparición de cántaros con formas similares a los aríbalos (Cornejo, 1985), pero que siguen siendo decorados con la técnica de Chancay negro sobre blanco. El acabado es alisado, aunque resurge el uso del engobe rojo: el subestilo negro y blanco sobre rojo consiste en la aplicación de la decoración negro sobre blanco en la parte superior de la vasija, mientras que la parte inferior está pintada de engobe rojo, muchas veces pulida.

Aunque la producción se ve reducida, destacan piezas de singular belleza donde conviven formas y personajes chancay con diseños incas. En una de ellas, el típico perro sin pelo de Chancay se monta sobre un animal de origen estilístico netamente cusqueño.

Los incas trasladaron también pueblos muchik al sitio de Pasamayo (Rostworowski, 1978). A ese lugar, los mitimaes de origen norteño parecen haber importado sus propias formas artísticas. De hecho, son frecuentes las piezas en que se nota la confluencia del estilo chimú-inca y el de Chancay.

Particularidades de la cerámica chancay

La cerámica chancay, comparada con la desarrollada por otras culturas prehispánicas, se caracteriza por su austeridad y la sencillez hasta cierto punto naïf de sus representaciones, tanto formal como en sus acabados, razón por la cual es tan popular entre el público contemporáneo. Esta sobriedad contrasta con la abundancia en la que aparece en los contextos funerarios, superando el centenar de piezas por tumba (Murro *et al.*, 1997). Aparentemente, no existió un repertorio definido de vasijas funerarias, pues destacan los cántaros, ollas, platos, vasos y cuencos, cuya fragmentería no solo se reconoce en los cementerios saqueados, sino que aparece también en la superficie y en los rellenos constructivos de los sitios habitacionales o monumentales. Una mención aparte merecen los cántaros antropomorfos, las vasijas zoomorfas escultóricas, las figurinas y las vasijas silbadoras de doble cuerpo, asociadas casi exclusivamente a los sitios funerarios. Estas últimas formas también comparten el acabado de tipo alisado y la decoración del estilo negro sobre blanco con las demás vasijas de tipo contenedores.

Por mucho tiempo, la sencillez estilística se identificó con la pobreza de medios. Sin embargo, los chancay, herederos de la policromía de la cerámica de Lima y Huaura, conocían e incluso aplicaron —en un grado menor— las técnicas de decoración más elaboradas, tales como el uso de otros colores además del blanco y negro, la técnica de cocción reducida (cerámica negra) y el pulido en el acabado de algunas piezas. Esto se debe al intercambio de bienes, tanto como tradiciones y tecnologías, con las sociedades contemporáneas y vecinas. Evidencia de ello es la presencia de vasijas de los estilos de Huaura, Supe o Pativilca, Chimú, Ychma, Lauri impreso y de la sierra cercana (Atavillos), cuya cerámica también aparece en los contextos funerarios asociados al material y a la tradición chancay. El hecho de que no existiera un repertorio exclusivo de vasijas funerarias —con excepción de las figurinas, los cántaros antropomorfos y las botellas silbadoras— hace suponer a algunos investigadores que no se estaría restringiendo o controlando las formas de producción alfarera durante este período. Esto sugiere una mayor independencia en la producción de cerámica y mayor comercialización de productos con diferentes talleres (Watson, 2016).

Teniendo en cuenta la aparente prosperidad que esta sociedad alcanzó —reflejada en la gran cantidad de ecosistemas que sus pobladores supieron aprovechar, en la concentración de asentamientos complejos distribuidos en su área de influencia y en la escala de sus ajueres funerarios—, la sencillez formal de su cerámica, el sintetismo en

las representaciones y la sobriedad de sus líneas nos hace pensar que estas características, más que causadas por limitaciones económicas, tecnológicas o de recursos, serían más bien una opción estética, que produjo un mundo formal autónomo y coherente (Cortéz, 1998, p. 50). La austeridad de la cerámica misma contrasta con la riqueza del diseño pictórico aplicado: Chancay ejerció en la pintura una libertad que no tiene paralelo en otras culturas prehispánicas, logrando en este campo una gran espontaneidad al incorporar lo aleatorio como parte del proceso creativo. Este “descuido intencional” se refleja en el acabado de algunas piezas, que muestran los trazos del engobe fresco que discurre más allá de la línea trazada, correspondiente al motivo o diseño que se representa. Este aparente descuido es muy fácil de corregir con el engobe fresco, solo se necesita pasar un paño húmedo. Sin embargo, el artista anónimo chancayano optó por dejar la pieza de este modo. Lo mismo sucede con algunos cántaros que se deformaron o quemaron durante el proceso de cocción, los cuales hubieran podido ser descartados por el ceramista, pero que, sin embargo, aparecen en los entierros. Creemos, como lo veremos más adelante, que para los pobladores de Chancay más importante que el aspecto final de la pieza era el rol específico que cumpliría en los rituales de los que iba a formar parte.

Otra característica particular de la cerámica chancay es la escala y dimensión de sus piezas. Sus ceramios son de un tamaño mayor al usual en otras culturas. Esto ha hecho que se vuelvan populares entre los coleccionistas, sobre todo como objetos decorativos para el interior de las viviendas limeñas o en lugares públicos como hoteles, oficinas o restaurantes exclusivos, donde se exhiben en salones o en espacios abiertos como terrazas y patios. El tamaño se debe a que muchos de los cántaros recuperados de las tumbas, por ejemplo, parecen haber servido precisamente para contener líquidos, al igual que las ollas con alimentos, ya que al momento de ser exhumados se encontraban cuidadosamente tapados por platos, vasos o cuencos y en su interior se halló alimentos (como ocurre en las ollas o ánforas) o restos de almidón, probables residuos de la chicha encerrada en las botellas o cántaros. Lo mismo sucede con los cántaros antropomorfos, tales como los celebrantes o cargadores de ofrendas que, aparte de servir de contenedores de líquidos, aparecen distribuidos en grupos, junto a los cántaros y agrupamientos de platos y ollas con alimentos, como si estuvieran participando de un banquete, como lo veremos más adelante. En estos casos, la escala misma otorga al objeto un peso simbólico y formal, que imprime a las figuras escultóricas y a los cántaros antropomorfos un poder expresivo singular (Cortéz, 1998, p. 50).

La textilería chancay

El mayor logro artesanal de Chancay es, sin lugar a dudas, la textilería. Las hilanderas y tejedoras chancayanas perfeccionaron una enorme diversidad de técnicas de fabricación y decoración textil, desde el tejido llano decorado por tintes con las técnicas del batik y

del *tie-dye*, hasta las más finas gasas, encajes, brocados, calados y reticulados, así como los tejidos de doble cara y los tapices kilim de gran policromía. Predominan en este arte textil los colores rojo, amarillo, marrón, crema y azul, los motivos geométricos y las repeticiones de personajes antropomorfos y zoomorfos (Cortéz, 1998, p. 21).

A diferencia de la cerámica, la misma naturaleza de las técnicas de producción textil —en donde la manufactura y la decoración van de la mano— no permiten error alguno, por lo que el resultado son piezas decoradas de gran simetría y belleza, con motivos ordenados y repetitivos. La única excepción son las telas pintadas, cuyos trazos y motivos pintados a mano comparten el espíritu libre y espontáneo del trazo que se aprecia en la decoración de la cerámica.

Los textiles que se conservan fueron recuperados del interior de los fardos funerarios. Esto los vincula directamente a los individuos enterrados y al ritual que buscaba convertirlos en ancestros. Igualmente, en los entierros chancay es significativa la presencia de instrumentos textiles como espadas de tejer, agujas e hilos, dispuestos en paquetes o dentro de canastas y costureros de caña, carrizo o mimbre. Muchas de las herramientas textiles se asocian a entierros de mujeres (Watson, 2016); sin embargo, algunas otras herramientas se encuentran en el interior del fardo ayudando a darle forma a este. En todo caso, la presencia de tejidos a manera de ofrendas y de herramientas textiles, también como elementos estructurales de los fardos, nos habla de la importancia de la textilería en el ritual funerario.

Otra evidencia de la importancia de la textilería para los antiguos chancayanos es que los motivos geométricos y figurativos estilizados presentes en la decoración de la cerámica son de indudable influencia textil. Más que representaciones de escenas o símbolos en la decoración de los estilos negro sobre blanco o incluso en el tricolor geométrico, diera la impresión de que el ceramista de Chancay quiso “vestir” los cántaros cubriéndolos con los diseños pintados a manera de mantos. En este caso, la fluidez e irregularidad de las líneas dan a los ceramios esa sensación de levedad, ligereza y a la vez volumen que tiene un tejido que recubre un objeto.

Otros objetos textiles de los que se puede extraer mucha información son las “muñecas” de Chancay. Se trata de figuras tanto de hombres como de mujeres, hechas de hilo con alma de totora; llevan ropa tejida en técnica de tapiz al igual que los rostros, y sus diseños emulan pintura facial o tatuajes. Justamente es por la vestimenta y los tatuajes que se puede reconocer a qué género pertenecen los personajes. Las muñecas aparecen en el nivel más profundo de la tumba, junto al fardo. En algunos casos, solo hay una muñeca; en otros, se han encontrado grupos de ellas, cosidas a cojines a manera de plataformas donde se representan escenas de diversas actividades. Estas representaciones muestran los ritos vinculados al proceso de entierro y al culto a los ancestros.

CONTEXTUALIZACIÓN DEL ARTE CHANCAY

Para llegar a saber la función y el sentido de cada objeto —y, finalmente, el espíritu creativo que le dio origen—, hay que entender e identificar el uso original que tuvo; para ello es vital examinar el contexto en el cual se encontró. Entendiendo su relación con los demás elementos del contexto, con el entorno del lugar en donde se halló, nos acercaremos a la gente que lo usó y el sentido y el valor que tuvo para ellos.

Las piezas chancay que se conservan en colecciones públicas y privadas proceden, casi en su totalidad, de los extensos cementerios distribuidos en el valle. El hecho de que la producción artesanal estuviera asociada principalmente a los contextos ceremoniales de carácter funerario indica la estrecha vinculación entre el arte y las prácticas religiosas, y nos permite inferir el sistema de creencias y la visión del mundo al que estaban asociadas estas manifestaciones artísticas (Cortéz, 1998, p. 26).

Escenas y temas

En el arte chancay es frecuente encontrar representaciones individuales de la figura humana, tanto de hombres como de mujeres, con atributos variados y en actitudes diversas. En la cerámica destacan los cántaros antropomorfos de gran tamaño (“chinas” o “chinos”), entre otros, así como las figurinas (entre las que sobresalen los famosos cuchimilcos). Estos personajes se asocian con el ritual funerario, pues fueron hallados al interior de las tumbas; pero resulta difícil establecer sus contextos originales o sus funciones particulares y la relación entre ellos. De hecho, uno de los principales problemas de interpretación que presenta la iconografía chancay es la ausencia de composiciones complejas, de escenas en las que aparezcan estos personajes interrelacionándose entre sí, o de representaciones que aludan a temas míticos (Cortéz, 1998, p. 38).

La excepción a esta regla son los cojines o almohadas de tela sobre las que aparecen las muñecas que representan personajes en actividades diversas. Un cojín conservado en el Museo Amano muestra una escena que tiene lugar dentro de una casa: al fondo de una habitación encontramos a un hombre y a una mujer rodeados de personajes de ambos sexos con copas en la mano y acompañados por un músico tocando una flauta. Otro cojín, en el mismo museo, representa una danza, en la cual participan hombres y mujeres que se dan la mano para formar una ronda alrededor de un árbol. Junto a este árbol, ricamente decorado con frutos de diversos colores, se ubica un músico que toca un tambor. Aún hoy en los Andes se realiza la tradicional celebración del tumbamontes o *yunza*, en la cual se danza alrededor de un árbol adornado con diversos productos y guirnalda de colores. Aunque resulta peligroso realizar paralelos entre las escenas precolombinas y las festividades actuales, es claro que, en ambos casos, existe una estrecha relación entre la danza comunitaria y la producción agrícola y la fertilidad.

Una obra similar en la misma colección muestra danzas en las que participan solo los hombres. En otra composición aparecen mujeres a manera de danzantes acompañadas de un músico. Todos los personajes llevan motas de algodón alrededor del cuello. Esta última representación los relaciona con la producción textil. A esta se asocian en particular algunos cojines conservados, en los cuales aparecen mujeres en plena labor textil. En estas escenas las mujeres se encuentran hilando, tejiendo o mostrando paños, lo cual indica la importancia de la textilería como actividad femenina en la sociedad chancay.

Un cojín en el Museo Larco, tradicionalmente descrito como la escena de una “curación”, presenta a varios personajes masculinos con tocado bilobado que rodean un cuerpo echado sobre una manta. Dado el contexto en el que se recuperó la pieza, sugerimos más bien que la escena ilustraría una parte del proceso del ritual funerario, relacionada con el tratamiento del cuerpo y el inicio del enfardelamiento del difunto.

La escenografía ritual

Como lo hemos mencionado líneas arriba, en el caso de los personajes representados de forma individual en los ceramios procedentes de los cementerios chancay, estos parecen aludir a miembros de la sociedad que participan en el ritual funerario. Al no contar con escenas complejas en donde se les vea participar, las relaciones entre aquellos podrían inferirse al compararlas con personajes análogos que aparecen en algunas escenas de la iconografía de culturas contemporáneas con las cuales los chancay mantuvieron estrechos lazos. Tal sería el caso de la cultura chimú.

Como parte del Proyecto Arqueológico Huacas de Moche, los arqueólogos de la Universidad Nacional de Trujillo excavaron un entierro chimú tardío en el Templo de la Luna y descubrieron una serie de maquetas y escenas con figurinas de madera relacionadas con el culto funerario (Uceda, 1997). Una de estas escenas corresponde al modelo de una pirámide con rampa y plaza cercada, como las que existen en las ciudadelas chimú de Chan Chan o incluso en asentamientos chancay como Pisquillo Chico o Lauri. Sobre la explanada, un grupo de señores, con tocado y orejeras, aparecen sentados alrededor de un gran cántaro. Unos jorobados extraen el líquido de este recipiente para servirlo a estos señores celebrantes. Junto a este grupo aparecen también otros personajes, músicos con tocado bilobado, que tocan flautas y tambores. Personajes pintados de negro alternan entre los grupos de músicos y los bebedores portando objetos y animales.

En un recinto adyacente a la plaza, sobre una plataforma central se encuentran tres fardos funerarios, en honor de los cuales se realizaría el ritual en la plaza. En el mismo contexto se hallaron también unas tarimas con figurinas de madera, dos de las cuales representan una procesión funeraria: unos hombres cargan en una suerte de anda lo que parece ser un cadáver, acompañados por portadores de ofrendas, músicos y mujeres con niños. En otra tarima aparece una recua de llamas, presidida por un músico.

Estas escenas de la iconografía chimú son muy ilustrativas de algunas actividades en las que distintos personajes de la sociedad participan en las etapas del proceso de entierro, y del uso que se dio a algunos espacios arquitectónicos como las pirámides con rampa y sus plazas cercadas. Como veremos más adelante, muchos de estos personajes tienen sus paralelos en la iconografía chancay, lo cual nos ayudará a asignar un rol a algunas de las representaciones antropomorfas en su cerámica y, a la vez, hará posible entender la relación de los ceramios y personajes en los contextos funerarios.

Todos los personajes que aparecen en las figurinas y vasijas escultóricas chancay se han hallado dentro del pozo de la tumba, junto con otras piezas, formando composiciones que constituyen verdaderas “escenografías rituales” (Kaulicke, 1997, p. 39). Sosteniendo sus copas, los señores celebrantes representados por los cántaros antropomorfos tipo “chinas” se encuentran en grupo, asociados a una serie de cántaros de formas sencillas que contendrían el líquido (posiblemente la chicha) que beben y ofrendan. Los cargadores de objetos y animales, junto a las mujeres que cargan niños, se integran a estos grupos, como presentándoles sus ofrendas. Muy cerca de estos personajes se depositan generalmente platos con ollas y alimentos. Estas agrupaciones de cántaros antropomorfos junto a los contenedores de chicha, ollas y platos con alimentos pueden repetirse en niveles superpuestos, alrededor y por encima del fardo. Estos grupos depositados por niveles podrían representar a los diversos grupos familiares vinculados a los individuos enterrados, que participan en la ceremonia de entierro a través de rituales y festividades que implican la presentación y depósito de ofrendas, así como la ingesta de alimentos y bebidas.

La ubicación de otros personajes frecuentes en la cerámica chancay, tales como los jorobados —representados en vasos antropomorfos— o los músicos de tocados bilobados —muy comunes en las botellas silbadoras— es más incierta. Algunos testimonios de huaqueros sitúan a los jorobados cerca del fardo. En los pocos contextos registrados que presentan personajes de músicos, estos aparecen al pie o cerca del fardo. Ello indicaría, como lo muestra también la maqueta chimú, el estatus especial de los jorobados —frecuentemente representados portando tocados, orejeras y pectorales, al igual que los señores celebrantes— y su estrecha vinculación con el culto funerario, en especial, con el fardo ancestro. Del mismo modo, la presencia de los músicos cerca del fardo nos hace pensar en la importancia de la música en la religión, pues estos personajes aparecen asociados a rituales propiciatorios o de fertilización, tales como las danzas alrededor del árbol, escenas de unión o de producción textil. También en ritos de pasaje como las ceremonias funerarias, en donde participan diversos personajes de la sociedad para asegurar el viaje del difunto al más allá y su transformación en ancestro.

En los niveles inferiores del pozo, junto al fardo, se encuentran cajas con adornos de metal, cuentas y orejeras, costureros, muñecas (solas o formando escenas), figurinas

zoomorfas, fitomorfas y antropomorfas, pequeñas vasijas escultóricas y, con mayor frecuencia, cuchimilcos, además de vasijas de gran calidad estética como cántaros muy elaborados de tamaño menor a lo normal para la tradición chancay, cuencos y copas finas, al igual que las botellas de doble cuerpo silbadoras con representaciones de animales o de músicos. Igualmente, suelen aparecer en este nivel restos de animales como camélidos jóvenes, loros y hasta monos (Cortéz, 1998, p. 49). La presencia de objetos suntuosos y de estos personajes antropomorfos (músicos, cuchimilcos), así como de ofrendas o representaciones de animales o frutos, podrían aludir a la fertilización, y a otro elemento importante del ritual funerario y del proceso de entierro, que es el rol del o de los individuos enterrados y su transformación en un nuevo ser: el ancestro fundador de linaje, responsable de restaurar el orden divino y terrenal.

El rol del ancestro y el orden natural

Los fardos funerarios más tempranos de Chancay estaban dotados de una cabeza falsa, que les daba el aspecto de muñecos. Esta tradición sugiere un intento de transformar al difunto en un nuevo ser que, gracias a los rasgos de la máscara, puede ser identificado con la divinidad tutelar representada en la cerámica y los tejidos. Los mejores ejemplos de esta representación, sin embargo, corresponden a las telas pintadas que, si bien se hallan desde la época de Huaura, pueden asociarse a las primeras fases del desarrollo de Chancay. En estas telas se muestra un ser de apariencia humana con apéndices radiantes que surgen de su cuerpo o de su cabeza. Completan el espacio de la representación figuras de peces y seres marinos, la “serpiente celestial” o arco rematado por dos cabezas de felino, estrellas con claras alusiones al mundo celeste y felinos, representantes míticos del mundo terrestre. En algunas tabletas funerarias (planchas de madera pintada y labrada) aparece la cara del mismo personaje mítico presente en las telas pintadas (Cortéz, 1998, p. 28).

Otras telas muestran personajes de rasgos similares a los de los rostros de las máscaras de madera o tela que hacían las veces de cabeza de los fardos funerarios. Todos estos objetos se hallan dentro del fardo, junto al individuo enterrado. Esta asociación permite suponer que el propósito de tales objetos era identificar al difunto con la divinidad, identificación por la cual se buscaba convertir al cadáver en un ancestro mítico y garantizarle así, aun después de muerto, una función tutelar con respecto a la sociedad (Cortéz, 1998, p. 28).

Relacionados directamente con el fardo, se colocaban también tejidos y piezas de cerámica en los que se representaban los productos del mundo marino y terrestre. Dentro del fardo mismo, se ponía una serie de tejidos, en los cuales se observa toda la gama de técnicas manejadas por los chancay. Las imágenes representadas en estos mantos aluden a los espacios naturales con los que interactuaba el hombre. El hecho

de que estos temas se plasmaran sobre el soporte textil y en exacto orden sugiere un intento por preservar el ordenamiento del universo, tarea encomendada, con seguridad, al difunto-ancestro.

El mar fue objeto de veneración para los chancay, no solo por ser una fuente importante de recursos, sino también por ser considerado como la morada de los muertos y antepasados. Los pobladores de Chancay rendían culto a las islas y peñones (Rostworowski, 1997), pues pensaban que se trataba de una primera humanidad creada por el dios Pachacamac (Duviols, 1983, p. 388). Las comunidades de pescadores creían, además, que las islas servían de morada para las almas de los muertos, a las que llegaban conducidas por lobos de mar (Duviols, 1976, pp. 47-48). Estas mismas islas proveían a los pobladores del valle del guano necesario para la agricultura. Este insumo era recogido periódicamente por individuos seleccionados especialmente para la tarea y dirigidos por un sacerdote (Duviols, 1976, p. 49). Esto explica quizá la frecuencia con la que aparecen en la iconografía chancay, tanto en los textiles como en la cerámica, imágenes de aves guaneras y de la fauna marina, así como representaciones de pescadores y embarcaciones, que parecen aludir a los ciclos de viaje a las islas guaneras.

Otras representaciones recurrentes en el arte chancay son las de animales y plantas, tanto en el soporte textil como en la cerámica de forma escultórica o aplicada. Según documentos de la campaña de extirpación de idolatrías, a inicios de los años 1600 aún existía la creencia entre los agricultores del valle de Huaura de que las almas de los difuntos se trasladaban a un mítico valle denominado *Coaica* o *Loaica*, que gozaba de fértiles tierras donde la producción de toda clase de frutos era excepcional en calidad y cantidad (Duviols, 1976, p. 47). Las representaciones de frutos y plantas en la cerámica chancay, ya sea de forma escultórica o aplicada en las vasijas, se caracterizan por su realismo y rasgos excepcionales.

Los animales también aparecen asociados a las plantas, particularmente el loro y el mono. Aunque a veces es difícil determinar el significado de la relación que se establece entre ellos, se puede comprobar que el loro con frecuencia está asociado al maíz y el mono a frutos como el pepino dulce o la lúcuma. En la cerámica estampada de Pativilca —contemporánea al estilo huaura antecedente de Chancay—, la escena de cópula entre un personaje masculino de rasgos divinos y una mujer suele estar rodeada de representaciones de árboles en los cuales aparecen monos comiendo estos frutos. Es probable, entonces, que esta asociación en Chancay aluda quizá a un mito similar de fertilización y creación. Por otra parte, el felino aparece también con frecuencia en la iconografía chancay. Las representaciones escultóricas o aplicadas en la cerámica del perro sin pelo peruano son también numerosas. En los mismos testimonios sobre el viaje de los difuntos al valle de Loaica o Coaica se menciona que este animal era el encargado de guiar a las almas a la nueva tierra, función para la cual era criado y sacrificado (Duviols,

1976, p. 47). Esta hipótesis se vería confirmada por el hecho de que se han registrado entierros chancay con restos de estos perros dentro de pequeños fardos ubicados muy cerca de la boca de la tumba, a manera de ofrendas al entierro principal (Cornejo, 1985).

IDEAS FINALES

El poblador de Chancay plasmó su universo, tanto real como mítico, en sus representaciones artísticas. Con su plástica y estética particular, estas nos hablan de un mundo formal autónomo y coherente, cuyo sentido fue totalmente interiorizado por cada miembro de la sociedad.

Dedicado al culto de los ancestros, el arte chancay tuvo como objeto crear las condiciones ideales para el viaje del difunto y la perpetuación de su sociedad. Aun así, la pompa y el boato del contexto funerario no radica en los objetos mismos, sino en el arte de disponerlos, en la opulencia y excelencia de este ritual que recrea el mundo mítico y natural de Chancay (Cortéz, 1998, p. 51).

El fardo funerario, como unidad corporal, estaría asociado con un ancestro común, y su ajuar haría alusión al universo ideal, ordenado y en equilibrio, al que el fardo —ahora ancestro— pertenece y cuya regeneración, a la vez, asegura. Las ofrendas depositadas dentro o junto al fardo tienen una relación directa con este, con su viaje al otro mundo y con el nuevo rol divino y fertilizador que se le asigna.

Las ofrendas y objetos depositados en el pozo de la tumba, alrededor y encima del fardo, corresponden a los diversos pasos del ritual en el que participa la sociedad —en especial, los deudos— con el objeto de transformar al individuo o los individuos enterrados en ancestros para garantizar un intermediario con el mundo divino. Las vasijas antropomorfas y su posición nos ilustran acerca de los participantes y etapas del ritual, en el que compartir alimentos y bebidas con el ancestro era un acto significativo, como lo demuestra la presencia de platos, ollas con comida y cántaros en el entierro. La cantidad de cerámica agrupada en estos conjuntos escenográficos, dispuestos en niveles superpuestos dentro del pozo funerario, estaría relacionada con los distintos grupos familiares vinculados al ancestro identificado con el fardo. El éxito de tal rito propiciatorio dependería de la correcta participación de la comunidad en un acto que involucraba a todos, que dependía del entretejido de las relaciones sociales y aseguraba su subsistencia y su relación armoniosa con el entorno (Cortéz, 1998, p. 49).

Aisladas, las obras que todos conocemos de Chancay solo pueden mantener nuestro interés en un aspecto meramente formal, ya que apreciamos el sintetismo de sus representaciones, la libertad de su trazo y la sobriedad de sus líneas. La sintonía de su diseño con la sensibilidad moderna ha asegurado su posición como uno de los estilos más valorados por el público contemporáneo. Y, sin embargo, la arqueología recién empieza a

comprender que el arte chancay refleja la cosmovisión de una cultura altamente avanzada y compleja.

REFERENCIAS

- Cornejo, M. (1985). *Análisis del material cerámico excavado por Hans Horkheimer en 1961, Lauri, valle de Chancay* (memoria para optar al grado de bachiller). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cornejo, M. (1991). Patrones funerarios y discusión cronológica en Lauri, valle de Chancay. En A. Krzanowski (Ed.), *Estudios sobre la cultura Chancay* (pp. 83-113). Cracovia: Universidad Jagellónica.
- Cornejo, M. (1992). Cronología y costumbres sepulcrales en Lauri, valle de Chancay. En D. Bonavía (Ed.), *Estudios de arqueología peruana* (pp. 311-330). Lima: Fomciencias.
- Cortéz, V. (1992). Chancay préhispanique: au pays des fileurs de coton. *Les Dossiers d'Archéologie, Edition Spéciale*, 2, 22-29.
- Cortéz, V. (1998). Arte Chancay: visión ritual del mundo. En *Contemporaneidad del arte Chancay. Catálogo de la V Bienal Arte y Empresa* (pp. 10-57). Lima: COSAPI Organización Empresarial, Museo de Arte de Lima.
- Duviols, P. (1976). La Capacocha. Mecanismo y función del sacrificio humano, su proyección geométrica, su papel en la política integracionista y en la economía redistributiva del Tawantinsuyo. *Allpanchis*, 8(9), 11-57.
- Duviols, P. (1983). El *Contra idolatriam* de Luis de Teruel y una versión primeriza del mito de Pachacámac-Vichama. *Revista Andina*, 1(2), 385-392.
- Horkheimer, H. (1962). *Arqueología del valle Chancay* [folleto de la exposición en el Museo de Arte de Lima]. Lima.
- Horkheimer, H. (1970). Chancay prehispánico: diversidad y belleza. En R. Ravines (Ed.), *100 años de arqueología en el Perú* (pp. 363-378). Lima: Instituto de Estudios Peruanos. (Trabajo original publicado en 1963).
- Kaulicke, P. (1997). *Contextos funerarios de Ancón. Esbozo de una síntesis analítica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Krzanowski, A. (1991). Observaciones sobre la arquitectura y patrón de asentamiento de la cultura Chancay. En A. Krzanowski (Ed.), *Estudios sobre la cultura Chancay* (pp. 37-56). Cracovia: Universidad Jagellónica.
- Murro, J. A., Cortéz, V., y Hudtwalcker, J. A. (1997). Resultados preliminares del Proyecto de Rescate Puerto Chancay 93. *Boletín de Arqueología PUCP*, 1, 253-264.

- Rostworowski, M. (1978). *Señoríos indígenas de Lima y Canta*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rostworowski, M. (1997). The Coastal Islands of Peru: myths and natural resources. En K. Berrin (Ed.), *The Spirit of Ancient Peru. Treasures from the Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera* (pp. 33-39). Nueva York: Thames and Hudson.
- Uceda, S. (1997). El poder y la muerte en la sociedad Moche. En S. Uceda, E. Mujica y R. Morales (Eds.), *Investigaciones en la Huaca de la Luna, 1995* (pp. 177-188). Trujillo: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Libertad.
- Watson, L. (2016). *Vida y muerte en la costa central del Perú de los períodos tardíos (800 d. C. - 1532 d. C.): análisis de los fardos funerarios de Ancón desde la perspectiva bioarqueológica* (tesis de doctorado). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Las pictografías del cerro Tupinachaca: memoria y control en la sierra de Yauyos*

THE PICTOGRAPHS OF TUPINACHACA: MEMORY AND CONTROL IN THE SIERRA OF YAUYOS

Martín Mac Kay Fulle

Universidad de Lima

Julio Rucabado Yong

Arqueólogo investigador y curador de arte precolombino independiente

Martín del Carpio Perla

Argia Consultores E. I. R. L.

Paloma Manrique Bravo

Arqueóloga investigadora independiente

RESUMEN

Este artículo explora la naturaleza y la importancia del paisaje cultural construido alrededor del cerro Tupinachaca, específicamente el conjunto de petroglifos existentes y su articulación con las actividades realizadas en el asentamiento prehispánico de Tupe, así como sus relaciones con el Tahuantinsuyo. La historia de este pueblo es prácticamente desconocida, en especial su pasado precolombino; no obstante, destaca por mantener una lengua, una vestimenta y un trabajo en metal que evoca tiempos prehispánicos.

PALABRAS CLAVE: Tupinachaca, Tupe, pictografías, paisaje cultural, vestimenta

ABSTRACT

This paper explores the nature and significance of the cultural landscape set up around the Tupinachaca mountain and its petroglyphs, that were articulated with the activities carried out in the pre-Hispanic settlement of Tupe and its relations with the Tawantinsuyo. The history of this town is practically unknown, especially its pre-Columbian past, however, it stands out for maintaining a language, traditional clothing and metal work that recall pre-Hispanic times.

KEYWORDS: Tupinachaca, Tupe, pictography, cultural landscape, clothing

* Agradecemos a Luisa Vetter Parodi por introducirnos en la increíble historia y tradiciones de Tupe. También, a Rainer Hostnig, Arturo Ruiz Estrada y Víctor Falcón por sus aportes desinteresados y por compartir con nosotros su registro gráfico.

INTRODUCCIÓN

Este artículo tiene por objetivo desarrollar un estudio integral que permita comprender la importancia de las pinturas que decoran la ladera del cerro Tupinachaca, ubicado en la provincia de Yauyos, en el departamento de Lima, el cual estuvo inserto en una esfera de interacción local y regional durante el período de expansión inca. Las tumbas, estructuras ceremoniales y pictografías existentes serán comprendidas a partir de la información etnohistórica y arqueológica disponible, que será complementada con los saberes y tradiciones locales del actual pueblo de San Bartolomé de Tupe.

En una descripción de los elementos iconográficos de las pinturas se podrá diferenciar personajes y actividades representados. Asimismo, una comparación estilística con pictografías similares provenientes de diversas regiones de los Andes centrales permitirá asociar la ocupación prehispánica tardía del Tupinachaca con la presencia imperial inca. Buscaremos, finalmente, relacionar la dimensión pictórica de los diseños y escenas con su rol ceremonial.

El concepto de *tinkuy*, vocablo quechua que remite al “encuentro” y al espacio de encuentro de dos o más fuerzas o entidades, nos ayuda a entender mejor la naturaleza y función del Tupinachaca, pues este cerro, que contiene tumbas y diseños pintados, se ubica en las rutas de paso. Los “puntos de encuentro” son los espacios donde se permite gestar diversas transformaciones sociales de la comunidad que provoca y participa de dichos encuentros, donde se generan y resuelven conflictos, donde se negocian roles, identidades y toda relación humana. Tradicionalmente, estos espacios de encuentro han sido lugares públicos, centros monumentales de función política, religiosa y administrativa. Estas funciones, en muchas de las sociedades precolombinas del antiguo Perú, quedaron yuxtapuestas, contenidas en las acciones realizadas en los templos y plazas o en emplazamientos sagrados, y encarnadas en la figura del líder, curaca-sacerdote-chamán.

SAN BARTOLOMÉ DE TUPE: ASPECTOS GENERALES

El centro poblado de San Bartolomé de Tupe se encuentra localizado en la cuenca del valle de Cañete, distrito de Tupe, provincia de Yauyos, a 240 kilómetros al sureste de la ciudad de Lima, la capital del Perú. Se ubica a una altitud de 2840 m s. n. m., dentro de la ecozona quechua, aproximadamente a 80 kilómetros del litoral del Pacífico.

Su fundación como asentamiento colonial tuvo lugar en 1562 y estuvo a cargo de Diego Dávila Briceño, corregidor de Yauyos, encargado de extirpar las idolatrías en las etnias de Sh'ucho (Cachuy) en esta región. Este poblado fue bautizado con el nombre de San Bartolomé de Tupi. Actualmente, Tupe tiene una población aproximada de 800 habitantes y su demarcación política incluye dos poblados anexos: Aiza y Colca, que se hallan

a una distancia aproximada de dos horas a pie del poblado central. La principal actividad de subsistencia económica es la agricultura, la cual es complementada con la ganadería.

El poblado central de Tupe se encuentra al lado de una quebrada profunda, en la unión de dos ríos: el Chancay, cuyas aguas corren hacia el lado sur del poblado; y el Uchapaya, al norte del mismo. Ambos ríos confluyen cerca de la entrada del pueblo creando de esta forma el río Tupe. Asimismo, este asentamiento se emplaza al lado del cerro Tupinachaca, macizo de piedra considerado localmente como el *apu* tutelar o ancestro de la comunidad, función simbólica que parece tener su origen en tiempos precolombinos.

La lengua nativa local es el jaqaru, que está emparentada lingüísticamente con el aimara de la región surandina. Si bien el castellano es la lengua oficial, la educación escolar es bilingüe y los tupinos adultos se comunican en jaqaru. Esta lengua pertenece a la familia aru, de la que derivan el cauqui-aimara o jaqui y el cauqui o jaqaru. La palabra *jaqaru* se deriva de *jaqui* que significa “gente” y *aru* que significa “hablar”. Para Martha Hardman, existen dos lenguas diferentes en el distrito de Tupe: el cauqui de Cachuy y el jaqaru o cauqui tupino de Tupe. No obstante, para Torero (2002), se trataría de una sola lengua con muchos usos locales, una larga historia de interferencias entre idiomas arus y quechuas, agravada por el trueque y variaciones fonológicas que van quedando en desuso ante el avance del castellano.

El desarrollo y evolución del protoaru se inició, según Torero (2000, 2002), con el proceso de neolitización del territorio andino, que propició la diferencia lingüística por el aislamiento derivado de la accidentada geografía. Luego de 3000 años de este proceso de adaptación, se iniciaron los contactos entre los distintos grupos. Esta aproximación favoreció la difusión de algunas lenguas a nivel regional, como el protoquechua y el protoaru, cuyos lugares de origen estuvieron en el centro y el sur de la costa peruana, respectivamente. Para el Horizonte Medio (600 a 1000 d. C.), el aru tenía tres ramas: Yauyos, Chocorbos y Lucanas. El primero incluía el jaqaru. Ya en el Intermedio Tardío (1100 a 1400 d. C.), los yauyos (aru) avanzaron hacia el norte, conquistaron la provincia de Huarochirí y quizá la de Canta, y permanecen ahí hasta la actualidad.

Otro elemento importante de la identidad tupina se manifiesta a través de las vestimentas tradicionales. En el poblado central de Tupe destaca el uso del *anako* y de los tupus entre las ancianas, ambas prendas de origen precolombino. En la vestimenta tradicional de las mujeres se distingue el traje típico y el cotidiano.

La vestimenta típica (figura 1) está conformada por el algodón o camisón negro, sobre el cual visten un delantal negro con ribetes rojos, elaborado con lana de alpaca, llamado *anako*. En la espalda, se lleva una manta de color negro con franjas en tonos rojizos, que se asegura de forma cruzada sobre el pecho utilizando tupus. Encima del *anako* va la faja interna o *marate*, hecha de lana y *champacara* (hoja de maguey), la cual sujeta la faja de lana de vicuña de color marrón o rojo. A la altura de la cadera, debajo de la faja,

se coloca la *huaraca* o cintas de lana con pompones. Completan la vestimenta un tocado compuesto por un pañuelo rojo o negro que se usa en la cabeza, amarrado de diferentes formas; borlas dispuestas en las trenzas; y aretes denominados *tres caídas*, hechos con monedas de plata. Sobre el pecho cuelga, desde el cuello, el *piñe* o adorno de antiguas monedas también de plata, cuyas fechas de emisión van desde 1850 hasta 1980.



Figura 1. Vestimenta típica*

La vestimenta cotidiana (figura 2) consiste en un camisón a cuadros confeccionado con telas de algodón o franela de distintas tonalidades de rojo, llevadas desde Lima. La manta es la misma que la usada en la vestimenta típica y se coloca de manera similar, asegurada con un prendedor en vez de tupu. Los otros complementos, como el tocado, el *marate*, la faja, la *huaraca* y el calzado o *shucuy*, son iguales a los descritos en la vestimenta típica. Sin embargo, en lugar de usar el *piñe* o los aretes *tres caídas*, llevan llaves colgantes pequeñas. El pañuelo en la cabeza cumple una función utilitaria, sobre el cual se ciñe a la frente una cuerda que cae por la espalda y soporta un peso de hasta 100 kilos.

* Todas las fotos de ese artículo son de Luisa Vetter y Martín Mac Kay.



Figura 2. Vestimenta cotidiana

En el caso de los varones de Tupe, destaca el uso de prendas fabricadas con telas de diseño escocés, introducidas a mediados del siglo xx.

Los tupus son uno de los componentes principales de la vestimenta típica de las mujeres tupinas de mayor edad. Estos prendedores, aunque han sido asociados con los incas, han sido utilizados en la vestimenta femenina prehispánica desde el año 400 d. C., como lo muestran los ceramios mochicas y nascas. Durante la Colonia, la iconografía de los tupus se complejiza, pues se observan personajes y escenas. Se elaboran solo en plata, a diferencia de la época prehispánica, en la que se confeccionaban en cobre, bronce, plata u oro. A partir de la República, la forma de usar el tupu varía: la aguja ya no se coloca en forma diagonal, sino horizontal, como los prendedores españoles.

Los tupus de las mujeres de Tupe se asemejan a los coloniales; tienen forma circular y presentan una iconografía que simboliza el sincretismo entre lo andino y el Viejo Mundo. Vetter y Mac Kay (2008), durante su visita a Tupe, observaron dos pares de tupus con decoración repujada de un águila bicéfala (figuras 3 y 4), que recuerdan el escudo familiar de los Habsburgo de la época de Carlos I de España, quien reinaba al momento de la conquista del Perú. Para los autores, el águila bicéfala se relaciona con la representación del símbolo del poder político en el mundo andino. Otro motivo observado en los tupus es el escudo nacional, cuyo diseño se remonta a mediados del siglo xix. Este diseño y el del águila bicéfala trazados en los tupus serían la representación del poder central en la época de la Colonia y posteriormente durante la República. En tal sentido,



Figura 3. Tupus con diseño de águila bicéfala



Figura 4. Uso de tupus en la vestimenta

es válido preguntarse qué estuvo representado antes de la llegada de los españoles.

Los diseños representados también serían un indicador de la importancia política de la persona que los usa, o los identifica como miembros de un grupo de poder o pertenecientes a un grupo étnico de prestigio, como, por ejemplo, ser descendiente de los curacas yauyos.

TUPINACHACA, EL TUPE PREHISPÁNICO

Estudios etnohistóricos y arqueológicos

Las investigaciones sobre Tupe han girado principalmente en torno a la información extraída de fuentes escritas durante la conquista y los primeros años de la Colonia, entre los siglos XVI y XVII. Las dificultades del trabajo de campo en sitios de altura y la falta de arquitectura monumental han sido factores disuasivos para la investigación arqueológica en esta localidad.

Destacan los estudios de Pedro Villar Córdova (1935) y María Rostworowski (2002, p. 206), basados en documentos sobre Diego Dávila Briceño, primer corregidor de Yauyos, territorio que fue el área nuclear del pueblo yauyo y al cual perteneció la población que habitaba el antiguo Tupe. El territorio yauyo habría abarcado, entre los siglos XI y XV, antes de la llegada de los incas a la región, las cabeceras de los valles de Lurín, Rímac (Huarochirí) y Chillón (Canta). Esta posición intermedia convirtió al pueblo yauyo en una suerte de intermediario en el contacto entre las sociedades del litoral y las que habitaban en la puna. De esta manera, los yauyos difundieron su cultura en las serranías del actual departamento de Lima, dejando como testimonio dos elementos importantes: por un lado, su lengua, el cauqui o jaqaru —también llamado *a'karo*, según Julio C. Tello (1929)— y, por el otro, su arquitectura caracterizada por estructuras denominadas *mastabas* por el padre Villar Córdova (1935, p. 357). Estas se encontraban ubicadas en tres sitios: Tupinachaca, Mallma y Umay. Actualmente, sabemos que estas mastabas fueron cistas funerarias hechas de piedra canteada sin labrar y con uso ocasional de mortero de barro.

Julio C. Tello realizó excavaciones en la zona. Lamentablemente, estos trabajos nunca fueron publicados y los materiales recuperados se perdieron en los depósitos de distintos museos. Sin embargo, sabemos por las notas del sabio peruano (Matos Mar, 1956, p. 8) que entre los materiales hallados se encontraban ceramios, instrumentos de plata, cobre y bronce (entre ellos, tupus) y gran cantidad de textiles. Casi todo este material fue asociado por Tello a culturas costeñas vecinas de los valles de Cañete, Pisco y Chincha, pero sobre todo al estilo de Tiahuanaco (Matos Mar, 1956). Recordemos que, en aquellos años, Tiahuanaco o tiahuanacoide era la denominación de lo que hoy son los

distintos estilos cerámicos del Horizonte Medio (600 a 1000 d. C.).

El sitio arqueológico de Tupinachaca se ubica a más de un kilómetro al noroeste del actual poblado de Tupe, en la parte media del cerro que le da nombre. Este cerro es reverenciado por la población actual como *apu* protector. Hasta el día de hoy, los pobladores se refieren a él como el anciano defensor, lo que es fácil de entender, pues es una de las grandes cumbres que rodean el pueblo, con una cima que llega hasta los 3840 m s. n. m., y que, además, desliza las aguas del río Chancay hacia el poblado. En la parte media del cerro, se distinguen los tres sectores que, junto con el cerro, componen y le dan significado al paisaje cultural de Tupinachaca.

A continuación, presentamos las características de cada sector a partir de las descripciones de Pedro Villar Córdova (1935) y de nuestra visita al sitio.

Cistas funerarias (sector I)

El primer sector es un conjunto de cistas funerarias ubicadas en pequeños abrigos rocosos o cavernas naturales de no más de cuatro o cinco metros de profundidad, en la cara sur del cerro Tupinachaca, con sus entradas orientadas hacia el río Uchapaya. Su arquitectura es de piedra canteada sin labrar, colocada prácticamente sin mortero y formando una planta cuadrangular que ocupa toda la superficie del abrigo rocoso.

Estas cistas tienen una altura no mayor de 1,50 metros; sin embargo, gran parte de las estructuras se encuentran bajo tierra, por lo que consideramos a esta forma de enterramiento como semisubterránea. El tipo de construcción funeraria ha impedido que algunas tumbas hayan sido saqueadas. A pesar de sus dimensiones pequeñas, las cistas de Tupinachaca son comparables con todas las estructuras funerarias ubicadas en las cabeceras de los valles del Chillón y Rímac (por ejemplo, las de los sitios de Cantamarca, Chipprak, San Pedro de Casta, San Juan de Iris, entre otros).

Según datos de Villar Córdova (1935), de los propios pobladores de Tupe y de nuestras observaciones realizadas en el sitio, los cuerpos fueron colocados dentro de las cistas en posición sentado-flexionada y su estado de conservación es muy bueno. De acuerdo con los restos óseos estudiados, estas cistas podrían haberse utilizado durante un lapso prolongado de tiempo, ya que se depositó una gran cantidad de individuos en cada una de ellas. Los cuerpos corresponden a ambos sexos y un amplio rango de edad.

Es sumamente importante mencionar que estos contextos funerarios se encuentran asociados a una gran cantidad de terrazas que muy probablemente habrían servido como base de las viviendas de los antiguos pobladores del lugar. Las terrazas son adyacentes a zonas de cultivo con andenería, que son irrigadas por los ríos Uchapaya y Chancay. Actualmente, en ellas se producen cultivos que abastecen a los pobladores de Tupe. En toda el área se observa, además, gran cantidad de fragmentos de cerámica utilitaria,

mayormente ollas con hollín y cántaros. Existen también evidencias de instrumentos líticos como morteros, manos de moler y pequeños instrumentos hechos de cantos rodados.

La conformación del sitio hace que no exista separación espacial entre los muertos y los vivos. La “vecindad” entre tumbas y hogares parece ilustrar la necesidad de mantener o extender los vínculos físicos y sociales con los muertos y los ancestros, integrándolos a la vida comunitaria. El rol de los ancestros como vigilantes de la comunidad (y de sus actividades productivas o de subsistencia) podría también verse reflejado en este cercano emplazamiento del área funeraria.

A estas evidencias se suma la integración entre el *apu* Tupinachaca y los ancestros, lo cual queda sugerido por el acto simbólico de introducir los cuerpos en las cistas al interior de los abrigos rocosos de las laderas del cerro. Esto les permite ingresar y encontrarse con la propia deidad tutelar del pueblo.

Altar lítico (sector II)

El altar lítico es una gran piedra, conocida por los pobladores como “piedra de tacitas”, ubicada en las cercanías de las estructuras funerarias antes descritas, a 100 metros al este del farallón de las pictografías, prácticamente en las orillas del acantilado que da forma a la ladera sur del Tupinachaca. Tello (1929, p. 37) fue el primero en mencionar esta “roca excavada”, que se trata de una gran laja plana que mide 3 × 2 metros, aproximadamente. Tiene labradas cinco depresiones circulares de poca profundidad, que forman una línea casi recta. Cada una de estas concavidades tiene un promedio de 50



Figura 5. Altar lítico conocido como “piedra de tacitas”

centímetros de diámetro y están separadas entre sí por una distancia menor a 10 centímetros (figura 5).

Este tipo de piedras con depresiones circulares no son raras en la arqueología andina; están presentes desde el período Formativo (3000 a 100 a. C.) hasta la época inca. Sitios tempranos como Chavín de Huántar (altar de Choque Chinchay o de las siete cabrillas) en la actual provincia de Huari, departamento de Áncash, y Poro Poro (altar de La Grada), en la provincia de Santa Cruz, departamento de Cajamarca, presentan este tipo de cavidades que han sido asociadas generalmente a rituales vinculados con las lluvias y la fertilidad, o a la observación astronómica mediante su uso como espejos de agua, los cuales reflejarían posiciones de estrellas en un tiempo determinado, quizá durante el inicio o el fin de las lluvias (Del Carpio, Mac Kay y Santa Cruz, 2001, pp. 110-111).

En el caso de la piedra de Tupinachaca, nos arriesgaríamos a afirmar, a partir de las características de los sitios ya mencionados y de la presencia de cerámica negra aparentemente formativa (chavinoide) vista por Tello (1929, p. 98) en la década de 1920, que esta piedra o altar lítico correspondería a una ocupación anterior al tiempo de los yauyos, quizá una evidencia del período Formativo, muy probablemente de las fases media a tardía (1000 a 600 a. C.).

Las pictografías (sector III)

El tercer sector está compuesto por un conjunto de pinturas rupestres o pictografías ubicadas sobre un farallón natural de la misma ladera sur del Tupinachaca donde se encuentran las estructuras funerarias. Las pinturas se pueden observar desde el pueblo actual, debido a su excelente ubicación y a la conformación natural del farallón rocoso, el cual es prácticamente vertical y tiene cerca de 15 metros de altura. Estas imágenes han sido pintadas casi en su totalidad con algún instrumento de tipo brocha o con las manos. El color de los diseños es ocre rojo (solamente una pintura está acompañada de un pigmento blanco) obtenido de algún elemento con óxido de hierro. Los escasos pigmentos blancos quizá hayan sido elaborados con arcilla líquida. Morteros y manos de moler, que posiblemente formaron parte del proceso de producción de las pinturas, se han registrado cerca de las cistas y en el camino que rodea al Tupinachaca, durante



Figura 6. Mortero y mano de moler

nuestra visita a la zona (figura 6).

Las pictografías se encuentran a una altura que supera los 2 metros, lo cual nos llevó a pensar en la construcción previa de andamios para pintar los diseños, utilizando grandes piedras existentes en la base del farallón que, por su disposición, habrían servido como escalones y que, en algunos casos, llegan a la altura donde se ubican los diseños. Además, todos estos dibujos están rodeados de bases de estructuras de piedra canteada muy sencillas; estas conformaron plataformas que pudieron tener una función de pequeño escenario para actividades especiales o, en todo caso, sirvieron como sostén de estructuras perecibles.

Las pinturas se encuentran aglutinadas en un gran panel donde reconocimos diversos conjuntos de diseños. De izquierda a derecha, observamos los siguientes elementos y conjuntos:

1. Personajes antropomorfos frontales de brazos extendidos, asexuados y con tocado de tipo media luna. Son llamados “hombres arcoíris” por los pobladores (figura 7). Existen dos de estos personajes, cada uno ubicado en los extremos laterales del panel.



Figura 7. Personaje antropomorfo conocido como "hombre arcoíris"

2. Personajes antropomorfos frontales que tienen a sus pies otros personajes similares de menor tamaño, con brazos extendidos y genitales masculinos. Estos personajes menores están acompañados de figuras zoomorfas: probables camélidos de perfil (figura 8).



Figura 8. Personaje antropomorfo con brazos extendidos

3. Personaje antropomorfo frontal de brazos extendidos, asexuado y con tocado de tipo “arcoíris”. Lleva un *unku* bicolor o camiseta cuadrangular sin mangas, con cuello generalmente en V (figura 9).



Figura 9. Personaje antropomorfo usando *chuko* y *unku*

4. En el segmento inferior del panel, se observan diseños zoomorfos cuadrúpedos, posibles camélidos, dirigiéndose tanto al oeste como al este. También se reconoce un diseño ondulante que los lugareños llaman “la serpiente”, aunque es posible que se trate de un símbolo que señale movimiento de líquido. Otro diseño conocido localmente como “el bote” se asemeja a una forma de cuchillo ceremonial o *tumi*¹. En la parte superior de esta escena, se puede ver un diseño con forma de ave con las alas desplegadas. Debajo de esta figura se reconoce un diseño simple compuesto por franjas (figura 10).

1 El *tumi* o cuchillo ceremonial de los Andes se caracteriza por la hoja de metal en forma de media luna. Fue usado con fines rituales.



Figura 10. Vista de camélidos, *tumis* y líneas onduladas, que posiblemente representan flujos de agua

5. Personaje antropomorfo frontal, asexuado, con tocado de “plumas” o “pelos erizados”. Está acompañado de dos grandes camélidos (que al parecer están en movimiento, a diferencia de otros diseños similares) y un círculo a su lado derecho.
6. Al menos cuatro personajes antropomorfos pequeños, muy similares a los descritos en el párrafo anterior, aunque muy borrosos. Uno de ellos sujeta un probable camélido. Esta escena se encuentra en una pared, a la derecha del resto de escenas, en una zona baja, a tan solo 1,50 metros de la superficie.

A partir de la descripción anterior se puede plantear una clasificación de los diseños en tres grandes categorías: antropomorfos, zoomorfos y diseños varios.

Diseños antropomorfos:

- a. Grandes, con tocados de media luna, brazos extendidos y asexuados
- b. Pequeños, con brazos extendidos y miembros masculinos

Diseños zoomorfos:

- a. Camélidos pequeños en posición estática
- b. Camélidos grandes en actitud de carrera
- c. Ave con alas extendidas

Diseños varios:

- a. Líquido en movimiento o “serpiente”
- b. Cuchillo, *tumi* o “bote”
- c. Diseños sin definir

Asimismo, se pueden determinar dos momentos en las pinturas. El primero está conformado por los conjuntos 2, 4, 5 y 6, cuyos trazos son más simples y esquemáticos, donde se observan personajes antropomorfos pastoreando camélidos. Entre estos diseños se encuentran representaciones de cuchillos o *tumis* y líquido en movimiento, que podría estar asociado a actividades rituales de sacrificio de camélidos. Los tupinos cuentan que en la antigüedad se hacían sacrificios de llamas en el Tupinachaca y, hasta el día de hoy, llegan a Tupe pastores de la puna para hacer intercambio de productos.

Las llamas, alpacas y vicuñas son animales que desde tiempos prehispánicos son parte fundamental de la economía y subsistencia de los pobladores de las cabeceras de los valles de la costa central. Según algunos de los pobladores entrevistados, a tres horas al este de Tupe, en la zona denominada *Porochik*, camino hacia el departamento de Huancayo, ya es posible encontrar llamas, alpacas y probablemente guanacos. Por su parte, Matos Mar (1951, pp. 4-5) hace referencia a la ganadería de camélidos en la puna cercana a Tupe, y menciona que, además de las especies “puras”, existen diversos cruces como las crías de alpacas y vicuñas, y el *mishte* o cruce de llamas y alpacas. Lamentablemente, desde la introducción española de ovinos, caprinos y vacunos, la crianza de camélidos ha disminuido dramáticamente.

Hay que recordar que las nacientes de los valles eran la principal puerta de acceso de las caravanas procedentes de la puna y de la misma hoya del Mantaro, las cuales se trasladaban hasta el litoral en busca de productos de intercambio. Este movimiento comercial fue una de las actividades más beneficiosas del señorío de los yauyos, quienes sirvieron de nexo entre ambos extremos de la red comercial puna-costa, como mencionamos párrafos atrás.

Asimismo, los camélidos son un importante elemento de los rituales propiciatorios de nuestras serranías desde épocas inmemoriales. Los sacrificios de llamas han sido registrados desde las primeras crónicas. En Tupinachaca, eran ofrecidos para solicitar buenas siembras, incluso en el siglo xx (Delgado de Thays, 1959, p. 274). Polia (1999, p. 114) señala que los camélidos se ofrecían como “sacrificios mayores” y, según algunos cronistas, se preferían los albinos. Añade que Cristóbal de Molina los llamó *barcapaña*, los cuales eran ofrecidos al Sol, mientras que Santa Cruz Pachacuti Yamqui los denominó *arpay*. Otro detalle importante registrado por Polia (1999, p. 115) es el uso del sebo de llamas o *wira* para ciertas actividades rituales.

El segundo momento identificado en las pinturas rupestres corresponde a los elementos 1 y 3, descritos líneas arriba. Se trata de tres personajes que llevan un tocado de media luna, pero uno usa, además, un *unku* de color rojo y blanco. Este se ubica en el centro del panel y los otros dos en cada extremo. Estos tocados son muy similares a los cascos de madera que utilizaban los militares incas en la guerra y que en las crónicas se denominan *chukos*, los cuales aparecen representados en los dibujos y acuarelas de Guamán Poma (1993) hacia 1615 y de Martín de Murúa (1962) hacia 1617. Por la vestimenta, los adornos y el casco de las pinturas, es posible indicar la filiación tardía de este segundo momento.



Figura 11. Militar inca usando *chuko* y *unku*, representado por Guamán Poma (1993) hacia 1615

En comparaciones estilísticas con estudios y observaciones presentados por otros investigadores sobre pictografías tardías de la época inca, se reconocen diseños similares a los de Tupinachaca. Rainer Hostnig (2017) registró representaciones de personajes vistiendo *chukos* y *unkus* en los sitios incas de Nawpakachi en Maras (figura 12), Banderayoq y K'echuqaqa en Urubamba (figura 13), departamento de Cusco.



Figura 12. Pictografía que representa a un personaje usando *unku* y *chuko* en el sitio arqueológico inca Nawpakachi (cortesía de Rainer Hostnig)



Figura 13. Pictografía que representa a un personaje usando *unku* y *chuko* en el sitio arqueológico inca K'echuqaqa (cortesía de Rainer Hostnig)

Víctor Falcón (2015) halló en el sitio de Inkapintay, ubicado en Ollantaytambo, un personaje completo que podría ser la representación de Manco Inca (figura 14). El diseño y los colores del *unku* que viste este personaje son iguales a los de Tupinachaca.



Figura 14. Pictografía de personaje con *unku* y *chuko* en el sitio arqueológico Inkapintay (cortesía de Víctor Falcón)

Arturo Ruiz (2007) encontró en el sitio Chanque, ubicado en Luya, Amazonas, pinturas de diferentes *unkus* con diseños incas, *tumis* y personajes estilizados (figuras 15, 16 y 17).



Figura 15. Pictografía de *unku* en el sitio arqueológico inca Chanque (cortesía de Arturo Ruiz)



Figura 16. Pictografía de *unku* y *tumi* en el sitio arqueológico inca Chanque (cortesía de Arturo Ruiz)



Figura 17. Pictografía de *unkus* y personajes estilizados en el sitio arqueológico inca Chanque (cortesía de Arturo Ruiz)

Comparando las características y componentes arqueológicos de estos sitios incas con los del sitio de Tupinachaca, se evidencian las semejanzas entre ellos. A partir de esto, podemos derivar algunas reflexiones en torno a la naturaleza y función que cumplió este lugar dentro de un contexto local y regional, así como a lo largo del tiempo.

Tupinachaca: paisaje cultural y lugar de acontecimientos

Todo paisaje cultural se encuentra en continua construcción y transformación, tanto por causas o agentes naturales como sociales. En este caso, es el conjunto de las diversas actividades humanas, específicamente los restos materiales de dichas acciones, lo que nos permite reconstruir paisajes concretos de una localidad en determinados períodos de tiempo. Dichas materialidades son producto de complejas relaciones entre diversos grupos de individuos y su entorno, las cuales se moldean por factores propios del contexto histórico y cultural. Por ello, nuestra reconstrucción del paisaje cultural de Tupe considera importante no solo el análisis y entendimiento de las dinámicas del sitio, sino también su integración a un contexto de desarrollo regional. Por las características observadas en las pictografías del cerro Tupinachaca, donde se desataca la presencia de elementos de estilo inca, de carácter militar, nos concentraremos en el período de expansión del imperio cusqueño.



Figura 18. Cerro Tupinachaca

El tramo Tupe-Cotahuasi fue parte de la red de caminos transversales y de penetración del Qhapaq Ñan que permitió la movilización de los ejércitos (Ministerio de Cultura, 2013, p. 49), así como conectar diversos pueblos y centros administrativos y ceremoniales relacionados con el gobierno cusqueño y su capital, Cusco. De los varios centros de la costa y sierra central del Perú, quisiéramos destacar tres centros administrativos incas conectados entre sí a través de las vías principales del Qhapaq Ñan, los cuales tienen a la localidad de Tupinachaca y sus alrededores como una zona intermedia. Estos sitios son Hatun Xauxa en la actual provincia de Jauja, departamento de Junín; Vilcashuamán en la actual provincia de Vilcashuamán, departamento de Ayacucho; e Incahuasi en la actual provincia de Cañete, en el departamento de Lima. Tupinachaca se encuentra a 110 kilómetros de Hatun Xauxa, a 225 kilómetros de Vilcashuamán y a 50 kilómetros de Incahuasi; aunque las distancias no son similares, su ubicación fue un punto medio de tránsito entre estos tres centros administrativos (figura 19).

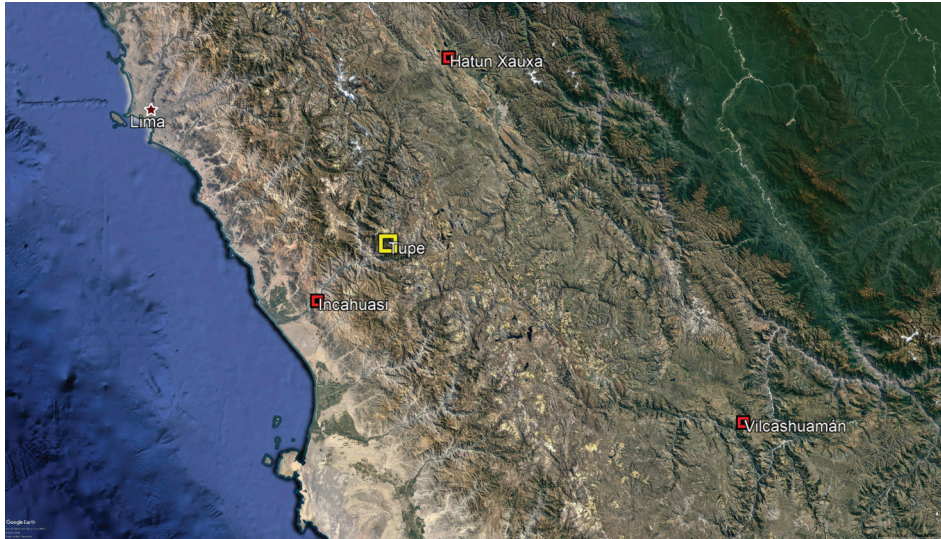


Figura 19. Ubicación de Tupe con respecto a los centros administrativos incas Hatun Xauxa, Incahuasi y Vilcashuamán. Las distancias en línea recta entre estos tres centros se encuentran marcadas en el mapa (sobre imagen satelital de Google Earth).

Cada uno de estos tres lugares pertenecía o se vinculaba directamente con una etnia diferente, teniendo como único denominador común su filiación política con el Tahuantinsuyo. Esto quedó expresado mediante las construcciones de corte imperial, especialmente representadas con elementos arquitectónicos como el *ushnu* (Pino, 2011).

Asimismo, cada uno de estos sitios albergaba depósitos o graneros entre sus construcciones. Recientemente, las excavaciones en el sitio de Incahuasi han confirmado estas funciones de abastecimiento para las tropas incas en su paso por la región. Si bien los escritos mencionan el almacenamiento de frutos y pescado seco salado, el registro arqueológico incluye principalmente restos de ají, frejol y maíz (Chu, 2018, p. 42).

Para el caso de Hatun Xauxa, investigaciones arqueológicas realizadas por el Proyecto Qhapaq Ñan del Ministerio de Cultura (Perales, 2016) brindan nuevos datos sobre su cronología, extensión y organización. Desde este centro administrativo se organizó a la población del valle del Mantaro y zonas aledañas, y también se administró la producción que se generaba para el imperio, para lo cual se construyeron más de mil colcas en el sitio (Ministerio de Cultura, 2019). Perales (2016) señala que ahí se produjeron también metales y cerámica. Los documentos coloniales describen la importancia del pastoreo de camélidos en Hatun Xauxa.

De otro lado, se tiene información de que en el sitio de Vilcashuamán se almacenaban provisiones de guerra y alimentos como maíz, con los cuales se aprovisionaba al ejército con vestimenta, armas y comida cuando pasaba por allí (Santillana, 2012).

Cada uno de estos sitios estuvo emplazado muy cerca de grandes picos o montañas, *apus* locales, o estuvo relacionado con una conocida huaca local, mencionada en los documentos coloniales. Cerca de Hatun Xauxa se encuentra el Huaytapallana (a 5557 m s. n. m.); la montaña Moqo Alto y la laguna de Choclococha (a 4521 m s. n. m.) están en las inmediaciones de Vilcashuamán, mientras que, en el caso de la población costeña de Incahuasi, se conoce la adoración al mar (Mamacocha) y a la huaca El Huarco.

En Tupe, el *apu* Tupinachaca tuvo gran importancia local para la gente yauyo. Formaba una trinidad con otras dos huacas regionales, Pariacaca y Huallallo Carhuincho. Es interesante resaltar que, en tiempos de la Colonia, los españoles construyeron en Tupe una iglesia dedicada al santo patrono de la población, San Bartolomé apóstol (figura 20). Según algunos cronistas, la personalidad de este santo, junto a la de los apóstoles Tomás y Santiago y el propio Jesucristo, estuvieron asociadas en tiempos de la conquista y la Colonia temprana con la figura divina de Illapa, dios del trueno o rayo, una de las deidades supremas andinas, especialmente de la región altiplánica o aimara, donde se le conoce también como Tunupa Wiracocha (Polia, 1999, p. 85). Gregorio García (Valcárcel, 1985, p. 107) y el jesuita anónimo autor de la *Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú* (1992, p. 58) detallan esta supuesta relación entre el apóstol Bartolomé y Tunupa. Esta simbiosis se debe aparentemente a similitudes de cierta imagen del dios Wiracocha que se encontraba en el Templo del Sol con la caracterización hispana del apóstol y sus conocidos viajes de evangelización a tierras lejanas como Persia, India y Armenia, lugar de su martirio y muerte².

2 Se suma a estas imágenes la segunda más reverenciada por los tupinos: la Virgen de la Candelaria, advocación de la Virgen María que tiene su origen y mayor devoción en el departamento de Puno, territorio de población mayoritariamente aimara. Ello refuerza las teorías de los nexos culturales entre el pueblo de Tupe, su origen yauyo y la cultura aimara, camuflada en un sincretismo religioso muy discreto.



Figura 20. Iglesia colonial San Bartolomé

La ubicación intermedia del Tupinachaca podría haber tenido relevancia no solo para las huestes militares incas que se movilizaban entre la sierra y la costa, sino también para comerciantes, especialmente pastores de camélidos de las zonas altoandinas adyacentes de la región de Yauyos, y para peregrinos que transitaban hacia los diversos centros de peregrinación afiliados al imperio, como el santuario principal de la costa: Pachacamac.

Por un lado, huacas como Pariacaca y Huallallo parecen tener orígenes bastante remotos y sus cultos preceden en varios siglos al rendido al Sol o a Wiracocha, por lo que gozaban de un prestigio acumulado previamente. Lamentablemente, no contamos con una descripción precisa de la forma o las formas como se materializaban en el inconsciente de la gente estas huacas, de las que tenemos una descripción sucinta a través de algunos documentos coloniales tales como el manuscrito quechua de Huarochirí (Taylor, 1987). Por otro lado, las evidencias arqueológicas de actividades ceremoniales en Tupinachaca han demostrado su importancia local desde por lo menos el período Formativo.

Dentro del ámbito local, es muy probable que los pobladores de Tupinachaca hayan sido parte de la gran masa campesina de agricultores y pastores de la zona. El sitio de Campana-Torre o Cambanduri (a cuatro horas al este de Tupe, frente al actual poblado de Aiza) parece haber sido un asentamiento residencial de élite. En sus inmediaciones, se

hallan estructuras arquitectónicas más sofisticadas que las observadas en Tupinachaca, entre las cuales hay *chullpas* o recintos funerarios. La presencia de estos mausoleos en las zonas de las cabeceras de los valles costeros fue para Villar Córdova (1935) una señal de la expansión de los yauyos. Estas *chullpas* eran estructuras funerarias de mayor rango y dimensiones que las mastabas o cistas, además de ser un elemento típico de las etnias aimaras desde la sierra limeña hasta el Altiplano peruano-boliviano.

La posición estratégica de Campana-Torre en una elevación menor que Tupinachaca, pero más escarpada y protegida, habría permitido visualizar desde allí gran parte del valle alto y medio de Cañete, lo cual incluye la observación de cientos de andenes agrícolas prehispánicos que continúan en uso en la actualidad. Sería, pues, un lugar idóneo para el control del territorio por parte de la élite dirigente. Cabe mencionar que el pueblo de Aiza es el anexo más importante de Tupe y donde también se conserva el uso cotidiano de vestimentas tradicionales y la lengua jaqaru.

Por su lado, Tupinachaca habría cumplido un rol ceremonial como espacio sagrado en donde los yauyos se identificarían con su lugar de origen, sus dioses y sus propios ancestros. Este cerro sería, pues, el *apu*, vivienda de vivos y muertos, guardián de las cosechas y el ganado, así como, probablemente, observatorio y oráculo del clima venidero. Recordemos que un *apu*, en el caso de cerros o rocas, está relacionado con el concepto de huaca (objeto o lugar sagrado) y con los héroes culturales, los lugares de origen o *pacarinas* y el lugar de donde brotan las aguas (Polia, 1999, pp. 182-183). Esta idea encuentra refuerzo en la traducción que el señor Isidoro Iturrizaga dio a la palabra *Tupinachaca* en 1941: "abuelo defensor" (Matos, 1956, p. 6).

Todas estas características nos permiten reconocer en un lugar como Tupinachaca un *tinkuy*, un espacio de encuentro entre diversas fuerzas o entidades, sean humanas, ancestrales o divinas, tanto locales como foráneas. Esto último cobra mayor vigencia cuando pensamos en Tupinachaca como un nodo de conexión con otros centros regionales vinculados al Tahuantinsuyo, lo cual nos permite reconocer también a este sitio como un nodo de encuentros administrativo-comerciales y políticos.

La presencia de elementos iconográficos incas, específicamente el uso de la camiseta o *unku* y el gorro o *chuko*, hace de los personajes de los paneles del Tupinachaca posibles representaciones de autoridades cusqueñas. Si esto fuese así, el Tupinachaca pudo funcionar también como un lugar de encuentro con el Otro, representado en la figura del poderoso gobernante foráneo, reconocible por todo aquel que pase frente a la ladera del gran *apu* local. Queda aún por determinar si este diseño en particular fue pintado por la propia autoridad cusqueña o fue realizado por los grupos locales. Poder esclarecer esto nos permitirá identificar si esta pictografía (y su articulación con los otros diseños) fue resultado de un acto de imposición estatal inca, o bien una manifestación local de sumisión frente al poder foráneo.

REFLEXIONES FINALES

El Tupinachaca fue y es el gran *apu* protector de los tupinos. Su importancia en el pasado se acentúa con la presencia de las pictografías descritas en este artículo. Tales pictografías nos indican la relevancia de los camélidos en la economía de la zona, pero también un aparente vínculo con ritos religiosos.

Además de esto, las pinturas expuestas en los farallones presentan dos estilos claramente definidos, uno superpuesto al otro, lo que en nuestra opinión es un manejo o control del *apu* por parte de un nuevo poder. Este poder, dadas las características de algunos personajes y sus vestimentas (*chuko* y *unku*), sería el del Tahuantinsuyo, aunque falta definir si se trata de un control mediante la coerción, el sometimiento o la alianza de los antiguos yauyos con el imperio cusqueño.

Tanto Tupe como el Tupinachaca tuvieron una función crucial en la estrategia de control del Tahuantinsuyo, puesto que su ubicación se encontraba en un nudo de la red de caminos que conforma el Qhapaq Ñan. Tupe era punto intermedio entre grandes centros administrativos y económicos de la zona media del Tahuantinsuyo (sector sur del Chinchaysuyo): Incahuasi, Hatun Xauxa y Vilcashuamán, sitios que contenían grandes lugares de depósitos o colcas, así como *ushnus*, imponente arquitectura que representaba el dominio y la presencia del Sapa Inca en la zona. ¿Son las pictografías de personajes con *unkus* y *chukos* una marca similar a la de los *ushnus* antes mencionados?

Cabe mencionar que la carga “ideológica” del Tupinachaca tendría una historia muy larga para el pueblo de los yauyos, dado que, más allá de las pictografías, encontramos en sus laderas evidencia de cistas funerarias, material lítico como morteros y manos de moler, así como un “altar lítico” que, por sus características, se asemeja a los del período Formativo. Toda esta información podría confirmarse mediante excavaciones y un buen trabajo etnohistórico y antropológico, como el hecho desde la década de 1950 por los lingüistas que estudiaron el jaqaru y, de cierta manera, ayudaron a conservarlo.

Estos trabajos deberían darse en un futuro no muy lejano, puesto que la construcción de carreteras y la necesidad de los jóvenes tupinos de migrar romperán lo que aún queda de aislamiento de esta comunidad, poniendo en peligro sus tradiciones, así como su patrimonio cultural.

REFERENCIAS

- Chu, A. (2018). Instalaciones imperiales en el sitio inca de Incahuasi, valle medio de Cañete. *Boletín Yungas*, 2(6), 37-44.
- Del Carpio, M., Mac Kay, M., y Santa Cruz, R. (2001). Poro Poro: agua y religión en el Formativo de la sierra norte peruana. *Arqueológicas*, 24, 95-116.

- Delgado de Thays, C. (1959). *Religión y magia en Tupe (Yauyos)* (tesis doctoral en la especialidad de Etnología). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Falcón, V. (2015). Inkapintay: arte rupestre de resistencia inca a la conquista española del Tawantinsuyu. *Revista Haucaypata*, 4(10), 24-43.
- Guamán Poma de Ayala, F. (1993). *Nueva corónica y buen gobierno. Tomo I* (edición y prólogo de F. Pease G. Y.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hostnig, R. (2017). Personajes de rango y emblemas de poder en pinturas rupestres incaicas del Valle Sagrado, Cusco, Perú. *Tracce On Line Rock Arte Bulletin*.
- Matos Mar, J. (1951). *La ganadería en la comunidad de Tupe*. Lima: Instituto de Etnología UNMSM, publicación 2.
- Matos Mar, J. (1956). *Yauyos, Tupe y el idioma kauke. Separata de la Revista del Museo Nacional, Tomo XXV*. Lima: Instituto de Etnología UNMSM, publicación 12.
- Ministerio de Cultura. (2013). *Guía de identificación y registro del Qhapaq Ñan*. Recuperado de <https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/mi/archivo/rcq.pdf>
- Ministerio de Cultura. (2019). *Historia y uso del camino entre Xauxa y Pachacamac. Investigaciones arqueológicas e históricas*. Lima: Autor.
- Murúa, M. de (1962). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los incas* (edición de M. Ballesteros Gabrois). Madrid: Biblioteca Americana Vetus (vol. 1).
- Murúa, M. de (1964). *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas* (edición de M. Ballesteros Gabrois). Madrid: Biblioteca Americana Vetus (vol. 2).
- Pino, J. L. (2011). Yllapa usno: rituales de libación, culto a ancestros y la idea del *ushnu* en los Andes según los documentos coloniales de los siglos XVI-XVII. *Arqueología y Sociedad*, 21, 77-118.
- Perales, M. (2016). Investigaciones arqueológicas en el sitio inca de Hatun Xauxa: nuevos datos sobre su cronología, extensión y organización. *Cuadernos del Qhapaq Ñan*, 4(4), 120-164.
- Polia, M. (1999). *La cosmovisión religiosa andina en los documentos inéditos del Archivo Romano de la Compañía de Jesús (1581-1752)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Perú. (1992). En H. Urbano y A. Sánchez (Eds.), *Antigüedades del Perú* (pp. 43-122). Madrid: Crónicas de América, 70.
- Rostworowski, M. (2002). El avance de los Yauyos hacia la costa en tiempos míticos. *Pachacamac. Obras completas II* (pp. 205-214). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Ruiz, A. (2007). Chanque: un santuario de arte rupestre en la región de Amazonas. En R. Hostnig, M. Strecker y J. Guffroy (Eds.), *Actas del Primer Simposio Nacional de Arte de Rupestre (Cusco, noviembre del 2004)* (pp. 97-111). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Santillana, J. I. (2012). *Paisaje sagrado e ideología inca. Vilcas Huaman*. Lima: Institute of Andean Research; Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Taylor, G. (Ed.). (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Tello, J. C. (1929) *Antiguo Perú. Primera época*. Lima: Comisión Organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo.
- Torero, A. (2000). El marco histórico-geográfico en la interacción quechua-arau. *Escritura y Pensamiento*, 3(5), 9-58.
- Torero, A. (2002). *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos; Editorial Horizonte.
- Valcárcel, L. E. (1985). *Historia del Perú antiguo a través de la fuente escrita* (vol. 6). Lima: Juan Mejía Baca, editor.
- Vetter, L., y Mac Kay, M. (2008). Tupe: un pueblo detenido en el tiempo. *Arqueología y Sociedad*, 19, 265-292.
- Villar Córdova, P. (1935). *Las culturas prehispánicas del departamento de Lima. Homenaje al IV Centenario de la fundación de Lima o antigua Ciudad de los Reyes*. Municipalidad de Lima.

Los de arriba, los de abajo, los de aquí: relatos de la sociedad peruana a través del mural del artista Josué Sánchez en la Casa de la Literatura Peruana

LOS DE ARRIBA, LOS DE ABAJO: STORIES OF PERUVIAN SOCIETY IN A JOSUÉ SÁNCHEZ'S MURAL PAINTING AT THE CASA DE LA LITERATURA PERUANA

Álvaro Iparraguirre Bernaola
Universidad de Lima

RESUMEN

En este artículo proponemos un acercamiento a la producción artística que se ha ido desarrollando en la sierra central del Perú, centrándonos en uno de los tantos artistas plásticos icónicos peruanos: el huancaíno Josué Sánchez. A través de su trabajo, él ha buscado rescatar la esencia de su cultura e historia y, con eso, construir un estilo y un discurso definidos. Finalmente, elaboramos un análisis pictográfico de una de sus obras más reconocidas, ubicada en la Casa de la Literatura Peruana.

PALABRAS CLAVE: arte, mural, cosmovisión andina, mitología, representación, pintura peruana

ABSTRACT

The text proposes an approach to the artistic production that is being developed in the central sierra of Peru, focusing on one of the many iconic Peruvian artists, such as the Huancaíno Josue Sanchez. Through his work, he has looked to recapture the essence of his own culture and history, and also to build a defined style and discourse. Finally, we elaborate a pictographic analysis based on one of his most recognized works, located in the House of Peruvian Literature.

KEYWORDS: art, mural, Andean cosmovision, mythology, representation, Peruvian painting

UN PAÍS DE RETOS

Pensar en el Perú es pensar en su cultura milenaria. No es solo hablar de su gastronomía, de su fútbol o de sus paisajes, sino también de su gente y de su historia. Un país lleno de cambios y conflictos sociales, de conquistas y de independencias, de procesos de migración y mestizaje, de resentimientos y reconciliaciones. Sucesos como la conquista del Perú, el conflicto armado interno, el autogolpe del 5 de abril, la muestra de los vladivideos y el Baguazo han cambiado la historia y han marcado la memoria colectiva y lo que construye nuestra identidad nacional. Sin embargo, no todos los sucesos calan de esa manera, por lo que problemáticas constantes como la corrupción, la violencia de género, los conflictos socioambientales, por decir algunos, se convierten en noticia de pocos días, para luego quedar en el olvido.

La identidad nacional se genera gracias a la necesidad humana de identificación colectiva, expresada en dos polos opuestos: (a) en la esfera pública, en forma de discursos contruidos por agentes sociales como los medios de comunicación, élites y organizaciones estatales; y (b) en los distintos estilos de vida y sentires compartidos, que usualmente no son representados en la primera (Espinosa y Rottenbacher, 2010). El caso peruano es muy complicado, ya que la convivencia de los distintos grupos multiculturales y multiétnicos define la dinámica social. Según los resultados de la encuesta de autoidentificación étnica, incluida en el último censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) en el 2017, poco más del 60 % de peruanos se identifica como mestizo, un 25 % como indígena, un 5,9 % como blanco y el 3,6 % como afrodescendiente. Cabe resaltar que “el grupo indígena más numeroso y con mayor identificación propia es el quechua (22,3 %), con más de 5,1 millones de personas mayores de 12 años; seguido del aimara (2,4 %), con más de 548 000 personas”. Además, alrededor de 80 000 peruanos contestaron que se identificaban con uno de los “más de 50 pueblos indígenas que habitan en la Amazonía” (“¿Cómo se autoidentifican los peruanos? Los resultados del censo del INEI”, 2018).

Sin embargo, en el mismo artículo periodístico, Newton Mori, representante del Centro de Culturas Indígenas del Perú (Chirapaq), menciona que si bien este porcentaje de personas autoidentificadas como indígenas supera el 3 % que arroja esta encuesta en países como Bolivia, Chile y Colombia, la cifra que afirma que un 60 % de los peruanos son mestizos “esconde un posible rechazo hacia las raíces de sus antepasados y sus costumbres, producto del desarraigo, el racismo y la discriminación”, ya que para él, haciendo una lectura amplia de los resultados, se podría aseverar que “el 70 % de los peruanos son, en realidad, indígenas” (“¿Cómo se autoidentifican los peruanos? Los resultados del censo del INEI”, 2018).

Este rechazo viene de la habitual asociación entre raza y clase que ha persistido en países de América Latina:

Por ejemplo, en el Perú la población indígena de mayoría quechua tiende a ser campesina de los Andes y/o inmigrante urbana insertada en puestos poco calificados del mercado laboral. Los blancos, por otro lado, tienden a pertenecer a las clases medias y dominantes, mientras que ocurre lo contrario con los mestizos y afroperuanos (Gissi *et al.*, 2001). (Espinosa, 2010, pp. 217-218)

De esta manera, persisten las situaciones de desigualdad y exclusión social por género, nivel socioeconómico o por un limitado acceso al poder y educación, las cuales continúan originando conflictos sociales. Sin embargo, tampoco se puede negar el trabajo que se viene realizando para disminuir esta desigualdad, tanto desde el sector gubernamental y de las ONG, como desde el sector privado y, cada vez con más fuerza, desde la sociedad civil. Esta última manifiesta mediante el activismo político los cambios necesarios para que el grupo representado goce de sus derechos y se haga justicia. Esto no solo lo vemos en las distintas marchas que ocurren en plazas y avenidas principales, sino también en expresiones que pueden entenderse al margen de una crítica social, como el arte.

ARTE, REPRESENTACIÓN E IDENTIDAD NACIONAL

El arte recrea lo social a partir de entender lo dado como una materia plástica y moldeable. Entonces no se trata solo de representar los estratos más profundos de la realidad, sino de imaginar los mundos que allí están contenidos.
(Portocarrero, 2015, p. 8)

En cuanto a las capacidades del arte, Aponte Isaza (2016) resalta una cita de Ember y Peregrine (2004):

Desde el punto de vista de la persona que lo crea, el arte expresa sentimientos e ideas; desde el punto de vista del observador o del participante, evoca sentimientos e ideas. Los sentimientos e ideas de cada una de las partes pueden o no ser exactamente los mismos. Y pueden ser expresados en variedad de formas: dibujos, pintura, grabados, danzas, cuentos, etc. Un trabajo o actuación artística intenta excitar los sentidos, provocar la emoción del observador o del participante. Puede originar sentimientos de placer, temor, repulsión o miedo, pero generalmente no indiferencia. (p. 90)

Así, la autora concluye que el arte tiene como función primaria provocar sentimientos e ideas en el espectador, llevándolo a interpretar algo respecto a lo que ha observado. Sin embargo, al juntar los términos de identidad nacional y arte de manera historiográfica, encontramos que, desde la conquista y el Virreinato, pasando por los años de la República, la mirada se concentraba no en temas que redescubrieran el pasado y la historia, sino en aquellos que imitaran lo producido por Europa, quedando enterradas las expresiones artísticas desarrolladas en tiempos prehispánicos.

Según Lizárraga (1988), hace poco menos de un siglo, los pintores del Perú enfocaban sus obras en temas de origen europeo, con técnicas orientadas a alcanzar la estética producida en dicho continente. Sin embargo, es el cajamarquino José Sabogal quien, desde la Escuela Nacional de Bellas Artes, decide virar su mirada hacia dentro, hacia su realidad, en busca de una identidad propia. Así, se convierte en el precursor del indigenismo en la plástica peruana, iniciando no solo un cuestionamiento en los temas retratados, sino en la razón de la imagen misma y su discurso. Mirko Lauer identifica dos etapas en el indigenismo:

Durante muchísimos decenios los pintores del Perú pasaron por alto una realidad tan obvia y realizaron sus proyectos como si el rol social y cultural de la plástica en el Perú fuera el mismo de Europa. El rechazo de ese rol europeo ha sido en su primera etapa —que se inicia con los rudimentarios trazos del indigenismo— solo un reflejo de la tarea descubridora de nuestro pueblo que realizó la intelectualidad peruana en su conjunto; recién en un segundo momento se produjo la conciencia de que la tarea es más compleja que el rescate del indio peruano como tema de arte, de que se trataba más bien del rescate de la imagen misma, de la función plástica en su conjunto. (Como se citó en Lizárraga, 1988)

Lizárraga (1988) sostiene que, si bien ambas generaciones lograron plasmar realidades procedentes del interior del país y plantear el cuestionamiento de la función plástica, ninguna reconocía la importancia de los orígenes estéticos andinos. Aún no se lograba sostener una base teórica que uniera el arte erudito con el arte popular como un solo concepto, por lo que el arte andino seguía siendo marginado en su propio espacio geográfico. Incluso con la revalorización del arte popular por parte de Sabogal y su posterior designación como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1932, se mantuvo una enseñanza conservadora y limitada a seguir técnicas asociadas a principios estéticos europeos. Es en la década de 1980 cuando la arqueología, la antropología y la historia comienzan a transformar la cultura peruana debido a hallazgos que permiten recuperar técnicas andinas. La Escuela Nacional de Bellas Artes, luego de atravesar diversas crisis y desacuerdos, logra marcar un rumbo más claro en los años de 1984-1985, con la introducción de cursos teóricos como antropología y realidad nacional, en busca de desarrollar una expresión nacional en la plástica. Así, surge una tercera generación que “toma como fuente propia tanto el textil antiguo en términos de medio e iconografía, como la mitología, la geología y la geografía andinas en términos de tema”; su enfoque ya no se dirige necesariamente hacia un arte indigenista, sino hacia uno andino (Lizárraga, 1988).

Por su parte, Lauer (2007)¹ resalta la evolución de la pintura del siglo xx en las manifestaciones de los grupos dominantes peruanos, la cual “va de un Perú dominado

1 Para este artículo se ha revisado la segunda versión del libro *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, publicada en el 2007. La versión original es de 1976.

por una oligarquía tradicional [...] a otro en que el poder se manifiesta como una lucha continua entre diversos sectores de la burguesía por una hegemonía interna a la sombra del capital norteamericano”, dejando una posición subordinada del indio en la plástica². En *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos* (1982), Lauer también señala la alienación artística por parte de la hegemonía y su designación de lo que es arte o no, creando un sistema que funciona como mecanismo básico de dominación cultural. Así, concluye:

En tres cuartos de siglo la pintura peruana ha tratado de representar el mundo en general y el país en particular, y en cada etapa ella ha “cambiado de manos”, ha variado su perspectiva, sus intereses, su problemática; pero siempre representar la realidad ha sido el eje fundamental de su actividad, en torno del cual se han ordenado las escuelas y las polémicas. [...] Hemos visto también cómo los diversos cambios en los temas centrales de la representación corresponden a modificaciones sociales profundas y a importantes transformaciones de la conciencia local. Si para Platón “cuando el ritmo de la música cambia, los muros de la ciudad tiemblan”, en pintura es el cambio de una temática por otra el que acompaña a las grandes transformaciones sociales. (Lauer, 2007)

El investigador Manuel Baquerizo (2009) postula que hay dos posturas que dividen el arte peruano: la que tuvo influencia del arte europeo de vanguardia (con su exploración de los mundos interiores y las emociones puras) y la tradición milenaria de la cultura andina, notable por sus símbolos y contenidos míticos. Lizárraga (1988) hace la misma distinción, pero desde los instrumentos usados: por un lado, lo occidental, de origen europeo, en el que primó el figurativismo y se manifestó esencialmente en la pintura, la escultura y el grabado; por otro, lo americano, de origen andino, donde primó el simbolismo y su manifestación se dio principalmente en los textiles, las cerámicas y los trabajos en piedra y metal.

Los avances en materia de investigación realizados por ambos autores son importantes para entender los procesos y las transformaciones del arte en el Perú. Lizárraga (1988) indicaba la necesidad de unir el arte erudito con el arte popular, ya que lo andino como concepto social y cultural aún sufre de marginación, incluso en su propio espacio geográfico, prolongando las brechas sociales y complejizando el reto de la distancia:

[...] haciendo necesaria la articulación dentro de un contexto nacional, individual y multidisciplinario de integración [con] [...] un lenguaje que no es ni quechua, ni aimara, ni español, sino andino, peruano y panamericano, como la redefinición de la palabra *artista* de pintor de cuadros a el/la que pone en orden la realidad. (p. 16)

2 En el libro mencionado hay un capítulo titulado “Representación y cultura dominante” en el que ahonda sobre este tema.

Hay una necesidad muy clara de descentralizar y no considerar el arte peruano andino como inferior, como en varios momentos se le ha tratado de juzgar.

En la actualidad, se puede atisbar cierto optimismo en la realidad limeña, donde una naciente proliferación de artistas evidencian sus orígenes o influencias de raíz andina o amazónica. Sin embargo, es preciso advertir que esto puede caer en una mera apropiación cultural, al tomar elementos propios de una cultura minoritaria y/o vulnerable para ser usados por una cultura dominante fuera del contexto de origen y con otros fines. Esto es lamentable en el sentido de que no se produce un intercambio entre ambas culturas, sino que la expresión se convierte en un elemento exótico y una tendencia comercial, mas el grupo que la produce continúa invisibilizado y marginado, perpetuando la desigualdad.

Si bien es urgente la descentralización en aspectos sociales, económicos, culturales, etcétera, la representación y visibilización de estos grupos en la capital también es necesaria para acercarnos a realidades que aún se consideran incomprensibles e incluso primitivas, a fin de reconstruir una nación que nos identifique y sea consciente de la extensión por la costa, sierra y selva. No se pretende una homogeneización, sino un reconocimiento. Al revalorizar el arte en sus diversas expresiones y representaciones, se legitima la identidad que no es de la capital ni de Occidente, que desde la conquista ha sido denigrada y ubicada como inferior, lo que ha incitado un resentimiento nacional y vergüenza de los orígenes y prácticas no occidentales. No obstante, es importante cuestionar el estado de las cosas y encontrar la manera de que los avances no se conviertan en solo tendencias, sino en algo constante: que represente y haga sentir, que genere empatía y reconocimiento, que cuestione y revolucione, que nos quite las vendas de los ojos y la idea de que el Perú es Lima y lo demás solo sirve para Lima. Somos parte de una cadena, no somos uno sin el otro.

UN ACERCAMIENTO A LA COSMOVISIÓN ANDINA

De la semilla dormida tanto tiempo, comienza a salir raíces...

(Lizárraga, 1988, p. 16)

Hablar de lo "andino" resulta complejo, especialmente si se le quiere definir en términos y características exactas, o limitándolo a lo *indígena*. Como todo grupo que interactúa con otro, sufre variaciones y mestizajes que impactan en el desarrollo de su identidad y sus expresiones. Limitar la identidad andina a una existencia restringida al pasado y a lo rural es perpetuar mecanismos de dominación, fomentando el rechazo y la negación de cambios sociales y su incorporación a las ciudades, así como a dinámicas modernas de participación en el mercado (Kingman, 1992).

Sin embargo, cabe resaltar que los procesos de globalización han llevado a invisibilizar los conocimientos y logros alcanzados en la convivencia entre el hombre y la naturaleza en los Andes. Antes de la conquista, el hombre andino tuvo que dominar la naturaleza para su supervivencia, desarrollando prácticas como la domesticación de plantas y animales, la creación de un sistema de irrigación y la construcción de andenes, etcétera, a diferencia del modelo europeo que buscaba el perfeccionamiento de herramientas para efectivizar el trabajo, siendo la productividad el eje de su desarrollo. En el mundo andino prehispánico, las técnicas eran simples y se aprovechaba lo que la naturaleza podía ofrecer, estableciendo como base de su desarrollo la cooperación (Golte, 1992). Este aprovechamiento y cierta dependencia del entorno llevaron a las prácticas de ritualización y la percepción de tiempos permanentes en su cosmovisión.

A lo largo del proceso prehispánico, considerando las variaciones regionales y temporales, la religión andina se fundó en una "tradición recolectora y cazadora, basada en creencias en espíritus y fuerzas trascendentes que regulaban los cambios astronómicos, naturales y sociales" (Santos, 2009). De esta manera, se construyen como deidades el sol, la tierra, la lluvia, las montañas, los ríos, las lagunas, etcétera, personificadas luego en el cuerpo humano de gobernantes y en los cuerpos de animales como el cóndor, el jaguar y la serpiente. Es así como la adaptación a su entorno, gracias a los conocimientos acumulados por la convivencia con la naturaleza, llevó al hombre andino a crear ritualidades cimentadas en el carácter mágico de la caza, la fertilidad agrícola y los sistemas de cooperación comunal. De ahí la importancia del culto a los antepasados y de establecerse en un espacio delimitado a lo largo de generaciones, así como de controlar sus recursos naturales.

En esta cosmovisión, la religión y la naturaleza cobran mucha fuerza, por lo que, según esta manera de pensar, el mundo se manifiesta como una dualidad. Cielo e infierno forman parte de un mismo espacio; el bien y el mal están presentes en un mismo elemento así como el yin y el yang, polos opuestos que se complementan, no se mezclan, pero forman unidad. Se percibe una manera de ver el mundo manejada por dos fuerzas necesarias y que forman una sociedad tripartita: el Hanan Pacha, el Kay Pacha y el Uku Pacha. El Hanan era considerado el mundo de arriba, lo celestial; el Kay es el mundo de aquí, en el que habitamos; y el Uku es el mundo de los subsuelos, de las minas, del infierno, el mundo de abajo. No obstante, la separación entre *pachas* o mundos no es absoluta, sino que permite la constante interacción entre uno y otro. Este concepto de complementariedad sirve de base a una ética-estética andina desarrollada desde épocas precolombinas, límite mutuo de los complementos, definida como lo que genera vida (Díaz, 2003, p. 287). A pesar de estas divisiones, los hombres, los animales, las plantas y los seres mitológicos conviven unos con otros, dándoles un valor igualitario a los diversos individuos que conviven en las obras. Existe una "analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido" (Milla, 1990, p. 8).

A partir de la conquista del Perú, el choque entre la cultura andina y la española generó una lucha de estructuras y categorías vigentes en ellas. A los españoles se les imposibilitaba la comprensión de una lengua y una escritura diferente de la occidental, por lo que los misioneros iniciaron el propósito de integrar a los indígenas al cristianismo mediante la producción de un mecanismo de comunicación con ellos y la extirpación de sus idolatrías y ritualidades. Esta comunicación era reforzada por imágenes del alma glorificada y del alma condenada, así como la cruz, símbolo principal de esta nueva religión (Melia, 1975). De esta manera:

Su empleo estuvo orientado a convencer a los indios de cuán equivocados habían vivido. Que sus dioses no eran dioses, que sus costumbres, apartadas del buen vivir, y que ellos, los sacerdotes del verdadero Dios, les traían la verdad que iluminaría sus vidas y los llevaría a la salvación eterna. Era un mensaje de profundo contenido etnocéntrico y de clara vocación etnocida. En el lenguaje de Melia, los misioneros se comportaban como si el pecado estuviese en la condición de ser indio. (Pinto, 1992)

Sin embargo, pese a esta represión progresiva, los indígenas buscaban adaptarse a este nuevo orden y, a su vez, resistir y conservar su identidad. Así, producciones como la música, la danza, los ceramios, muros, metales y textiles no fueron tan controlados en su elaboración y significación cultural, pues cada uno tenía un lenguaje propio desarrollado siglos antes de la conquista, lo que permitió la transmisión de mensajes y conocimientos que no pudieron ser descifrados por los españoles y llegaron a mantenerse vigentes hasta hoy. El textil fue el caso más claro de resistencia, a pesar de la introducción de nuevos mecanismos para tejer, la prohibición de la tejedura de ciertos dibujos y el uso de cierta vestimenta, ya que “los conquistadores jamás sospecharon que en el mismo corazón de los textiles (los entrecruzamientos de los hilos y el modo de realizarlos) se hallaban informaciones más o menos conscientemente codificadas” (Desrosiers, 1997).

Otra forma de resistencia fue la apropiación de elementos de la cultura dominante a través de una interpretación propia. Por ejemplo, hacia 1582, Francisco Tito Yupanqui, nacido en Copacabana, Bolivia, esculpió a la ahora conocida Virgen de Copacabana tomando como referencia a la Virgen de la Candelaria de España; sin embargo, la escultura no fue bien recibida en un inicio, pues las obras eran valoradas según estéticas y técnicas europeas que los artistas locales no lograban alcanzar. Pero lo más resaltante fue el ansia del poblador andino por hacer propio aquello que le era ajeno y que le fue impuesto como dogma:

Si estos indios ya habían sido verdaderamente cristianizados, el deseo de dar a su pueblo una imagen puede mostrar simplemente su devoción; pero la insistencia en que esa imagen fuera hecha por ellos mismos puede entenderse como una apropiación de la Virgen, a la cual le quieren dar su propia expresión, e incluso su propio sentido cultural. (Salles, 1992)

También se perciben intentos de sincretismo para sustituir a las deidades presentes en la identidad andina mediante su fusión con deidades cristianas. La presencia de haces de luz y la irradiación pueden hacer referencia a lo que el sol representaba: una señal sobrenatural y de divinidad. Un intento más claro es el de las iconografías que representan a la Virgen y a la Pacha Mama como una sola. Sin embargo, estos intentos, así como las apropiaciones hechas por parte del poblador andino, no lograron eliminar tanto rituales y cultos a la tierra o el sol como prácticas religiosas cristianas.

En consecuencia, la religión de los pueblos andinos contemporáneos se funda en la “compleja interacción teológica entre los elementos originales y los cristianizados desde fenómenos e ideologías históricamente producidos, tales como imposición, interpenetración, extirpación, sincretismo, resistencia y reinvención” (Santos, 2009). De esta manera, se construye una cosmovisión compleja, que manifiesta conocimientos y sentires respecto a cómo se ha ido percibiendo y viviendo el mundo, la cual está representada en símbolos, mitos y rituales.

Por lo tanto, como se ha mencionado anteriormente, dentro de esta cosmovisión andina hay ciertos elementos que se vuelven relevantes y recurrentes en las diversas expresiones artísticas. Estos tópicos buscan significar elementos del mundo real en uno simbólico. Por eso concluimos citando a Lizárraga (1988):

Hablar de la estética divorciada de la ética es considerar el arte en el contexto limitado del taller, la galería y/o el museo, segmentando el concepto de creación de la comunidad; descontextualizando la obra de arte en sí de la cultura, en su significado total [...]. Por eso, cuando se hace una consideración del arte es necesario relacionar al creador con su medio ambiente; es preciso hablar de espacio, percepción y expresión. Tocar estos temas es, finalmente, acercarse al campo del patrimonio cultural. (p. 20)

ANÁLISIS PICTOGRÁFICO VISUAL DEL MURAL DE JOSUÉ SÁNCHEZ EN LA CASA DE LA LITERATURA PERUANA

Para profundizar en este estudio, analizaremos el mural elaborado por el autor Josué Sánchez que se encuentra en la Casa de la Literatura Peruana (figura 1). Este análisis sigue las tres etapas propuestas por Panofsky, por lo que se enmarca en una metodología clásica y formalista de la historia del arte.

Cabe mencionar que este mural nació como un encargo, pues querían que Sánchez grafique la historia de la literatura peruana, incluyendo a los más grandes escritores que hayamos tenido a lo largo de nuestra historia. Una de las particularidades que salta a la vista es una pilastra que se encuentra al lado izquierdo, en pleno mural. Sánchez nos comenta que esta se encontraba ya en la pared, así que tuvo que ver la manera creativa de utilizarla. Y lo hizo: creó otra pilastra, en este caso dentro de su pintura, al lado

derecho, y ambas sirvieron como separaciones de los diversos ambientes o escenarios de la obra. Es así como el artista se apropió del espacio, de manera inteligente, y pudo distribuir el contenido a su forma y estilo. Este mural le tomó aproximadamente tres meses de trabajo y está abierto al público, pues forma parte de la exposición permanente *Intensidad y altura de la literatura peruana*.



Figura 1. Mural de Josué Sánchez en la Casa de la Literatura Peruana

Fuente: Casa de la Literatura Peruana (2015)

Análisis preiconográfico

El soporte de la obra es el mural y la técnica es la del acrílico. El formato es rectangular y mide aproximadamente veinte metros cuadrados. El mural se extiende dentro de tres espacios verticales separados por dos pilastras que estructuran todos los elementos que integran la obra. Es interesante resaltar cómo el artista ha tomado estas dos pilastras estructurales de la pared sobre la que está trabajada para usarlas como separadoras de los elementos visuales que forman el mural. Hay que tener presente que estas están decoradas con elementos preincaicos que las rodean y cuya forma es orgánica y no geométrica. Se hace énfasis en lo ondulante y circular. Esto también se puede observar: las líneas ondulantes abundan en el diseño del dibujo general.

En el mural podemos encontrar una subdivisión interna: cada espacio de los tres verticales está dividido en tres zonas que denominaremos *inferior*, *media* y *alta*. Por

otro lado, no se ve que el artista haya empleado una perspectiva geométrica o aérea. Tampoco se observan líneas de fuga que construyan profundidad al interior de los espacios representados: aquí se trata más bien de reforzar la planitud (planimetría o bidimensionalidad) de las figuras. Este aspecto está reforzado por el trazo armónico con que el artista ha trabajado las figuras: las líneas inician y terminan en el mismo punto, marcando los bordes, sin trabajo de algún tipo de difuminado o sombras, por lo que las figuras adquieren una textura física particular, marcada y robusta. El espacio representado no se “va hacia el fondo”, como ocurre con las obras de tipo ilusionista que emplean la profundidad y las líneas de fuga, sino que más bien aquí el espacio se trae hacia el frente. No se priorizan elementos, sino que todo es importante, todo es traído hacia “el frente”, hacia el espectador.

Respecto a la composición, es simétrica en cuanto a la estructura general del mural: son dos espacios a los laterales y uno central más amplio, en sentido simétrico. Sin embargo, cada uno de estos tres espacios está trabajado con una composición asimétrica. El color, por otro lado, se produce haciendo énfasis en los tonos enteros, de una saturación media y con una luminosidad media-alta: esto es importante porque nos deja ver que el artista ha empleado el color casi puro, sin gradaciones cromáticas. La paleta de color (figura 2) está estructurada principalmente por los azules, verdes y marrones (que en la mayoría de los casos llegan a rojo).



Figura 2. Gama cromática obtenida utilizando la aplicación Adobe Capture sobre la misma obra del artista

Por último, resalta el movimiento de las figuras, mientras que las dos verticales (pilastras) no compiten con la gran cantidad de líneas sinuosas al interior del mural. Estas líneas son principalmente vegetales, e incluso en elementos arquitectónicos (casas y edificaciones) y objetos (embarcaciones, carros de carga, materiales de trabajo, etcétera) son trabajadas sin hacer énfasis en la “geometricidad” de estos. Se prioriza la línea sinuosa y serpenteante sobre la geométrica y angulosa. Finalmente, la iluminación para todo el mural es uniforme, continua, todo está pintado para ser visto y todo está dispuesto para estar iluminado.

Análisis iconográfico

Josué Sánchez nació en Huancayo en 1945. Estudió formalmente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Su producción artística privilegia el empleo de la vida campesina, elementos prehispánicos (como motivos mochicas, nascas y tiahuanacos), manifestaciones de arte popular (mates burilados, textilería y cerámicos andinos) y la tradición cristiana. Su temática está fuertemente inmersa en la vida campesina comunitaria del valle del Mantaro y también de las regiones del sur andino. Si bien en gran parte de su producción representa al poblador andino en el mundo rural, no deja de lado el contacto (o choque) cultural que este tiene al vivir en constante roce con la modernidad, la Iglesia católica, los problemas sociales, entre otros. Sin embargo, cuando el artista pinta la vida campesina, lo hace de forma lírica, libre de los marcos europeos y de la representación ilusionista, matemática³. Sánchez es un artista que privilegia la espontaneidad en sus obras, a tal punto que prefiere realizarlas directamente sobre el soporte, sin necesidad previa de bocetos o dibujos preparatorios.

Su producción muestra dinámicas en función de la relación del hombre con las plantas, los animales, el paisaje, la gente de la comunidad e incluso la muerte⁴. Asimismo, representa las relaciones comunitarias como los rituales, las fiestas, las reuniones, el trabajo y las situaciones sociales más complejas. En su obra se integran también elementos de la costa, la sierra y la selva. No se puede dejar de mencionar que gran parte de sus últimas producciones se han centrado en temáticas de violencia, como en *Ayacucho* y *Selva trágica*. En este sentido, es un artista que no se mantiene al margen de estos hechos, sino que los incorpora en su obra con la finalidad de visibilizarlos para dar voz y presencia a aquellos que cayeron en el enfrentamiento que se produjo en los años del conflicto armado interno. Por otro lado, cuando Sánchez trata el tema pastoril, también lo hace, en algunos casos (como en *Amaru dorado I* y *Amaru con peces*), mostrando un espacio simbólico sin conflictos, pacífico y en eterna comunión. Por último, cabe señalar que todo esto lo realiza dentro de una visión mítica, sin dejar de lado la cosmovisión andina que atraviesa su obra.

El trabajo de este artista no elude la confrontación entre el mundo andino en su estado nativo y la tradición occidental. Esto se evidencia en la bidimensionalidad de sus superficies, la robustez de sus figuras, la narración paralela sin supeditar las secciones de sus obras a un orden jerárquico compositivo. Para el artista importan todas las

3 Usamos la palabra *matemática* para enmarcarla dentro de la concepción occidental de la perspectiva, como el resultado de años de estudios de la geometría y la matemática que llegó a consolidarse en el Renacimiento. La usamos también para oponer de alguna manera esta representación más "académica" frente a la autodidacta, empírica.

4 Los motivos son fácilmente reconocibles, por ejemplo, los tejidos, las esculturas andinas, los motivos animales como las serpientes, el zorro, el cóndor, el búho, los peces, el ganado, entre otros.

figuras, todos los elementos tienen vida y todos cumplen una función en este mundo andino: interesa lo de arriba, lo del medio y lo de abajo. Entre sus obras más conocidas se encuentran los murales de la iglesia de Chongos Alto (Huancayo) y el mural realizado para el convento franciscano de Santa Rosa de Ocopa, en el que destaca la labor de las misiones de evangelización en la selva peruana.

Análisis iconológico

Al contemplar el mural de Josué Sánchez, podemos observar que nos envuelve debido a sus dimensiones y nos describe una multiplicidad de situaciones que se distribuyen en toda la superficie. Como mencionamos anteriormente, los colores y los bordes de las figuras y objetos están representados haciendo énfasis en la corporalidad de su anatomía y su fisicalidad: los objetos y las personas tienen peso, reclaman su posición en el mural, están hechas para verse siempre lo más próximas posible al espectador. El que las figuras y los objetos estén hechos para reforzar su bidimensionalidad significa que el autor intenta presentar la superficie del mural lo más próxima posible al espectador y, en esta línea, la superficie del mural son las figuras, los elementos, los colores. No hay ilusiones que descifrar, todo está claro, todo es directo e incluso podría decirse que todo está dicho para que impresione al espectador, no por la forma (o técnica), sino por el contenido. En este sentido, la dimensión del mural tiene mucho que jugar aquí.

Por otro lado, el mural nos habla de las escenas de la vida del mundo andino: la educación, la familia, los bailes, la lectura⁵, del zorro de arriba y de abajo, del patrón y el campesino, de la minería, el sol y las estrellas, los aviones, la pesca, la playa, los edificios, las fábricas, las casas rurales, el transporte, las relaciones comunitarias, el amor, la inmigración, la muerte, la siembra, la cosecha, la luna, los dioses, el encuentro entre el inca y el español mediado por una sombra (la Iglesia, sin rostro) y el encuentro entre el hombre andino y los turistas. Constantemente se hace alusión a la dualidad, al encuentro. Todo esto ocurre bajo un cielo dominado por el sol y la luna, sostenido por las dos pilastras que funcionan como soporte del mundo. Nótese que estas, además de separar, también unen: dividen en tres espacios el mural, pero al mismo tiempo lo articulan a modo de retablo. El mural puede leerse desde este punto de vista como un retablo con las dos puertas abiertas. Cabe señalar, además, que las dos pilastras están diseñadas con elementos geométricos, a diferencia del resto de figuras y elementos del mural; esto tiene sentido por cuanto los soportes de toda construcción tienen que ser geométricos⁶. Finalmente, en su decoración, aparece una especie de serpiente de dos

5 No en vano este mural está ubicado en la Casa de la Literatura del Perú.

6 Sin embargo, es interesante notar que las dos pilastras están rematadas en sus lados superiores con dos volutas, que hacen referencia más a pilastras occidentales que a locales o andinas, las cuales no tenían estos elementos.

cabezas (en la de la izquierda) y elementos vegetales (en la de la derecha). La serpiente de dos cabezas, que tiene un rol vital dentro de la cosmovisión andina, refuerza la función de las pilastras, separando y a la vez uniendo todo, dándole unidad a la obra.

En esta obra, a diferencia de otras del artista, los elementos no se centran en una cuestión simbólica, salvo las figuras mitológicas como el sol o la serpiente. El resto es referencia directa, es vida: del campo y de la ciudad. La sección izquierda del mural prioriza los temas de la educación y el encuentro entre lo andino y lo occidental, el trabajo en la mina, la relación laboral e incluso la tecnología moderna, como el cohete que está volando sobre el cielo. En este sentido, podemos interpretar esta sección como el presente y el futuro, mientras que la sección derecha del mural hace énfasis en diseños que sugieren el pasado: la vestimenta incaica, la relación con los dioses, la relación del inca y el cultivo del maíz. La sección central prioriza de alguna manera el encuentro entre ambas secciones sin dejar de estructurarse en tres: el Hanan Pacha, el Kay Pacha y el Uku Pacha.

Además, se puede observar la constante repetición de elementos vegetales, que remite a la gran identificación con la naturaleza, característica de la cosmovisión andina. En cambio, la referencia a los animales es más reducida, sin que haga falta retratar al cóndor, el ganado y el zorro. En cuanto al trabajo con el color, como se dijo anteriormente, las líneas intentan contenerlo en las formas: esta dualidad entre color y líneas que lo demarcan hace notar la presencia del color en mayor intensidad. En esta obra vemos que los colores se encuentran en estado puro, lo cual no se debe atribuir a la ausencia de pericia, sino a un consecuente empleo de la materia prima (el color), quizá el mismo estado puro al que se alude en el mural: la naturaleza, el mundo animal, los elementos geográficos e incluso tanto hombre como mujer. El tema lo leemos en clave de una pureza de la representación de los elementos de la naturaleza, pureza que está de acuerdo con la jerarquía que el autor otorga al color y la simplicidad (leída como naturalidad) en el dibujo en todo el mural.

Por lo expuesto, esta obra es una representación unificada de las múltiples miradas y relaciones del hombre andino hacia sí mismo y hacia aquello que le es ajeno, pero creemos que la enunciación proviene del hombre andino: sin artificios que distraigan el tema. En este sentido, el artista representa a seres vivos con una visión llena de vitalidad que hace del mundo un todo vivo, hace de su mural una representación viva del mundo.

JOSUÉ SÁNCHEZ Y SU REPRESENTACIÓN DEL MUNDO ANDINO⁷



Figura 3. Josué Sánchez en su casa en Huancayo
Fotografía: Álvaro Iparraguirre Bernaola

“Un mural está por encima del autor”, reza Josué Sánchez (comunicación personal, 16 de septiembre del 2017). Para el artista, las historias son capaces de trascender y generar diálogo con el público. Un diálogo que, hasta cierto punto, se presenta de manera metalingüística, pues estamos hablando del diálogo con el público a través de una obra que precisamente nos muestra eso: diálogo entre sus elementos. A diferencia de la pieza artística que suele montarse en una galería o en un espacio privado, un mural es, usualmente, de libre acceso y dirigido al transeúnte, lo que genera interacción y juicios distintos. Además, su permanencia en el espacio es menos frágil que alguna otra obra que pueda ser instalada y removida de una galería. Por lo tanto, la obra como tal no será el fin, sino el camino para una conversación; una conversación no pasiva, sino una que genere debate y, para que ello ocurra, es necesario cuestionar. Sánchez es un fiel creyente de que, para trascender, hay que criticar, por lo que es necesario estar cerca del pueblo. No en vano el artista ha mantenido su residencia y centro de trabajo en Huancayo, sosteniendo una temática constante a lo largo de estos años, centrada en el mundo andino, lugar recurrente de sus obras.

Originario de Huancayo, Josué Sánchez vive a unos diez minutos del centro de su ciudad natal, entre el valle del Mantaro y la urbe. En su casa también está ubicado su

7 Agradezco a Josué Sánchez el haberme abierto las puertas de su casa-taller y permitirme conocer de cerca el proceso y los lugares en los que trabaja. Hay mucha historia alrededor de su obra.

taller, un lugar bastante espacioso y amigable a la vista. El arte brota de cada rincón de su hogar y es que desde su infancia estuvo en constante contacto con las artes:

De niño vivía cerca de una fábrica de tejas que nos daba una propina a los niños por trabajar en terracota pequeñas esculturas de toros, leones e iglesias que la fábrica obsequiaba a sus clientes. Era divertido hacerlas. [...] Otra cosa que debió influir fue la afición de mi madre a urdir mantas. Yo le ayudaba a seleccionar los hilos. Así aprendí a armonizar los colores. (Sánchez, 2006)

De pequeño quería ser músico debido a sus vivencias y experiencias en un entorno eclesiástico, ya que su padre fue pastor evangélico. Posteriormente, ingresó al Conservatorio, pero tuvo que dejar ese sueño para cuidar a su madre, quien había enfermado gravemente. Más tarde, ya en Huancayo, se decidió por estudiar escultura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Centro del Perú. Allí, como menciona, solo eran dos los que estudiaban esa carrera, por lo que el taller estaba a su disposición y eso le permitió desarrollar un estilo propio. Durante sus estudios se encontró aliviado de estar lejos de la pintura académica —limitada a técnicas y estéticas occidentales— que se practicaba en la escuela, y un año antes de culminar su carrera realizó su primera exposición de pintura. “Entonces me preguntaron por qué pintaba y, un poco en serio, un poco en broma, contesté que era por fastidiar a los pintores”, sostiene el artista (Sánchez, 2006).

Su estética, muy marcada desde sus inicios, dota de ritmo y frescura a su obra, en la que concibe al mundo como un organismo vivo. Si bien cuenta con un estilo propio, Josué Sánchez recoge el trabajo realizado por sus antecesores de esta parte de la sierra, especialmente por Alejandro González Trujillo (1900-1985), más conocido como Apu-Rímak, quien fue su maestro y elogió su trabajo, alentándolo a seguir experimentando. La influencia pictórica es evidente: colores, trazos y el rechazo a la perspectiva es lo que más resalta a los ojos. A su vez, Apu-Rímak rescata esta estética del textil precolombino de esta zona del Perú, que buscaba asemejarse a los colores de la naturaleza y a lugares emblemáticos con mucha fuerza visual, como el valle del Mantaro, para aproximarlos a sus obras. Según el arqueólogo Hermilio Rosas, en su discurso de inauguración de la exhibición *El textil andino: herencia por conservar*, “el pueblo andino se ha identificado a través del tejido desde lo cotidiano a lo sagrado. El tejido era el conductor que entramaba todos los aspectos de la vida individual y colectiva” (como se citó en Lizárraga, 1988, p. 39). Por su parte, Baquerizo (2009) sostiene que “se hace presente una estética que podría llamarse andina, porque busca su inspiración en los tejidos, en la cerámica y en los mates burilados. En lo que tuvo mucho que ver el magisterio del pintor Apu-Rímak”.

Pero Sánchez tampoco es ajeno a Occidente. En su búsqueda de una imagen peruana, reconoce su gusto por grandes artistas de Europa. Resalta elementos de El Bosco, que se plasman en la manera de estructurar sus murales; hay mucha información en ellos y no

se concentra en un solo punto de vista. También rescata a Bruegel, por la gran cantidad de elementos en su composición; a Gauguin, por el uso de los colores fuertes y rojos intensos; a Rodin y a Miguel Ángel, por su perseverancia y trabajo constante. “Y no está tampoco mal, [en sus propias palabras], la locura de Van Gogh” (Sánchez, comunicación personal, 16 de septiembre del 2017).

Además de su marcado estilo visual, hay que detenernos en su estilo temático. Tal como comenta Milla (1990), el arte andino se ha valido generalmente de “un entorno natural y social y que se presenta en la iconografía naturalista. Hombres, animales y plantas conviviendo en un mismo hábitat fueron motivo permanente de estilización” (p. 8). Sánchez es el artista de lo cotidiano, de lo que ocurre a diario en el mundo rural. En todo artículo y entrevista (Acevedo, 2013), afirma que el valle del Mantaro es su raíz y su fuente. Es su centro de inspiración y su eje temático a lo largo de toda su carrera.

Josué Sánchez ha seguido la temática de su antecesor, priorizando el discurso y contenido antes que la forma. En ese sentido, las representaciones del artista no solo visibilizan una realidad, sino que tienen como materia central la búsqueda de la identidad andina, por lo que es de gran importancia del contexto social, cultural y económico. El artista aclara:

Lo que he querido plasmar en mis pinturas es el contenido temático, actualmente no se trabaja con el tema, el contenido de mis pinturas es la tripartición del mundo andino. Yo me encuentro en una búsqueda de lo nuestro. En el total de mi obra resalta lo temático, lo andino. El contenido más que la forma. Mi influencia viene de las culturas preincaicas. Es innegable que en cuanto a la vía occidental el material sea uno de los soportes principales, pero eso es superficial. (Como se citó en Díaz, 2003, p. 288)



Figura 4. Ventana interior/externa en el taller de Josué Sánchez en Huancayo
Fotografía: Álvaro Iparraguirre Bernaola

A continuación, revisaremos el trabajo del artista dividiéndolo en tres aspectos que resaltan y son constantes en sus trabajos: narrativa, mitología y simbolismos.

Narrativa

El trabajo de Josué Sánchez parte de situaciones cotidianas en el mundo rural: un grupo de personas cosechando, otro grupo de fiesta, otros más estudiando, etcétera. Este factor permite al público reconocer, construir y englobar cada elemento, dándole sentidos infinitos, pues, al ser algo cotidiano, se vuelve repetitivo a favor de la obra. Esta repetición hace posible establecer un patrón y marca un movimiento cíclico en la lectura narrativa. Además, no hay una lectura única ni un solo protagonista; todos los elementos de sus obras tienen el mismo peso visual y narrativo. Por lo tanto, se genera una coralidad que armoniza y de la cual todos forman parte, sin excepción, en una existencia imperturbable e infinita. Esta coralidad se relaciona con la formación musical que tuvo el artista durante su juventud y que, si bien no llegó a dedicarse a ello, hasta el día de hoy mantiene un consumo filarmónico bastante amplio. La armonía musical que respira el artista se puede percibir en sus trabajos a la hora de ordenar los elementos en escena.

Como si se tratara de un cuento, una pieza audiovisual de ficción o una canción, la pintura de Josué Sánchez tiene un trasfondo muy marcado, un subtexto, el cual ancla la obra en un determinado punto espacio-temporal. Además, es importante resaltar que, si bien el hombre es el centro de los trabajos de Sánchez, sus acciones y conexiones con la naturaleza son los ejes temáticos de su narración, siempre dentro de la cosmovisión andina: "En los modelos andinos, la relación hombre/naturaleza, cultura/naturaleza, individuo/colectividad, es inseparable del sentido de orientación" (Lizárraga, 1988, p. 53).

Otro pilar del mural de Sánchez, tal como ocurre en una narrativa básica de ficción donde el conflicto es la esencia del drama, es que presenta diversos elementos en disputa o, por lo menos, realizando actividades distintas en lugares distintos. Sánchez-Escalonilla (2014, p. 89) señala que el conflicto se halla en el núcleo de toda historia y es, ante todo, un problema que resolver. Una resolución que no es fácil ni estática y, como ocurre en el choque entre mundo andino y occidental, es constante. En el mural que analizamos, por los espacios y personajes que coexisten podemos decir que las imágenes están en un perpetuo conflicto al interactuar unas con otras, el pasado con el presente, lo andino con lo occidental, el mundo de arriba con el de aquí y con el de abajo. Nos muestra su punto de vista sobre la vida como un ente cíclico, de acción y reacción. Todos los personajes son activos, todos cumplen un rol. Sus actividades son interdependientes: se necesitan. A pesar de las separaciones de viñetas o escenas en la composición de la obra, los personajes y seres pueden transitar y eventualmente formar parte de otros escenarios (hay algunas escenas en las que la propia naturaleza cobra vida y forma parte de un mundo y a la vez de otro), pero ayuda a separar y establecer unas proporciones armónicas.

Mitología

El artista ha investigado mucho sobre el tema y parece conocer cada historia y mito que se ha desarrollado en la sierra central. La construcción del mito del dios creador y de los dioses de las montañas (*apus*) da origen a un sinfín de historias con respecto a la creación. Dioses de los Andes como Wiracocha (el creador), la Pacha Mama (diosa de la tierra) y los *apus* son recurrentes en la obra de Josué Sánchez y están insertos en sus representaciones, como si formaran parte de una misma dimensión, en el mismo plano, pero a la vez no. Son seres vivos que vigilan, que miran, pero no se entrometen.

La cosmovisión andina cuenta con infinidad de historias y deidades, pero Sánchez se concentra en algunos, los cuales son constantes a lo largo de su obra. El principal ejemplo que podemos identificar es el del zorro. En la tradición oral recogida por Arguedas en *Dioses y hombres de Huarochirí* (1975), se cuenta la historia de “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, en la que ambos conversan y se preguntan el uno al otro cómo están. La situación que plantean es universal: el que vive abajo siempre está mal, lo que en un nivel simbólico puede interpretarse también en nuestras sociedades como la gran desigualdad económica y social que sufre nuestro país. Sin embargo, a pesar de la separación, que nos vuelve a remitir a la delimitación del mundo en Hanan Pacha y Uku Pacha, se deja abierta una posibilidad de diálogo en el Kay Pacha, donde habitamos. Según afirma Van Kessel (1994), “las leyendas andinas del zorro y de otros animales suelen cumplir con tres objetivos: entretener, moralizar y explicar” (p. 235) y de esta manera ocurre en la obra de Sánchez. Por lo tanto, sus murales son funcionales: nos cuentan algo, nos advierten y nos divierten.

Simbolismos

Sánchez usa elementos icónicos, muy comunes dentro del mundo andino y que se repiten en sus murales, como la serpiente de dos cabezas, que simboliza la venida de tiempos difíciles y de cambio. Otro elemento importante es la Cruz del Sur, representada con forma de rombo en los tejidos prehispánicos. Este rombo simboliza el corazón, el cual sería una representación del pueblo. Asimismo, puede ser dividido en dos, en referencia a la separación en la dinastía real inca de los linajes Hanan y Urin.

Como se mencionó anteriormente, el zorro es un elemento recurrente en la obra de Sánchez. En sus cuadros aparece en diferentes situaciones: feliz, con la cola gacha, y en otros en estado de atención, con la cola en alto. El zorro, como algunos otros animales silvestres, es considerado un animal del diablo en el mundo andino, tal y como afirma Van Kessel (1994). El zorro es un ser sabio, sabedor de secretos del hombre y del mundo en general. No es gratuito que en la obra de Sánchez cumpla la función de ser mediador: es quien más cercano está a una suerte de mezcla entre mundo real y mundo imaginario. Es quien, según otras leyendas, transita entre los dos mundos. Es el provocador del caos,



Figura 5. Zorro de arriba y zorro de abajo, de Josué Sánchez
Fotografía: Álvaro Iparraguirre Bernaola

pues, en su tránsito por el mundo “de acá”, no conoce a ciencia cierta los códigos que se manejan y puede cometer errores, alterando el orden establecido.

En su obra, todos los elementos tienen vida y esta se esparce por el mural. Por ejemplo, el sol no solo cumple la función de dar calor y luz, no es una figura utilitaria, sino que tiene vida y se humaniza: es un personaje con rostro y vemos esa vida en los rayos presentes en el mural. Es así como Josué Sánchez, partiendo de sus experiencias con el entorno y de su mundo onírico, busca comunicar a través de sus colores, formas, trazos y demás. Todo con un estilo muy personal: “Es una búsqueda de la armonía y de plasmar la vida en su sentido más amplio” (Sánchez, comunicación personal, 16 de septiembre del 2017).

MÁS ALLÁ DE LAS IMÁGENES: HACIA UNA ESCRITURA VISUAL

*Escribir para mí no es fácil. Yo no escribo, pinto.
Hoy mis cuadros hablarán por mí.*

(Sánchez, 2006)

Uno de los aspectos que más llama la atención al analizar la obra de Josué Sánchez es la manera como estructura la sociedad que representa. Las diferencias están presentes, pero son parte de un todo, como si cada elemento alterara la realidad, sin excepción. Cada uno va construyendo desde su espacio, pero, finalmente, llega a influir en el del otro para formar una interdependencia: los vendedores de papas necesitan que los agricultores cultiven sus papas, así como el consumidor de estas necesita de los comerciantes, etcétera. Este mundo dividido en tres, propio de la cosmovisión andina, se convierte en una sola unidad, donde pareciera que naturaleza, animales y humanos se encuentran en perfecta armonía. Pero esto no necesariamente significa que no exista conflicto; más bien, es parte de ese mundo. “En mi pintura se reflejan los tres espacios. No siempre separados: a veces se juntan, porque la vida de la persona está gobernada por los tres. Hay ritos, cuentos, que lo explican”, comenta Sánchez (González, 2014).

La distinción del arte de Josué Sánchez reside en la construcción de relatos en las imágenes. No solo por el movimiento y la imagen en sí, sino por lo que está detrás, lo que busca significar: a manera de una escritura visual. No en vano es urgente preservar todo tipo de arte narrativo, pues es y ha sido el principal vehículo de comunicación hacia las nuevas generaciones, en una búsqueda de renovar y preservar el saber y los sentires (Van Kessel, 1994, p. 241).

La integración es la base de nuestro futuro, y Sánchez tampoco es ajeno al mundo de Occidente, más bien busca integrarlo. Incluso en países como Alemania, donde se pueden encontrar obras suyas, sus murales han sido incorporados al contexto en donde se muestran, santuarios e iglesias, pero siempre es fiel a su estilo y discurso, pintando y representando la cotidianidad del mundo andino, como el ciclo agrícola y ganadero de los Andes. Sánchez sostiene:

Mi intención ha sido mostrar la potencia del arte que recupera la tradición, que trata de entrar en diálogo, o enraizarse, en lo indígena. Esta vitalidad certifica que la sociedad peruana no podrá construirse como nación hasta que no se haga un lugar en lo andino y sus proyecciones en la cultura de la migración. (Portocarrero, 2015, p. 11)



Figura 6. Josué Sánchez, en su hogar, mostrándonos sus trabajos
Fotografía: Álvaro Iparraguirre Bernaola

Josué no se considera un indigenista, no plasma una mirada compasiva ni dramática sobre el mundo andino. No es un visitante, sino un local; tiene una mirada desde adentro, desde la de un hombre que vive y respira la sierra central en su totalidad. Al conversar con el artista, surge la palabra *peruanista* como una alternativa que podría representar mejor una posible corriente:

Cada autor inventa o propone su propia línea de trabajo y su código personal. Ellos conceden más importancia a la imaginación y a la fantasía y, sobre todo, al descubrimiento de la dimensión oculta y contradictoria del alma humana. Y, cuando exploran el imaginario andino, lo hacen buscando revelar el sustrato mítico y la visión cósmica de raíz prehispánica. Esto explica que el arte en el valle del Mantaro sea ahora más rico y complejo, con una gran diversidad de lenguajes, técnicas y formas que no tuvieron las escuelas realista, costumbrista e indigenista. (Baquerizo, 2009)

Ahora Sánchez repite a sus alumnos de arte lo que Marina Núñez del Prado, reconocida escultora boliviana, le dijo para animarlo a persistir en su trabajo frente a las duras críticas que le hicieron los profesores de la Escuela de Bellas Artes de Lima en su primera exposición importante en la capital, al encontrar insoportable su pintura plana y su uso del color: "Solo un arte con identidad puede ser universal" (Sánchez, 2006). Y eso bastó para encomendarse en la misión de consolidar un estilo basado en una estética andina.

Vale recordar las palabras escritas por Trotski y Breton, luego suscritas por Diego Rivera, sobre el arte revolucionario independiente:

El arte no puede someterse sin decaer a ninguna directiva externa y llenar dócilmente los marcos que algunos creen poder imponerle con fines pragmáticos extremadamente cortos. Vale más confiar en el don de prefiguración que constituye el patrimonio de todo artista auténtico, que implica un comienzo de superación (virtual) de las más graves contradicciones de su época y orienta el pensamiento de sus contemporáneos hacia la urgencia de la instauración de un orden nuevo. (Breton, Rivera y Trotski, 1938)

Sánchez es un artista consecuente con sus principios y fiel a lo que propone. No está suscrito a alguna corriente determinada y, tal como retrata en su obra, por encima de todo está la libertad, libertad no solo de forma, sino también de contenido. No pretende ser considerado como un artista “suave”; su intención no es ser uno más, pues no se trata de solo pintar bonito. “Si no hay crítica, no hay nada”, comenta (comunicación personal, 16 de septiembre del 2017).

Los ideales se transmiten a través de las realidades y problemáticas que el artista plantea en su obra. A pesar de ello y de los numerosos años que lleva en el medio, a Josué Sánchez aún le cuesta exhibir sus obras en la urbe. Si bien los circuitos alternativos de exposición artística y cultural se empiezan a expandir y reproducir, ofreciendo espacios a nuevas y diferentes voces, el mundo del arte sigue siendo un medio bastante cerrado, con acceso restringido y configurado para los grupos que ya están establecidos o consolidados. La trascendencia de los artistas y sus obras en el tiempo estará supeditada al juicio fuera de las galerías, en contacto con la gente, con el pueblo, con la realidad. Realidad que aún nos negamos a ver, aunque poco a poco las vendas van cayendo; y es trabajo de todos y todas el desatarlas.

Más que nunca cobra relevancia la incógnita que planteaba Arguedas y que recoge Josué Sánchez en su mural de la Casa de la Literatura Peruana: “Y el Perú, ¿qué?”.

REFERENCIAS

- Acevedo, J. (6 de agosto del 2013). *El Cuy TV con Josué Sánchez* [entrevista, archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TK4g65NRCeY>
- Aponte Isaza, M. C. (enero-junio del 2016). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Revista Científica General José María Córdova*, 14(17), 85-127. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/recig/v14n17/v14n17a05.pdf>
- Arguedas, J. M. (1975). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Ciudad de México, Madrid, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

- Artífice Comunicadores. (24 de noviembre del 2014). Josué Sánchez, pintor del mundo andino. *Identidades Peruanas*. Recuperado de <http://identidadesperuanas.com/2014/11/josue-sanchez-pintor-del-mundo-andino/>
- Baquerizo, M. (24 de octubre del 2009). Las artes plásticas en la región central. *Diario Correo*. Recuperado de <http://diariocorreo.pe/espectaculos/las-artes-plasticas-en-la-region-central-155792/>
- Batalla, C. (9 de noviembre del 2001). Un huanca de colección. *El Peruano*. Recuperado de http://www.circle-24.com/c24pages/kjs_varios_comentarios_mas.html
- Breton, A., Rivera, D., y Trotski, L. (25 de julio de 1938). *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Recuperado de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/BRETON_manifiestopdf.pdf
- Casa de la Literatura Peruana. (22 de julio del 2015). Presentación del proyecto Nueva Exposición Permanente de la Casa de la Literatura. Recuperado de <http://www.casadelaliteratura.gob.pe/?p=16764>
- Cauna, Y. (8 de octubre de 2014). Josué Sánchez y la herencia pluricultural. *LaMula.pe*. Recuperado de <https://tvrobles.lamula.pe/2014/10/08/josue-sanchez-y-la-herencia-pluricultural/tvrobles/>
- ¿Cómo se autoidentifican los peruanos? Los resultados del censo del INEI. (11 de septiembre del 2018). *RPP Noticias*. Recuperado de <https://rpp.pe/peru/actualidad/como-se-autoidentifican-los-peruanos-los-resultados-de-la-encuesta-del-censo-2017-del-inei-noticia-1149183>
- Desrosiers, S. (1997). Lógicas textiles y lógicas culturales en los Andes. En T. Bouysse Cassagne (Ed.), *Saberes y memorias en los Andes. In memoriam Thierry Saignes*. París: Éditions de l'IHEAL. doi:10.4000/books.iheal.825
- Díaz, J. (2003). Pintura y cosmovisión andina: Josué Sánchez. En G. Espino (Comp.), *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate* (pp. 285-290). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/BibVirtualData/libros/Literatura/trad_oral/diaz_mj.pdf
- Espinosa, A. (2010). *Estudios sobre identidad nacional en el Perú y sus correlatos psicológicos, sociales y culturales* (tesis doctoral). Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Agustin_Espinosa3/publication/277141441_ESTUDIOS SOBRE IDENTIDAD NACIONAL EN EL PERU Y SUS CORRELATOS PSICOLOGICOS SOCIALES Y CULTURALES/links/556360c308ae6f4dcc98b5b3.pdf
- Espinosa, A., y Rottenbacher, J. (2010). Identidad nacional y memoria histórica colectiva en el Perú. Un estudio exploratorio. *Revista de Psicología*, 28(1), 147-174. <https://doi.org/10.18800/psico.201001.005>

- Golte, J. (1992). Cultura y naturaleza andinas. En E. Kingman (Ed.), *Ciudades de los Andes: visión histórica y contemporánea*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. doi:10.4000/books.ifea.2264
- González, V. (26 de octubre del 2014). El arte y lo social andino. *Diario Uno*. Recuperado de <http://diariouno.pe/el-arte-y-lo-social-andino/>
- Kingman, E. (1992). Ciudades de los Andes: homogeneización y diversidad. En E. Kingman (Ed.), *Ciudades de los Andes: visión histórica y contemporánea*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. doi:10.4000/books.ifea.2241
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía: plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Desco, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Lauer, M. (2007). *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Lizárraga, K. (1988). *Identidad nacional y estética andina: una teoría peruana del arte*. Lima: Alhambra.
- Melia, B. (1975). Para una historia de la evangelización en América Latina. En *Para una historia de la evangelización en América Latina, III Encuentro Latinoamericano de CEHILA, Santo Domingo* (pp. 11-32). Barcelona: Hogar del Libro.
- Milla, Z. (1990). *Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino*. Lima: Eximpress; Concytec.
- Pinto, J. P. (1992). La fuerza de la palabra. Evangelización y resistencia indígena. En S. Arze, R. Barragán, L. Escobari, y X. Medinaceli (Eds.), *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II Congreso Internacional de Etnohistoria. Coroico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. doi:10.4000/books.ifea.2297
- Portocarrero, G. (2015). Objetivaciones de lo andino y lo peruano en Josué Sánchez y José María Arguedas. En *Imaginando al Perú: búsquedas desde lo andino en arte y literatura*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- Salles, V. (1992). Buscando armonía en dos universos religiosos. En S. Arze, R. Barragán, L. Escobari, y X. Medinaceli (Eds.), *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II Congreso Internacional de Etnohistoria. Coroico*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos. doi:10.4000/books.ifea.2308
- Sánchez, J. (31 de octubre del 2006). *Todavía no pinto canas* [blog]. Recuperado de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/forums/espacio_del_lector/newsid_6064000/6064048.stm
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico*. Madrid: Ciencias Sociales Ariel.

- Santos, A. (2009). Cosmovisión y religiosidad andina: una dinámica histórica de encuentros, desencuentros y reencuentros. *Espaço Ameríndio*, 3(1), 84-99. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/viewFile/8431/5253>
- Van Kessel, J. J. M. M. (1994). El zorro en la cosmovisión andina. *Revista Chungara*, 26(2), 233-242. Recuperado de http://www.chungara.cl/Vols/1994/Vol26-2/El_zorro_en_la_cosmovision_andina.pdf

Contextos e intertextualidades. Una incursión conceptual en el arte peruano contemporáneo

CONTEXTS AND INTERCULTURALITIES. A CONCEPTUAL JOURNEY THROUGH CONTEMPORARY PERUVIAN ART

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

La intertextualidad en el arte peruano contemporáneo es una constante cuyo valor va más allá del uso de un mecanismo de apropiación y resignificación de referentes culturales. Las redes que se establecen entre lo sagrado y lo profano, el pasado y el presente, lo local y lo global, por ejemplo, generan discursos a menudo polémicos y transgresores en torno a la identidad cultural del artista y de la cultura que representa. Plantea también interrogantes sobre el estatus del arte en el contexto actual y su enfoque epistemológico. En el Perú, son varios los artistas que desarrollan intertextualidades que pretenden incluir al público en escenarios e interacciones cuyos discursos apelan a su memoria para debilitar sus estereotipos y reconstruir representaciones nucleares para la configuración de la identidad. Analizar este fenómeno, su frecuencia e implicaciones, articula el arte a la historia y lo relaciona con la generación de saberes y lenguajes. Hay consecuencias en la percepción de la realidad y de su devenir: el arte desarrolla una vocación crítica desde lo cotidiano, apoderándose de signos para proponer una coenunciación activa y abastecida por los contenidos e íconos de la memoria colectiva de la comunidad.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, referente, enunciación, apropiación, resignificación, arte peruano

ABSTRACT

Intertextuality in contemporary Peruvian art is a constant whose value goes beyond the use of a mechanism of appropriation and re-signification of cultural references. The networks established between the sacred and the profane, the past and the present, the local and the global, for instance, generate often discourses controversial and transgressive around the cultural identity of the artist and the culture that he or she represents. It also raises questions about the status of art in the current context and its epistemological approach. In Peru, there are several artists who develop intertextualities that attempt to include the spectators in scenarios and interactions whose speeches appeal to their memory to undermine their stereotypes and reconstruct nuclear representations for the configuration of identity. Analyzing the frequency and implications of this phenomenon articulates art to history and relates it to the creation of knowledge and languages. There are consequences in the perception of reality and its future: art develops a critical vocation from the everyday, seizing signs to suggest an active co-enunciation, supplied by the contents and icons of the collective memory of the community.

KEYWORDS: intertextuality, referent, enunciation, appropriation, re-signification, Peruvian art

INTRODUCCIÓN

La intertextualidad es una práctica enunciativa que se apropia de ficciones culturales instaladas en la memoria colectiva a través de la incorporación parcial o total de sus estructuras morfosintácticas. En el proceso se generan configuraciones discursivas y escenarios que producen sus propios contextos. Como estrategia creativa, la intertextualidad afirma un planteamiento semántico intencionalmente dialógico, del cual emergen no solo nuevos sentidos, sino también una voluntad transgresora en la que el deseo y la imaginación interactúan con la función crítica y el ejercicio del poder. En *La parte maldita* (1987), Bataille se refería a la potencia para explicar la desmesura que resulta de la transgresión. La potencia de la intertextualidad tiene como fuente una sublevación en contra del relato centralizador, al que reemplaza por una red de interacciones manifiestas; las estrategias figurativas resultantes dependen del proyecto narrativo de la práctica intertextual. La transgresión del régimen de la autoría es evidente: se asimila al otro en el mundo propio, sin borrar las huellas, reformulándolo, a la vez que se reformula la metanarrativa del autor. En el proceso, se desarrolla una ludificación de la práctica estructurante del artefacto cultural que sitúa en el centro de la semiosis el *ars combinatoria* y sus valores significantes, al mismo tiempo que motiva la inteligencia perceptiva del observador para indagar en el proceso creativo y sus referentes culturales. Comprender las implicancias de este proceso, incluyendo la desmesura percibida en las manifestaciones intertextuales del arte actual, requiere de un enfoque epistemológico transdisciplinario. El evento semiótico de la intertextualidad y la significación de los objetos intertextuales participan en una propuesta artística que recorre la diversidad contemporánea de los géneros del arte y que se ubica en la zona de los proyectos lúdico-utópicos (Semprini, 1992) de representación del *insight* estructural del autor, que pretende afirmar su identidad a través de un bricolaje de signos preexistentes (Floch, 1995).

La apropiación plantea un desfase entre el conjunto significante y el significado del artefacto asimilador. Este desfase funciona como matriz que provoca e implica al observador: "La seducción se basa en un excedente de significantes que no se puede reducir al significado" (Han, 2017, p. 92). La apropiación y la intertextualidad muestran su capacidad de hacer de la hibridez una instancia asumida e incluir en la heterogeneidad constitutiva de la imagen un espacio para la acción interpretativa del observador. El dialogismo se proyecta hacia la polifonía y la intertextualidad proporciona la matriz para esta expansión (Bajtín, 1991).

LA INCORPORACIÓN DEL CONTEXTO

El contexto y el cuerpo son los dos términos extremos de una relación en la cual las referencias traducen la afirmación pasional de la construcción de la identidad. Las representaciones son "expansiones internas que profundizan en el tema haciéndolo más

denso, pero sin llegar a aumentarlo o a sobrepasar sus límites implícitos, pero siempre imperativos" (Connor, 2002, p. 18). La apropiación y la fusión híbrida se presentan como un proceso en el que intervienen por igual un formante estético y un formante cultural. Entre los dos generan no solo una intertextualidad cultural y una estética que se nutre de lo híbrido, sino también una red de articulación con un contexto al cual se le supone fuente e impulso del procedimiento. La hibridación y la transculturación del artefacto no anulan las huellas del contexto: estas se exponen en la enunciación enunciada y crean las condiciones para un metaespacio de interacción con la memoria del observador.

El cuerpo mestizo es el núcleo de la obra pop de Claudia Coca, que se inserta en el contexto peruano con una multiplicidad híbrida de representaciones de sí misma. Son representaciones intertextuales que se apropian de signos valóricos reconocidos por el contexto: la Virgen Inmaculada, personajes femeninos de Klimt y Lichtenstein, la Mujer Maravilla, Sarita Colonia. Los formantes estéticos y culturales ingresan en los autorretratos de la artista con una explícita y enfática intertextualidad; aportan a la expresión de la identidad individual la integración en el espacio peruano y universal, haciendo interactuar elementos de la historia de su vida con la cultura. Una primera contextualización procede de la autorreferencia: ella se retrata a sí misma en la variedad de imágenes de *Mejorando la raza* (2000), *¡Qué tal raza!* (2002), *Peruvian Beauty* (exposición con Susana Torres, 2004), *Plebeya* (2005-2006), *Globo pop* (2007), *Mestizaje sin paraíso* (2009-2014), *Mestiza* (2014). Es un recurso que va más allá de la representación de sí misma como mestiza. "La saturación interna se convirtió en un principio discursivo", afirma Connor (2002, p. 18) al analizar los recursos de la cultura posmoderna. En las exposiciones mencionadas, el procedimiento de la hibridación produjo una saturación del universo emergente que podría ser interpretada como una restauración multirreferencial del proceso de autosignificación, a través del cual el cuerpo procesa y exhibe las huellas de sus vivencias culturales (Albuquerque, 2014). Hay una sublevación implícita en un autorretrato que necesita incorporar signos de reconocimiento y legitimación: la autorrepresentación de Claudia Coca advierte sobre la discriminación y la marginación del mestizo en la historia peruana hasta la actualidad. Esta es la segunda contextualización, que se entrelaza con la primera, para enfocar la configuración de los valores en la cultura poscolonial en América Latina. El primer efecto de la presión es la extensión, afirmaba Bataille (1987), y la intertextualidad manifiesta en la obra de Claudia Coca pone en marcha un discurso que expone las presiones del contexto (el racismo, la discriminación, la exclusión) desde la condición de mujer, con referencias a estereotipos, a mecanismos de exclusión, a hechos históricos como la esterilización forzada de los años noventa.

Los contextos incorporados por la intertextualidad son fuente de inferencias para el observador, quien se encuentra ante una estructura referencial provocativa, con un factor de extrañeza causado por el carácter híbrido de la imagen. El observador debe descubrir en la creación intertextual los significados del archivo traza (Foucault, 1979),

es decir, de la transformación de la figura - forma en figura - imagen y deducir el punto de partida que determinó la apropiación de la otredad.

LA APROPIACIÓN DE LA OTREDAD

Claudia Coca escoge a la otra, reconocida por su belleza, entrega, valentía, sacrificio, protesta, para construirse a sí misma como proyecto en el cual convergen los valores utópicos y lúdicos de la autorrepresentación. Las mujeres que ingresaron desde el arte en sus autorretratos trajeron consigo el poder de actuar como representaciones iconográficas, aportando sus rasgos semánticos.

Héctor Acuña le da otro enfoque al tratamiento de la otra: el artista se apropia de representaciones icónicas culturales con valor arquetipal —la aristócrata, la prostituta, la guerrera, la japonesa, la *drag queen*— para interrogar sus significados. En sus exposiciones *Fraumorphing: experimento de estética* (2004), *Gesto: simulacros de lo real* (2005) y *Frau Diamanda: Corpus Delicti* (retrospectiva, 1999-2009), el procedimiento de la apropiación para la construcción del personaje Frau Diamanda pretendió borrar los límites entre el yo y la otredad, lo masculino y lo femenino, lo auténtico y lo escenificado, con ayuda de signos cuyos significados fueron sometidos a una praxis lúdica que los exponía, pero no los incorporaba en la construcción identitaria. Las construcciones intertextuales de Frau Diamanda no usaban la apropiación para hacer interactuar contextos, significados y valores, sino para generar sus propios significados y su propio contexto.

Hay un proyecto subyacente en este uso de la intertextualidad: construir la identidad desde la otredad. La otredad asumida es un proyecto expresivo, una presentificación (Husserl, 1992), que enfrenta el contexto sociocultural, su control y sus normas, con un cuerpo mutante capaz de reinventarse desde el *insight* afectivo. El formante estético provenía del *drag*, *kitsch* y *camp*; el formante cultural era el peruano, con sus presiones y categorías de identidad. El artista introdujo su existencia construida (la mutante Frau Diamanda) en espacios reales, llevando la metalepsis a extensiones progresivas (Genette, 2004): de la figura a la ficción y de la ficción al evento en la ciudad. Fue el recorrido de la Transversiva Post Andina Revolucionaria, inspirada en una fotografía de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que mostraba a una mujer rondera empuñando un fusil.

Un recorrido similar ocurrió con la figura de la Virgen María, de la cual se apropió Giuseppe Campuzano para construirse como simulación, núcleo de un escenario nómada para su discurso de poder: el poder de reorganizar el universo de referentes culturales del contexto sociocultural peruano apelando a las realidades simbólicas existentes. El procedimiento fue explorado por Campuzano en varias de sus obras, por ejemplo, en el DNI rosado que exponía las dos instancias en contacto: el yo y la otra, travesti. El observador debía procesar una simulación que clausuraba el contexto real de la manifestación abriendo para la comunicación un espacio saturado de indicadores y teatralizado.

Las *performances* de Héctor Acuña o de Giuseppe Campuzano apelaron a la modalidad teatral de la presencia (Landowski, 2007) y jugaron con la desmesura y el carácter mutante. Sus intertextualidades ubicaban en posición privilegiada los artefactos y signos de los cuales se han apropiado, para crear simulacros que descentraban al sujeto o mejor dicho lo transformaban en un metasujeto que desarrollaba un discurso sobre la sociedad y el ser humano desde el borde del contexto-escenario creado.

En la práctica, la apropiación de la otredad se hace incorporando en la práctica discursiva de la acción artística estructuras morfosintácticas que sean capaces de desencadenar la recordación y establecer redes semánticas y temáticas.

APROPIACIONES MORFOSINTÁCTICAS

En las exposiciones *La migración de los santos* (2008) y *Así sea* (2012), las instalaciones de Cristina Planas optaron por una intertextualidad de universos referenciales: el universo sagrado cristiano y el universo profano cotidiano de la gente. Usó elementos deícticos para facilitar la interpretación de las estructuras morfosintácticas que referían los dos universos desde un “entre” puesto en escena por las instalaciones y sus personajes. El “entre” fue esencial para generar un evento epifánico (Parret, 2008).

En esta intersección de lo sagrado y lo profano, las estructuras morfosintácticas se compusieron de manera híbrida. *La migración de los santos* se apropió de las representaciones religiosas para volverlas híbridas por el uso de objetos, vestimenta y medios de transporte. La composición de la instalación multiplicó las intertextualidades y la interacción de sus significados: en el altar del Señor de los Milagros, el Cristo Moreno estaba junto al dios de los temblores prehispánico, del friso del templo de Pachacamac. Al lado derecho, estaban san Martín y santa Rosa; a la izquierda se encontraba Sarita Colonia mirando a Cristo. Esta disposición propuso un escenario referencial metafórico que incluía la alteración de las representaciones: las espinas y los clavos de Cristo se reemplazaron por armas de fuego, Sarita Colonia vistió plástico transparente, santa Rosa tenía tatuajes, etcétera. La apropiación morfosintáctica intervino la iconografía, exigiendo por parte del observador la interpretación de las diferencias. En el nivel semántico hubo una negociación en el campo de la significación y del sistema de valores (Landowski, 2009), para la cual la apropiación de las estructuras morfosintácticas fue esencial.

La exposición *Así sea* desarrolló este enfoque interviniendo la regularización cultural de los rituales cristianos con un concepto de auto sacramental de la vida y de la muerte. Las intertextualidades se basaron en una selección morfológica de signos apropiados e intervenidos, inmersos en una composición propia, un *frame* que recogía los miedos del ser humano en un escenario paradigmático donde lo sagrado y lo profano se fusionaban.

LA GENERACIÓN DE SENTIDO EN LA INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad interviene en la generación de sentido en por lo menos dos niveles: la acción significativa de la construcción morfosintáctica apropiada para desarrollar construcciones semánticas híbridas; y la intersubjetividad que define la relación del autor y del observador, un "estado de encuentro" (Bourriaud, 2006) que funciona como acto colaborativo de generación de la significación. La conversión del artefacto fuente en el artefacto meta introduce la otredad como elemento flexible, objeto de posibles transcreaciones gracias a su potencial expresivo (Deleuze y Guattari, 1991, p. 157). La intertextualidad que se establece entre los dos artefactos, con su estructura referencial compleja que invita a lecturas dialógicas e interculturales, ofrece a la intersubjetividad un transobjeto y al observador una praxis colaborativa.

Las *performances* de Elena Tejada escenificaron el contexto nacional de los noventa apelando a signos y personajes cotidianos a los que incluyó en construcciones significantes que apuntaban a problemáticas históricas y sociales que el público reconocía y en las cuales se implicaba directamente. La intersubjetividad se desarrolló en un estado de encuentro afectivo, con indicadores morfológicos que tejían redes temáticas para la narrativa de sus obras. En *Recuerdo* (1998), *performance* realizada en el patio de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la artista se arrastró en una bolsa negra de plástico por el piso, desde un símbolo pintado de escarapela a otro, gritando los nombres de los estudiantes desaparecidos de La Cantuta. Las escarapelas definían un recorrido en tiempo y espacio en la historia del país y funcionaron como referencias culturales para la experiencia del resurgimiento del hecho histórico (García Canclini, 2010). La *Bomba y la bataclana en la danza del vientre* (1999) o *Burping Wonder Woman* (2006), *performances* que alteran figuras de la cultura popular peruana (mujer de cabaret bailando en la primera) y norteamericana (la Mujer Maravilla eructando en la segunda), apelaron a personajes culturales reales o ficticios que podían ser reconocidos, junto con sus significados, por sus referentes nacionales e internacionales. En los dos casos, la intersubjetividad operó al margen de los paradigmas gracias a un *détournement* situacionista (Brea, 2002), sorprendiendo al observador y liberando de estereotipos a los personajes apropiados. En las tres *performances*, se desarrolla un discurso que pretende hacer cambios en la situación de recepción.

La generación de sentido desde la intertextualidad puede hacer funcionar discursos que apelan, argumentan y orientan su construcción hacia cambios contextuales: es el caso del *Artículo 6* de Lucía Cuba, un conjunto de prendas-relatos de las esterilizaciones forzadas en el ámbito andino indígena del Perú en los años noventa. El proyecto registró los acontecimientos pasados a través de inscripciones en los textiles de las prendas: textos provenientes de los testimonios de las víctimas, que funcionan como trazas de la memoria.

Cuando el discurso enfoca la problemática de la identidad cultural, la intertextualidad aporta su propia diversidad en la construcción de las interacciones. Para Ana de Orbegoso, las representaciones icónicas de la Virgen María fueron el punto de partida para producir imágenes híbridas de lo sagrado femenino en el espacio peruano. El proyecto creó una intertextualidad entre retratos de la Virgen de la pintura cusqueña y fotografías contemporáneas de mujeres y niños de los Andes, apelando al mismo tiempo a una intertextualidad conceptual con la tradición del sincretismo colonial y las procesiones religiosas. La composición heterogénea intervino en la creación de los personajes y de los escenarios, reales o simbólicos, de las doce obras que recorrieron el país en estandartes impresos y se instalaron en vallas urbanas, además de presentarse en galerías. La apropiación de signos y el *ars combinatoria* se centraron en el poder del acto creativo basado en la afirmación de lo femenino, desde el espacio local, con una intertextualidad simbólica de elementos sagrados y profanos. En las *Virgenes urbanas*, la intertextualidad muestra signos del pasado histórico del Perú (Machu Picchu, catedrales coloniales, calles republicanas), el niño o los niños en los brazos de la Virgen, los angelitos niños de la calle, el bordado andino, las danzas de la sierra y de la costa, la bandera peruana, paisajes andinos.

Ampliando el territorio de las referencias intertextuales, Jorge Miyagui optó en sus pinturas por dejar a la vista las resistencias de los elementos morfológicos diversos ante una posible fusión, aunque comparten la presencia corporal recurrente que alude a las interacciones humanas. La diversidad es evidente en una composición descentrada, en la cual conviven sin integrarse cohesivamente elementos icónicos que emergen de la cultura popular y de la cultura mediática. Extraídos del contexto fuente, estos elementos intervienen en la generación de sentido por su semántica y por su participación en la hibridez constitutiva de las composiciones.

CONCLUSIONES

“Jugamos con la idea de representación”, escribía Parsons (2002, p. 202). La intertextualidad lo hace reaccionando ante una sociedad sobrecargada de tensiones, deteriorada social y afectivamente (Han, 2012), con un proyecto de artífice que maneja una estructura polifónica para interrogar, deconstruir y reconstruir, resignificar desde la diversidad y la pluralidad. Los cambios registrados en la construcción de los discursos artísticos y en la fenomenología de la autoría son algunas de las consecuencias de su uso extensivo. La identidad es abordada desde el poder hacer del autor, que explora la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva, con la voluntad de cambiar paradigmas e influir en el observador. La intertextualidad y sus modalidades generativas pueden ser interpretadas como una nueva práctica de la identidad que expone su preferencia por la presencia, el resultado manifiesto de las apropiaciones y referencias integradas en

la construcción meta. No obstante, la intertextualidad activa interacciones que superan límites de tiempo y espacio, creando universos nucleares que integran fragmentos culturales en redes semánticas. Al exponer sus fuentes, muestra su matriz interdialogica y su capacidad de extensión semántica, ofreciendo al observador un mapa hipertextual de navegación cultural y una práctica colaborativa de generación de sentido. El autor afirma su rol e identidad en la selección y combinación estratégica de los signos, cumpliendo su rol de actante de la cultura desde el enfoque particular que asigna a la autorreferencialización, proceso que internaliza el querer, el saber, el poder y el hacer en un único planteamiento enunciativo.

REFERENCIAS

- Albuquerque, I. R. de (2014). O corpo como soporte privilegiado de ornamento. *Estudio*, 5(9), 94-102.
- Bajtín, M. (1991). *Estética y teoría de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Editorial Icaria.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Connor, S. (2002). *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit.
- Floch, J.-M. (1995). *Identités visuelles*. París: PUF.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Genette, G. (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Han, B.-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial.
- Husserl, E. (1992). *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Landowski, E. (2007). *Presencias del otro*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Landowski, E. (2009). *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Parret, H. (2008). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Parsons, M. (2002). *Cómo entendemos el arte*. Barcelona: Paidós.

Semprini, A. (1992). *El marketing de la marca. Una aproximación semiótica*. Ciudad de México: Paidós.

El arte relacional como herramienta en la gestión de públicos en los museos de Lima

RELATIONAL ART AS A TOOL IN PUBLIC MANAGEMENT IN LIMA MUSEUMS

Liliana Chaparro Huauya
Pontificia Universidad Católica del Perú

RESUMEN

En los años noventa, los expertos en la investigación artística comienzan a abordar la estética relacional a partir de los estudios del esteta francés Nicolas Bourriaud. Uno de los principios más importantes de esta corriente estética es que el objeto de estudio del arte no se concentre en el objeto artístico, sino en el vínculo que se genera entre el objeto artístico y el público, considerando la estrecha relación entre el sujeto, el objeto (obra de arte) y el artista. Estas ideas se gestan a partir de preceptos como los de Pierre Bourdieu, en los que señala que el arte actual es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones, de lo cual se desprende, asimismo, que la obra artística funciona como un dispositivo relacional. Este artículo se basa en un plan de gestión de museos a través del arte relacional, entendido como una herramienta para mejorar las relaciones entre la comunidad y hacer de esta un miembro activo del museo. El arte relacional (mediante propuestas como la *performance*, el arte y la improvisación) ha brindado en los últimos años herramientas que capacitan al trabajador cultural para desarrollar posteriormente programas educativos, talleres y exposiciones que contemplen no solo al artista, al crítico de arte y al estudiante de historia de arte, sino también al público en general.

PALABRAS CLAVE: arte relacional, estética, museos, estudios, Perú, Lima, gestión de públicos

ABSTRACT

In the nineties, experts in artistic research began to address relational aesthetics from the studies of the French esthete Nicolas Bourriaud. One of the most important principles of this aesthetic current is that the object of study of art do not focus on the artistic object, but on the bond that is generated between the artistic object and the public; thus gaining a close relationship between the subject, object (work of art) and artist. These ideas are gestated from precepts such as those of Pierre Bourdieu in which he indicates that current art is a space of objective relationships between positions, which also shows that the artistic work functions as a relational device. This article is based on a museum management proposal through the use of Relational Art, understood as a tool to improve relations between the community and make them active members of the museum. Relational art (through proposals such as performance, art and improvisation) has provided, in the last years, tools that enable the cultural worker to subsequently develop educational programs, workshops, exhibitions that contemplate not only the artist, but also the art critic and art history student; but to the general public.

KEYWORDS: relational art, aesthetic, museums, studies, Peru, Lima, public management

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, las industrias artísticas, la publicidad, la educación y otras esferas desarrollan la importancia del vínculo con el público dentro de sus estrategias y propuestas. En el campo de la educación se habla, por ejemplo, de educación disruptiva como una incursión en nuevas propuestas de enseñanza que vinculen de otra manera al alumno con el uso de tecnologías y nuevas conexiones con otras personas y sistemas. Esta tendencia responde a una constante necesidad de descubrir siempre nuevas maneras de vinculación con nuestro entorno.

Si miramos en retrospectiva unos años atrás, en los noventa, el esteta francés Nicolas Bourriaud (2006) propuso que el vínculo entre obra de arte, artista y público debe estrecharse más para un mejor entendimiento. Este punto de partida en la generación de un vínculo en el arte es lo que se define como arte relacional.

Pero ¿qué es el arte relacional? Es una expresión de los principios de la estética relacional que plantea Bourriaud en el libro que lleva el mismo nombre. Se reduce a la búsqueda de nuevas estrategias y/o prácticas artísticas que impliquen un vínculo más directo entre artista y público. Este artículo describe la aplicación de estos principios en el campo de la museología actual en nuestro país, con la finalidad de demostrar que el arte relacional puede ser un instrumento que permita a los museos desarrollar estrategias educativas y/o publicitarias que impliquen la aplicación del vínculo con el público y, por consiguiente, incrementar la afluencia de visitantes.

LA IMPORTANCIA DE GENERAR ESPACIOS DE REFLEXIÓN MEDIANTE EL ARTE

Tolosa Rivera (2015) sostiene la importancia del arte para la construcción de ciudadanía y, por ende, de un sistema de paz en un espacio de conflicto que dura por muchos años, mediante la inserción del arte en programas educativos locales. En ese sentido, el arte relacional es también una herramienta que permite desarrollar propuestas museográficas y que vinculan más al público dentro de un marco de construcción de paz, así como de ciudadanía.

De allí la importancia en generar espacios desde la sociedad civil en los que sea posible compartir conocimiento y saberes en torno a las experiencias a nivel personal y comunitario, que, en el marco del conflicto armado o fuera de este, son relevantes para hacer memoria de lo que somos como país, de los acontecimientos importantes de recordar y a su vez de cuál es la importancia de ello para la construcción de paz y transformación de conflictos. (Tolosa Rivera, 2015, p. 7)

El objetivo general de este artículo es demostrar que el arte relacional en los últimos años se ha insertado en el contexto limeño de los museos como una herramienta que permite desarrollar propuestas museográficas o educativas que implican la conexión,

el vínculo con el otro y la experiencia de usuario, a los cuales llamaremos *experiencias relacionales*.

¿Y CÓMO SE PUEDE APLICAR EL ARTE RELACIONAL EN LOS MUSEOS?

Según Sábate y Gort (2012), los museos son espacios que deben orientar su continuidad al intercambio de un diálogo directo entre comunidad e institución. Específicamente el museo comunitario debe incidir en desarrollar estrategias que permitan al público relacionarse con los objetos expuestos: “La consecución de un museo comunitario debe basarse en el establecimiento de los mecanismos que lo hagan permeable a la sociedad que lo acoge y sostiene” (p. 18).

Una de las propuestas que el arte relacional considera para desarrollar estrategias que permitan al público acercarse a los objetos o discursos museográficos son los ejercicios o experiencias performáticas. Podemos mencionar trabajos de artistas como Rirkrit Tiravanija y Marina Abramović, entre otros, quienes proponen la *performance* como acto político y social. Guillermo Gómez Peña, artista mexicano, indica que el *performer* es un escritor, un artista, pero que también teoriza el arte, la política y la cultura. En nuestro contexto, la *performance* ha encontrado un espacio para decir lo que no se puede decir fácilmente en un discurso convencional. Veamos lo sucedido hace pocos años con una muestra en el LUM de 36 artistas. La exposición *Resistencia visual 1992*, inaugurada en el 2017 en dicho lugar, generó tanta controversia que ocasionó la destitución del director del museo Guillermo Nugent. Al margen de que esta muestra no es de *performance*, lo potente de su discurso social dejó claro que estamos en un contexto en el que todavía se vive censuras en espacios donde la libertad de expresión no debería ser puesta en vulnerabilidad.

En el Perú, el ejercicio de la *performance* cobra la dimensión de ser parte de un grupo que navega a contracorriente dentro del ejercicio de dictadura que se haya podido vivir. Un estudio de Víctor Vich aborda el tema de la *performance* asociado a la participación colectiva y política al final de la dictadura fujimorista. Asimismo, es importante añadir que en los últimos años el uso de la *performance* ha permitido vincular más directamente como medio artístico al público con el objeto de arte, e inclusive al artista. Artistas como Guillermo Castrillón, Diana Collazos, Lorena Peña accionan y teorizan el ejercicio de la *performance*, así como instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) involucran también la práctica de la *performance* en sus exhibiciones, talleres y presentaciones. (Chaparro, 2017, p. 33)

En ese sentido, el arte relacional, tal cual lo menciona Bourdieu, puede funcionar como un dispositivo social que permita generar nuevas conexiones de comunicación e interacción con el público. Es una herramienta que puede desarrollar y comunicar discursos sociales, así como construir identidad y ciudadanía; por consiguiente, crea interés y expectativa en el usuario, lo que incrementa el flujo de visitantes y públicos. En el

siguiente apartado, se plantea la propuesta del arte relacional como herramienta para la generación de nuevos públicos más participativos e involucrados en los museos de Lima, partiendo de casos como el Museo Central (MUCEN), el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y la Casa de la Literatura (CASLIT).

No se puede dejar de mencionar también la museografía del LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social) como un referente de trabajo que involucra un vínculo más directo con el público. El LUM ha apostado por acercarse a sus visitantes mediante una propuesta museográfica que pone en evidencia una conexión con los hechos sucedidos en el período de terrorismo, narrados de una manera que lleva al usuario a insertarse en la experiencia y las vivencias de ese momento de oscurantismo en nuestro país.

CASOS DE MUSEOS Y ARTE RELACIONAL: MUCEN, CASLIT Y MAC

El Museo Central (MUCEN) presenta nuevas propuestas de experiencias relacionales como #Etiquetarte o el Museo Abre de Noche (propuesta que varios museos en Lima realizan para una mayor afluencia de públicos a fines de mes normalmente), las cuales en los últimos años han generado que esta institución mejore su imagen y su posicionamiento como museo de Lima.

Además de razones de posicionamiento y *marketing*, este cambio —planteado por la directora Ulla Holmquist— evidencia reinención, diálogo y modernización. Soy lejano a esa idea del museo como lugar sacro, con iluminación dramática, política y sexualmente correcto, donde una exposición sea el único atractivo y lleno de prohibiciones. Por lo contrario, valoro los museos que son espacios profanos, donde multitudes de escolares circulan vigorosamente y donde se respira libertad. El MUCEN se está convirtiendo en un espacio vivo. (“David Flores-Hora: MUCEN”, 2017)

Por su parte, la Casa de la Literatura (CASLIT) aborda propuestas museográficas que involucran un acercamiento a la mirada del visitante. Es relevante mencionar la experiencia del usuario en la lectura y mirada de una exposición que no solo está dirigida a contarnos algo, sino a que seamos parte de la experiencia. Una de las exposiciones que más podríamos destacar es la de Mario Vargas Llosa hace unos años, cuyo planteamiento museográfico invita al usuario a adentrarse en el mundo de la experiencia.

El Museo de Arte Contemporáneo (MAC) desarrolla no solo propuestas museográficas, sino también talleres educativos acordes con las necesidades del público, pero con la finalidad de estrechar vínculos con este. En tal sentido, el equipo de los programas educativos en esta institución señala la importancia que esta entidad le da a la formación de públicos mediante experiencias relacionales.

Cabe mencionar que la necesidad que tuvieron en común estas tres instituciones fue la vinculación más directa con su público, ese público que vive por ese mismo espacio, pero que por diferentes motivos no se volvía parte de ese lugar ni se identificaba con él. En los tres casos, se ha logrado estrechar la relación con los visitantes gracias a estas propuestas de experiencias relacionales, con las que vienen formando un público más participativo, cuestionador e involucrado.

GESTIÓN DE PÚBLICOS: IMPACTO Y REFLEXIÓN

Este artículo es parte de un trabajo de investigación sobre el uso del arte relacional como recurso para incrementar la gestión de públicos en los museos de Lima. Las cifras que permitirán conocer con mayor detalle este postulado todavía están en procesamiento, pero desde ya se viene evaluando el trabajo cualitativo de los museos mencionados. Es importante destacar también el efecto de estas experiencias relacionales en la formación de nuevos públicos.

Finalmente, después de lo acontecido en el LUM en el 2017, queda más clara la necesidad de seguir desarrollando la capacidad crítica y analítica del usuario y consumidor del museo. Ya los nuevos conceptos definen al museo como un espacio educativo de reconstrucción de ciudadanía y sociedad. El concepto de este como lugar sacrosanto que guarda colecciones es anacrónico con nuestro tiempo y contexto. El arte relacional, mediante sus propuestas museográficas, educativas e inclusive publicitarias (entiéndase esto último en relación con la comunicación y el *marketing*), o gestión de públicos es una herramienta que no solo contribuye a mejorar la afluencia de espectadores, sino que forja capacidad crítica. Guste o no a muchos, los museos son un espacio que debe incorporar este tipo de experiencias para continuar trabajando memoria, identidad, ciudadanía y sobre todo paz.

REFERENCIAS

- Belenguer, M. C., y Melendo, M. (2012). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 6(8), 88-100. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2012.1.a08>
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* (traducción de C. Beceyro y S. Delgado). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, editora.
- Chaparro, L. (2017). El arte relacional como herramienta en las nuevas metodologías de enseñanza en cursos de Humanidades de alumnos de Diseño. *Actas EDK: Anuario de Arte y Diseño*, 1, 30-34. Recuperado de http://repositorio.usil.edu.pe/bitstream/USIL/2637/3/2017_USIL_Actas-EDK.pdf

- David Flores-Hora: MUCEN [opinión]. (27 de julio del 2017). *Perú21*. Recuperado de <https://peru21.pe/cultura/david-flores-hora-mucen-opinion-90791-noticia/>
- Marxen, E. (2009). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, 19(37), 7-22. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100002
- Sábate, M., y Gort, R. (2012). *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos*. Barcelona: Ediciones Trea.
- Taylor, D., y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Tolosa Rivera, M. (2015). *El arte como posible herramienta metodológica para la construcción de paz* (trabajo de investigación para optar el título de especialista en acción sin daño y construcción de paz). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Producción cultural huachafa

THE *HUACHAFA*'S CULTURAL PRODUCTION

Cristina Dreifuss Serrano
Universidad de Lima

RESUMEN

La producción cultural contemporánea en nuestro medio se caracteriza por tener múltiples influencias, que dan como resultado productos finales diversos, eclécticos y, en muchos casos, percibidos como inadecuados. Los términos *chicha* o *huachafa* designan actitudes, bienes de consumo, productos culturales e, incluso, obras de arte, cuya imagen se remite a las características mestizas de nuestra sociedad. La combinación de tradiciones, caracteres locales, afanes modernizadores y la búsqueda de pertenencia a un entorno global son algunas de las fuerzas que confluyen en los productos mencionados. Al analizar lo huachafa desde un punto de vista tanto formal como social, se busca entender, a través de las manifestaciones cotidianas, culturales y artísticas, cuáles son las razones de fondo y los mecanismos detrás de estas creaciones. Se manifiesta un proceso de adecuación a nuevas condicionantes, así como la construcción de nuestras ciudades contemporáneas. Los productos huachafos son, por un lado, una clave de lectura de quiénes somos. Por otro, se vuelven parte de nuestra cotidianidad y en este diálogo puede darse la construcción de una nueva identidad: la identidad del peruano contemporáneo, que tiene de inga y tiene de mandinga.

PALABRAS CLAVE: producción cultural, estética, mestizaje, hibridación

ABSTRACT

Contemporary cultural production in our context is characterized by having multiple influences, which result in various final products, eclectic and, in many cases, perceived as inadequate. The terms *chicha* or *huachafa* design attitudes, consumer goods, cultural products and even works of art, whose image refer to the mixed characteristics of our society. The combination of traditions, local characters, modernization impulses and the search for belonging to a global environment are some of the forces making the aforementioned products possible. When analyzing *huachafa* from both a formal and a social point of view, we aim to understand, through everyday events, cultural and artistic manifestation, which are the reasons and mechanisms behind these creations. There is an adaptation process to new situations, and the construction of our contemporary cities. The *huachafa* products are, on one side, a key to read who we are. On the other hand, they become part of our everydayness and in this dialogue, there could provoke the construction of a new identity: that of the contemporary Peruvian who "tiene de inga y tiene de mandinga".

KEYWORDS: cultural production, aesthetics, hybridization, mixed processes

INTRODUCCIÓN

De entre los muchos peruanismos incorporados en nuestra habla cotidiana, huachafo es uno de los más antiguos y recurrentes. Para el VI Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Panamá en el año 2013, el diario *El País* publicó en el blog *Papeles perdidos* un atlas de las palabras representativas de cada país en el que se habla español. Pidieron a 20 escritores definir la palabra que, a su juicio, reflejaba mejor su país. Iván Thays, en representación del Perú, escogió el término *huachafo*.

Aunque se considera un sinónimo de *cursi*, su significado es más amplio y va de lo gramatical a lo sociológico. La huachafería es imitar o pretender ser lo que no es. Además, está relacionado con lo ostentoso, falta imperdonable en un país donde se sobrestima el perfil bajo. Su uso es tan subjetivo que resulta incluso huachafo el andar señalando las huachaferías de los demás. (Como se citó en Manrique Sabogal, 2013)

Aunque la decisión del término, frente a otros, pueda cuestionarse, es interesante cómo efectivamente se trata de una palabra de uso generalizado en el Perú, y, a pesar de esto, pasa lo que sucede con tantos peruanismos: su significado nos es claro, pero se nos dificulta dar una definición precisa. Con respecto a la propuesta por Thays, vale resaltar que se propone que *huachafo* no es solo una categoría estética, es decir, sobre la apariencia de las cosas, sino que también se trata de un término sociológico. Señalar a alguien como huachafo es emitir un juicio que trasciende lo formal. Se trata, además, de una actividad en la que los peruanos caemos con mucha facilidad. “[...] en el Perú, la huachafería constituye una sólida institución, casi un producto de exportación no tradicional que afecta a todas las actividades y a todos los niveles sociales” (Gildemeister, 2015).

El término *chicha* suele usarse como sinónimo, pero sin la carga peyorativa que parece ser inseparable de *huachafo*. Pareciera que a lo *chicha* le hemos cogido cariño, como una muestra de mestizaje urbano tolerado, incluso escogido, que ha ido impregnando música, moda, comida, publicidad y muchas otras esferas culturales. ¿Por qué, entonces, insistir en hablar de huachafo ligado a la producción cultural? Precisamente por el carácter social del término. Al huachafear, estamos combinando las apreciaciones que tenemos sobre lo formal como símbolo de lo social. Siendo los productos culturales reflejo de las sociedades, creo indispensable detenernos a analizar el término, sus manifestaciones y sus implicancias.

POSIBLES ETIMOLOGÍAS

Estuardo Núñez, citado por Federico Schwab (1940) y Martha Hildebrandt (1994), señala que el origen del peruanismo es el término colombiano *guachafa*. Se usa para hablar de fiestas bulliciosas y alegres, o también de desorden y alboroto. Cuenta Núñez que vino a Lima una familia de emigrantes colombianos con hijas jóvenes a quienes los

padres querían buscar un “buen partido”. Para tal efecto, organizaban fiestas en las que gastaban más de lo que sus posibilidades les permitían, con el fin de aparentar una posición económica acomodada y casar a sus hijas en consecuencia. Estas fiestas eran llamadas *guachafas* y, con el tiempo, las anfitrionas tomaron ese nombre.

Felipe Lucio Pezet (1993) sostiene que la palabra tiene un origen bastante distinto, con raíces en el idioma inglés. Durante la Revolución Industrial del siglo XVIII, en el Reino Unido, surge el barrio obrero de Whitechapel, habitado por trabajadores de fábricas textiles. Algunos llegan a tener una buena posición económica y se dedican a demostrarla con el uso de ropa y accesorios ostentosos. A estas personas se les llamó *chaps from Whitechapel*, y luego *whitechaps*. Cuando la administración de ferrocarriles peruanos en el siglo XIX se otorga a ciudadanos ingleses, una serie de inmigrantes llegan al Perú a trabajar en el rubro. Se dice que estos inmigrantes observan a los locales imitar las modas europeas y exagerar en el uso de accesorios, sin exactamente llegar a los logros de los modelos que buscan imitar. A estas personas los ciudadanos ingleses bautizan como *whitechaps*. Fonéticamente, el término pronto se convierte en *huachafo*.

Otro posible origen es la palabra quechua *waqcha*, que significa “pobre, huérfano o sin recursos”. Durante la Colonia, estaba fuertemente cargada de connotaciones negativas (Knowlton, 2014). En español, la palabra se ha transformado en *huacha*, como un término general para cosas de baja calidad. Se sostiene que este es el paso intermedio entre el vocablo quechua y el *huachafo* actual.

El peruano Jorge Miota es señalado por Pinto Gamboa (1979) como quien introduce el término en la prensa escrita, en artículos presentados en periódicos y revistas limeños a inicios del siglo XX. La primera reflexión sobre el término se encuentra en un artículo publicado el 19 de abril de 1903 en *El Comercio*: “Tipos y costumbres: Las huachafas” (Pinto Gamboa, 1979, p. 141). Miota utiliza el término para describir “aquello que imita sin éxito, que exhibe sin rubor, que pretende ser lo que no es (ni puede ser: de allí el carácter violento y condenatorio del término)” (Hildebrandt, 2010).

SIGNIFICADOS ADJUDICADOS

Para muchos, el término *huachafo* no solo es un peruanismo: hay quienes insisten en que es un limeñismo, cerrando aún más su círculo de acción y dificultando su definición. “En primer lugar, la dificultad estriba en su relatividad. Todos somos susceptibles de huachafear y de ser huachafeados, es decir, de ser considerados huachafos por determinadas personas, y de poder, a nuestro turno, determinar que otras personas son huachafas” (Dreifuss Serrano, 2011b). A pesar de esto, es interesante notar cómo este término, con más de cien años de existencia, sigue teniendo vigencia, sin haber cambiado su significado de manera sustancial. Esto podría sugerir su pertinencia

para describir dinámicas locales que se han mantenido a lo largo de las décadas. “La *huachafería* es al presente una institución, una gran familia nacional perfectamente caracterizada y cuyas relaciones, gustos y demás particularidades pueden catalogarse andando el tiempo para satisfacción de la historia patria” (Clemente Palma, como se citó en Pinto Gamboa, 1979, p. 147).

Algunos intentos por definir el término lo colocan como sinónimo de *kitsch* o *cursi*. Sin embargo, existe una diferencia sustancial, y es esta: *huachafo*, como se ha señalado, tanto como un término estético, es un término social. Esto es lo que tienen en común cada una de las posibles etimologías de la palabra. Schwab (1940) señala que *kitsch* o *cursi* designan “únicamente la oposición sustancial entre el espíritu y la forma de expresión en general, sin tener en cuenta el factor social. El hombre *cursi* [o el hombre *kitsch*] fracasa en una pretensión estética; el *huachafo* en una pretensión social o cultural” (p. 19).

Héctor Velarde (1966) coincide con esta postura, y añade que el problema del *huachafo* surge por una falta de relación entre la figura y el fondo de las cosas. Cuando la forma supera al fondo y se deja de dar una situación de equilibrio entre ambos factores, “la serenidad [que] se establece cuando el fondo y la forma coinciden” (p. 393), se presenta una situación *huachafa*.

Desde el punto de vista estético, también se puede establecer distinciones entre lo *huachafo* y lo *kitsch*. O, para ser más precisa, lo *huachafo* es una variante local de lo *kitsch*, como puede serlo lo *hortera* en España o lo *naco* en México. Lo regional cobra importancia cuando, en la práctica, la imagen de las cosas *huachafas* no puede evitar reflejar aspectos formales que remiten al pasado de nuestra cultura. Si bien las palabras pueden funcionar como sinónimos, los objetos a los que es posible aplicar dicha descripción no lo son, y pueden constituir una producción artística o cultural regional. Sobre esto profundizaremos más adelante.

En 1964, Sebastián Salazar Bondy publica el ensayo *Lima la horrible*, que posteriormente se convertiría en libro. Dentro del provocador texto, menciona actitudes típicas de la *huachafería* de la ciudad:

Para ser lo que no se es se precisa de un disfraz. Demos una mirada alrededor y hallaremos decenas: la dependienta de una tienda que remeda los modelos de la damisela de las fiestas de sociedad, el burócrata que se reviste de forense gravedad verbal, el pequeño burgués que acomete su casita propia copiando en modesto los regustos arquitectónicos del palacio, el grafómano que redacta con hinchazón y vacuidad porque supone que así es una pluma académica. Estos son casos de disfracismo en pos de la categoría que no se tiene y que se presume superior, aunque de hecho no lo sea. Lo postizo es, en último término, *huachafo*, y según las previas categorías constituye antes lo *huachafito*, lo *huachafoso* y lo *huachafiento*. Importa, pues, la intención que dirige el mimetismo arribista. Juez excesivamente pegado a la letra para presumir, *huachafo*; madre que selecciona

los futuros yernos por el apellido (sin que el propio tenga alcurnia), huachafa; hombre o mujer que en cualquier ocasión procuran exhibir cultura o cosmopolitismo, huachafos. (Salazar Bondy, 1964/2008, p. 108)

Dentro de la denuncia que se hace de las actitudes colonialistas que, a mitad del siglo XX, son aún evidentes para el autor, el rasgo en común que tienen las actitudes descritas es social. En todos los casos, se trata de intentos de movilidad social, de pretensiones por pertenecer a una clase superior, efectuados por “mujeres y hombres de medios económicos limitados, que esperaban mejorar su posición social a través de la manifestación pública de ostentación” (Parker, 1998, p. 32).

En un artículo bastante citado, Mario Vargas Llosa intenta precisar el significado de la palabra utilizando diversos ejemplos que representan actitudes y preferencias de diferentes grupos sociales peruanos. Habla de los políticos, de los oradores, de los religiosos y de la literatura. “Por su naturaleza, la huachafería está más cerca de ciertos quehaceres y actividades que de otros, pero, en realidad, no hay comportamiento u ocupación que la excluya esencialmente” (Vargas Llosa, 1983). Señala, además, que algunas de estas actitudes huachafas son esperadas, preferidas, o incluso indispensables para el éxito de determinadas empresas, como los discursos políticos. El autor, sin embargo, no profundiza en los aspectos sociales, y sus descripciones no pasan de ser un conjunto de anécdotas.

Se enfatiza, sin embargo, en el hecho de que todos somos susceptibles de ser huachafeados. Ningún grupo social está libre de ser huachafeado por otro, aunque esto es más frecuente en las clases bajas, a las cuales las clases medias o altas tildan de huachafas cuando las primeras presentan actitudes que las segundas consideran inadecuadas¹. Sin embargo, son también huachafas las actitudes de la clase alta cuando busca ser pretenciosa más allá de sus posibilidades.

[Lo huachafo puede,] *por momentos*, designar una acción, y no necesariamente un estado social. Todo el mundo podía en un momento u otro ser tildado de huachafo. Más simple, más concreto: la más rancia encarnación del buen gusto occidental —español, francés o estadounidense— podría, en una fracción de segundo, convertirse en una huachafada. Bastaba para ello que se hiciera notar lo que era, por lo demás, evidente para todos, el mal gusto supremo que se escondía en estas formas de imitación y de impostura cultural. [...] no todo el mundo podía ser huachafo en todos los instantes ni con la misma intensidad, pero nadie estaba definitivamente al abrigo de la huachafada. Y del ridículo. (Martuccelli, 2015, p. 69)

1 En este sentido, se da una coincidencia con el “principio de inadecuación”, señalado por Moles (1971, p. 71) como una de las características básicas de lo *kitsch*.

Lo cierto es que lo huachafo aparece en el encuentro con el otro. Uno no es consciente de su propia huachafería hasta que esta viene señalada desde el exterior. Es, en ese sentido, “una categoría particular de descalificación cultural” (Martuccelli, 2015, p. 70). Así, el huachafo no está dentro del objeto o de la acción, sino en la percepción que otra persona tiene de la cosa.

LO SOCIAL

Dentro de una sociedad que nace de la rigidez de oponer a conquistadores y conquistados, las clases sociales se establecen sobre la base de una dualidad. Los matices emergen, casi desde el inicio, pero dicha rigidez inicial se mantendrá por mucho tiempo.

Con la movilidad social que se intensifica hacia fines del siglo xx, se produce no solo el fenómeno de los grupos arribistas, sino también, como reacción inmediata, la censura a estos. Los grupos tradicionales, sobre todo quienes ostentaron el poder hasta ese momento, ven con suma desconfianza a quien busca ascender sin ser considerado merecedor.

Detrás del uso de la palabra *huachafo* hay algo mucho más profundo que la mera crítica del gusto. La obsesión con el escalador social —como se evidencia por la cantidad de artículos en la prensa dedicados a la discusión del *huachafo*— era un síntoma de una inhabilidad más grande de aceptar la movilidad social como parte de la vida cotidiana. Los peruanos, hemos visto, describían su orden social en términos de absolutos morales innatos: *gente decente*, *gente de pueblo*, y nunca los dos deberán encontrarse. Mientras que en un nivel seguramente se dieron cuenta de que las élites venían y se iban, en otro nivel su visión de la jerarquía social, construida lingüísticamente como una función de la esencia interna, no permitió un lugar conceptual para una clase media, ni un rol legítimo para el movimiento entre una casta y otra. (Parker, 1998, p. 33)

Entonces, la crítica estética y social esgrime un mecanismo de defensa que se basa en la anulación del otro a través de ridiculizarlo. Al tratarse de estándares ambiguos, conocidos y transmitidos por unos pocos, el personaje que aspira a un nuevo grupo evidencia su condición de origen. No encaja. Y esto es rápidamente señalado por los grupos establecidos, para quienes “[la] norma manda comportarse medida, respetuosamente, sin exageraciones exteriores, sin saltar las etapas de la promoción que, a falta de linaje, se ha hecho imperativo cumplir” (Salazar Bondy, 1964/2008, p. 107).

Salazar Bondy (1964/2008) coloca el fenómeno en un contexto en el que para el arribista se presentan dos caminos: “La subversión contra los opresores o la infiltración entre ellos” (p. 109). Mientras que la primera implica un enfrentamiento que requiere, además, de la conformación de un grupo cohesionado, la segunda es una maniobra que puede ser individual, y no siempre se hace evidente.

La popularidad del término va en aumento a la par que la expansión urbana, desde la década de 1940 (Parker, 1998; Martuccelli, 2015). Este fenómeno trae a las ciudades, sobre todo a Lima, nuevos personajes y nuevos grupos. La expansión de las nuevas clases medias es el territorio perfecto para el cultivo de este aparentar que permitiría la infiltración en grupos más elevados. Y es ahí donde el huachafista es identificado por los grupos consolidados. “Si las apariencias y el engaño constituían las armas preferidas del arribista, la crítica a la huachafería era la mejor defensa del privilegiado” (Panfichi y Portocarrero, 1995, p. 171).

En estos nuevos grupos, las costumbres y poses adoptadas de otros generan una situación de “incongruencia entre la apariencia y la esencia” (Parker, 1998, p. 33), entre lo que se es en origen y lo que se quiere ser.

En otras palabras, la crítica del *huachafista* era en realidad una crítica a la inautenticidad. El que escala socialmente era acusado de ser culturalmente no refinado, pero su verdadero crimen era pretender ser alguien que supuestamente no era. El mismo concepto de inautenticidad es así predicado al aceptar la idea de que la posición social *era* de hecho un asunto de carácter moral innato y *era* permanentemente establecida al nacer. En breve, la crítica de la *huachafería* era, en el fondo, un intento de sostener esta ficción colectiva, a pesar de la abundante evidencia de que la movilidad social ocurría con regularidad, incluso en los rangos más altos de la élite. Por extensión, la caracterización de “la clase media” como típicamente *huachafa* (es decir, fingida e inauténtica) ilustraba una negativa a aceptar como legítima la existencia de un grupo inclasificable, no necesariamente respetable, pero tampoco enteramente plebeyo. En un mundo dividido entre *gente decente* y *gente de pueblo*, algo como “la clase media” no debería existir. (Parker, 1998, pp. 33-34)

Las clases altas, como señala Rivera Martínez (2003), se consideran poseedoras no solo de un patrimonio económico y político, sino también cultural y moral, que se resume en hablar de “buen gusto”. Esta categoría, ambigua y variable, va a convertirse en un “parámetro autenticador y diferencial” (p. 38), que da al grupo dominante las credenciales que requiere para seguir manteniendo dicho dominio. Esta estrategia no es únicamente peruana, pero llama la atención, en nuestro caso, el carácter permanente que ha adoptado el término, a pesar de la siempre creciente movilidad social.

LO HUACHAFO COMO PROCESO CREATIVO

Las manifestaciones artísticas y culturales huachafas corresponden en su mayoría a un grupo creativo que podríamos llamar *popular-urbano* y son, por lo tanto, parte importante de la cultura popular contemporánea en el Perú. Muchas de las características formales de la cultura popular-urbana tienen que ver con la combinación de arte tradicional (herencia, muchas veces, de las zonas del interior de donde vienen sus creadores) y elementos artísticos y/o tecnológicos que sean entendidos como “modernos”. Se trata

de manifestaciones masivas, que buscan, generalmente, corresponder con las preferencias de grandes públicos (Dreifuss Serrano, 2010).

El objeto o proceso huachafo, en sí mismo, es un proceso creativo. La copia a las clases altas pasa por una serie de procesos en los que se combina aquello a lo que uno aspira (lo que se quiere ser) con los recursos personales producto del propio capital cultural (lo que se es). En dicho proceso, se involucra imaginación, creatividad, habilidad manual, tiempo y capitales, con la utilización de tres recursos (Dreifuss Serrano, 2011a):

Proceso de conclusión

El proceso de copia, frecuentemente, no considera las lógicas que están detrás de la creación del objeto original. Quien copia ve aspectos limitados de este, y se ve forzado a completarlo empleando sus propios recursos.

Al no conocer las lógicas, sistemas compositivos o razones de ser del objeto, los mecanismos propios del nuevo creador entran en funcionamiento y concluyen lo que se está queriendo hacer. En este sentido, es un proceso creativo. El producto final, sin embargo, tendrá características que, para los creadores o usuarios originales, hacen penosamente evidente su carácter de falsificación. Quien copió, por su parte, es completamente ignorante de esta situación.

Enriquecimiento

Dentro de las características propias del nuevo creador, el capital cultural de origen suele imponerse a las lógicas del objeto copiado. Para culturas en donde la decoración juega un rol predominante, la escasez de imágenes figurativas, la "limpieza" estilística de algunos objetos de diseño o los pocos recursos usados se perciben como un empobrecimiento del objeto en cuestión.

Entonces, como parte de la copia, el nuevo creador busca "hacerlo mejor", colocarle adornos, materiales que se ven más ricos, mayor intensidad en colores y formas.

Siempre me ha gustado el detalle, hacer una buena fachada, sugerirle al dueño. A veces, por la economía, el dueño me decía: "No, así no más hazlo", pero yo le decía: "¿Qué tal si hacemos una figurita aunque sea?". El dueño, encantado de la vida, decía: "Hay que hacerla", y se quedaba bien contento. (Chuquiruna, 2009, p. 166)

El nuevo creador percibe entonces que el objeto resultante es más rico, más vistoso, más sabroso.

Abaratamiento

Aunque suene contradictorio, este recurso también se pone en práctica de manera simultánea, y la razón es puramente pragmática. En la mayoría de los casos, el nuevo

creador no tiene los recursos económicos para elaborar una copia fiel del original, por lo que utiliza materiales similares, de menor calidad, que tratan de aparentar los acabados del objeto original. Nuevamente, esto hará que la copia sea penosamente evidente para los creadores y usuarios originales.

Como en el camp, existe actualmente una moda de lo huachafo: las formas tradicionalmente relacionadas con las clases populares están siendo tomadas y estilizadas por los productores de arte “oficial”, y son ahora consumidas, parcialmente, por aquellos grupos que originalmente las despreciaban.

Unos de los primeros ejemplos de este camp-huachafo se encuentra en la ropa, con la creación de las llamadas *modas urbanas*, que incorporan conocidos íconos de la cultura popular-urbana en prendas de vestir destinadas a segmentos socioeconómicos altos. Otros ejemplos se han dado en la publicidad y las artes gráficas; en estas últimas, en paralelo a las corrientes que han buscado un constante diálogo con la cultura popular (corrientes con presencia continua, pero muchas veces marginal), aparecen artistas de renombre que utilizan imágenes recurrentes de lo huachafo y las “academizan”, para ser luego colocadas en un museo (Dreifuss Serrano, 2010).

NOTAS FINALES

Como última observación, podemos hablar de un nuevo tipo de huachafo. Este no es producto del proceso creativo descrito, sino que busca la copia fácil, la imitación efec-tista y barata, muchas veces con fines de entretener. Ejemplo de esto es el edificio del Ministerio de Educación (Lima, 2011), copia del edificio Palmas (México, 1975).

La generalización de esta copia barata hace que lo que antes se consideraba huachafo deje de ser censurable. Como señala César Hildebrandt (2010):

Hoy los huachafos han salido del armario y han tomado el poder. Nadie huye hoy de la huachafería. Al contrario: se la ha adoptado porque se ha impuesto y porque es rentable. La prensa “no huachafa”, por ejemplo, parece condenada a la miseria. La TV “no huachafa” ha dejado, sencillamente, de existir.

En el primer caso, el fenómeno de copia parte de procesos afectivos, de apropiación y de genuino interés estético. El producto mediocre se debe a la ingenuidad. El otro tipo de copia es efectuada por quienes conocen o deberían conocer, y se debe a la pereza o a la poca inversión cultural. El producto final, en su mediocridad, es censurable.

REFERENCIAS

- Chuquiruna, O. (2009). Diseñando la ciudad. En S. Bedoya (Ed.), *Coloquio Lo Cholo en el Perú. Migraciones y mixtura* (pp. 165-172). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Dreifuss Serrano, C. (19 de abril del 2010). 10 ideas sobre lo huachafo (desarrolladas) [mensaje en un blog]. Recuperado de http://arquitecturahuachafa.blogspot.pe/2010/04/10-ideas-sobre-lo-huachafo_14.html
- Dreifuss Serrano, C. (2011a). Huaycán. A case study in spontaneous architecture. En *Informality: Re-viewing Latin American cities*. Cambridge, UK: CRASSH (The Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities).
- Dreifuss Serrano, C. (2011b). *L'estetica (del huachafo) nell'architettura contemporanea a Lima* (tesis doctoral). Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia.
- Gildemeister, A. (13 de abril del 2015). ¿Cuándo se huachafió el Perú? *Lucidez*. Recuperado de <http://www.lucidez.pe/nacional/cuando-se-huachafio-el-peru/>
- Hildebrandt, C. (14 de febrero del 2010). Miota y la huachafería [mensaje en un blog]. Recuperado de <http://bloghildebrandt.blogspot.pe/2010/02/miota-y-la-huachaferia.html>
- Hildebrandt, M. (1994). *Peruanismos*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Knowlton, D. (13 de agosto del 2014). Huachafo, a key word in Peru. *Cusco Eats*. Recuperado de <http://cuzcoeats.com/huachafo-a-key-word-in-peru/>
- Lucio Pezet, F. (1993). *Del origen de las palabras y las frases: breviario de etimología histórica de palabras, locuciones y frases*. Lima: Talleres Gráficos.
- Manrique Sabogal, W. (23 de octubre del 2013). Atlas sonoro /6: Elige las palabras de Perú, Paraguay y República Dominicana [mensaje en un blog]. Recuperado de <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/10/atlas-sonoro-6-elige-las-palabras-de-peru-paraguay-y-republica-dominicana.html>
- Martuccelli, D. (2015). *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauces Editores.
- Moles, A. (1971). *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*. París: Maison Mame.
- Panfichi, A., y Portocarrero, F. (1995). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Lima: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación.
- Parker, D. S. (1998). *Idea of the middle class: white-collar workers and Peruvian society, 1900-1950*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press.
- Pinto Gamboa, W. (1979). *Envés y reflexión de lo huachafo (Jorge Miota: vida y obra)*. Lima: Imprenta de la Universidad Mayor de San Marcos.

- Rivera Martínez, E. (2003). *Estampas de ocio, buen humor y reflexión*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial.
- Salazar Bondy, S. (2008). *Lima la horrible*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción. (Trabajo original publicado en 1964).
- Schwab, F. (1940). Lo huachafo como fenómeno social. *Revista 3, 4*, 16-22.
- Vargas Llosa, M. (28 de agosto de 1983). ¿Un champancito, hermanito? *El Comercio*.
- Velarde, H. (1966). Contribución al estudio de la huachafería en el arte. En *Obras completas (III)* (pp. 393-396). Lima: Francisco Moncloa Editores.

¿Por amor al arte? Creación artística y mercado, oportunidades y dificultades

JUST FOR NOTHING? ARTISTIC CREATION, MARKET, OPPORTUNITIES AND DIFFICULTIES

María del Carmen Laredo
Instituto Superior de Artes Visuales Edith Sachs

RESUMEN

En nuestra época, la creación artística local se ha diversificado dejando atrás su uniformidad para dar pase a lo variado y heterogéneo, y a la vez ha visto multiplicados los espacios para su difusión. Estos fenómenos obedecen a múltiples factores, entre los que se encuentra la concepción de los productos artísticos como ofertas que entran en la dinámica del mercado o que se conciben y expresan para comunicar, apoyándose, además, en la tecnología disponible. Basándome en mi experiencia como artista plástica peruana, pretendo reflexionar acerca de los diferentes tipos de arte, específicamente el actual, y las dificultades, límites y exigencias que esta situación plantea a la creación artística local, pero también sobre las oportunidades que ofrece el contacto abierto entre artistas y sociedad, que puede o debería enriquecer los procesos creativos. En suma, las preguntas renovadas son qué es arte y qué se requiere para crear objetos artísticos.

PALABRAS CLAVE: creación artística, objetos de arte, mercado artístico, tecnología para el arte

ABSTRACT

In our time, the local artistic creation has diversified leaving behind its uniformity to give way to the varied and heterogeneous, in the same way the spaces have also been multiplied for their diffusion. These phenomena are due to multiple factors including the conception of artistic products as offers that enter the market dynamics or are conceived and expressed to communicate supported by the technology available. Based on my personal experience as a Peruvian plastic artist, I intend to reflect on the different types of art, specifically the present and the difficulties, limits and demands that this situation poses to artistic creation, but also the opportunities offered by the open contact between artists and society that can or should enrich the creative processes. In conclusion, the renewed questions are what is art and what is required to create artistic objects.

KEYWORDS: artistic creation, art objects, artistic market, technology for art

INTRODUCCIÓN

Hace poco, mientras me encontraba en mi taller ubicado en Miraflores preparando unos cuadros para enviarlos a un concurso de arte convocado por el Qorikancha del Cusco, se contactaron conmigo por WhatsApp para preguntarme si estaba interesada en escribir un artículo relacionado con el arte para una revista. Como era de esperar, mi respuesta afirmativa fue inmediata.

Después de la primera impresión y percatándome de mi ímpetu, noté que necesitaba conocer ciertos parámetros para desarrollarlo. Ante tal situación, escribí para hacer la respectiva consulta y obtuve la siguiente respuesta:

El tema es libre, es arte en el Perú, en cualquier tiempo, en cualquier soporte, con cualquier artista, con cualquier estilo, puede ser un estilo, tratarse de un artista, tratarse de una moda, tratarse de un soporte, de una escuela, de una sola obra, de una comparación de obras, en realidad el tema es infinito.

Sentada y bebiendo un café en la sala de mi casa, pensé: "¡Qué buena oportunidad! ¡Por fin podré mostrar mi texto sobre el uso del dorado a la hoja como soporte y técnica en las artes plásticas peruanas actuales que redacté hace años!". Lo hice en el tiempo cuando me dedicaba íntegramente a la restauración de obras de arte, pero, por diferentes motivos, no había podido mostrarlo y quedó guardado en el baúl de los recuerdos esperando el momento justo para ser revelado.

Puedo asegurar que lo más interesante sucedió a continuación. Durante los siguientes dos días y tras una ardua búsqueda, el bendito documento no aparecía por ningún lugar. La situación en la que me encontraba me hizo reflexionar sobre qué hacer, qué escribir, puesto que habían pasado cuatro años desde que lo redacté y sucedía que mi tema de interés había cambiado. Ahora estaba más involucrada en crear obras de arte, a diferencia de mi anterior actividad que era la restauración de dichas obras.

Al tercer día, después de una gran incertidumbre, sentada frente a la computadora, me descubrí interiorizando sobre mis nuevos intereses. Sentí que era sensato escribir sobre una situación que me venía sucediendo desde que retomé mi vocación. Me refiero a la búsqueda interna de respuestas ante preguntas vinculadas al arte.

Esa misma tarde, tras una lluvia de ideas sobre el tema que iba a tratar, comencé a escribir las primeras palabras y frases que me ayudarían a responder preguntas tales como ¿qué es arte?, ¿qué es el arte actual?, ¿quiénes determinan si mi obra es arte?, ¿tengo que conocer gente que me promoció en el círculo artístico?, ¿qué voy a crear?, ¿qué me conviene crear?, ¿debo crear para vender y adornar una sala o debo crear para expresar, aunque eso signifique no vender una sola obra?, ¿a qué público va a ir dirigida mi obra?, ¿figurativo, abstracto, surreal, puntos o cuadrados?, ¿full color, blanco, negro o

gris? Me fui a la cama pensando que me estaba sumergiéndome en un tema muy extenso y que tenía que enfocarlo a resolver la búsqueda personal que tanto anhelaba.

Al día siguiente, después de una larga caminata por el malecón, pude ubicar el momento exacto en que la mayoría de las interrogantes sobre el arte comenzaron a aparecer. Puedo afirmar con seguridad que todo inició desde que retomé a mediados del 2016 mi actividad artística, que se había interrumpido cuando tuve la oportunidad de estudiar restauración de obras de arte por medio de una beca.

A manera de paréntesis, resaltaré que en un primer momento dudé en dejar mi vida artística, puesto que hay una gran diferencia entre crear y restaurar obras de arte. Esta semejanza consiste básicamente en la inventiva y comunicación que el artista plasma en sus obras nuevas, en contraposición a la actividad de un restaurador, que trata sobre el uso de técnicas de manufacturas ancestrales sobre un bien ya existente.

Abreviando la situación, comentaré que consideré los pros y contras, me aventuré y mi vida en los últimos años la dediqué a trabajar en todo lo concerniente a la restauración de obras de arte, monumentos arquitectónicos e incluso arqueológicos, hasta que el arte se abrió camino y tímidamente empecé a asistir a exposiciones, galerías, leer algunos libros de arte y llevar uno que otro curso. Recuerdo que al principio me sentí bastante desubicada e insegura para empezar a crear de nuevo, cuestión que no me sucedía hace catorce años, cuando no tenía dudas y simplemente dejaba que la obra fluyera de acuerdo con lo que pensaba o sentía en el momento de elaborarla.

Acerca de mi búsqueda personal y casi mística sobre el tema artístico, diré que en un primer momento todo el conocimiento y la información valiosa que se presentó ante mí ingresó de manera violenta, desordenada, con respuestas ambiguas que poco a poco fui organizando según mi interés para ser compartidas. El entendimiento que he adquirido en la actualidad está basado en la información que conseguí en libros, revistas, internet, experiencias personales y sobre todo en conversaciones con amigos. Todos estos elementos me ayudaron para aclarar momentáneamente temas como el arte, la creación artística, la diversificación de la creación artística, la tecnología en el arte, los espacios expositivos y el mercado del arte. Empleo la palabra *momentáneamente* porque según mi experiencia personal con el paso del tiempo suelen surgir nuevas interrogantes.

Una de las primeras acciones que realicé para recopilar información fue navegar por internet con el objetivo de saber de manera inmediata qué opinaban algunos entendidos en la materia. La primera página que me llamó la atención fue una entrevista del año 2013 a Donald Kuspit, conocido crítico de arte, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Michigan, doctor en Filosofía por la Universidad de Yale y la Universidad de Fráncfort, además de profesor de Historia del Arte y Filosofía en la Universidad Estatal de Nueva

York y ganador del prestigioso Premio Frank Jewett Mather, concedido por la College Art Association. Consideré que con tantos logros en su hoja de vida era importante leer con atención lo que él tenía que decir.

En la entrevista, Kuspit agradece su más reciente reconocimiento, el Premio Gabarrón de Pensamiento y Humanidades, y hace una observación sobre el desenvolvimiento de la crítica y los críticos de antaño (Baudelaire, Greenberg, Rosenberg y Steinberg). Considera que fueron formados para dicho fin como intelectuales, conocedores de su historia, con la capacidad de evaluar y hacer crítica de arte, en contraposición al estado del arte denominado *contemporáneo* que, en su opinión, por algunos factores carece de un análisis intelectual, reflexión y valoración de su lugar en la sociedad. Kuspit opina:

Esto se debe al menos a dos factores: la idea posmoderna de que "todo vale", que supone la supresión de cualquier jerarquía de los valores artísticos y el colapso del típico cliché del arte *avant-garde* o experimental, y el hecho de que escribir sobre el arte se haya convertido en un tema más propio de los medios de comunicación que de análisis y reflexión.

También señala que los críticos actuales se encuentran atados a una industria cultural globalizada, donde el arte es visto como un producto con valor monetario que sube en función de la cantidad de exposiciones que tiene el artista, y llega incluso a convertirse en una marca. Esto trae consigo la aparición de lo que él llama *seudoartistas* y, a su vez, ocasiona la duda sobre el concepto de arte.

A continuación, encontré en el portal de la Universidad de Barcelona (UB) una entrevista a Vicenç Furió, profesor de Teoría y Sociología del Arte del Departamento de Historia del Arte de esa casa de estudios, en el marco de la publicación de su nuevo libro *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico* (2012). Ante la pregunta del reportero sobre el tema de la reputación del artista, Furió comenta que en sus inicios muchos artistas (tanto actuales como del pasado) no son tan valorados en la industria artística hasta después de volverse mediáticos, apareciendo en varias publicaciones, periódicos, revistas, televisión, exposiciones y libros de arte. Además, indica que la construcción de la reputación de un artista depende siempre de alguien: "Hay distintas instancias de reconocimiento: los propios artistas, los críticos, los museos, los historiadores de arte y el mundo académico, el mercado, los comisarios, etcétera".

Respecto a la construcción de la reputación de un artista, Furió señala que hay artistas que son muy cotizados en el mercado del arte, lo que trae consigo que personas vinculadas a este mercado (galeristas y coleccionistas) los defiendan y difundan que su obra es muy buena. Destaca, sin embargo, que el ser cotizado en el mundo del arte no es garantía de permanencia a lo largo de la historia. En tal sentido, considera que entre las obras clásicas el asunto de la reputación se encuentra en un continuo vaivén que depende de la época y las circunstancias que las vinculan con el momento que se vive,

a excepción de las obras de Leonardo, Rafael, Giorgione, Tiziano y Rubens, que por su condición de académicas son constantes e inamovibles.

Al finalizar la segunda lectura, noté que ambos autores coincidían en una característica algo inquietante en el entorno artístico global: el hecho de que existe una industria artística manejada por ciertos personajes para hacer que un producto (artista y obra) alcance cierto nivel de aprobación para ser vendible, y emplea para ello la exposición mediática. Por la noche, decidí que era momento de llevar a cabo un trabajo de campo, así que hice un par de llamadas a unos amigos artistas para que me acompañaran al día siguiente a un recorrido por el distrito considerado el más artístico de Lima.

A la mañana siguiente, José, Walter y yo nos encontramos para hacer un recorrido por varios talleres en el marco del Barranco Open Studios, iniciativa que busca reunir el turismo y la cultura permitiendo al público ingresar a los talleres de los artistas dedicados a diferentes especialidades en el campo de las artes. Fue gratificante e interesante tener la oportunidad de acceder y conocer los diferentes espacios ubicados en antiguas casonas barranquinas, donde artistas de diferentes escuelas, especialidades, egresados, estudiantes y autodidactas crean día a día obras de arte. Aparte de las visitas que realicé, pude conversar con muchos de ellos sobre sus obras, metodología de trabajo, motivaciones y aspiraciones. Debo admitir que me impactó el *feeling* que emanaba de estos talleres donde se vive y se siente el proceso creativo, sin límites, expresado en temas, materiales, experimentación, etcétera.

Desde un punto de vista sensible, el arte expuesto en los talleres que visité mostraba libertad, vida propia, a manera de seres imaginario-corpóreos en movimiento. Muchas de las obras estaban en proceso de creación, lo que hacía posible apreciar su desarrollo. Toda la experiencia iba más allá de la admiración estética; percibí una energía que alimentaba mi alma haciéndome recordar y añorar los días de taller que dejé tiempo atrás.

Esa misma tarde, continuando con la búsqueda de experiencias e información y bastante estimulada por lo acontecido durante mi recorrido barranquino, acudí junto a mis dos amigos a una feria de arte muy conocida en Chorrillos. Me sentí entusiasmada al ver la cantidad de obras de arte, artistas y galerías de todo el mundo en un mismo lugar, arriesgándose a ser juzgados por los espectadores y posibles compradores de arte. Debo mencionar que el lugar es impactante: se puede comer, beber, juntarse con los amigos o ir en familia para pasar un buen momento.

Nuestro recorrido comenzó de manera muy animosa; esperábamos encontrar diversidad en las propuestas artísticas, nuevas tecnologías y temáticas, además de ese *feeling* tan estimulante y hasta divino que experimenté por la mañana. Mientras caminábamos por los pasillos, veíamos galerías que exponían obras novedosas e inspiradoras,

pero también muchas otras que mostraban diferentes creaciones con atributos comunes entre sí. Esta situación me hizo suponer que había una tendencia a mostrar obras concebidas bajo la influencia de cierto tipo de estética.

Para muestra un botón: en varias galerías proliferaban obras de diferentes artistas en mediano y gran formato forradas totalmente en pan de bronce, oro o aluminio, al parecer con la técnica del esgrafiado que dejaba ver la base de color blanco. Visualmente eran lindas, decorativas y cumplidoras si nos referimos a la decoración de un espacio. A lo largo de la tarde, esta situación se repitió con otras obras de particular estilo, que se veían repetidas continuamente en diferentes galerías, pero eso no era nada comparado con lo que sucedió a continuación. Fue una situación especial y surreal la que vivimos al ubicar un par de obras de diferentes artistas que eran idénticas, parecían gemelas; quedé atónita y con la duda de qué se estaba considerando arte en la mencionada feria, puesto que por momentos la sensación que me dejaba era de que las obras habían sido concebidas para que el espectador hallase en el arte un fin práctico y decorativo. En ese instante, recordé las entrevistas a Kuspit y a Furió. Salí de la feria, era de noche y me sentía agotada de tanto arte.

Luego de una prudente cantidad de días, en los que me dediqué a analizar las entrevistas y ambas experiencias, con la computadora encendida para descargar todo lo acontecido, no pude dejar de preguntarme: ¿qué es arte?, ¿el arte es puro sentimiento y llega al alma originando una reacción estimulante?, ¿es acaso el propósito del arte ser decorativo y cumplir con ciertas reglas de estética que se sabe que van a garantizar el éxito de compra y venta de manera mecanizada durante la creación de una obra?

DEFINICIÓN DE ARTE

Ante las preguntas planteadas, segura de la existencia de varias definiciones de autores que tratan el tema desde diferentes ángulos, decidí que debía ordenar mis ideas y empezar por el inicio, es decir, encontrar un concepto general para el arte, a manera de punto de partida. Me detuve en la definición de arte que plantea la Real Academia Española: es la manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. La definición me pareció simple, no llenaba mis expectativas.

Acudí a la biblioteca de Miraflores, ubicada en el Centro Cultural Ricardo Palma, para encontrar más información que me ayudara a ampliar dicho concepto. Después de toparme con libros muy bonitos, de tapa dura e imágenes en muy buena resolución que llamaban mi atención, encontré una repisa que contenía libros de autores que habían escrito sobre arte, su significado, características, problemáticas, actualidad, mercado, etcétera.

Hojeando el primer libro, hallé una definición escrita por Hugo Hiriart (1999), donde define el arte, incluido el arte actual, como una noción que todos conocemos, reconocemos y apreciamos, pero que tiene la particularidad de ser subjetiva, al mismo tiempo que resulta difícil explicarla porque es uno de esos conceptos que aprendemos por medio de la práctica. A lo largo de la lectura, el autor se anima a formular una descripción conceptual basada en el trabajo humano y la intromisión de dos elementos comunes y enfrentados que, según su opinión, caracterizan el arte. Estos elementos son la creatividad, entendida como la inventiva que diferencia una obra de arte de una artesanía, y la tradición. “Definamos arte, entonces, como el trabajo en el que se inventa dentro de una tradición modificándola de manera personal” (Hiriart, 1999). Las obras se sitúan en un contexto particular o, como él indica, en una tradición que produce en ellas una singularidad que abarca el modo y estilo, equivalente al modelo, que acompaña su creación.

A continuación, leyendo a Vasili Kandinsky (2018), el artista coincide con Hiriart (1999) en que el arte nace y se desenvuelve en un contexto histórico y artístico particular, dentro de una sociedad que está conformada por formas culturales que proporcionan elementos y significados para la creación. En tal sentido, Kandinsky agrega que la obra de arte es la expresión de un artista que sale de la subjetividad con la intención de exteriorizar por medio de un estilo propio, formado en la época en la que habita, convirtiéndose en receptor y a la vez emisor de su tiempo. También indica que el contexto histórico, que contiene a un artista y su obra, nos presenta dos tipos de creaciones: las que desaparecen cuando el entorno en el que se conciben tiende a desvanecerse, puesto que su mira es la de reflejar la atmósfera del momento sin la capacidad de evolucionar; y aquellas que, según lo que él denomina “época espiritual”, se basan en algo más que plasmar hechos o reflejos de lo que se vive en su época. Se trata de un acontecimiento que se encuentra en el arte y al mismo tiempo recibe de este sus mayores aportes, adoptando formas artísticas que manifiestan un sentir que perdura y trasciende generaciones. Es en lo espiritual del arte, en el sentir, donde se encuentran las similitudes artísticas de obras concebidas en diferente tiempo, espacio y ubicación geográfica; de otro modo, serían consideradas copias sin vida. Es, para Kandinsky, “la igualdad en la aspiración espiritual”, “la igualdad en el sentir interno”.

De acuerdo con José Luis Barrios (1999), tratar de encontrar un significado, teorizar y dar características al arte ha llevado a la distorsión de lo que él considera la vivencia estética. Al respecto, plantea que esta es una situación propia de nuestra era, pues, si nos remontamos al pasado, encontramos que en la antigüedad la religión, política, moral, arte y estética convivían al mismo tiempo, ya que las sociedades eran totalitarias. En cambio, la relación que mantiene la imaginación con la realidad que se vive actualmente ha llegado a generalizarse ampliando el esteticismo hasta el punto de hacer valer todo. Influenciado por los acontecimientos de cada época, el ser humano se vuelve un personaje activo de su realidad por medio de su imaginación y de las metáforas manejando

su propia vivencia estética. Es así como esta experiencia se convierte en un acceso a la historia de la humanidad.

En la vivencia estética adviene un mundo histórico, donde la historicidad no tiene que ver con la pertenencia de un objeto al pasado, sino con la forma en que la humanidad, una colectividad determinada, se relaciona con su entorno, y donde dicha relación se patentiza en obra. (Barrios, 1999)

En cuanto a hacer valer todo en el arte, como escribe Barrios (1999) y comenta en su entrevista Kuspit ("vale todo"), Mauricio Navia (1999) brinda indicios sobre la aparición de esta situación: para él, el vale todo (*everything goes*) tiene su origen en el contexto histórico de los años ochenta a manera de protesta. Los posvanguardistas estaban enfrentados con las vanguardias y todo lo que representaban; deseaban desligarse de las clasificaciones en el arte, de la estética, el mercado, la industria cultural, los antiguos lenguajes, el exclusivismo en el arte y los conceptos ortodoxos de ese entonces, para dar paso a nuevos lenguajes y estéticas, y de este modo abrir la cultura. En un principio, se creía que esta tendencia no iba a durar por diferentes motivos, entre ellos, la dificultad que las obras concebidas en este período presentaban para su exposición, así como el desinterés inicial del mercado y del público. Con el tiempo se demostró que este pronóstico fue errado, puesto que hasta la fecha su producción ha aumentado y se las aprecia en galerías, museos, bienales, etcétera.

¿Qué personajes o movimiento cultural artístico dio origen a estos cambios? Se manejan diferentes nombres. Hay quienes señalan a los dadaístas. Navia (1999), por su parte, baraja la idea de que comenzaron con Warhol y Beuys. A partir de entonces, se desplazaron, pero no eliminaron especialidades de las bellas artes tales como la pintura y la escultura, dando apertura al arte contemporáneo que alberga al grupo Fluxus, los *happenings*, el *pop art*, el arte conceptual, el *land art*, etcétera.

En realidad, casi todos los artistas juegan en libertad, con todas las cosas que están en juego en esta segunda mitad de siglo, desplazándose sin dramatizar entre *performances*, *happenings*, efectos neoconceptuales, *bad paintings*, sucesos minimalistas, superimágenes, cómic y pop, intervenciones urbanas y desespecializaciones de no lugares, lenguajes del *mass media* o de internet, efectos audiovisuales y deconstrucciones de otros lenguajes. (Navia, 1999)

Diversificación de las artes

Al día siguiente, antes de enrumbar hacia la biblioteca, encontré en mi casa un libro que mi madre me había traído de Washington hace años, en el que Martha Richler (1998) indica que en el contexto de los años setenta se venían cuestionando los conceptos y estilos del arte. En un momento dado, los artistas conceptuales de la época, con el objetivo de desestabilizar el mercado establecido, crearon obras en las que prevalecía la

idea por sobre la ejecución, lo cual ocasionó que en un inicio fuera difícil su comercialización. Asimismo, surgieron los *happenings* (improvisaciones) para demostrar que la acción era lo que primaba en la obra, a tal punto que muchos de ellos fueron filmados en cintas de video convirtiéndose en parte de la obra por el material registrado.

Durante el posvanguardismo, gran parte de las obras concebidas poseían características que las hacían inadecuadas para exhibirse en una galería o en un museo, y por añadidura en sus inicios se cuestionaba su existencia como arte. Esto ocurrió con el *land art*: obras artísticas de tamaño monumental que utilizan el espacio como soporte y a los elementos contenidos en este como materiales para su construcción (Guasch, 2001). A su vez, el *arte povera*, influenciado por el movimiento *hippie* que surgió en el contexto histórico del Mayo francés o Mayo del 68, estaba en contra de la posición del arte como un producto con valor comercial; fomentaba la expresividad, creatividad y espontaneidad mediante el uso de materiales poco convencionales, no tecnológicos y de segunda mano (Guasch, 2001). Igualmente, se difundieron los grafitis, representaciones de imágenes provenientes en su mayoría de cómics y videojuegos que se realizaban en espacios públicos con la finalidad de expresar una identidad, a la par de manifestar oposición a la estructura social, política y económica del momento (Guasch, 2001).

Nuevas tecnologías en el arte

Para Sandra Barrera (2011), actualmente se aprecia que muchas obras de arte van más allá de la plástica. El uso de las nuevas tecnologías está ganando terreno en el proceso de dar vida a una obra de arte concebida en un contexto histórico complejo, con problemas sociales, políticos y ambientales, expresados en pobreza, guerra, desastres ambientales, entre otros. Estas nuevas tecnologías traen consigo la creación de trabajos con una fuerte carga conceptual, pero con una debilidad en lo formal. Además, asegura Barrera (2011) que la multidisciplinariedad que el arte experimenta con ciencias como la física, biología, robótica, informática, etcétera, se está haciendo más frecuente en el momento que el artista expresa mediante su creación. Para complementar la idea, Antoni Tàpies (1970) agrega que, aparte de los avances tecnológicos, los artistas se ven influenciados también por los avances de las ideologías y de las ciencias filosóficas, científicas y políticas.

La situación que plantea Barrera (2011) no difiere de lo que ha venido sucediendo a lo largo de la historia: cada época ha utilizado la evolución de la tecnología para crear obras con nuevos contenidos, soportes y materiales. En tal sentido, aclara que —con una mirada que va más allá del simple utilitarismo, el dominio de los materiales y el surgimiento de nuevas técnicas bajo la premisa de expresar algo mediante un lenguaje simbólico— el arte se ve influenciado por el contexto tecnológico a través del descubrimiento, la investigación, la experimentación, la comprobación y el uso de los nuevos conocimientos.

El arte y su concepto han cambiado a lo largo de la historia debido a su medio, que lo convierte en generador de reflexiones sobre el individuo y la sociedad. Así, en la época prehistórica, el arte estaba ligado a lo místico, mientras que en la actualidad se ha vuelto difuso definirlo, en parte por las nuevas tecnologías y la multidisciplinariedad que ha adquirido con la ciencia (Barrera, 2011).

Crítica del arte

La dificultad que encuentra el arte actual para ser definido se debe a que en cada momento histórico y cultural el significado del arte y la figura del artista se han visto cuestionados. Joan M. Minguet (2010) observa que los libros de historia del arte presentan obras pertenecientes a diferentes épocas, que en su momento no eran consideradas como tales, pero que con el paso de los años el ser humano les ha dado cabida en lo artístico. De esta situación se desprende la apreciación de que muchas obras de la actualidad reciben la objeción por parte de críticos y entendidos, como parte del proceso de cambio en el que está sumergido el arte.

Si la figura del arte y la del artista cambian constantemente, es congruente pensar que sucede lo mismo con la del crítico. Así, lo encontramos ejerciendo funciones que van más allá de la emisión de un juicio u opinión sobre una obra o conjunto de obras; ahora se trata de un personaje que ha sabido ampliar su campo de acción con actividades relativamente recientes de la crítica, como la dirección de centros artísticos, la dirección y programación de ferias artísticas, las asesorías en la compra de obras de arte, las curadurías (es decir, la realización de proyectos de exposiciones acompañados, por lo general, de literatura, justificación, argumentos, aproximaciones teóricas o analíticas), los cursos o talleres, así como su participación como miembro de jurados que otorgan premios o becas (Minguet, 2010).

El estado actual del crítico de arte lo ha convertido en pieza clave, por medio de su faceta de curador, para la relación entre los artistas y los lugares expositivos, asegura Minguet (2010). Como curador deja atrás su imagen pasiva y se convierte en coprotagonista con el artista, en tanto que se encarga de todo lo vinculado con la exposición: la preproducción, la selección de obras que la componen —poseedoras de una carga artística o estética que apoyan la lectura de la exposición—, y el discurso expositivo basado en un discurso visual e intelectual plasmado en una ruta propuesta por este personaje, sin dejar de lado la ruta que el espectador realiza por sí mismo. En este punto, es necesario acotar que todo el trabajo efectuado por el curador no debe interferir con el proceso natural creativo del artista ni tampoco con su discurso personal.

CREACIÓN ARTÍSTICA

Según indica Kandinsky (2018), para la creación de una obra el artista puede recurrir a simples sentimientos como la pasión, el miedo, la tristeza, la felicidad, etcétera, pero su estado natural y creativo lo obliga a buscar matices más intensos que representar para motivar al público espectador. Es así como la obra de arte puede y debe tener la capacidad de modificar el estado de ánimo de quien la observa, e incluso llegar a compe-
netrarse con el público haciéndolo captar el sentir y el punto de vista del artista.

Por otro lado, Barrios (1999) la describe como un objeto que representa el imaginario. La representación que se muestra se complementa con el entendimiento e imaginación del espectador, el cual confirma su existencia como un ente activo. Para su construcción, está involucrado un lenguaje artístico compuesto por elementos formales, tales como el color, la línea, las texturas, etcétera, así como la composición.

Teniendo en cuenta la evolución del arte y todos los sujetos que lo rodean, en un inicio los cuadros eran juzgados por lo que representaban y, posteriormente, por los signos plásticos que poseían. A este proceso Tàpies (1970) lo denomina “gusto de la época”, y se da en cada etapa de la historia. La evolución que se experimenta en cada etapa supone un rompimiento con las anteriores establecidas; en tal sentido, describe al artista como el personaje que, consciente de su cultura y realidad, expresa su emotividad a través de sus obras.

Una obra, según indica Tàpies (1970), es más valorada que cualquier otra si conecta con la realidad. La permanencia de algunos estilos vigentes que no tienen relación con la realidad se ve protegida por ciertos factores y sobre todo por los que él denomina “guardianes de la tradición”, como galerías, críticos, museos, bienales, etcétera, cuyo objetivo es incentivar y proteger la copia de formas ya conocidas y establecidas correspondientes a creaciones antiguas.

Kandinsky (2018) comenta, entonces, que los artistas motivados por el deseo de éxito crean obras bajo la premisa de seguir una estética segura, que involucra la mezcla constante de elementos y formas sin poseer un sentido o contenido verdadero. Incluso algunos artistas ofrecen obras donde el cómo (lenguaje del artista, composición, forma, color, etcétera) tiene más peso o validez que el qué (sustentación y significado fundados en la comunicación entre el artista y el espectador).

Este “qué” no es el “qué” material y objetivo de la época superada, sino un contenido artístico, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el “cómo”) no puede tener una existencia plena y sana, al igual que un individuo o un pueblo. (Kandinsky, 2018, p. 40)

Ante esta situación, encontramos artistas que prefieren emplear elementos débiles que mezclan continuamente, a tal punto que no necesitan decir mucho, sino que se lucen gracias a determinados círculos de mecenas y conocedores. Asimismo, Kandinsky (2018)

asegura que los entendidos de las cotizaciones saben que el público desea encontrar en el arte esteticismos que abarcan desde formas simples, imitaciones de la naturaleza y estados de ánimo; por eso, las defienden y fomentan.

MERCADO DEL ARTE

Actualmente, se aprecia una singularidad que ha venido dándose en el denominado *arte nuevo*. Se trata de la intención de querer mostrarlo de manera impactante para venderlo y así llegar al éxito comercial. Para conseguir este objetivo, el artista encuentra un condicionamiento sutil relacionado con el mercado para la creación de sus obras, además de estar involucrados factores como los *mass media* y los personajes descritos por Tàpies (1970): los organizadores de exposiciones, periodistas, críticos, etcétera, encargados de otorgar un valor entendido como “cotización” de las obras, según parece, sobre la base de una serie de esteticismos vinculados con ingredientes extraídos del pasado, que funcionaron muy bien en su tiempo, con el objetivo primario de venta.

Lo que se nos quería hacer pasar por valores eran tan solo los ingredientes artísticos —si acaso los hay— y, en cambio, lo que verdaderamente cuenta ha sido siempre el pensamiento o los sentimientos que el autor nos ha querido comunicar. (Tàpies, 1970)

El mercado, con sus órdenes establecidos, facilita la creación de obras sin una función más allá que la de ser un producto decorativo.

Nunca he pensado que la obra de arte pueda formar parte algún día de la “decoración”. Para mí, la obra de arte —sea lo que sea: cuadro, escultura, objeto o idea— tiene una individualidad propia, es algo que se basta a sí mismo. El hecho de que se cuelgue en una pared es accidental. (Tàpies, 1970)

Tàpies (1970) menciona una aparente *vox populi* que dice que muchas obras, luego de ser creadas, son intervenidas, pulidas, despolitizadas; en síntesis, las vuelven más interesantes y apetecibles bajo el criterio de popularizar el arte, con el objetivo de que ingresen a nuevos mercados para su venta. Como todo producto, según indica Eloísa del Alisal (2005), el mercado del arte depende de la situación global del momento, concretamente, de las situaciones políticas, sociales e, incluso, de la moda, que es otro factor condicional de las ventas.

Así pues, Del Alisal (2005) reconoce que el mercado del arte es el primero en verse afectado por acontecimientos como las guerras, mientras que si, por otro lado, la sociedad se encuentra en un estado de bonanza, este se eleva e incrementa sus costos, puesto que se trata de artículos deseados por muchos inversionistas y coleccionistas de arte. Son ellos los encargados de cuidarlos como mercancía, especulando sobre su valor y haciendo subir sus precios de manera escandalosa en algunas ocasiones.

Dalia Haymann (2005) explica que el criterio comercial prevalece y se antepone a la creación del artista, quien, influenciado por la ley de la oferta y la demanda, deja de lado el valor real del arte y se concentra en el precio por el que va a venderlo a los coleccionistas, quienes ven las obras como una inversión. Son los coleccionistas privados, los *art dealers*, las galerías, los museos, las casas de subasta, etcétera, quienes mueven el mercado. El criterio con el que se mueve el mercado hasta la fecha ubica al impresionismo y a los *old masters* como productos codiciados en las diferentes plataformas donde son vendidos (Haymann, 2005). Al respecto, la autora describe cuatro espacios de ventas reconocidos:

1. Casas de subasta internacionales: dan la pauta en lo referente a las obras y precios.
2. Galerías nacionales, internacionales y ferias de arte: ven al artista que acogen como una inversión.
3. Independientes: con bastante aceptación entre el público joven que desea comprar arte, están conformados por *art dealers*, colectivos de arte, etcétera.
4. Experimentales: son espacios expositivos que se han abierto para la exhibición de diferentes tipos de arte; entre estos espacios están las plataformas virtuales.

CONCLUSIONES

Como indiqué al comienzo de este artículo, toda la información fue llegando a mí de manera violenta y desordenada, lo que al principio me causó un bloqueo respecto a determinar qué información recopilada iba a emplear. A esta situación se sumó el hecho de querer expresarme como artista, sin seguir un estilo en particular de escritura que limitara mi proceso creativo. Consciente de no estar siguiendo un estilo ortodoxo de redacción, pero al mismo tiempo liberada de esas ataduras, me aventuro a comunicar que después de las experiencias vividas y libros leídos para encontrar respuestas me quedan claras ciertas particularidades que ha compartido el arte en todos los tiempos. Así llegué a la conclusión de que el arte es un concepto que entendemos (subjetivamente), pero que es difícil de explicar sobre todo en estos tiempos en los que se ha diversificado tanto; nace en un contexto histórico particular, acompañando los acontecimientos de su época como un personaje activo de su realidad, a la vez que es receptor de toda la información y emisor de la misma para su lectura en el futuro; además, el arte usa la tradición y también la creatividad, se realiza de un modo y emplea un estilo. Todo lo descrito se complementa con la afirmación de que el arte posee espíritu y alma en el momento de su creación.

En un inicio, dudé si esta definición pudiera ser aplicable a todas las artes, en especial al arte de posvanguardia y al actual. Pero encontré que de igual manera estos

dependían de un contexto histórico, en este caso, motivado por el deseo de los artistas de expresar su sentir y oposición a la estructura social, política y económica, así como su cuestionamiento sobre los conceptos y estilos ortodoxos del arte. Esto propició la creación de obras por medio del descubrimiento, el desarrollo y la diversificación de las artes que empleaban nuevas prácticas y tecnologías.

Las denominadas *nuevas tecnologías* son consecuencia de la evolución de la humanidad y pueden ser usadas en el arte si la obra lo amerita. Claro está que para un sector más clásico del arte esto no es posible, pero cuando nos referimos a la creación artística no podemos obviar la evolución que el arte y su entorno han tenido para ajustarse a los nuevos tiempos.

Considero que se debe tener presente que, sin importar el soporte o tema que el artista desee tratar, la creación artística tiene un propósito que va más allá de la copia o representación de sentimientos vulgares, e incluso de esteticismos planteados para garantizar su venta. El objetivo del arte es comunicar, hacer sentir, vibrar, etcétera. Lo cierto es que en el camino nace la pregunta: ¿creo una obra para venderla o la hago para expresar, así no venda nada? Algunos responderán: para vender, pero en ese momento se estará creando una obra sin vida, sin contenido que, en el mejor de los casos, con una ayudita de ciertos factores (galerías, curadores, artistas, mecenas, compradores de arte) puede tener el "éxito" garantizado. Otros se decidirán por crear para comunicar, para hacer vibrar a un público, aunque eso signifique que sus obras "no sean vendibles" (así le respondió una galería muy conocida a un amigo que hace videoarte e instalaciones).

En tal sentido, es decisión de cada artista bajo qué sello quiere ser recordado a lo largo de los años. Lo interesante es que, si estamos presenciando la muerte de un arte superficial, vacío y sin vida, nos tocará ver, vivir y participar de su resurgimiento.

REFERENCIAS

- Barrera, S. (2011). Arte en el siglo XXI. ¿Para qué sirve el arte contemporáneo? De la ciencia de Stephen Wilson al misticismo de Mariko Mori. *El Astrolabio. Revista de Investigación y Ciencia del Gimnasio Campestre*, 10(1), 56-62. Recuperado de http://edicionesanteriores.revistaelastrolabio.com/ediciones-anteriores/volumen_10-1/astrolabio-10_1-4
- Barrios, J. L. (1999). Cuerpo y percepción: subjetividad y escritura de la historia del arte. En L. Enríquez (Ed.), *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (pp. 69-91). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Del Alisal, E. (2005). Arte y mercado. Una aproximación. *Boletín GC: Gestión Cultural*, 12. Recuperado de <https://studylib.es/doc/1836057/arte-y-mercado--una-aproximacion>
- Guasch, A. (2001). *El arte último del siglo xx. Del postminimalismo a la multiculturalidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Haymann, D. (2005). Mercado del arte. *Boletín GC: Gestión Cultural*, 12. Recuperado de <https://studylib.es/doc/1836054/mercado-del-arte>
- Hiriart, H. (1999). ¿Qué es el arte? Una definición. En L. Enríquez (Ed.), *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (pp. 123-127). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Kandinsky, V. (2018). *De lo espiritual en el arte*. Recuperado de http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/1303_kandinsky.pdf
- Minguet, J. M. (2010). De la crítica de arte a la práctica curatorial. Algunas reflexiones. *Disturbis*. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2010n8/disturbis_a2010n8a6/disturbis_a2010n8a6.pdf
- Navia, M. (1999). Territorios del arte y la estética. En L. Enríquez (Ed.), *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Richler, M. (1998). Capítulo undécimo. Finales del siglo xx. En *Un mundo de arte. National Gallery of Art Washington* (pp. 206-218). Londres: Scala Books.
- Tàpies, A. (1970). *La práctica del l'art*. Barcelona: Ariel.

Lo que hicimos bien*: pautas para una nueva mirada a nuestra narrativa republicana *ad portas* del bicentenario

WHAT WE DID WELL: GUIDELINES FOR A NEW LOOK AT OUR NARRATIVE ON THE EVE OF THE BICENTENNIAL

Daniel Parodi Revoredo
Universidad de Lima

RESUMEN

Este ensayo plantea la posibilidad de convocar el proyecto historiográfico *Lo que hicimos bien*. Parte de la premisa de que tanto la historiografía tradicional, la historia oficial y las revisiones históricas desde las escuelas marxistas y dependetista han contribuido a la construcción de un relato hipercrítico de la historia republicana del Perú que excluye cualquier atisbo de éxito de la narración. La presente reflexión busca, desde premisas posmodernas, ampliar la mirada y sumarle a la narrativa histórica oficial historias cotidianas de éxito, de mujeres y colectivos hasta hoy excluidos del relato para así recrear el pasado desde múltiples miradas y, de acuerdo con las metas fundacionales de la república, sumarle optimismo a nuestra percepción del pasado. De esta manera, es posible secundar y potenciar la promesa republicana de libertad, inclusión e igualdad.

PALABRAS CLAVE: bicentenario, historia oficial, posmodernidad, historia, narratividad

ABSTRACT

This essay raises the possibility of convening the historiographical project *What we did well*. Part of the premise that both the traditional historiography, the official history, and the historical revisions from the Marxist and dependetista schools, have contributed to the construction of a hypercritical account of the republican history of Peru that excludes any hint of success from the narrative. This reflection seeks, from postmodern premises, to broaden the gaze and add to the official historical narrative, daily success stories of women and groups until today excluded from the story in order to recreate the past from multiple perspectives and, in accordance with the founding goals of the republic, add optimism to our perception of the past in order to support the republican promise of freedom, inclusion and equality.

KEYWORDS: bicentennial, official history, postmodernity, history, narrativity

* El presente ensayo es la versión académica de la conferencia magistral del mismo nombre pronunciada por su autor en el Congreso de la República del Perú el viernes 22 de junio del 2018.

Ad portas del bicentenario de nuestra república, muchos pensamos que conmemoramos solo aquello que sucedió hace 200 años, pero no es así. En realidad, lo que conmemoramos es todo lo que hicimos, y dejamos de hacer, desde entonces hasta ahora. Y es por eso que, junto a los festejos por la proclamación de la independencia en Lima en 1821 y por las batallas de Junín y Ayacucho en 1824, nos toca también reflexionar sobre lo que hemos sido; y preguntarnos en qué ha devenido esa promesa republicana, peruana, de la que hace ya tiempo nos habló Jorge Basadre (1958).

Cuando iniciaba mi labor docente desempeñándome en colegios de educación secundaria, un estudiante de cuarto año, extranjero, casi se burló de nuestra historia; de hecho, consideraba mejor la de su país y a la nuestra patética. Ese joven me dejó pensando y colegí que tenía razón, pues enseñé una independencia cuyos próceres principales no eran peruanos; una república inicial llena de caudillos militares que, apenas al inicio, hicieron trizas aquella promesa republicana a punta de revoluciones, guerras civiles y golpes de Estado; una república guanera en la que nos dedicamos a robar y en la que robamos tanto, pero tanto que llegamos en bancarrota a la guerra del Pacífico, que resultó ser entonces algo así como la expiación de los pecados anteriores: el trauma nacional que no podía sino serlo, como castigo por todo lo anterior (Parodi, 2019; Sagredo, 2004).

Es que la guerra del Pacífico nos la merecimos porque lo que hicimos antes, lo hicimos muy, pero muy mal; y aunque el discurso denuncia también la agresión militar de la que fuimos objeto, la autocrítica al propio proceso, la autocondena, la adjudicación de la propia culpa, es una muy pesada carga que cada bimestre o cada semestre de cada año lectivo de nuestros colegios y universidades colocamos sobre las espaldas de generaciones y generaciones de peruanos. ¿Pretendemos así ser una república de ciudadanos que aman a su patria?

El discurso, en realidad, adopta ribetes tan dramáticos que alguna vez se me dio por nombrar a la narrativa tradicional sobre nuestro siglo XIX independiente como una historia autoflagelante. Y toda vez que la guerra la perdimos por todo lo que hicimos o dejamos de hacer antes de que ella ocurriese, entonces, resulta que cualquier discurso, cualquier análisis, cualquier manual escolar que refiriese el período anterior a aquella, para resultar verosímil, no podía sino criticar duramente nuestros primeros cincuenta años de vida libre. Cualquier atisbo de progreso o cualquier cosa bien hecha debía por defecto ser descartada.

Lo que pasó, y es comprensible, es que nuestra primera generación de historiadores escribió desde el dolor de la derrota militar, desde el quebranto de la tierra invadida, desde la vergüenza del honor mancillado, de ese sentido del honor tan vigente en el siglo XIX, y será por eso que se nos ha quedado como un membrete en la frente a todos los peruanos la vieja frase de González Prada, “los jóvenes a la obra y los viejos a la tumba”.

Aunque el maestro anarquista nos dicta otra sentencia aún más severa, leída precisamente por un estudiante escolar en el Teatro Politeama: “Los viejos deben temblar ante los niños, porque la jeneración que se levanta es siempre acusadora i juez de la jeneración que desciende” (González Prada, 1888).

¿Es mi intención criticar al maestro González Prada? ¡Claro que no! Al contrario, sus palabras me sirven para desarrollar dos ideas. La primera es que las palabras de Prada nos permiten comprender la atmósfera del período de posguerra y colegir cuánto pudo influir en la manera como nos redactaron y nos representaron en la historia precedente. La segunda, que el enfoque positivista es absolutamente explícito cuando señala Prada que la nueva generación es la jueza de sus predecesoras.

Y qué mejor juez del pasado que el historiador, convencido de que la prueba documental, tan igual que en el derecho, lo provee de la autoridad para sentenciar lo que hicimos bien y lo que hicimos mal en el pasado. Es con ese temperamento que se escribió la historia del siglo XIX, y la pregunta que dejó en el aire es hasta qué punto ese mismo temperamento invade, apenas a meses de conmemorar nuestro bicentenario, a las aulas escolares y universitarias de nuestro país. Por eso he dicho tantas veces que hay que dejar de pensar la historia del Perú independiente, desde su fundación política hasta 1883, como un relato estructurado de tal forma que su conclusión solo puede ser la guerra del Pacífico, a la manera de una tragedia griega, nada menos (Bloch, 1952; White, 1992).

En el siglo XX no voy a adentrarme demasiado en estas líneas, porque considero que la idea central de esta exposición, al menos en cuanto a la crítica de nuestra narrativa oficial acerca de la historia de nuestra república, ha sido ya planteada; pero sí quisiera dejar sentado que ha llegado el momento de disputarle a la historiografía del siglo XX otra carga también muy pesada, como lo es el enfoque de la lucha de clases.

Desde ese punto de vista, no solo se nos ha dividido a los peruanos entre ricos y pobres, sino que se presenta inexorablemente a los ricos como los malos del cuento. Yo no puedo negar que el gamonalismo andino prolongó el régimen colonial hasta 1969, cuando la ley de reforma agraria finalmente liquidó el latifundio, ni que el Perú republicano, en cuanto continuación del colonial, ha sido por definición injusto y básicamente lo sigue siendo. Por el contrario, me sumo a la denuncia de un régimen terrateniente que mantuvo a nuestro campesino en una inaceptable situación de servidumbre y postración hasta bien entrado el siglo XX, y de una clase política que, como señalase Yépez del Castillo (1972) hace casi cincuenta años, solo se animó a constituirse en tal cuando José Balta y Nicolás de Piérola, conspicuos representantes del caudillismo civil o militar entonces vigente, afectaron sus intereses al firmar con la Casa Dreyfus un contrato que los despojó del negocio guanero.

Pero quizá porque soy historiador es que prefiero colocar a cada actor histórico en su contexto, y es por eso que no puedo andar por la vida, y por la historia, adjudicando el rol de malos y buenos así tan fácilmente. Al contrario, en el aula de clase, cuando trato temas tan sensibles, pongo como ejemplo la bella cinta *El último emperador* (1987), de Bernardo Bertolucci, que nos cuenta la historia de Puyi, el último emperador de China, quien, de niño, al pasear por los jardines de la Ciudad Prohibida, observaba inocentemente cómo cientos de sirvientes se arrodillaban ante él.

La cinta nos muestra, en uno de sus pasajes más conmovedores, la crisis existencial del joven emperador cuando comprendió que solo imperaba dentro de las paredes de su palacio, debido al triunfo de la revolución nacionalista de Chiang Kai-shek en 1912. ¿Era culpable Puyi de su propia crisis existencial? ¿Era responsable de pretenderse casi un Dios en un mundo que solo supo ver inclinarse ante él?

Creo que, a estas alturas de mi exposición, va quedando claro que lo que les estoy trayendo no es una disertación acerca de la gesta emancipadora, o de algún período específico de nuestra historia republicana. Lo que les traigo es un proyecto que se llama *Lo que hicimos bien*, y estuve reflexionando sobre algunas observaciones que se le plantearán. ¿Cómo es eso de una historia que se ocupe solo de lo bueno? Esa será de seguro la principal observación.

Quisiera ensayar una primera respuesta a través de otra pregunta: ¿y por qué una historia que solo se ocupe de lo malo? Porque vaya que existen. Hace algunos años se publicó la *Historia de la corrupción en el Perú* (Quiroz, 2013), investigación por cuyo rigor académico expreso mi absoluto respeto, tanto como por su autor que desgraciadamente ya no está entre nosotros; y ni qué hablar de la historia de la escuela, la de los manuales escolares, que cuando trata el siglo XIX reproduce una y otra vez la frustración que con justicia invadió a González Prada en el Politeama. Pero resulta que entre aquellos tiempos y los nuestros median 120 años y aún no hemos cumplido la promesa republicana, y ni siquiera contamos con un discurso aglutinador que nos explique más a nosotros mismos (Quiroz, 2013). Lo más preocupante es que ni historiadores ni científicos sociales nos hemos tomado el trabajo de buscarlo, ni mucho menos de intentar producirlo, ni siquiera en el contexto del bicentenario y a pesar de que, desde que sonaran las campanas de la mitad del siglo pasado, este país se ha transformado socioculturalmente como no lo ha hecho ninguno, tal vez Inglaterra en su lapso 1750-1850, o China, claro, los últimos 40 años, y paro de contar.

Podrá decirse que esta propuesta de *Lo que hicimos bien* es maniqueísmo puro y duro, que no se puede ni borrar todo lo malo que nos sucedió, ni escribir la historia de manera tan arbitraria. Tengo algunas cosas que decir al respecto: la primera es que toda historia es arbitraria, y, pido perdón si decepciono a alguno, pero *la historia verdadera de lo que realmente aconteció* no existe.

Existen explicaciones, interpretaciones del pasado, pero desde el momento en que el historiador selecciona y prioriza un dato, un documento, un acontecimiento sobre otro, ya está siendo arbitrario, y no puede sino serlo. La historia la conocemos siempre a través de una mediación, y la mediación, a su vez, remite inexorablemente al objetivo que persigue el investigador, a su tiempo, su formación e ideología (Ricoeur, 1999).

Quiero detenerme, si me permiten, en un elemento adicional. Ya desde hace tres décadas, cuando cayó el muro de Berlín, advino la globalización y terminó de advenir la posmodernidad. Y entonces la historia, esa que era una sola y se escribía en singular, estalló en mil pedazos. Es por eso que hoy la dimensión histórica está colmada de miles y miles de relatos, de mujeres, de obreros, de comunidades, de diferentes colectivos que pugnan para que los demás escuchen lo que tienen para contarles (Beltrán, 2001).

Hoy la historia, y en realidad hace tiempo ya, se ocupa de lo cotidiano, de las mentalidades, de la culinaria, de la moda, de la historia pequeña, de la familiar, y ese tiene que comenzar a ser nuestro enfoque, porque ese es el enfoque contemporáneo. Y es precisamente por ese enfoque contemporáneo que queremos no la historia, sino una historia o, mejor dicho, un espacio de historia donde los peruanos y los ciudadanos del mundo podamos encontrar con facilidad los episodios positivos de nuestro devenir independiente.

¿Cuál es, pues, el objetivo de *Lo que hicimos bien*? Pues que el maestro universitario o de educación secundaria, el padre o la madre de familia interesados, el mismo estudiante, el connacional adulto mayor, adulto o joven, que quiera conocer las cosas buenas que hicimos en estos 200 años de vida independiente, sepa adónde ir a buscar, y no solo al libro impreso en la librería o biblioteca, sino, lo más importante, al ciberespacio, donde la encontrará perfectamente catalogada, con hipervínculos para que escoja libremente aquel relato que le llame más la atención.

¿Que queremos arbitrariamente ocultar lo malo y reemplazarlo por lo bueno? Insisto: no y mil veces no. Lo que buscamos, más bien, es que exista un espacio para las cosas buenas en la historia republicana del Perú, por una razón sencilla y que es, en efecto, instrumental: no existe.

Y, bueno, pues, ¿cuáles son esas historias buenas? Lamento decepcionarlos, pero no figura entre mis intenciones convertirme en lo que tanto molestaba a los maestros franceses Marc Bloch (1952) y Lucien Febvre (1982), es decir, en el supremo árbitro del pasado y así señalar: esta historia sí, esta historia no. Ya hemos tenido muchos historiadores, y hasta aficionados, entre ellos muchísimos políticos y abogados, metidos a jueces implacables del pasado, sentenciando quiénes ameritan ser tratados como héroes y quiénes como villanos, ¡basta!

Lo que quiero proponerles es lanzar una gran convocatoria a los historiadores del país para enviarnos sus propuestas; por supuesto que un comité especializado de

historiadores tendrá finalmente que hacer eso que he definido como arbitrario; es decir, seleccionar, porque seguramente serán muchísimas las propuestas que tendremos que evaluar. Sí tenemos una premisa: que estas historias sean lo más consensuales que se pueda y, al mismo tiempo, lo más republicanas e inclusivas posible, pues se trata, no lo olvidemos, de la conmemoración del bicentenario de una república liberal y democrática. Esa fue nuestra promesa fundacional hace casi 200 años, la de la libertad y la igualdad, la de historias que nos permitan a todos y todas ser felices compartiendo lo que tenemos en común, pero también nuestras diferencias.

PAUTA FINAL

Una pauta que podría alcanzarles en las líneas finales de esta reflexión es la siguiente: no nos dejemos llevar por el *ceci tuera cela*; ni la historia, así como tampoco el presente, deben comprenderse como un ajuste de cuentas con el pasado. Qué duda cabe de que la historia oficial ha abusado de estereotipos militares masculinos, pero abrir la cancha de la historia no pasa por derrumbar las estatuas de Simón Bolívar o Francisco Bolognesi, sino por difundir las historias de las mujeres, en el plano individual y el social, y así, de la misma manera, las de las grandes mayorías, y también las de las grandes minorías, secularmente postergadas, cuyas historias de éxito y sus frustraciones no merecen perderse en el olvido.

En los años ochenta, una familia clase mediera, la mía, veraneaba en San Bartolo. Los viernes, al dirigirnos hacia el litoral del sur, atravesábamos el distrito de Villa El Salvador por la carretera Panamericana. El panorama lo conformaban miles de chozas de esteras, todas amarillas. Era el Perú del *Desborde popular* (1984) de Matos Mar abriéndose paso. Sus viejos vecinos todavía llaman *el arenal* a Villa El Salvador porque alguna vez lo fue, pero lo cierto es que donde una vez hubo arena hoy se erige una ciudad, y el Perú bicentenario está lleno de ejemplos como este.

Cómo nos sentimos, en cuanto peruanos, *ad portas* del bicentenario es un tema que depende mucho de cómo narramos nuestro pasado. La denuncia de lo que hicimos mal no puede suprimirse del relato, pero tampoco puede apoderarse del relato. Conociendo *lo que hicimos bien* nos resultará más sencillo retomar la promesa de los padres fundadores porque podremos recordar las veces que estuvimos en el camino correcto, para así encontrarlo nuevamente de cara hacia un futuro de democracia, desarrollo, inclusión y libertad.

REFERENCIAS

- Basadre, J. (1958). *La promesa de la vida peruana y otros ensayos*. Lima: Mejía Baca.
- Beltrán, M. Á. (2001). Pensar la historia en ¿tiempos posmodernos? *Memoria y Civilización*, 4, 19-41.
- Bloch, M. (1952). *Introducción a la historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Febvre, L. (1982). *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel.
- González Prada, M. (1888). Discurso en el Politeama. Recuperado de <https://www.voltairenet.org/article120667.html>
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Parodi, D. (2019). *Lo que decimos de ellos. La guerra del Pacífico en la historiografía y manuales escolares peruanos*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Quiroz, A. W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Instituto de Defensa Legal.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Sagredo, R. (2004). Basadre y la guerra del Pacífico: de la historia como expiación a la historia como posibilidad. En S. O'Phelan y M. Ricketts (Comps.), *Homenaje a Jorge Basadre. El hombre, su obra y su tiempo*. Lima: Instituto Riva-Agüero; Universidad del Pacífico; Instituto Cultural Peruano-Norteamericano.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Yépez del Castillo, E. (1972). *Perú 1820-1920. Un siglo de desarrollo capitalista*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Campodónico Editores.

Lo real maravilloso y la visión estético-cultural de América Latina

THE REAL MARAVILLOSO AND THE AESTHETIC-CULTURAL VISION OF LATIN AMERICA

Reynaldo Santa Cruz
Universidad de Lima

RESUMEN

Este artículo se concentra en registrar las diversas características que distinguen a la producción estética latinoamericana, expresada en el código de lo real maravilloso. A través de esta descripción se puede detectar la esencia cultural de nuestro continente y las variables que convierten a nuestra herencia artística en un fenómeno muy particular, que obedece a factores sociohistóricos y que, por lo mismo, son parte de nuestro capital simbólico. En este recorrido panorámico, en el cual desfilan elementos del tema en cuestión, como contexto, sincretismo y autores, se pueden identificar algunos rasgos representativos y recurrentes en el desarrollo artístico latinoamericano, los que corresponden, como ya se señaló, a ciertas marcas que nos distinguen. Estos factores estructurales proceden de nuestra propia idiosincrasia y, por eso, resultan difíciles de percibir, puesto que hemos naturalizado sus manifestaciones y, con ello, hemos creado una barrera imperceptible para su posible análisis.

El eje temático, sin duda, fue el gran capital simbólico de nuestro continente y la riqueza que entraña la diversidad. Finalmente, el texto pretende reparar en la originalidad y creatividad de un estilo que trasciende lo literario, como es lo real maravilloso.

PALABRAS CLAVE: arte, literatura, real maravilloso, mestizaje, Latinoamérica

ABSTRACT

The article is presented in registering the various characteristics that distinguish Latin American aesthetic production, expressed in the code of the real maravilloso. Through this description it is possible to detect the cultural essence of our continent and the variables that make our artistic heritage a very particular phenomenon, the same that is due to socio-historical factors, and that, therefore are part of our symbolic capital. Through a panoramic tour in which elements of the subject in question parade, such as context syncretism and authors; it was possible to identify some representative and recurrent features in Latin American artistic development, which correspond, as already indicated, to certain brands that distinguish us. These structural factors come from our own idiosyncrasy and, therefore, are difficult to perceive, since we have naturalized their manifestations and with this, we have created and imperceptible barrier for their possible analysis. The thematic axis, without a doubt, was the great symbolic capital of our continent and the richness that diversity entails. Finally, the text aims to repair the originality and creativity of a style that transcends the literary such as the real maravilloso.

KEYWORDS: art, literature, real maravilloso, misgeneration, Latin America

El término *lo real maravilloso americano* es el resultado de un proceso poco común; no ha sido aclarado mediante definición o manifiesto; por el contrario, ha sido descrito por su creador como una intuición. Carpentier nunca pudo dar una definición y, cuando lo intentó, lo hizo sin comprometerse del todo, ya que la definición cambiaba permanentemente para adaptarse a los distintos fenómenos en Latinoamérica. En algún momento, incluso, llegó a afirmar que *lo real maravilloso latinoamericano* también podía ser entendido como *lo real-horroroso*.

Por lo tanto, al formular la pregunta por el significado del término *lo real maravilloso americano* es necesario hacer un recuento de su historia y de cómo Carpentier vio su desarrollo en Latinoamérica. (Bernal, 2006, p. 33)

Alejo Carpentier, en su célebre prólogo de *El reino de este mundo* (1949/1994), se distancia del espíritu anquilosado que anima a los surrealistas o, en todo caso, a los autores que jugaron con la combinación de elementos realistas y fantásticos. Observa desencantado la reiteración sistemática de recursos y estrategias que, por lo mismo, aparece incolora e inexpressiva. Su crítica es irónica y feroz. Acusa con radicalismo, pero sobre todo con inmensa razón. No, esa desgastada tautología estética no podía ser lo que él buscaba representar como artista y esencialmente como latinoamericano.

A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprender códigos de memoria. (Carpentier, 1949/1994, p. 6)

Citar en esta diatriba a Unamuno es apelar a uno de los más notables escritores y filósofos europeos, pero es también contraponer a un autor que se caracterizó por su originalidad y por sus propuestas innovadoras. Pocos como Unamuno pueden ejercer el derecho de cuestionar la ausencia de creatividad y su síntoma más representativo: la repetición.

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual, singularmente favorecedoras de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (Carpentier, 1949/1994, p. 7)

El ángulo desde el que Carpentier enfoca el fenómeno de lo real maravilloso procede, entonces, de su crítica al esteticismo, a la falta de sorpresa que convierte a la realidad en

algo rutinario. La realidad, desde su perspectiva, es muchísimo más asombrosa y rica en niveles y connotaciones como para reproducirla fielmente o, en el peor de los casos, para tratar de extraerla de su cotidianidad por medio de recursos repetidos y previsibles.

El milagro, categoría muy importante, desencadena con su poder explosivo la sensación de estado límite que permite al hombre latinoamericano experimentar lo sobrenatural. Sin embargo, la idea fuerza de lo real maravilloso es la concepción carpenteriana de fe:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. (Carpentier, 1949/1994, p. 8)

El presupuesto de una fe para creer en todo lo que la realidad puede ofrecer es esencial en la conformación de lo real maravilloso. Así hubiera desmesura, así hubiera novedad y creatividad, así se efectuara el “milagro”, de nada serviría si el hombre careciera de fe, si no estuviera dotado de esa cualidad espiritual —y también cultural— que obra en él como el catalizador de esa característica innata en nuestro imaginario. Por tanto, la ausencia de fe, o la mecanización cultural que terminó por asfixiarla, condenó a los surrealistas europeos:

De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida al prolongarse, como cierta literatura onírica “arreglada”, ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real —término que cobra, entonces, un significado gregariamente político—, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato “enrolado” o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. (Carpentier, 1949/1994, p. 8)

La interlínea del texto nos advierte que, más allá de la falta de fe, el otro gran inconveniente para alcanzar el efecto del asombro, de la sorpresa en la obra estética, es la artificialidad. A la ya aludida reiteración del recurso “novedoso” o de ruptura, el autor realiza una maniobra literaria en la que no cree, solo repite trucos y artimañas buscando sacudir al lector. Sin embargo, este realismo fantástico militante y mecánico no logra su propósito desestabilizador; su mirada negadora de la realidad se convierte en una mueca más, estudiada y concesiva, una efímera moda estética.

En cualquier caso, lo que parece fuera de discusión es que lo real maravilloso americano y el realismo mágico son una consecuencia de los planteamientos aportados por la vanguardia en los años veinte, y de la idea de América que

desarrollaron. La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada. (Fernández, 2001, p. 289)

Lo que se puede reconocer claramente, y ni siquiera el propio Carpentier intentó negar, es la deuda que siempre tuvo con el movimiento liderado por Breton. La influencia que trascendió los personalismos de las cabezas del credo surrealista ejerció sobre la obra del cubano un poderoso estímulo, que estuvo conformado por lo emotivo, lo cultural y también por una mirada nueva de lo mismo. La oposición entre la vieja Europa, racional, equilibrada, pero achacosa y desgastada, con la América auroral, salvaje y espontánea significó un encuentro que para Carpentier debía ir más allá del mutuo conocimiento.

Nada más adecuado al respecto que una América joven o niña observada por un Occidente que se decía en decadencia y se mostraba ávido de maravilla, como prueba un arte que entonces extendía sus dominios al ámbito de lo irracional, a los misterios del sueño y del subconsciente. En esa tendencia se inscribe el surrealismo, que, como es bien sabido, descubrió a Carpentier los derechos de la magia y la necesidad de la fe en realidades superiores. Aplicadas a América esa necesidad y esa fe, la convirtieron en el continente del origen o del tiempo sin tiempo, en la concreción de la utopía que el intelectualizado y artificial surrealismo europeo no había conseguido alcanzar, en el lugar donde las distancias entre la historia y el mito desaparecen. Esas aspiraciones encontraban un terreno abonado: al menos desde los años veinte se había extendido la convicción de que el mito constituía la manera de pensar de los primitivos, carentes de memoria histórica. (Fernández, 2001, p. 290)

Es natural que Carpentier solo percibiera la primera fase de esta concepción, es decir, aquella en la que la agotada Europa, ahogada en artificios, cuyo arquetipo sería el surrealismo, precisa de una renovación que no podía hallar en su propio espacio cultural. Pero es en la segunda concepción, la de una Latinoamérica estática, colorida, espontánea y anárquica, en la que yace otra lectura de lo real maravilloso. Esta última no pudo ser atendida por el narrador cubano y no porque él no lo deseara, sino porque carecía de la distancia en el tiempo para verla en perspectiva.

Es muy sencillo desbaratar el andamiaje teórico de Carpentier seis décadas luego de su construcción, pero ese no es un ejercicio de actualización de su discurso; por el contrario, aparece como un ingenuo anacronismo. La evaluación negativa de los diversos movimientos artísticos europeos tiene que ver con la comparación que el escritor hizo con las manifestaciones auténticas de lo real maravilloso.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución [...] había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendentes que todos

los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. (Carpentier, 1949/1994, p. 9)

Aunque Carpentier continúa fustigando a los surrealistas, a quienes considera poco auténticos, lo importante de la cita es su descubrimiento de esa dimensión mítica que es lo real maravilloso. Haití, un país que combina la vieja herencia europea con el imaginario africano, se convirtió en su primera escuela. Ahí encontró la fe, a la que consideraba esencial para captar las señales de esa otra realidad.

Al final del párrafo, ironiza con respecto a la visión eurocéntrica y cómoda de los surrealistas; critica su distanciamiento de los hechos que posteriormente van a retratar.

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del continente [...] siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución francesa —¡vivan la Razón y el Ser Supremo!—, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la Ciudad de los Césares [...] ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier, 1949/1994, p. 11)

Lo que en un principio significó el asombro ante cierto episodio histórico-mítico acaecido en Haití se convirtió luego en una reflexión que hizo a Carpentier remontarse y bucear en la historia de Latinoamérica. De este modo, el escritor cubano, en un brevísimo recuento cronológico, ubica sucesos y personajes que se acomodan perfectamente a las nociones que sostienen el edificio de lo real maravilloso. Qué, si no fe, impulsó a un grupo de españoles de la era racionalista a buscar El Dorado. Qué, si no fe, empujó a Menéndez hasta la Patagonia para hallar la Ciudad Encantada de los Césares... Carpentier culmina el comentario con una interrogante, que se ha convertido prácticamente en el manifiesto de lo real maravilloso.

Uno de los estudios más concienzudos de esta variante narrativa fue realizado por el crítico y novelista peruano José Antonio Bravo. Este académico contribuye a sistematizar la propuesta carpenteriana e incluso califica sus componentes.

Hasta aquí tenemos seis elementos importantes para el análisis:

Primero: la fe.

Segundo: personas que tienen fe.

Tercero: personas que tienen fe en alguien.

Cuarto: este alguien posee atributos superiores.

Quinto: estos atributos superiores que tiene alguien se ponen de manifiesto delante de la gente que cree.

Sexto: esta revelación, este hecho extraordinario, se llama milagro.

Séptimo: tanto el autor como sus personajes tienen fe en acontecimientos extraordinarios.

Octavo: el lugar geográfico donde se dan estos acontecimientos es América. (Bravo, 1978, p. 28)

Esta división por etapas, a la manera de una jerarquización o un esquema de grados y matices, es muy útil, puesto que agrupa los diferentes componentes que conforman lo real maravilloso. De la unión y mezcla de todos ellos surgirá aquella atmósfera tan característica de nuestros pueblos, trasladada luego a la obra literaria. Cada una de las etapas señaladas por Bravo (1978) funciona como un cerco que va encerrando al lector en este universo único.

Para Carpentier, la naturaleza en Latinoamérica es algo prodigioso que adquiere dimensiones que superan cualquier aprehensión, estimulando un sentimiento de maravilla y asombro. Según él, esto se debe al hecho de que, a diferencia de la naturaleza europea, la naturaleza latinoamericana no ha sido dominada; es silvestre y salvaje. (Bernal, 2006, p. 37)

La producción teórica y estética de Carpentier, naturalmente, fue estructurada de manera coherente y luego de la confrontación con los modelos surrealistas. Además, la difusión de su obra fue amplia y exitosa.

Con respecto al gran narrador cubano, José María Arguedas se muestra distante y hasta irónico. Cuando se ocupa de la inteligencia del autor de *El reino de este mundo* dice: "Penetra las cosas de afuera adentro como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas" (Arguedas, 2004, p. 179). Ese privilegiar la racionalidad implica, por oposición lógica, que Arguedas sentía que Carpentier entendía al mundo y a sus manifestaciones como razones o hechos percibidos racionalmente; en cambio, él sentía que poseía un vínculo más emotivo, más sensorial con la realidad que se le presentaba. Estas diferencias que Arguedas remarca directa o indirectamente no obstruyen su incursión en el mismo espacio estilístico: el de lo real maravilloso.

Arguedas se acerca a la realidad por otros caminos, más intuitivos y más trágicos, lo que prueba que lo real maravilloso no fue una moda, sino una posibilidad válida de interpretar lo nuestro, adoptada incluso por quien, como Arguedas, se ubicaba emocionalmente distante de él. (Rodríguez, 2004, p. 66)

Ante esta posible diferencia de concepto entre Arguedas y Carpentier, debemos considerar la divergencia de percepción como una saludable expresión de los matices

que puede mostrar esta tendencia y, a partir de ella, conseguir una mejor comprensión sobre nuestra naturaleza, concebida como una multiplicidad de rasgos y actitudes heterogéneas que construyen directa e indirectamente aquello que llamamos *identidad*.

Esta tendencia de origen latinoamericano revela, como muy pocas, la encrucijada en la que se encuentran nuestros pueblos, es decir, la de volcarse a la caza de una serie de rasgos plurales y sincréticos que nos permitan hablar de una identidad, que más allá de las proclamas retóricas, es una necesidad urgente para reconocernos y comprendernos. Lo real maravilloso, excelente punto medio entre la perspectiva social y la literaria, es, pues, desde el lado estético, toda una representación de esa ansiedad por conocernos y de llegar —desde esa visión introspectiva— al núcleo de nuestra condición.

Desde luego que ambos componentes de este enfoque latinoamericano crean sus propios límites y a la vez sus particulares vacíos. Por ejemplo, lo antropológico esgrimirá su rigor en la metodología y su relación mimética con la realidad concreta, razones implícitas de esta disciplina; y lo literario dejará en claro que las relaciones entre la realidad “real” y la “ficticia” son arbitrarias y no tienen la obligación de establecer paralelismos rígidos. Pero, en líneas generales, esas señales fronterizas e irreductibles, en cualquier caso que tratemos de forzar una perspectiva uniforme, se vuelven, paradójicamente, difusas y hasta invisibles en el tema específico de lo real maravilloso, puesto que, si existe un limbo donde las categorías conceptuales se ven oscilantes, ese es precisamente el ámbito en el que se expresa el movimiento estético que es materia de nuestro análisis.

Desde luego, cada cual puede tener la opinión que considere más oportuna sobre la realidad y sobre sus relaciones con la literatura. Lo que nadie puede no advertir, y eso resulta decisivo, es que la referencia de lo natural, de lo razonable o verosímil continúa posibilitando la percepción de las diferencias. Antes era la pobre lógica de cada día la que permitía apreciar la aparición de lo inexplicable. Ahora, y claramente en el caso de Carpentier, es la implacable lógica del racionalismo, que se considera ajena, lo que permite valorar la excepcionalidad del mundo americano. (Fernández, 2001, pp. 292-293)

El esquema de los opuestos complementarios se expresa en toda su amplitud al invertirse las categorías que usualmente se habían constituido como las hegemónicas en el proceso evolutivo que ha seguido la cultura occidental. De esta manera, las dos magnitudes que se le asignan a la lógica crean la dinámica que permite el despliegue de lo real maravilloso. El aparentemente sólido constructo racionalista mostró sus fisuras y a través de ellas se ha podido manifestar esa excepcionalidad americana a la que Fernández (2001) hace referencia. Por ello, lo real maravilloso ofrece una oportunidad poco común de fusión o compenetración interdisciplinaria y, al mismo tiempo, significa una preocupación continental por nuestra naturaleza y conformación étnica, artística, social y psicológica.

Entonces, si armonizamos el interés que el tema reviste por el lado formal y por el temático, estamos ante la mayor justificación que este puede poseer en sí mismo y, por lo tanto, su esfericidad como motivo nos exime de criterios ajenos a su naturaleza y de interpretaciones metatextuales, ciñéndonos a los puntos en los que la literatura y el contexto sociocultural van de la mano.

Entretanto, en el viejo continente europeo, el mundo cultural ya estaba listo para la aparición de Latinoamérica en el mapa. La vanguardia, especialmente el surrealismo, había luchado por la aceptación del Otro como un factor cultural valioso. El camino había sido preparado por el desencanto general hacia la civilización europea después de la Primera Guerra Mundial, resumido por Oswald Spengler en su libro *La decadencia de Occidente* (1918). No obstante, aparecer en el mapa cultural no era suficiente; la "aceptación" que manifestaba Europa distaba mucho de ser aquella buscada por Latinoamérica. Se trataba de una aceptación que mantenía la diferencia entre Europa, como centro civilizado, y el subcontinente, como el Otro. En otras palabras, era una concepción de Latinoamérica que dependía de y cuya identidad se enmarcaba en términos de los preconceptos ideológicos del discurso hegemónico de Occidente. De allí que el Otro fuera reconocido solamente como fuente de entretenimiento exótico y experiencias revitalizadoras, quitándole de esa manera cualquier legitimidad a la cultura latinoamericana. (Bernal, 2006, p. 13)

Más allá de lo que a estructura se refiere, el tema de lo real maravilloso, y sobre todo sus consecuencias, nos obliga a establecer criterios reflexivos acerca de nuestra identidad. Por ello, aunque no pretendamos dualidades básicas como fondo y forma, se puede hallar en él una complementación natural: "Un rasgo distintivo de lo real maravilloso es que su método maneja un lenguaje artístico por excelencia en el plano de la expresión y valores documentales en el plano del contenido" (Asenov, 1986, p. 19).

Esta división puede parecer artificial; sin embargo, es una manera de identificar a lo real maravilloso como un movimiento ambiguo y dual, fácilmente desmontable en sus partes constitutivas. Notamos, por ejemplo, de qué manera funciona su dinámica interna al bifurcarse en dos niveles racionales, como los que corresponden a la teoría y al método; esto ubica al escritor no solo como un artista forjador de discursos puramente estéticos, sino incluso como un creador en el cumplimiento de su función intelectual:

Lo real maravilloso es un fenómeno literario oriundo de Latinoamérica, es a la vez una teoría y un método. Lo real maravilloso implica una ardua labor en dos direcciones: por una parte, requiere un estudio exhaustivo del mayor número de facetas de la realidad y, por otra, un enfoque valorativo de la misma que niega determinados sistemas axiológicos y confirma otros. Esto significa que el escritor es más que un simple registrador de hechos y fenómenos y que la obra no es solo un signo estético, sino que cumple una función ancilar que la incorpora a una de las tradiciones más entrañables de la literatura hispanoamericana. (Asenov, 1986, p. 20)

Sin embargo, esta cita no aclararía el panorama si no tomamos en cuenta que lo real maravilloso como visión del mundo se propone forjar, sobre la base de la realidad, una imagen verosímil de ese universo concreto que es su referente. Este reflejo estético está organizado sobre fundamentos firmes e instrumentos metodológicos que incluyen la unicidad u originalidad de los hechos y fenómenos de la realidad, el sincretismo que implica el mestizaje y el contraste de dichos elementos para perfilarlos. Normalmente, estas tres características caminan juntas y producen, finalmente, el asombro, la sorpresa y el impacto definitivo en los lectores. De este modo, el método de lo real maravilloso obliga al lector a rastrear y, después, a asumir una toma de conciencia acerca de la identidad latinoamericana.

En consecuencia, el realismo mágico constituyó la respuesta literaria a una determinada concepción de América, y en ese contexto ha de analizarse su posible relación con la literatura fantástica. Esa concepción de América respondía a la convicción declarada de que existían formas de pensamiento distintas a la gobernada por la lógica o el racionalismo, antes la única legítima y ahora identificada con la represión de los instintos y con el imperialismo europeo o norteamericano. Frente a esta, y frente a lo que se supone su pobreza imaginativa, esas otras formas de pensamiento tienen que ver con lo mágico, con lo prodigioso, con lo sobrenatural, que se insertan sin dificultades en un orden distinto, en una "realidad" (en una visión del mundo) que no siente necesidad alguna de ser razonable. En esa otra lógica bien puede el tiempo retroceder respondiendo a un conjuro, y un hombre transformarse en animal, y una doncella subir al cielo envuelta en una sábana.

En el mundo americano lo extraordinario deja de serlo, de modo que la literatura del realismo mágico sería un testimonio fiel (realista) de lo real maravilloso de América. (Fernández, 2001, p. 292)

Es sintomático que Fernández proponga el término *respuesta*, ya que este implica un papel activo de nuestra cultura, un reconocerse y asumirse como interlocutor válido en el diálogo que usualmente tenía carácter asimétrico y que encarnaba en lo colectivo la noción del sujeto subalterno.

De este modo, Europa no solamente interactuaba con América Latina, sino que permanecía silenciosa, desbordada por el caudal creativo de esta parte del continente. La Europa que había producido en el xix la más notable explosión y auge de la novela, y que prácticamente había agotado el género, se halló en una encrucijada: los recursos narrativos innovadores que utilizaron no pudieron ocultar la falta de imaginación, la rutina creativa del realismo, que entraba en franca decadencia a inicios del siglo xx. Era inevitable, por lo mismo, que el decrépito discurso racionalista y la lógica esquemática occidental dieran paso a un modelo innovador y natural, que no precisó de un mani-fiesto o de una revolución estética; por el contrario, siempre estuvo allí, ajeno al proceso dialéctico al que fue sometido el arte en Europa.

La actitud de parte de los receptores, para aceptar la ficción, es posible gracias a un deslinde que existe entre lo real maravilloso falso y el verdadero. Dentro del primero estaría la visión deliberadamente deformada que tuvieron los españoles al llegar a América, deformación creada por razones religiosas, encubridoras y oportunistas, o, en todo caso, confundidas con el imaginario popular medieval, que concebía a Latinoamérica como un espacio vacío donde se podrían incluir los bestiarios europeos y toda la gama de seres mágicos y temores colectivos.

El "realismo maravilloso" plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo semejante al nuestro [...]. Una situación que se consigue mediante un proceso de naturalización (verosimilización) y de persuasión, que confiere estatus de verdad a lo no existente. El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo. Así los hechos son presentados al lector como si fueran algo corriente. Y el lector, contagiado por el tono familiar del narrador y la falta de asombro de este y de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural. (Roas, 2001, p. 12)

El efecto de la naturalización es esencial para percibir a lo real maravilloso como una manifestación espontánea o, al menos, para que ella lo parezca en el conjunto de obras que suelen agruparse en torno a este movimiento. El receptor desbordado por el efecto ambiguo que genera lo real maravilloso es sometido a los designios del creador, que interpreta y muestra esta compleja realidad sin ninguna inflexión, con la misma naturalidad con la que se expresaría en cualquier acto rutinario de su vida.

No se trata, por lo tanto, de crear un mundo radicalmente distinto al del lector, como es el de lo maravilloso, sino que en estas narraciones lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural/sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico. Podríamos decir, en conclusión, que se trata de una forma híbrida entre lo fantástico y lo maravilloso. (Roas, 2001, p. 13)

La oposición de la que se nos habla entre natural y sobrenatural pertenece al concepto común de la realidad, es decir, a esa convención que Occidente ha aceptado desde tiempos antiguos y que tuvo su auge con los positivistas y su decadencia con las teorías contemporáneas y posmodernas, derivadas a su vez de la relatividad einsteniana y del principio de incertidumbre, por ejemplo.

Por ello, en el *Diario de Colón* y en las primeras manifestaciones de los cronistas se expresa la llamada *palabra referida*, con lo que las puertas del absurdo se abrían a multiplicidad de interpretaciones y a la inevitable resemantización de conceptos y hechos que en Latinoamérica tienen una lectura y una funcionalidad distintas. Amazonas, aniueros, acéfalos, etcétera, desfilaban en un ingenuo juego de desplazamientos por el territorio

latinoamericano y se superponían o eliminaban a los auténticos representantes de nuestra fauna imaginada:

Colón descubre un mundo totalmente nuevo. Sin embargo, no acepta la realidad de este mundo como se le presenta, sino que, como es lógico, la acomoda a unos conocimientos y creencias previas, que le dan sus criterios de interpretación. Esta visión subjetiva y casi fantástica de la realidad se refleja de manera muy clara en algo tan elemental como las palabras con que describe lo que ve o lo que cree ver. (Orrego, 1991, p. 6)

De ahí que, volviendo a Asenov (1986), hablemos de un nivel denotativo y de uno connotativo en lo maravilloso real. Ambos aspectos son opuestos y, aunque proceden de una matriz básica como es lo maravilloso, sus intereses constitutivos son radicalmente distintos. Siguiendo al mencionado autor, este maravilloso real es instantáneo, impactante, efectúa una poderosa ruptura con lo que concebimos como realidad y motiva en el receptor —marcado por su percepción lógico/racional— el deslumbramiento, el asombro:

Lo maravilloso real, contrapartida de lo maravilloso falso, se manifiesta —como decíamos— en dos niveles intrínsecamente entrelazados. En el plano de la denotación, lo real maravilloso es explícito, “a flor de piel”, recoge lo maravilloso “en estado bruto”, lo representa de modo que infrinja las normas y suscite el efecto inmediato de sorpresa en personajes y lectores. Estos párrafos, marcados por Carpentier con una clave formal que vienen a ser aquellas partes del discurso con la intención de sorprender, asombrar, maravillar, admirar, contienen lo maravilloso significado por lo insólito, lo extraordinario, tanto bello como horroroso. Lo real maravilloso denotado abarca todos los contextos de la vida, sin desdeñar ninguno, que enmarcamos en los tres grandes grupos señalados. La teoría de los contextos de Carpentier se convierte en una práctica y lo real maravilloso de este nivel significa una indagación minuciosa que lo diferencia sustancialmente de otros procedimientos literarios. Descomponiendo la realidad, lo real maravilloso denotado crea imágenes precisas, aporta conocimientos, desentraña sustratos ocultos, emite juicios directos. En el campo de la denotación operan de una manera inmediata en los tres mecanismos señalados. (Asenov, 1986, p. 21)

Esta dinámica denotativa se manifiesta esencialmente en algunos factores como estos:

1. *La “raza”*. La convivencia y fusión de las diferentes variedades raciales de América Latina otorga al continente una posibilidad mayor de relatos e historias imaginarias.
2. *Lo social*. Las diferencias ideológicas y socioeconómicas de cada grupo social explican las motivaciones de los individuos y las actitudes colectivas.
3. *La cultura*. Las expresiones artísticas e intelectuales de nuestros pueblos al entrar en contacto, a veces conflictivamente, conforman un corpus estético de gran belleza, complejidad y originalidad.

Lo real maravilloso es producto de la mezcla de todo esto.

Además de estos factores, en el discurso de los escritores representativos de lo real maravilloso como Carpentier, Rulfo o García Márquez, se pueden distinguir dos estilos: uno culto, que incluye a los metalenguajes, y otro coloquial. El primero es hegemónico y por su intermedio se cumplen los postulados esenciales del método. El segundo es también funcional, porque es un vehículo de desmitificación, corta series temáticas, efectúa desplazamientos en el espacio y en el tiempo. La alternancia de ambos discursos puede producir el choque, el enfrentamiento. Asenov (1986) sostiene a manera de conclusión:

Partiendo de la premisa de que la obra literaria designa siempre una realidad extraliteraria, hay que investigar los lazos de la obra con el referente. Sobre la base de la tradición literaria y del plano de la expresión y la estructura de la obra, el receptor la juzgará de ficción, documental, fantástica, etc., sin embargo, lo documental, lo testimonial, el realismo en el sentido de estrechos lazos con el referente se detecta tanto a través de la denotación como de la connotación. (p. 22)

Así encontramos valores documentales que están al servicio de una visión realista, de una representación veraz del contexto extraliterario, en ningún momento debilitados por los medios. De acuerdo con lo planteado, a los lectores les corresponde también otorgar los espacios privilegiados y las simbologías que emanen de las obras pertenecientes a lo real maravilloso, pero estas son producto innegable de la propia dinámica sociocultural que expresa esa propuesta tan original.

Los autores consignados en este texto, como todos los escritores, establecen diferentes niveles de relación con su obra. Algunos como Carpentier, por ejemplo, no solo producen libros catalogados dentro de lo real maravilloso, sino que, además, se convierten en teóricos de esta propuesta, como lo demostró en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949). Es decir, existía una clara intencionalidad de su parte por exponer en su obra sus hipótesis estético-culturales. De alguna manera, los otros autores incluidos en este grupo no desarrollaron de forma sistemática hipótesis acerca de lo real maravilloso, pero en distintas entrevistas, foros o discursos hicieron evidente una toma de posición con respecto a su movimiento. El mercado editorial y los vehículos de difusión masiva contribuyeron a la exposición pública y académica de estos narradores y, por lo tanto, los forzaron a exponer su arte poética y a desarrollar ciertos criterios formales.

En el caso de Rulfo y García Márquez, ellos tal vez no eran del todo conscientes de la resonancia que iban a conseguir *Pedro Páramo* (1955) y *Cien años de soledad* (1967), respectivamente. También es imperativo reparar en uno de los temas más conflictivos que afrontan estos narradores: el de la relación entre autor y crítico. Para algunos creadores, el vínculo fue auspicioso y novelas como *El reino de este mundo*, considerada fundadora del género, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* se han convertido en

reconocidos hitos de la nueva narrativa latinoamericana. Prácticamente lo mismo se puede decir de la relación entre el autor y el receptor, lo que para los escritores mencionados fue igualmente gratificante.

En lo real maravilloso, la creencia colectiva adquiere una practicidad evidente, puesto que ella es en América Latina la que da lugar a esta manera de comprender nuestra identidad. Es muy difícil que el postulado de la creencia colectiva se desenvuelva de mejor manera que en el espacio mítico de esta tendencia, ya que el primer requisito es, para Carpentier, la noción de fe, esa fe popular que propicia lo real maravilloso.

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe y más adelante el mismo Carpentier ubicará en un espacio geográfico de Latinoamérica aquello que le imprimió su principal experiencia, motivo central de su novela *El reino de este mundo*. (Bravo, 1978, p. 27)

CONTEXTO Y SINCRETISMO

El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.

(García Márquez, 1986)

Aún en la actualidad, en este gran espacio llamado América Latina, fusión de Comalal y Macondos, hay cosas que todavía carecen de nombre y a las que debemos señalar con el dedo. Pero más allá de lo lírico, aún resta un amplio corpus por investigar y redefinir.

Lo real maravilloso, desde la sistematización de Carpentier en *El reino de este mundo*, sintetiza un anhelo que pasa también por lo académico: el descubrimiento de nuestra identidad. Este deseo, como todo lo concebido en América Latina, se remonta al primer narrador oral que contó algún mito o leyenda cosmogónica en cuclillas, señalando con el índice a los astros, en Yucatán o los Andes. Este intento por explicar el origen del espacio donde nos ha tocado vivir es una de nuestras grandes herencias; esta curiosidad por problematizar nuestro origen condujo de manera inexorable a la elaboración de un modelo autónomo y propio. Tomando esta necesidad de explicarnos a nosotros mismos como punto de partida de cualquier aproximación a lo real maravilloso, llegamos a la conclusión de que el deslinde con el surrealismo europeo era imprescindible, de ahí que Carpentier, repuesto de su deslumbramiento por esta variedad del *avant-garde* europeo, firmara en 1930, al lado de once surrealistas disidentes, un manifiesto antibretoniano, y, aunque parezca contradictorio, aun en esto existe un agradecimiento implícito. Por ello, Müller-Bergh (1972) sostiene que “las inquietudes de los jóvenes surrealistas le inspiran la rebeldía contra la cultura occidental y refuerzan su conciencia del futuro de

Hispanoamérica. Lo incuestionable es que el ejemplo surrealista confirma las ideas de Carpentier [...]” (p. 28).

Si hacemos un enfoque de nuestro continente, lo primero que percibiremos será la diversidad y los contrastes. A desiertos gigantescos e inclementes, le pueden seguir los lagos, ríos y océanos más altos y más extensos del mundo. Junglas tupidas y vírgenes se ven frenadas por cordilleras enormes. Al llano, que desafía en baja al nivel del mar, puede, en un breve recorrido geográfico, continuarle una desmesurada ciudad a cuatro o cinco mil metros de altura. En síntesis, nuestra topografía es un capricho desaforado para el que no se tomó en cuenta la regularidad y la simetría, tan caras a los grecorromanos, por ejemplo.

Otro catalizador de lo maravilloso en Latinoamérica, según Carpentier, es la coexistencia de diferentes tiempos y espacios. Más aún, *lo real maravilloso* se explica en términos de la dislocación del tiempo y el espacio. Carpentier sostiene que lo maravilloso se presenta cuando en una situación que parece normal, que se desarrolla de modo ordinario dentro de las dimensiones de tiempo y espacio, algo irrumpe súbitamente logrando que las cosas tomen la característica de “maravilloso”. Sin embargo, este algo que sucede no es evidente; por el contrario, lo maravilloso en Carpentier parece provenir de una disrupción sutil. Según él, lo fantástico es inherente a las realidades naturales y humanas de tiempo y espacio; en este caso, la yuxtaposición improbable y las combinaciones maravillosas existen en virtud de la variada historia, demografía y política de Latinoamérica. (Bernal, 2006, p. 38)

Una segunda gran paradoja es aquella que está relacionada con los distintos estadios de evolución que vive el hombre latinoamericano: el eje de simultaneidades. Así observamos asombrados el despliegue tecnológico que está en nuestras manos en Buenos Aires, Brasilia, Bogotá o Lima, capitales signadas como cualquier otra por la automatización y la informática, por la comunicación audiovisual y la realidad virtual, y volvemos el rostro hacia una aldea ignota y anónima en la que se danza antes de la muerte, inspirados por el espíritu protector de una deidad y en la que una simple computadora sería poco menos que un milagro que alteraría la cosmología que sus pobladores arrastran desde centurias.

Un tercer elemento que sufre un proceso de tesis y antítesis, extrañamente dialéctico, es el de las creencias: las mutaciones por las que pasa la fe en Latinoamérica es, qué duda cabe, uno de los más fascinantes espectáculos que podemos admirar y hasta experimentar en carne propia. Nos convertimos en partícipes de las muestras más tradicionales y hasta góticas de las religiones occidentales, encabezadas por la judeocristiana, los rezagos de sectas orientalistas y cultos oceánicos, para llegar luego a la amplia gama de manifestaciones sobrenaturales y folclóricas en las que la magia, el vudú, el chamanismo y la macumba no están ausentes.

En una travesía imaginaria, podríamos ser testigos de un exorcismo católico y de uno indígena. Percibiríamos los rasgos marcadamente andinos de un Cristo de Nazaret curiosamente crucificado en el Perú o en Bolivia, o el de una extraña Virgen negra en Cuba al lado de la que reposan unos caracoles, los que al ser arrojados podrían servir para atisbar el futuro. Quedaríamos impregnados para siempre de la imagen de un visionario selvático que ingiere un alucinógeno y llama a Dios o al diablo, ya que ambos poseen poderes, y se convertiría en siervo del primero que acudiera en su ayuda. “Más aún, para Carpentier, la historia de Latinoamérica no es más que la narración de lo inusual. Dice que mientras en Europa escuchó leyendas de lo fantástico, en Latinoamérica lo fantástico formaba parte de la realidad y la historia” (Bernal, 2006, p. 40). Así, es notorio que los rasgos sincréticos y mestizos de nuestra América revelan no solo nuestra situación, sino que de forma inevitable generan un espacio de sucesos y hechos que merecen una nueva lectura, puesto que van a forjar paulatinamente el capital simbólico, conformado por la educación, el arte y la historia cultural de este subcontinente.

Es, pues, de este contexto del que emergerá el esteta literario, el creador, que interprete y exprese a su manera esa realidad en la cual se basa y de la cual es producto. Las primeras tensiones se producirán entre dos campos claramente diferenciados: el literario, que es el resultado de fuerzas específicas desarrolladas dentro de un espacio social determinado —en este caso, la situación latinoamericana (esencialmente la peruana)—, y el estrictamente coyuntural espacio sociohistórico. Lo real maravilloso permite también dejar atrás los prejuicios reduccionistas que colocaban al arte en la situación de ser un campo cerrado en sí mismo, cercano al viejo tópico hedonista de “el arte por el arte” o en un triste papel de subordinación con respecto al entorno político o económico imperante.

El capital simbólico acumulado es utilizado por cada artista de distinta forma. En nuestro caso, los narradores representativos de lo real maravilloso ejercen su autonomía e individualidad de una manera crítica y cuestionadora, buscando, además, mostrar una suerte de “espíritu” cultural, racial, artístico e histórico que signifique volver la vista hacia nosotros mismos. Una manera de lograrlo es la de reconocer nuestras particularidades.

Lo real maravilloso se centra en la relación entre hombre, naturaleza e historia, y en la forma en que tales elementos interactúan para crear una cultura única. Dada la historia de conquista y colonia en Latinoamérica, *lo real maravilloso americano* es un término que brotó de la sensación de desarraigo y tuvo como consecuencia una imagen de Latinoamérica como tierra utópica. De acuerdo con González Echevarría, el trabajo de Carpentier se sitúa en esta tradición posromántica. (Bernal, 2006, p. 42)

Todos los laberínticos conceptos antes mencionados, para los que las palabras *frontera* o *límite* no significan nada y cuyo vigor es tan grande que arrasan con cualquier

intento de decodificación o desmonte de las piezas absurdas que lo conforman, constituyen en esencia lo real maravilloso. Son más que discutibles intentos de englobar algo que rebasa el terreno de las definiciones y que está extraordinariamente vinculado a los actos espontáneos del hombre y la naturaleza latinoamericanos.

Desde luego, proponer que la realidad es maravillosa, como hizo Carpentier, no es más comprometido que suponerla extraña, como Todorov parece deducir de la cosmovisión contemporánea. Si suponemos que el realismo mágico constituyó una reproducción fiel de la maravillosa realidad americana, podemos excluir esa literatura del ámbito de la literatura fantástica. Pero eso no resuelve el problema: lo indudable, lo decisivo, es que lo maravilloso continúa percibiéndose en contraste con “lo normal”, y quizá también en contraste con “lo anormal”, en los propios textos o en relación con el contexto literario europeo e incluso con el latinoamericano. Y ahora cada cual puede sacar sus propias conclusiones: si se piensa que lo sobrenatural actúa en *Cien años de soledad* según sus propias leyes y no es en absoluto inquietante, el realismo mágico puede quedar encuadrado en el ámbito de lo maravilloso, próximo a los cuentos de hadas y a lo milagroso cristiano. Yo prefiero otra interpretación: el realismo mágico ha de relacionarse con los límites del racionalismo o del irracionalismo tal como se han profesado en la cultura occidental, con el cuestionamiento de esa manera de ver el mundo, con la fascinación y el temor que ejerce lo desconocido, lo que amenaza con desestabilizar un equilibrio siempre precario. Cuando Carpentier pretendió dar testimonio de una realidad distinta —tan ajena al racionalismo europeo como al irracionalismo también europeo de los surrealistas—, entendió que esa realidad tenía que ver con una dimensión oculta y permanente del hombre. (Fernández, 2001, p. 297)

El simple hecho de oponer conceptos y de no hallar una correspondencia absoluta entre ellos nos lleva a conclusiones dispares. Por ejemplo, si consideramos al realismo mágico como una posible reproducción de la realidad maravillosa latinoamericana, encontraríamos que el mérito de los narradores que han desplegado su esfuerzo en ese enfoque residiría en su objetividad —si cabe el término— para reconstruir con palabras toda una visión del mundo. Si, por otro lado, el realismo mágico debe medirse y contrastarse con el racionalismo e irracionalismo europeos, como pretendió Carpentier, pues tenemos un viraje trascendente respecto a los paradigmas acerca de la realidad. El asunto, entonces, derivará de un simple afán referencialista, que se contenta solamente con la descripción maravillada de la realidad latinoamericana, hacia la demostración, a través de la literatura, de un conjunto de elementos que permiten leer nuestro contexto de manera óptima, utilizando para ello el mediador más adecuado: lo real maravilloso.

De acuerdo con lo mencionado, debemos remontarnos a la perspectiva que puede tener un observador foráneo que ingresa a este conglomerado de paisajes, etnias y culturas, y que podría estar representado por los viajeros europeos que arribaron a nuestras costas desde la época del descubrimiento y de la conquista. Así podemos

notar que un antecedente lejano en el tiempo, mas no tanto en la concepción del mundo americano de Carpentier, Asturias, Rulfo o García Márquez, son los testimonios y crónicas de los forasteros peninsulares que contemplaron, entre fascinados e incrédulos, el despliegue de fantasía ofrecido ante su vista, manifestado de la manera más espontánea y al que misteriosamente le atribuyeron significados que no poseían o también a los que enriquecieron con su propia exageración, motivados tal vez por esa atmósfera sobredimensionada que los envolvió y sedujo. Ese es el caso, por ejemplo, del nombre del río Amazonas, que surgió cuando los expedicionarios hispanos juraban haber enfrentado a temibles y gigantescas mujeres (otra vez la desmesura) que se desempeñaban en la lid como los más avezados soldados y que por sus características no podían ser otras que las legendarias guerreras de la mitología clásica lideradas por Penthesilea o Hipólita.

Igualmente, es remarcable la búsqueda constante que acometieron los españoles en el Cusco y otras ciudades para desenterrar supuestos tesoros incaicos a los que atribuían dimensiones portentosas, o las sorprendentes expediciones para hallar El Dorado. Si a ello sumamos los testimonios del cronista Bernal Díaz del Castillo, quien afirmó que existían en el Río de la Plata cruces de pez y cerdo, y más aún hombres peces que servían de alimento a los pobladores, entenderemos por qué José Martí se pronunció tiempo más tarde de manera tan contradictoria cuando exclamó: "No habría poema más triste y hermoso que el que se pueda sacar de la historia americana" y "¡Qué novela tan linda la historia de América!". Definiciones que prácticamente sirven de prólogo a lo dicho por su compatriota Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?".

Carpentier explicó la presencia de lo maravilloso en la cultura latinoamericana como sincrética, no solo a causa de la convivencia de personas de diferentes razas, sino también por la asimilación cultural de influencias externas a Latinoamérica, como, por ejemplo, la Revolución francesa y la colonización cultural de Europa y Norteamérica. Conocer y entender estas influencias no significó para Carpentier que Latinoamérica hubiera sido colonizada. Por el contrario, todos estos eventos le dieron a Latinoamérica una visión del mundo más amplia que la que podrían tener los europeos. (Bernal, 2006, p. 42)

Es evidente que en este terreno de conflictos y tensiones ya tenemos dos elementos claramente diferenciados: realidad e imaginario popular. ¿Dónde comienza uno y termina el otro? Lo primero es determinar que prácticamente existen dos posibilidades de asumir esta realidad: retratándola fielmente a la manera de los narradores europeos de la escuela realista, leales a un credo donde los hechos objetivos y los factores interactuantes del entorno son fundamentales; o reelaborándola artísticamente, echando mano a ese personal capital simbólico que todos poseemos y al talento y originalidad que distingue a un creador de un mero intérprete intelectual.

Definitivamente nos quedamos con la segunda opción, la cual se divide a su vez en otros posibles sistemas de análisis e interpretación. Uno de ellos es evaluar las características intrínsecas de las obras literarias, es decir, el famoso "criterio de literariedad" o quizá los intentos imanentistas expresados por los formalismos (ya sea ruso con el Círculo de Moscú o la Opoiaz, o el corpus estructuralista francés con Genette, Barthes y compañía). Otro es el desfasado método biográfico, que, a pesar de la renovación efectuada por Sartre cuando escribió un ensayo sobre Flaubert y su obra, resulta insuficiente y de muchas maneras se ubica dentro de los paradigmas del positivismo. Finalmente, podemos tomar en cuenta en esta hipótesis particular a la intertextualidad.

Esta última opción puede ser la más apropiada, ya que gran parte de la mitología latinoamericana se nutre de dos visiones: la propia cosmovisión nativa, a la que Asenov (1986) denomina *maravilloso real*, y la perspectiva de los conquistadores, a la que el mismo autor llama *maravilloso falso*. De la fusión de ambas surge esa neomitología expresada en términos literarios por García Márquez, Rulfo o Carpentier.

Los rasgos intertextuales los hallamos en la rica tradición escrita y oral de las grandes civilizaciones precolombinas, pero también en las crónicas y testimonios de los colonizadores europeos que inducen a los autores representativos de lo real maravilloso a la creación de personajes que están profundamente vinculados a los bestiarios medievales europeos y a las figuras judeocristianas y orientales. Estos, a su vez, proceden de un complejo y ancestral proceso de encuentros y desencuentros donde el aporte clásico grecorromano es decisivo, sobre todo tomando en cuenta que los conquistadores hispánicos del siglo XVI todavía se ubicaban a caballo entre las represiones escolásticas medievales y el desborde libertario del Renacimiento.

América Latina, el Nuevo Mundo, era un espacio vacío para los europeos y, por ello, no hallaron mejor actitud que "llenarlo", poblándolo de sus mitos y creencias. De ahí pues, de un intrincado proceso de inclusiones y exclusiones, aparecen en las obras literarias europeas y de su yuxtaposición o, mejor, de su mezcla con los ritos nativos latinoamericanos surge esta dualidad de realidad e imaginario popular. No debemos olvidar que el Ti Noel de *El reino de este mundo* de Carpentier o el José Arcadio Buendía de *Cien años de soledad* de García Márquez le deben mucho a *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais.

LA MUERTE EN AMÉRICA LATINA

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada solo por un rato y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

(Rulfo, 1984, p. 63)

Esta concepción y reconocimiento de la muerte que nos ofrece Juan Rulfo en Pedro Páramo es, sin duda, una de las constantes más marcadas y fascinantes de lo real maravilloso, y abre la puerta principal de aquel mundo donde las reglas solo existen para ser violadas: el mundo de lo mágico.

El concepto de la muerte dentro de los paradigmas de la cultura occidental implica de una manera radical y totalizadora no un fin, sino *el fin*, y la prueba de ello son los innumerables ejemplos que ha exhibido su notable tradición literaria. Es decir que la frontera definitiva y última, el espacio finito, el muro de todo lo vital, es la muerte. Siglos después, en el territorio que divide al neoclasicismo, el *Sturm und Drang* y el romanticismo, Goethe en su *Fausto* nos coloca frente al protagonista de esa obra y su temor de morir o en todo caso de deteriorarse: “¡Si yo pudiera decirle al instante: / ¡Perdura! ¡Eres tan hermoso! / Entonces podrías cumplir con tu función: / Podría pararse el reloj, caer las agujas / y el tiempo abolirse en mí” (Goethe, 1981, p. 31). Además, Fausto se presenta hastiado y arrepentido, y hasta parece simbólicamente que pide una nueva oportunidad, un intento de salvación de su alma, ya que luego no podrá hacer nada, y será incapaz de cualquier conato de reconsideración porque sencillamente no existe ese *luego* después de la muerte.

En el ámbito occidental, cuando se alude al alma, espíritu o a sus manifestaciones fantasmales, estas habitan una dimensión paralela o compartimiento estanco que solo en ocasiones pierde la línea divisoria y es capaz de coexistir e invadir el terreno de lo real, lo humano y en última instancia de los vivos. Por el contrario, en Latinoamérica la vida y la muerte no solo conviven, sino que son expresiones levemente diferenciadas de lo mismo y actúan como una sola en un devenir que solo atribuye a la segunda algo más de amplitud de desplazamientos y de comunicación.

De esta forma, los ritos mortuorios de las civilizaciones precolombinas denotaban una mayor compenetración entre los deudos y el fallecido que los vínculos desarrollados por la cultura occidental y sus muertos más allá de estatuas o monumentos; así queda demostrado con las ofrendas que acompañan al finado en su largo viaje y la tendencia al embalsamamiento, que implicaba un respeto a la imagen que el difunto tuvo en vida y al deseo de que esa apariencia física permanezca inalterada o, por lo menos, se retarde el proceso de deterioro que pudiera sufrir.

Lo expuesto se hace patente en la forma en la que apelamos a los muertos para solicitar su intervención ante una dificultad o para invocar su poder y conseguir algún anhelo personal. En síntesis, nos dirigimos a ellos —generalmente seres queridos o familiares— como a divinidades menores, una suerte de dioses domésticos, que por sus propias posibilidades o por su capacidad de intermediarios ante el Dios mayor poseen la virtud de solucionar nuestros problemas o al menos de intentarlo. En el otro extremo, los difuntos —generalmente ajenos, desconocidos— tienen la energía y la voluntad suficientes para atemorizarnos, ya sea profiriendo sonidos o movilizándolo en un intento de intimidación psicológica. Esto lo percibimos en esa actitud subconsciente por la cual atribuimos a cualquier desplazamiento de lo inanimado o a alguna voz o grito el carácter de lo fenecido, una emanación de ultratumba, etcétera.

Dentro del vasto mundo narrativo de García Márquez, la muerte es enfocada de manera similar. Una de las tantas veces en que lo mencionado se percibe es en un encuentro entre José Arcadio Buendía, que asesinó a Prudencio Aguilar, y su víctima:

Una noche en que no podía dormir, Úrsula salió a tomar agua en el patio y vio a Prudencio Aguilar junto a la tinaja. Estaba lívido, tratando de cegar con un tapón de esparto el hueco de su garganta. No le produjo miedo, sino lástima. Volvió al cuarto a contarle a su esposo lo que había visto, pero él no le hizo caso. “Los muertos no salen”, dijo. “Lo que pasa es que no podemos con el peso de la conciencia”. Dos noches después, Úrsula volvió a ver a Prudencio Aguilar en el baño, lavándose con el tapón de esparto la sangre cristalizada del cuello. Otra noche lo vio paseándose bajo la lluvia. José Arcadio Buendía, fastidiado por las alucinaciones de su mujer, salió al patio armado con la lanza. Allí estaba el muerto con su expresión triste. “Vete al carajo”, le gritó José Arcadio Buendía. “Cuantas veces regreses volveré a matarte”. Prudencio Aguilar no se fue ni José Arcadio Buendía se atrevió a arrojar la lanza. Desde entonces no pudo dormir bien. Lo atormentaba la inmensa desolación con que el muerto lo había mirado desde la lluvia, la honda nostalgia con que añoraba a los vivos, la ansiedad con que registraba la casa buscando el agua para mojar su tapón de esparto. “Debe de estar sufriendo mucho”, le decía a Úrsula. “Se ve que está muy solo”. Ella estaba tan conmovida que la próxima vez que vio al muerto destapando las ollas de la hornilla comprendió lo que buscaba; desde entonces le puso tazones de agua por toda la casa.

Una noche en que lo encontró lavándose las heridas en su propio cuarto, José Arcadio Buendía no pudo resistir más. “Está bien, Prudencio”, le dijo. “Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos y no regresaremos jamás. Ahora vete tranquilo”. (García Márquez, 1986, p. 25)

Este episodio marcó el éxodo de los Buendía y sus seguidores hasta esa tierra mítica cuyo nombre se revela en un sueño: Macondo. Notemos que la primera actitud de Úrsula o José Arcadio es de alguna manera natural, porque el aspecto racional (clásico occidental) reacciona frente al aparecido como ante una “alucinación” y José Arcadio trata de

convencer a su esposa de que esa sugestión es causada por el cargo de conciencia. Sin embargo, ante la reiterada presencia del espectro, Úrsula asume una actitud compasiva y su marido, doblegado por las evidencias, acepta la corporización de Prudencio Aguilar (lo real maravilloso), primero agrediéndolo y luego disculpándose con él y viéndose forzado a marcharse de su terruño, derrotado.

Es necesario aclarar que García Márquez incluye en su concepción de lo real maravilloso un sugestivo humor negro:

[...] Amaranta no se sintió frustrada, sino, por el contrario, liberada de toda amargura, porque la muerte le deparó el privilegio de anunciarse con varios años de anticipación. La vio un mediodía ardiente, cosiendo con ella en el corredor, poco después de que Meme se fue al colegio. La reconoció en el acto, y no había nada pavoroso en la muerte, porque era una mujer vestida de azul con el cabello largo, de aspecto un poco anticuado, y con un cierto parecido a Pilar Ternera en la época en que las ayudaba en los oficios de cocina. Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara la aguja [...].

La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas. Quienes no quisieron escribir le dieron a Amaranta recados verbales que ella anotó en una libreta con el nombre y la fecha de la muerte del destinatario. "No se preocupe", tranquilizaba a los remitentes. "Lo primero que haré al llegar será preguntar por él y le daré su recado". (García Márquez, 1986, pp. 220-221)

La actitud ante esa situación extrema es descabellada y se presenta como un proceso tan natural como cómico. La insólita asimilación de un evento como este le otorga mayor verosimilitud a la muerte y la transforma en la piedra de toque de toda la obra y, en consecuencia, del código que gobierna lo real maravilloso. No podemos hallar un espacio ideológico más evidente para incluir la noción de la creencia que la muerte. Por supuesto, uno de los primeros requisitos que esboza Alejo Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* es la fe, y esa fe debe estar depositada en lo maravilloso. De acuerdo con ello, la creencia colectiva que permite la existencia de una obra de arte ubicada dentro del universo temático de lo real maravilloso define, finalmente, dicho código y motiva una reflexión plural que siente y piensa lo mismo.

Por lo tanto, uno de los grandes espacios temáticos de lo real maravilloso, como es la muerte, despierta en el lector latinoamericano una serie de imágenes que pertenecen a todos y, además, contribuyen a la aceptación de cualquier obra que consigne dicho tópico, con lo que algunos conceptos en torno a la creencia estarían demostrados y, al mismo tiempo, relacionados con el horizonte de expectativas de los receptores regionales.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (2004). El zorro de arriba y el zorro de abajo. En C. M. Pinilla (Ed.), *¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! José María Arguedas, textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Asenov, V. (1986). Lo real maravilloso, un método definidor en las letras latinoamericanas. *Imán*, 2, 24-38.
- Bernal, M. (2006). *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Bravo, J. A. (1978). *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana*. Lima: Editoriales Unidas.
- Carpentier, A. (1994). *El reino de este mundo*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. (Trabajo original publicado en 1949).
- Fernández, T. (2001). Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 283-297). Madrid: Arco/Libros.
- García Márquez, G. (1986). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja Negra.
- Goethe, J. (1981). *Fausto*. Lima: Universo.
- Müller-Bergh, K. (1972). *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Orrego, J. (1991). Sirenas y ruiseñores. *El Peruano*, p. 12.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco/Libros.
- Rodríguez, J. (2004). Dos formas de asumir lo maravilloso americano: Alejo Carpentier y José María Arguedas. *Revista Hojas Universitarias*, 57, 66-71.
- Rulfo, J. (1984). *Pedro Páramo*. Bogotá: Oveja Negra.

Angeología adánica: los ángeles en la poesía de Martín Adán

ADÁNICA ANGEOLGY: ANGELS IN THE POETRY OF MARTÍN ADÁN

A Gladys, mi ángel.

Andrés Piñeiro Mayorga
Universidad de Lima

RESUMEN

Martín Adán es, al lado de César Vallejo, uno de nuestros poetas fundamentales. Su obra, a pesar de la importancia que posee, no ha sido suficientemente estudiada. Por ejemplo, con respecto a los símbolos que alberga su poética, solo han sido elucidados los de la rosa y la piedra; pero no la única figura que ha permanecido en toda su producción: el ángel. Esta, si bien es cierto que no se ha desplegado como central en alguno de sus poemarios, como la rosa en *Sonetos a la rosa* o en *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)*; y la piedra en *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* o *La piedra absoluta*, no ha dejado de estar presente en ningún momento de su poesía, como sí lo han hecho los símbolos mencionados: cuando aparece la rosa, no asoma la piedra; cuando asoma la piedra, no aparece la rosa.

PALABRAS CLAVE: Martín Adán, cristianismo, herética, angeología, ángel

ABSTRACT

Martín Adán is, next to César Vallejo, one of our fundamental poets. His work, despite its importance, has not been sufficiently studied. For example, with regard to the symbols contained in his poetics, only those of the "rose" and the "stone" have been elucidated; but not the only figure that has remained throughout his production: the "angel". This, although it is true, has not been displayed as central in any of his poetry books, such as the "rose" in *Sonetos a la rosa* or *Travesía de extramares. Sonetos a Chopin*; and the "stone" in *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* or *La piedra absoluta*, has not ceased to be present at any time in his poetry, as the aforementioned symbols have: when the "rose" appears, the "stone" does not appear; when the "stone" appears, the "rose" does not appear.

KEYWORDS: Martín Adán, Christianity, heretical, angeology, angel

Todos hemos visto o creído ver; hemos escuchado o creído escuchar; hemos hablado o creído hablar; hemos tocado o creído tocar a un ángel. William Blake, Emanuel Swedenborg, Paul Klee, Wim Wenders, Rainer Maria Rilke, John Milton, Rafael Alberti, entre muchos otros, nos demostraron que la conocida sentencia nietzscheana sobre la divinidad, por algún motivo que no buscamos entender, dejó incólumes a los ángeles.

La obra poética de Martín Adán, si nos atenemos a los estudios literarios, discurre por cuatro etapas claramente definidas. En la primera, los poemas reunidos bajo el título de *Itinerario de primavera* y *La rosa de la espinela* llevan la marca inequívoca del vanguardismo. En la segunda, donde predominan los arcaísmos y las palabras con gran riqueza etimológica, el rigor formal del verso, expresado magníficamente en sonetos, y el hermetismo que, por momentos, hace inaccesible la comprensión de sus versos, tiene en *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)* su ejemplo más célebre. En la tercera, los versos adquieren un estilo que oscila entre lo coloquial y lo oracular, y muestran su esplendor en el *Escrito a ciegas (carta a Celia Paschero)* y *La mano desasida. Canto a Machu Picchu*. En la cuarta etapa, con *Mi Darío* y *Diario de poeta*, los sonetos se alejan del hermetismo del segundo momento para acercarse a un sutil tono conversacional.

No obstante, más allá de los cambios de tono, estilo, formas estróficas, etcétera, tenemos una visión cristiana del mundo que sustenta su labor poética. En nuestro ensayo *La herética de Martín Adán. Cuestionamiento, alejamiento y confrontación con la tradición cristiana* (Piñeiro, 2017), sostuvimos que dicha visión de Adán presenta dos momentos claramente definidos. El primero, en conformidad con los dogmas cristianos, puede apreciarse desde sus textos aparecidos bajo el título de *Itinerario de primavera* hasta *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)*. El segundo, en clara distancia con tales dogmas, puede reconocerse desde *Escrito a ciegas (carta a Celia Paschero)* hasta *Diario de poeta*, su último poemario.

En la primera etapa poética de Martín Adán, atendiendo a su visión cristiana del mundo, que coincide con los dos primeros momentos de su poética según los estudios literarios, hallamos una conformidad con los conceptos fundamentales del cristianismo. Dios, sacrificio, éxtasis visionario, el mundo visto como un valle de lágrimas, el reino escatológico, son nociones adoptadas dogmáticamente por el poeta y se expresan de manera cabal en *Travesía de extramares*. En cambio, en la segunda etapa, que coincide con los dos momentos finales de su poética, hay un distanciamiento de los dogmas de la fe cristiana. En *Escrito a ciegas (carta a Celia Paschero)*, por ejemplo, la salvación puede ser transferida a otra persona y ser condenatoria en vida, y no, como enseña la tradición cristiana, una acción intransferible que exige un sincero arrepentimiento: “Yo no quiero ya ser yo / Sino otro que se salvara o que se salve”. Asimismo, la muerte puede pasar a ser una prerrogativa del ser humano y no un designio divino: “Porque vivo porque me mato”. El hombre no es dueño ni de uno de sus cabellos, reza el Evangelio.

No es casual que en las dos primeras etapas de su poesía, de acuerdo con los estudios literarios, y la primera si consideramos su visión del mundo, el símbolo predominante sea el de la rosa, figura de constante presencia en la literatura occidental. En las denominadas *ripresas* de *Travesía de extramares*, por ejemplo, Martín Adán da cuenta del éxtasis poético que experimenta en sus versos, de la dicotomía entre el mundo esencial y el terrenal, y de la fragilidad de la naturaleza humana, percibida como la maestra en su camino a la divinidad, en la comprensión de la realidad, del amor y en el anhelo de lo inefable. Y el símbolo que marcará la segunda y la tercera etapa, la segunda en su visión del mundo, será el de la piedra. Su persistencia desgarradora en los más de ocho mil versos que recorren *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* nos mostrará la fortaleza de la piedra ante los embates del tiempo y su fragilidad ante las huellas humanas, el ascenso del poeta a la ciudadela incaica y el descenso a los confines de la conciencia humana, el abandono de la Creación y la persistencia de la piedra, el odio y la confrontación con el prójimo.

Observemos que ninguno de los símbolos permanece en toda la obra poética de Martín Adán. La rosa solo va a expandir sus pétalos en *La rosa de la espinela, Sonetos a la rosa* o en *Travesía de extramares*; la piedra solo se va a erigir con todo su misterio y majestad en *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* o en *La piedra absoluta*. Sin embargo, hay una figura constante en toda la obra poética de Adán, el ángel. Este guarda las mismas características señaladas en la obra poética de nuestro autor: conformidad con los dogmas cristianos en la primera etapa y de distancia de dichos dogmas en la segunda.

En la primera etapa, vemos al “ángel de la anunciación” acompañar y referir a María el nacimiento de Jesucristo en el poema “Navidad” de *Itinerario de primavera*; anuncia a María el misterio de la encarnación. Amanece en el remoto puerto de Thule en Groenlandia, cambia los agujones por “aureola de iris” en la corona de la crucifixión en los textos de *La campana Catalina*; aparece encarnando los deseos de eternidad en el tercer soneto de los dedicados a Alberto Ureta, y como la “realidad” que guía al poeta en “Ma inmoderato” de *Travesía de extramares*.

En la segunda etapa, el ángel que acompaña al poeta no es el de la “Guarda”, sino el del “Hartazgo y Retazo” en *Escrito a ciegas*. Es el “ángel del estorbo” en *La mano desasida*. Es el “Ángel de las Cosas”, inconsciente, impiadoso, torpe, sucio en *Diario de poeta*. Por ello, nos atrevemos a decir que Martín Adán logra configurar una “angeología” en la medida en que alcanza a darles vida a unos “ángeles” que van más allá de la tradición cristiana o de cualquier otra tradición y que solo apreciamos en su poesía.

Este texto se divide en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, “Angeología cristiana”, daremos cuenta de los ángeles que pueblan el cielo cristiano y que aparecen en las dos primeras etapas de la poesía de Martín Adán, de acuerdo con los estudios literarios, y la primera etapa, si seguimos su visión dogmática de la tradición

cristiana. En la segunda, "Angeología adánica", haremos lo propio con los ángeles creados por el poeta y que aparecen en las dos últimas etapas de su poesía, según los estudios literarios, y la segunda etapa, si nos atenemos a su visión "herética" del cristianismo. Para tal fin, nos apoyaremos, principalmente, en la Biblia, el *Catecismo de la Iglesia católica* y en algunos poetas como John Milton o Rainer Maria Rilke.

Contamos con escasos estudios dedicados a la obra de Martín Adán si tomamos en cuenta su importancia. Ciertamente nos encontramos en una etapa inicial de nuestro acercamiento a uno de nuestros poetas mayores. Por ello, se entiende que dichos estudios indaguen por un aspecto específico de la producción de Adán: los símbolos de la rosa o la piedra, la influencia del cristianismo, la naturaleza de su poética, los fragmentos del "Aloysius Acker", una biografía, etcétera. Hasta ahora no se ha realizado un estudio que indague por la figura más persistente en la poesía de Martín Adán, el ángel. El presente artículo pretende iniciar este camino.

ANGEOLOGÍA CRISTIANA

Con los poemas reunidos bajo el título de *Itinerario de primavera* se inicia la primera etapa de la obra poética de Martín Adán atendiendo a su estilo y también la primera si seguimos a su visión del mundo en conformidad con los dogmas cristianos. Como ha señalado Mirko Lauer (1983) acerca del "ambiente" que rodea los poemas de Martín Adán que van desde "Navidad", perteneciente a *Itinerario de primavera*, hasta *La rosa de la espinela*, todos llevan la impronta del "vanguardismo español y leal a ciertos epígonos de la generación del 98. Hay en ellos un leve, pero determinante predominio de la imagen sobre lo conceptual" (p. 14). En efecto, en "Navidad" prevalece claramente la imagen sobre el concepto, una presencia de los cuadros y colores de Leonardo da Vinci que invita a su contemplación. Es el primer texto de Adán donde aparece la figura del ángel.

En el Evangelio de Mateo, un ángel se aparece en los sueños de José y le anuncia la buena nueva: "Así lo tenía planeado, cuando el Ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo: 'José, hijo de David, no temas tomar contigo a María, tu mujer, porque lo engendrado en ella es del Espíritu Santo'" (Mt 1, 20-21). En el Evangelio de Lucas, un ángel anuncia el nacimiento de Jesús a los pastores:

Había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el Ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz; y se llenaron de temor. El ángel les dijo: "No temáis, pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un salvador, que es el Cristo Señor; y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre". Y una multitud de ángeles se unieron al Ángel del Señor y alabaron a Dios, diciendo: "Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace". (Lc 2, 8-14)

El anuncio de la llegada de Jesús es dado por un ángel a José y a los pastores; otros ángeles se reúnen con Él o elevan cánticos por su nacimiento. Martín Adán une estos dos momentos bíblicos diferenciados, la anunciación y el nacimiento de Jesús, en un solo texto. En la tradición cristiana, la Navidad comprende el período que va desde la Nochebuena hasta la festividad de los Reyes Magos.

El poema se inicia con una evocación a las “madonnas”, a las “vírgenes”, de Leonardo da Vinci, primeras obras pictóricas del artista florentino. Podría tratarse de la *Virgen con el Niño y flores*, más conocida como la *Madonna Benois*, donde las miradas de María y su Hijo se detienen en la complicidad de sus manos. O a *La Virgen de las rocas*, por su evocación a la “gruta del cielo” y “el rebaño del mar”. También podría estar tomando como referencia a *La Virgen del huso*. No descartaríamos la posibilidad de la presencia de estas tres obras en el poema que analizamos, las cuales le otorgan su peculiaridad a cada fragmento del texto. Según el poeta, se trata de una obra del Renacimiento “sombrión”, apreciado como un movimiento de transición entre el Medioevo y la modernidad, y no en el resplandor que evoca su nombre.

El “rebaño del mar” nos remite a las tareas de pastoreo del pueblo hebreo, pero este no viene del valle, sino del mar, y “bala” a la “gruta del cielo”. Esta nos hace pensar en el cielo como “una inmensa bóveda de cristal tachonada de estrellas fijadas”, descrita por Aristóteles, un lugar sólido, límite del mundo, y no como un espacio abierto al infinito. Como señalamos líneas arriba, “el rebaño del mar” y “la gruta del cielo” podrían guardar relación con *La Virgen de las rocas*, donde apreciamos estas características. Leamos estos versos de “Navidad”: “El rebaño del mar / bala a la gruta / del cielo, llena de ángeles”. (Martín Adán, 1980, p. 3). El poema termina aludiendo a los juegos del Niño, al amor de la madre y al lecho del Niño. En *La Virgen del huso*, el Niño juega con este instrumento, que podría evocar la inocencia de Jesús ante la crucifixión futura, ya que el huso tiene forma de cruz. Los “labios” de María dan el “calor” que “niegan la vaca y el asno”, con lo que se enfatiza las tareas de pastoreo, pero que marcan una distancia abismal con el amor maternal. El lecho del Niño está formado por los cabellos de María.

Es interesante comprobar la afinidad que guarda “Navidad” de Martín Adán con *Himno a la natividad* de John Milton. En este poemario también se refiere el nacimiento del Hijo de Dios y se insiste en el nuevo orden cósmico que instaura: declinan otras creencias, los astros se detienen, Satán recibe un nuevo castigo. Aquí los ángeles emiten una intensa melodía con sus alas para adorar al Hijo enviado:

X
Y vio un globo candente
de luz resplandeciente
que de la noche iluminó sus galas;
a bellos querubines

y armados serafines
 volando en fila con radiantes alas,
 y como de arpas escuchó el tañido
 por el Hijo de Dios recién nacido. (Milton, 2009, p. 29)

También aparecen los ángeles cantando “¡Hosanna!” —del arameo y sus derivaciones hebrea, griega y latina, “salva”, “rescate”, “salvador”— al Hijo de Dios en el pesebre. María ya no canta y la “estrella postrera” se ha detenido y encendido su lámpara. Llama la atención que Milton emplee este cántico en el nacimiento de Jesús, ya que se le suele utilizar en el cristianismo en el Domingo de Ramos y en la eucaristía:

XXVII

Mas, ved, la virgen santa
 al niño ya no canta:
 que en reposo ha quedado adormecido;
 una estrella postrera
 que se para y espera,
 por su Señor su lámpara ha encendido;
 y exclama en el establo esta mañana
 el coro de ángeles: ¡Hosanna! (Milton, 2009, p. 53)

En “Navidad” de Martín Adán, aparecen los “ángeles” para anunciar y acompañar el nacimiento de Jesús. En “Natividad” de John Milton, aparecen para adorar el nacimiento del Hijo del Hombre con sus cánticos. Asimismo, en ambos casos, se apela a la pintura o iconografía cristiana. Martín Adán, como se anuncia en el poema, se remite a las “madonnas” de Leonardo. El texto de John Milton, según George Sampson, guarda afinidad con “un cuadro italiano de los primitivos que representa la natividad”. En su *Historia de la literatura inglesa*, leemos:

Contemporánea de la sexta elegía latina es la oda *On the Morning of Christ's Nativity*, tan llena de vigorosa fantasía y originales bellezas; como un cuadro italiano de los primitivos que representara la natividad, se halla llena de apacibles, atractivos detalles, y también de los mismos patéticos recursos. Es única en la poesía inglesa, y única en Milton mismo, pues cuando intentó la realización de otro poema del mismo género, *The Passion*, no lo logró, y siendo él el poeta de más sentido autocrítico comprendió su fracaso y así lo dijo. (Como se citó en De Vedia y Mitre, 2009, p. 11)

Por la mente de Martín Adán transitan las imágenes de las “madonnas” de Leonardo y él va cogiendo algunas características que conformarán cada fragmento de su poema. Milton hace lo propio con los cuadros de los “primitivos” sobre la natividad. Nos apena que esta evocación de las “madonnas” —o de otros temas pictóricos— no haya permanecido en la obra poética de Martín Adán. Sin duda, habríamos tenido otros poemas o poemarios tan notables como el que acabamos de analizar. Leonardo da Vinci con *La Virgen*

del clavel, John Milton con *Himno a la natividad* y Martín Adán con "Navidad" iniciaron sus obras bajo el esplendor de la misma estrella.

La campana Catalina de Martín Adán, como señala John Kinsella (1989), se caracteriza, si nos atenemos a su estilo, como toda la segunda etapa del poeta donde también encontramos *La rosa de la espinela* y *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)*, "por su preferencia por una poesía más ordenada y disciplinada" (p. 190). Y si consideramos su visión cristiana del mundo, continúa en *La campana Catalina* la primera etapa de su poética. Ciertamente, se trata de su etapa barroca, hermética, donde proliferan los arcaísmos y se erige a la rosa como su símbolo más importante.

En *La campana Catalina* se da cuenta del ángel. Esta es una oración que nos recuerda el anuncio del ángel a María sobre su divina maternidad, es decir, el misterio de la encarnación. En honor a este misterio, el papa Juan XXII (1244-1334), a quien se le atribuye la autoría del rezo, ordenó a sus fieles que al tañer de las campanas de los templos se iniciara dicha oración. En el mencionado poemario de Adán, las "campanas" recuerdan al "ángel de la anunciación" su cometido, como si cada vez que tañen las campanas se reiniciara el misterio: "¡Callándote, que no te oye!... / ¡Das el ángelus al ángel! / ¡Que la Catalina habla / como si le faltara el aire!" (Martín Adán, 1980, p. 39). En los siguientes versos, el poeta nos sitúa nuevamente en el escenario descrito en el poema "Navidad" de *Itinerario de primavera*. La sorpresa ante el anuncio del "ángel" y las manos y las miradas que intercambian madre e Hijo: "Cuando en casa sin aliento, / presente aún el ángel, / desnudan un lecho manos / mudas, ciegas, de una madre" (Martín Adán, 1980, p. 49).

La corona de espinas colocada cruelmente a Jesucristo como escarnio por su pretendida divinidad antes de su camino a la crucifixión se desvanece en una "aureola de iris". El término *élitros* afianza la idea de transformación de los "aguijones" en "aureola". En la definición que da la Real Academia Española (s. f.) de *élitros*, leemos:

Cada una de las dos alas anteriores de los ortópteros y coleópteros, las cuales se han endurecido y en muchos casos han quedado convertidas en gruesas láminas córneas, que se yuxtaponen por su borde interno y protegen el par de alas posteriores, las únicas aptas para el vuelo. (Definición 1)

Esta situación puede ser entendida como el tránsito de la ofensa humana a la piedad divina, de la figura desgarradora de la "corona de aguijones" a la figura salvadora de una "aureola de iris de élitros la truecan ángeles". Nos dice el poeta: "La corona de aguijones / de las sienas se te cae, / y en aureola de iris / de élitros la truecan ángeles" (Martín Adán, 1980, p. 55). Los ángeles, según la tradición cristiana, no están presentes en la crucifixión de Jesucristo. Sin embargo, el poeta alivia el destino cruento que le espera al Niño que acaba de nacer con unos "ángeles" que transforman la "corona de aguijones" en una "aureola de iris".

Con *Travesía de extramares (Sonetos a Chopin)*, asistimos al poemario mejor estructurado de Martín Adán. Los poemas se van sucediendo como momentos musicales en torno al poeta peruano Alberto Ureta, maestro de Adán en el Colegio Alemán; a la búsqueda de lo inefable; a Chopin, como reza el "subtítulo" del poemario; y a la rosa, el símbolo principal de esta época. Seguimos con la segunda época de su poesía según su estilo, donde predomina su barroquismo y hermetismo; y llegamos al fin de la primera, tomando en cuenta su visión cristiana del mundo.

Los poemas a Ureta aparecieron con anterioridad en *Itinerario de primavera* y las *ripresas*, los ocho sonetos dedicados a la rosa, fueron elegidos entre los nueve que conformaron *Sonetos a la rosa*. En el tercer soneto dedicado a Alberto Ureta en *Travesía de extramares*, la figura del ángel aparece adjetivada en "angélico afán". Se enfatiza así esa actitud cristiana en Martín Adán que consiste en separar el mundo celestial, en el que habitan los ángeles y al que aspira el alma humana, del mundo terrenal, del "valle de lágrimas" en el que mora nuestro cuerpo. Ese "alivio", que consiste en experimentar el éxtasis poético que ha logrado el maestro Ureta, quiere tenerlo el discípulo Adán, pero no logra conseguirlo del todo: "¡Quiero aliviarme, no en seguro ajeno, / Sino en el propio mío, en la mi nada, / Del angélico afán y cuerpo humano!" (Martín Adán, 1980, p. 89).

Como sabemos, *ripresa* es un término musical que designa ocho movimientos en una composición. En *Travesía de extramares*, tenemos ocho *ripresas* que conforman el núcleo del poemario. En "Sesta ripresa", encontramos la evocación del poeta de una identidad efímera que se alcanza mediante el éxtasis visionario con la rosa. El poeta se reconoce como distinto y distante la naturaleza de la rosa; esta se ve como un ser externo que acude al poeta en el instante de la creación, que no es, por cierto, un momento enteramente grato, en la medida en que no es su condición natural. Leamos la "Sesta ripresa":

La rosa que amo es la del esciente,
La de sí misma, al aire de este mundo;
Que lo que es, en ella lo confundo
Con lo que fui de rosa, y no de mente.

Sí en la de alma espanta el vehemente
Designio, sin deseo y sin segundo,
En otra vence el incitar facundo
De un ser cabal, deseable, viviente...

Así el engaño y el pavor temidos,
Cuando la rosa que movió la mano
Golpea adentro, al interior humano...

Que obra alguno, divino por pequeño,
Que no soy, y que sabe, por los sidos
Dioses que fui ordenarme asá ensueño. (Martín Adán, 1980, p. 106)

En este soneto apreciamos la separación de cuerpo y mente. El poeta ama a la rosa etérea poseedora del saber y que no ha podido ser alcanzada a cabalidad, debido a que la naturaleza del poeta está constituida no solo de alma, sino también de cuerpo. Las cualidades inmateriales, al no poseer atributos tangibles, pueden resultar frustrantes en oposición a los "vivientes". No obstante, las cualidades inmateriales se tornan presentes en el cuerpo, "movió la mano", y en el alma del poeta, "el interior humano", procurándole una experiencia dolorosa. No en vano G. W. F. Hegel llama *angustia* al sentimiento de pérdida total del ser ante la muerte. La creación es un atributo que puede compartir con la divinidad, a pesar de sus limitaciones humanas.

ANGEOLÓGIA ADÁNICA

Un tono conversacional marca la tercera etapa de la poética de Martín Adán, de acuerdo con los estudios literarios, y una herética si nos atenemos a su visión cristiana del mundo donde predomina su "herética". En el *Escrito a ciegas*, vemos que el poeta no se identifica con el Ángel de la Guarda, presente en las oraciones de la más tierna infancia, sino con el del Hartazgo y Retazo. Un ángel con dos rostros. El "Ángel del Hartazgo" ha logrado colmar sus deseos, incluso en exceso. El "Ángel del Retazo" evoca su propia escritura, hecha de fragmentos. Por un lado, la propia revelación de la vida misma se nos muestra en sus experiencias aisladas e intensas, la "duración" de la que nos hablaba Henri Bergson, que el poeta recrea en el poemario, y no en su continuidad anodina. Por otro lado, podemos ver en esta identificación con el "Ángel del Retazo" una clave para leer su propia obra poética, sobre todo en *Escrito a ciegas* y en *La mano desasida*. Al final de la lectura de estos poemarios nos queda la sensación de que, si cambiáramos el orden de los fragmentos, esto no alteraría en lo más mínimo su consecución final.

Mi Ángel no el de la Guarda.
Mi Ángel es del Hartazgo y Retazo,
Que me lleva sin término,
Tropezando, siempre tropezando,
En esta sombra deslumbrante
Que es la vida, y su engaño y su encanto. (Martín Adán, 1980, p. 145)

Sería interesante relacionar el tránsito de la conformidad con el dogma cristiano hacia la herejía poética en la obra de Martín Adán con el tránsito de la poesía de Rilke de la presencia de Dios en *El libro de las horas* a su casi ausencia en *Las elegías de Duino*, donde la figura del ángel se erige como el nuevo destino de sus versos. Incluso, en la aparición de la figura rilkeana del ángel terrible, podemos escuchar ecos lejanos del "Ángel del Hartazgo y Retazo" martinadánico. En ambos casos, no apreciamos el rostro bello y amable del ángel, sino su rostro cruel, altivo y distante. El propio Rilke le escribe en una carta a su amigo W. von Hulewicz: "El 'Ángel' de las *Elegías* no tiene nada que ver

con el ángel del cielo cristiano (sino más bien con las figuras de ángeles del islam)” (carta a W. von Hulewicz, XIII, 334-337, como se citó en Angelloz, 2016, p. 29). Los ángeles del islam son seres de luz que siguen las órdenes de Dios y, por lo tanto, no pueden revelarse contra Él. No encontramos la figura del ángel caído, ni la conversión de ángeles en hombres, ni de hombres en ángeles. Rilke en los ángeles del islam y Martín Adán en los creados por él expresaron la tragedia de una separación originaria entre seres celestiales y terrenales.

La mano desasida. Canto a Machu Picchu es el poemario más extenso de Martín Adán, más de ocho mil versos, y, para algunos estudiosos como Mirko Lauer, el más trascendente. Ciertamente, estamos frente a un poemario tan colosal como la ciudadela inca que le da su nombre. Continuamos en la tercera etapa de su poesía, según su estilo, y la segunda atendiendo a su visión “herética” del mundo, cada vez más radical.

En los siguientes versos de “Escrito para una amiga” de *La mano desasida*, la figura del ángel adquiere un nuevo rostro, el del “estorbo”; pero, a pesar de ser un obstáculo para el poeta, este lo asume como propio y también como la fuerza que lo empuja a escribir sobre su travesía por la ciudadela inca con las dificultades físicas y mentales que conlleva tal experiencia. La confrontación con el “ángel del estorbo” le revela al poeta su tránsito por la vida, lo efímero de su existencia, su fatiga, en una palabra, su humanidad:

Y ese ángel mío, el ángel del estorbo,
 El que me mueve la mano,
 El que me hizo subir a Machu Picchu,
 Cinco veces en un año,
 Y el que me cuenta mis días y mis veces,
 Mi yo desvelado,
 Porque él no nació nunca,
 Porque envejecí
 Y yo soy viejo, y quiero mi cansancio,
 Sí, porque soy,
 Digan lo que digan, humano. (Martín Adán, 1980, p. 224)

El “ángel del estorbo” es el que lo ayuda a realizar su escritura, que es asumida por Martín Adán como una desnaturalización de lo que ha podido “oír de las sumas voces” cuando evocaba la figura del poeta Alberto Ureta en *Travesía de extramares* y que ahora se asume como lo “intraducible”. Dicho ángel hace patente las dificultades físicas y mentales a la hora de realizar una tarea de la envergadura de la poesía o del ascenso a Machu Picchu. Asimismo, con el “ángel del estorbo” se acrecienta su actitud herética al presentarlo como una realidad que le muestra las limitaciones de su naturaleza terrenal.

Machu Picchu también es visto como una “Estatua de Luzbel”, el ángel más bello y arrogante que abandona su hábitat celestial para crear su propio reino infernal. Una caída que se precipita a la tierra o dentro de ella. Es interesante que el poeta tome uno

de los dos rasgos más notorios de Luzbel que, como ha señalado santo Tomás de Aquino en su "Tratado de los ángeles" de la *Suma teológica* (1 q.63 a.3), es la soberbia. El otro, la envidia. Leemos en *La mano desasida*:

Pisado de presbíteros de México,
Admirado de turistas,
Vivido por mí
¡Más de un día!...
Machu Picchu, mi ser,
Piedra sublime, infernada y maldita,
¡Estatua de Luzbel,
El Serafín hermoso de la eterna horrible profecía! (Martín Adán, 1980, pp. 249-250)

Diario de poeta (1973), último poemario publicado por Martín Adán, marca el final de ambas clasificaciones de su poética: la segunda etapa de su poesía, si nos atenemos su visión "herética" de la tradición cristiana, y la cuarta si seguimos a los estudios literarios. Apreciamos que dicha visión ha llegado a su punto más álgido con respecto a la tradición cristiana. En poemarios anteriores, hemos apreciado "alejamiento y cuestionamiento"; ahora veremos una clara "confrontación". En cuanto a su estilo, se observa una vuelta al soneto, pero sin los rigores conceptuales observados en *Travesía de extramares*. Su hermetismo y barroquismo han cedido al tono coloquial propio de los diarios.

En el siguiente terceto, también se pueden apreciar las propiedades humanas del poeta transferidas al "Ángel de las Cosas": "Necio y barbudo loador de rosas / Y bebedor de vino el como humano". También Martín Adán se refiere a su propia labor poética del primer momento como "loador de rosas", tal como escribe en *La rosa de la espinela*, *Sonetos a la rosa* o en las *ripresas* de *Travesía de extramares*. En *Diario de poeta*, leemos: "¡Y así abrumado el Ángel de las Cosas, / Necio y barbudo loador de rosas / Y bebedor de vino el como humano!" (Martín Adán, 1980, p. 447).

En los versos que siguen, el ángel es visto como una figura que lo agobia, "Pegadizo Ángel", que torna innecesaria su presencia, ya que el poeta puede unirse a Dios cuando lo alcance la muerte o cuando esta se prefigure en el éxtasis poético: "¡Vete, pues, Pegadizo Ángel, adelante... / Que Dios me está esperando en cada instante!... / ¡Al ente divinal, por Su demora!..." (Martín Adán, 1980, p. 448).

Hemos podido apreciar en el presente artículo que la figura del ángel abarca toda la obra poética de Martín Adán. No hay otra figura o símbolo, como el de la rosa o el de la piedra, que tenga esa presencia. La rosa expande sus pétalos en las dos primeras etapas de su poética, si seguimos a los estudios literarios, y en la primera si nos atenemos a su visión cristiana del mundo, que va desde sus primeros poemas hasta *Travesía de extramares*; pero no está presente en la tercera y cuarta etapa de su poética mencionadas por los estudios literarios y la segunda de acuerdo con su visión del mundo, que va desde

Escrito a ciegas hasta *Diario de poeta*, donde predomina su distanciamiento de la tradición cristiana y se erige la piedra como el símbolo más importante. Este ciertamente no aparece en los primeros poemarios. Es interesante notar que el cambio de perspectiva de dicha tradición, “dogmática” en el primer momento y “herética” en el segundo, también se vea reflejada en los “ángeles”. Estos guardan conformidad con el universo cristiano en el primer momento y se tornan heréticos en el segundo, al punto de referirnos a ellos como criaturas adánicas.

REFERENCIAS

- Angelloz, J. F. (2016). *Las Elegías de Duino y los Sonetos a Orfeo*. Prólogo. En R. M. Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Aquino, T. de (2014). *Suma teológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Catecismo de la Iglesia católica*. (1993). Lima: Misión Jubilar Lima, Perú.
- Kinsella, J. (1989). *Lo trágico y su consuelo. Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Lauer, M. (1983). *Los exilios interiores*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Martín Adán (seud. de Rafael de la Fuente). (1980). *Obra poética* (edición, prólogo y notas de R. Silva-Santisteban). Lima: Edubanco.
- Milton, J. (2009). *Himno a la natividad*. Lima: Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, colección Manantial Oculto.
- Piñeiro, A. (2017). *La herética de Martín Adán. Alejamiento, cuestionamiento y confrontación con la tradición cristiana*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Rilke, R. M. (2016). *Elegía de Duino. Sonetos a Orfeo*. Lima: Academia Peruana de la Lengua.
- Vedia y Mitre, M. de. (2009). Presentación. En J. Milton, *Himno a la Natividad*. Colección El Manantial Oculto, dirigida por Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Rectorado.

La sagrada obsesión por capturar al personaje. Un encuentro con el fotógrafo peruano Herman Schwarz

THE SACRED OBSESSION OF CAPTURING THE CHARACTER. AN ENCOUNTER WITH THE PERUVIAN PHOTOGRAPHER HERMAN SCHWARZ

Alonso Rabí do Carmo
Universidad de Lima

RESUMEN

Esta entrevista ofrece a los lectores la mirada del artista sobre su propio trabajo. Esto abre no solamente una nueva perspectiva de análisis crítico del discurso o el objeto artístico (existe una marcada tendencia crítica a no considerar las palabras del artista), sino que, además, complementa otras miradas o lecturas posibles. En este caso, se trata de Herman Schwarz, un notable fotógrafo peruano que ha transitado con solvencia distintos campos durante los últimos cuarenta años, que van desde la fotografía documental hasta la poética del retrato, pasando por el uso de la imagen como herramienta social y documental. La voz del fotógrafo es la guía que irá descubriendo los pilares de su vocación y explicando al detalle las características de su discurso.

PALABRAS CLAVE: fotografía, sociedad, discurso artístico, vocación, imagen documental

ABSTRACT

This interview offers to our readers the artist's eye on his own work. This opens not only a new perspective of critical analysis of the discourse or the artistic object (there is a marked critical tendency not to consider the words of the artist), but also complements other possible approaches or readings. In this case, it is Herman Schwarz, a notable Peruvian photographer, who has worked with solvency on different fields during the last forty years, ranging from documentary photography to the poetics of the portrait, through the use of the image as a social and documentary tool. The voice of the photographer is the guide who will discover the pillars of his vocation and explain in detail the characteristics of his speech.

KEYWORDS: photography, society, artistic discourse, vocation, documentary image

La fotografía peruana tiene una importante tradición y, en el corpus de sus imágenes, las tomadas por Herman Schwarz (Lima, 1954) ocupan un lugar indiscutible. La fotografía de Schwarz tiende a la naturalidad en la representación e invoca en los gestos de sus retratos un instante crucial que permite entender a cada personaje. La hondura de su mirada es, pues, una de sus características centrales. ¿Y qué ha logrado con eso? Construir un estilo, un universo personal, es cierto, pero que no es ajeno a los vaivenes sociales.

De este modo, la intimidad de un personaje captada en ese momento invisible al ojo continuo también tiene que decirnos algunas cosas sobre el entorno, porque Schwarz ha hecho suyo un virtuosismo que no descuida el realismo y, a la vez, no reniega del artificio para lograr sus impecables imágenes. Imaginación, impulso artístico y ánimo documental son los tres vectores que convergen en su arte.

Las razones de esa convergencia pueden ser múltiples, pero hay una que no debemos descuidar ni mirar de soslayo: el hecho de que Schwarz haya dedicado varios años de su experiencia a la edición fotográfica periodística, lo que de por sí revela un contacto cotidiano con el mundo fáctico, ese mundo en el que la experiencia social e histórica cobran concreción.

El reconocido crítico de arte y curador Augusto del Valle confirma esta lectura, en un texto escrito para el libro *Al ras del suelo. La imagen documental* (2012), que contiene una muestra antológica del trabajo de Schwarz, en el cual practica un riguroso examen de las diversas etapas y motivos presentes en el universo del fotógrafo. En la conclusión de su artículo, se dice que hay un recorrido en el conjunto de las imágenes

que va de lo específico del acontecimiento hacia otro aspecto de lo real y deja asomar cierto potencial alegórico de la imagen. Con esto último, la dialéctica entre el documentalismo gráfico y el documento a secas se revela como una fuerza de impulso. Por otro lado, la mirada que recoge una poética proveniente de la pintura reaparece. (p. 28)

Dialogar con un creador es una oportunidad de conocer su sensibilidad, de explorar en los resortes que motivan su vocación y que son los cimientos de su propia poética. Lo que sigue es un diálogo con Herman Schwarz, en el que el fotógrafo explica (y se explica) los pormenores de su trabajo.

¿Podrías recordar tus inicios en la fotografía? ¿Cómo descubriste tu vocación? ¿Hubo personas decisivas en ella?

La primera vez que sentí la necesidad de registrar algo con la fotografía fue durante un concierto de *rock*. Yo estaba estudiando arte en Misuri desde 1973 y George Harrison era el primer Beatle que hacía un *tour* en los Estados Unidos tras el rompimiento del grupo en 1969, cuya última presentación había sido en 1966. George Harrison tocó en el Arena de Saint Louis el 20 de noviembre de 1974.

Recuerdo que estábamos en el mezanine, pegados a la baranda sobre el escenario, mientras su telonero Ravi Shankar en la cítara hacía su demasiado larga *performance*; de pronto, George salió detrás de las cortinas a mirar al público y alzó la mirada hacia nosotros. Ahí pensé: “Cómo no tengo una cámara, carajo”. Tal vez la idea se me cruzó porque una de las amigas que nos acompañó tenía una cámara, pero que no estaba cerca en ese momento.

Esa Navidad, me regalaron un vale de una tienda fotográfica y —con algo más— pude comprarme mi primer equipo réflex, una Canon TLb.

Buena parte de tu carrera se ha desarrollado en el ámbito periodístico. ¿Notas alguna disputa, alguna zona no resuelta entre la fotografía periodística y la artística? Muchas veces oí decir en los diarios en que trabajé que los fotoperiodistas tenían que renunciar a lo estético. ¿Cómo ves esto?

En realidad, cuando comencé a colaborar en los medios, a fines de los setenta, no existía esa preocupación. Primero, porque la diagramación, el arte final, el papel periódico y la calidad de la impresión no eran de mucha calidad. El espacio que se le daba a la foto era mínimo y lo que importaba era que contara algo de lo que trataba la nota informativa. Se usaba mucho archivo y se pirateaba de lo lindo: era lo que comúnmente se hacía.

Mientras que la fotografía te diera la información necesaria, lo artístico era complementario, un plus, nadie espera nada especial, sobre todo en esos años cuando el común de los reporteros gráficos eran formados en los mismos medios de prensa. La cualidad máxima de una foto periodística era su carácter de primicia, haber captado el momento noticioso del día. Podría ser el momento del gol, el gesto del político que da la noticia, el accidente, el muerto, el incendio. Cuando empecé a trabajar para algunos medios de prensa, tener una cámara era suficiente.

En los medios era suficiente ser pariente o ahijado del jefe de fotografía; se comenzaba desde abajo: cargar rollos, secar negativos y fotos. De ahí, a revelar y archivar. Luego, a copiar lo que los editores o el director del medio selecciona. Todo es parte del entrenamiento práctico empírico, porque al día siguiente del trabajo de laboratorio veías en el diario impreso las mejores fotos.

En un medio periodístico existen las notas de actualidad y las inactuales, que son las que te permitían más creatividad. En cambio, para las noticias de actualidad, muchas veces importan más las circunstancias del momento que la calidad artística de la imagen. Por ejemplo, consigues hacerle un retrato espectacular a Borges, un claroscuro dramático maravilloso, pero tienes otra saludando al presidente de la República, no tan buena; bueno, esa se publica: es más noticiosa.

Hoy la cosa ha cambiado. Creo que se permiten más licencias y se arriesga un poco más en aras de la originalidad y explotando “las bondades” del Photoshop.

¿A qué fotógrafos considerarías como tus maestros, de quienes aprendiste más?

Yo me considero un autodidacta, porque eran pocos los colegas dispuestos a darte consejos, a menos que sean para hacerte fallar la toma o malograr tu rollo durante el revelado: eso era lo más común. La filosofía era hacerte pagar “derecho a piso”, sobre todo si no eras un recomendado del jefe de fotografía.

Los fotógrafos que destacaban en esos años eran sin duda los de *Caretas*. Sobresalía el Chino Domínguez en la parte política, que siempre estaba en el momento preciso; Víctor Manrique, en los retratos. Aunque pocos gozaban del reconocimiento público, porque no solían ponerles créditos a las fotos. La estrategia empresarial parecía ser la de mantener a los reporteros gráficos en el anonimato para que no se hagan conocidos y sean tentados por otros medios y, de paso, mantienes los sueldos bajos.

En la parte cultural de *Caretas*, destacaban los retratos de Alicia Benavides, que me traían a la memoria las fotos de Baldomero Pestana, que había visto publicados años atrás en la revista *Fanal* de la International Petroleum Company. No había muchos lugares donde ver buenas fotografías. A mi casa llegaban por suscripción la revista *Life* en español, *Fanal* de la IPC y muchas revistas médicas de propaganda farmacéutica para un hermano mayor que había emigrado años antes, pero seguían llegando y andaban por ahí mostrando las interioridades del cuerpo humano a quien se atreviera a hojearlas.

A fines de los setenta también llamó mi atención el grupo Interfoto, que trabajaba en la revista *Amauta*, publicación del partido que lideraba Javier Diez Canseco, Vanguardia Revolucionaria. No los conocía aún, pero lo integraban Gilberto Hume, Carmen Barrantes, Ernesto Jiménez, entre otros.

¿Quiénes constituyen para ti los hitos más importantes en la tradición de la fotografía peruana?

Los enumero: la tesis del profesor Keith McElroy sobre la fotografía peruana del siglo XIX, en 1977, y la publicación —como libro— de parte de ella en el mismo año; la puesta en valor del archivo de Martín Chambi en 1978 por Edward Ranney y la Fundación Earthwatch; la Galería Secuencia de Fernando La Rosa; la compra del Archivo Courret por la BNP, bajo la dirección de Juan Mejía Baca en 1986 y su inventariado por el equipo del Consejo Peruano de Fotografía; el Primer Coloquio de Fotografía Peruana en la Universidad de Lima en 1989, organizado por Jorge Deustua, y la exposición y libro del MALI: *La recuperación de la memoria: Perú, 1842-1942* en el 2001.

¿Y en la tradición latinoamericana?

Los coloquios internacionales de fotografía en México. Las publicaciones argentinas de La Azotea de Sara Facio y Alicia D'Amico. La exposición internacional de Erika Billeter, donde aparecen por primera vez los maestros europeos, norteamericanos y latinoamericanos (1980).

¿Tu trabajo más personal como fotógrafo se sustenta en algún bagaje teórico? ¿Cuáles serían, en todo caso, los resortes menos evidentes, los secretos de tu trabajo fotográfico más personal?

La fotografía como documento social de Gisèle Freund se publicó en 1936, pero es de una actualidad que sigue vigente. La fotografía sigue siendo, para mí, esa cámara oscura que detiene el tiempo "sin la intervención de la mano del hombre", con una fidelidad que es sorprendente y eterna.

La fotografía aparece como resultado de una prolongada búsqueda: hacer permanente la imagen que se formaba dentro de la cámara oscura. Por otro lado, el propósito del arte siempre fue imitar a la naturaleza al detalle. Al aparecer la fotografía produce una revolución en las artes plásticas, pues les quita a los pintores esa necesidad primordial de imitar a la naturaleza y copiarla tal cual, y nace el impresionismo, cuya generación no se sentía con la obligación de copiar la naturaleza, sino de interpretarla.

Que otros traten de negar esa cualidad intrínseca diciendo que "toda fotografía es mentira" no me mueve una ceja; tratan de envolver "toda" la fotografía en un mismo paquete, como si la fotografía documental y periodística tuviera algo que ver con el trabajo de artistas que utilizan la cámara fotográfica como herramienta para realizar sus creaciones.

Trabajo en la línea de los fotógrafos del siglo xx, tratando de que mi trabajo refleje mi tiempo.

¿Qué singularidad o rasgo exclusivo ofrece la fotografía como arte y como medio que nos permite conocer el entorno en que vivimos?

Hay artistas que son capaces de universalizar su mundo interior y otros que tienen un lenguaje tan personal que solo permiten ver un proceso particular, que por supuesto puede ser genial; quién sabe su reconocimiento sea compartido por un entorno muy cerrado.

Hoy se le llama fotografía a cualquier imagen producida por una máquina reproductora, no necesariamente una cámara oscura y no necesariamente la imagen reproducida ha sido originalmente creada por el que la está reproduciendo. La apropiación de imágenes ajenas es parte de las nuevas corrientes del arte contemporáneo.

¿Crees que la fotografía en el Perú es un arte lo suficientemente valorado? No contamos con un museo especializado, por ejemplo.

Los principales críticos y curadores parecen estar más en el rol de ser el nexo entre la producción de arte y el mercado: señalando quiénes son los que les parecen importantes y quiénes no. Una crítica que favorece a un grupo pequeño de artistas y también curadores que viven del discurso conceptual.

¿Cómo juzgarías el desempeño de la crítica de fotografía en el Perú? ¿Quiénes en ese campo son para ti voces autorizadas?

El problema de la crítica en el Perú es que generalmente son los mismos curadores de las muestras los que publican sus puntos de vista en los medios, y eso los convierte en juez y parte. Y la verdad es que pocas veces las entiendo, el lenguaje es tan especializado, tan críptico que solo los otros curadores entienden y se aplauden mutuamente. Entonces, viene lo lógico: entre ellos se seleccionan y se invitan y nadie les hace sombra. Aquí estamos entre dos corrientes, los que nos quieren decir por dónde va el arte contemporáneo, según cierto "caleidoscopio internacional", y los que miran las imágenes y su significado.

¿Podrías explicar con detalle tu técnica como retratista?

Creo en lo que una vez dijo Edward Steichen, que un solo retrato es incapaz de registrar todas las expresiones vitales de una persona, es decir, desde la alegría plena hasta la tristeza más profunda. Sin embargo, si uno es capaz de capturar un momento, uno solo, que pueda ser asociado con la naturaleza íntima o adjudicable al retratado, uno debe darse por satisfecho, porque no va a poder lograr más que eso.

En términos más prácticos, lo primero es la dirección de la luz natural, porque trato de no usar luz artificial. Lo segundo es el entorno, porque lo que rodea a tu sujeto se vuelve parte del retrato. Cuando descubrí lo que llamo el espacio negativo, que lo que rodea al personaje en la toma es también una forma, una estructura que va a ser tan importante como el retratado. Este espacio va a enmarcar, a soportar, a darle contraste y volumen al personaje fotografiado. Ese espacio puede estar poblado o despoblado, puede tener elementos que se relacionen con el personaje o simplemente para darle carácter. Y he aquí lo más importante: una vez que la luz y los elementos que lo rodean estén compuestos en el visor, se debe saber esperar a que el personaje nos entregue, regale, atisbe, un guiño, un queco, un rasgo personal propio y singular del universo que puede ser la persona fotografiada.

¿Qué es más importante en tus retratos, tu mirada o la del personaje?

Creo que lo que vemos a través del visor es al personaje. Todo lo que transcurre hasta el momento de disparar es parte de una técnica que uno va construyendo internamente, casi sin pensarlo, como en automático. Me gusta que, cuando uno ve una foto mía lograda, vea al personaje con nitidez.

La sensación que uno tiene cuando una de las fotos que uno ha tomado se vuelve el retratado. No una foto de, sino el personaje mismo. Ese es un aspecto del trabajo importante porque implica una responsabilidad de enorme peso, y es que el trabajo no termina cuando uno hace la foto. Porque en este trabajo de capturar una fracción del tiempo, lo que uno puede lograr es también la eternidad.

¿Qué proyectos estás trabajando ahora?

Rescate de archivos fotográficos. Investigar y redescubrir. La labor de un comunicador no es solo la de producir las imágenes, sino también ponerlas en valor, y en este país de desmemoriados y amnésicos un poco de evocación siempre es saludable.

DOSIER FOTOGRÁFICO / HERMAN SCHWARZ



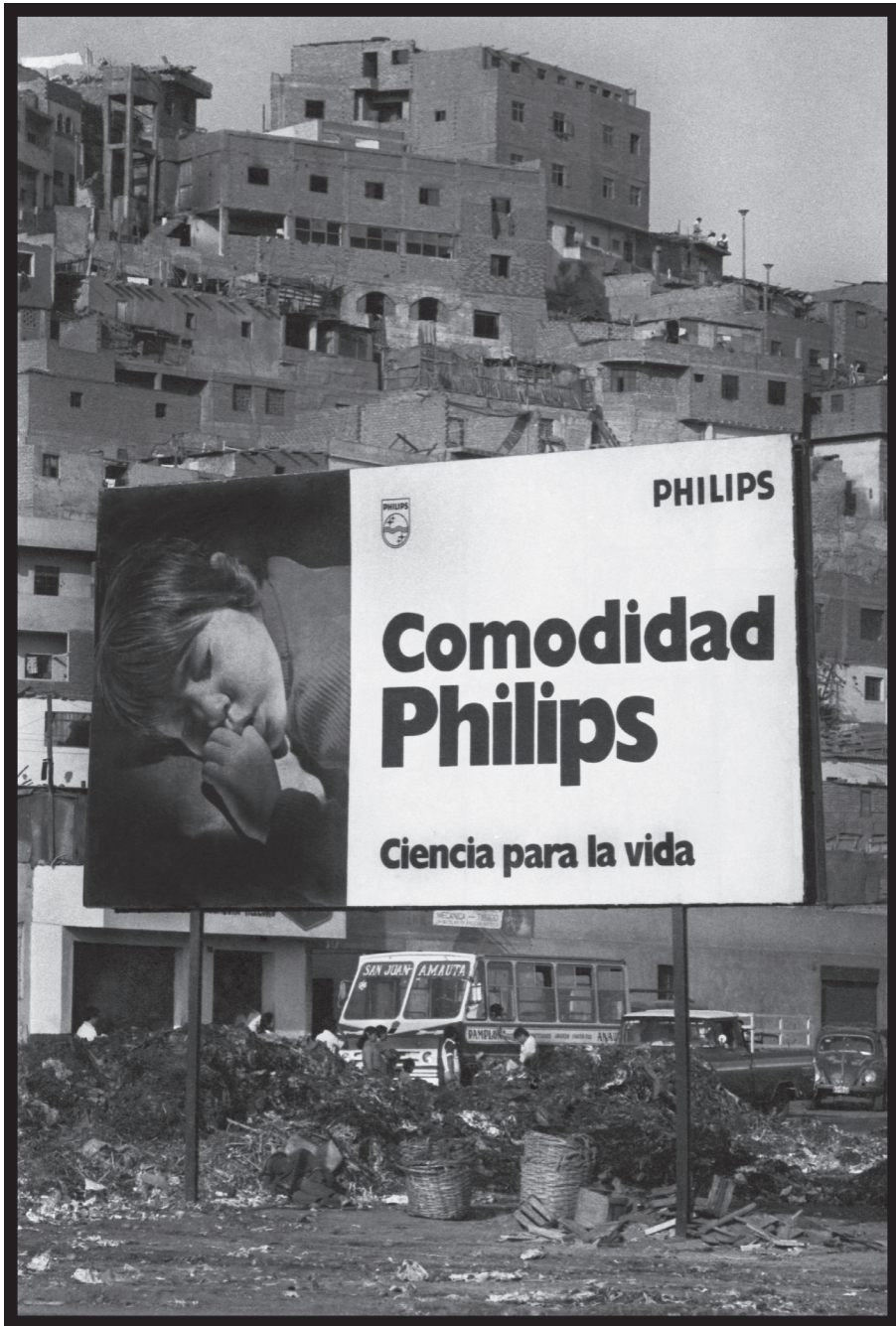
Alfonso Barrantes (Lima, 1984)



Maestros en la avenida Larco (Miraflores, 1979)



Uchuraccay. Jorge Sedano (cementerio El Ángel, 1983)



Comodidad (La Victoria, 1981)



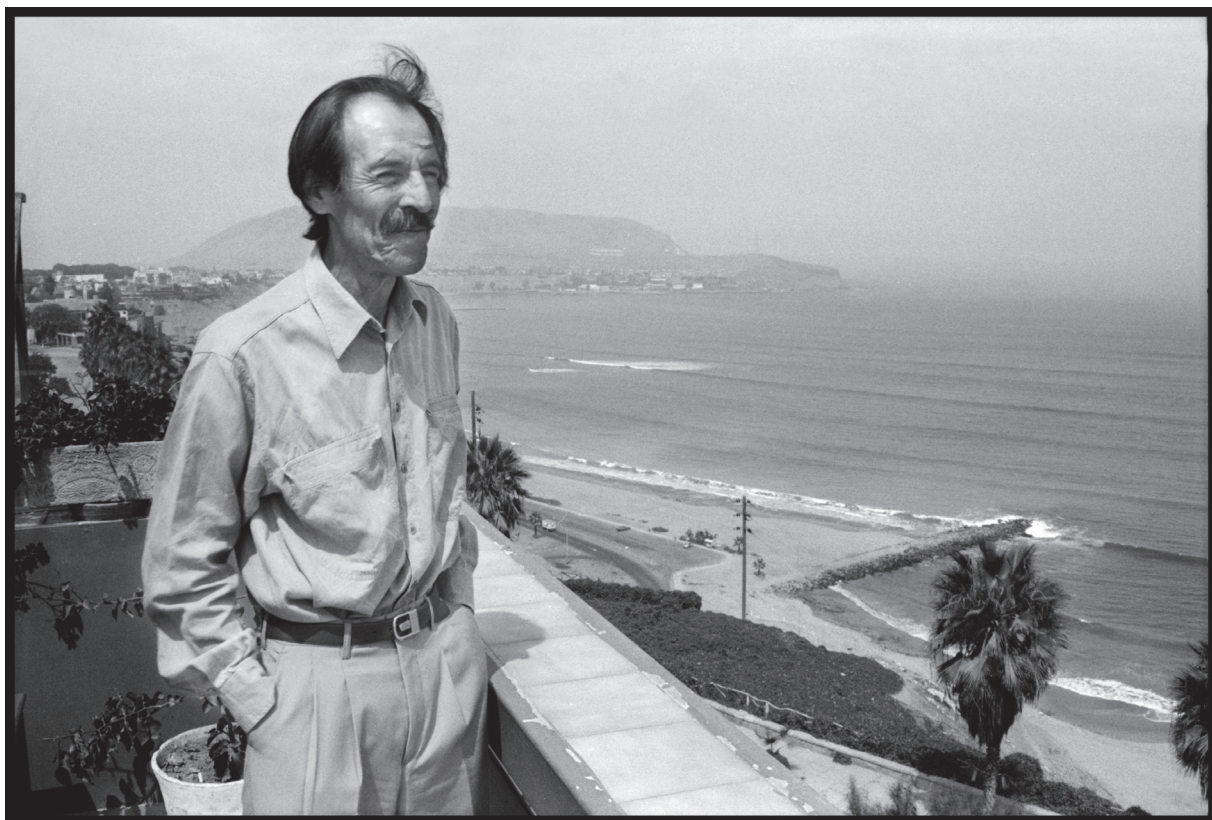
Chau, Pizarro (Plaza de Armas de Lima, 2003)



Jorge Acuña. *La madre de Brecht 1* (Plaza San Martín, 1997)



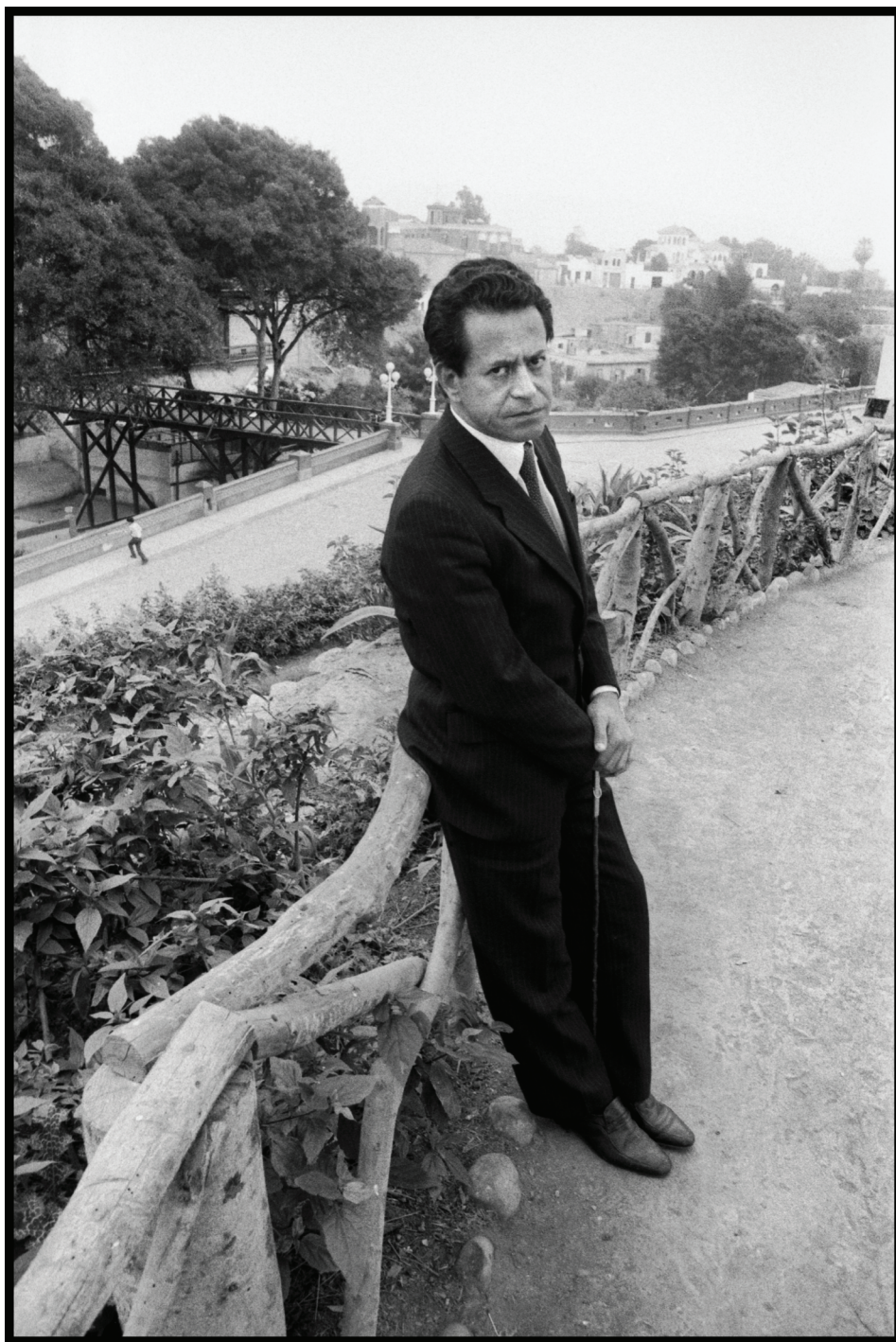
Marcel Marceau, mimo (Miraflores, 1987)



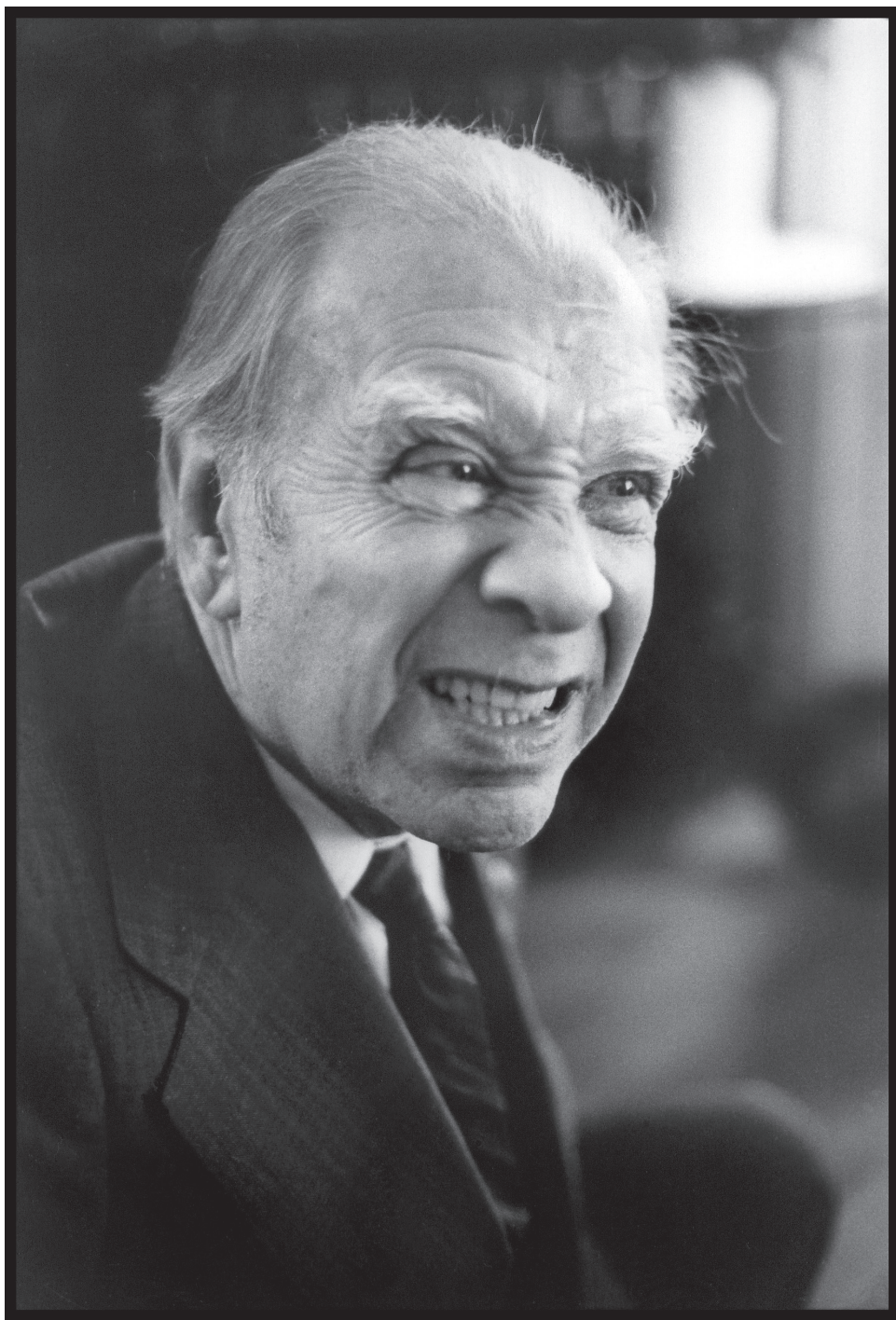
Julio Ramón Ribeyro (Barranco, 1994)



Blanca Varela en su estudio (Barranco, 1988)



César Calvo, poeta (Barranco, 1986)



Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1981)



Victor Humareda, pintor genial (Lima, 1982)

Reseñas bibliográficas

MUNDO MEZQUINO. ARTE SEMIÓTICO FILOSÓFICO (2017).

Óscar Quezada Macchiavello. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5091>

José David García Contto

Universidad de Lima

No es posible hablar de Quezada Macchiavello sin decir que es un maestro consumado en lo que él mismo denomina al inicio de su texto *arte semiosófico*, neologismo para expresar el trabajo hermenéutico como “una sabiduría danza en la incesante conversión del sentido en significación” (p. 16). O, para decirlo de otra manera, este texto es una colección de ensayos que analizan e interpretan “semiosóficamente” las viñetas de Quino, a las que se aplica el “arte” de la interpretación y la reflexión filosófica con metodología semiótica. Al decir colección de ensayos, quizá se podría tomar el libro a la ligera, como si se tratase de un conjunto aleatorio de escritos (porque no lo es). Pero este texto sobre humor es serio, pues los ensayos están organizados temáticamente a partir de sesgos, vectores y ejes desplegados por Quino, o propuestos por Quezada, para unirlos coherentemente; aún más, el humor de Quino aborda temas “pesados” como “la muerte, la vejez, la injusticia social, el autoritarismo [...]” (p. 17 y p. 553, anexo 1).

Quezada despliega, a tono con el humor de Quino, una “pesada ligereza” (también puede funcionar al revés); este oxímoron describe varias características del libro. Quino aborda temas muy cotidianos, humanos, íntimos, serios, profundos, sufrientes y hasta dolorosos (como el capítulo VIII, “¡Oh, Médic(Quin)os!”, dedicado al tema de la salud y los médicos), con su habitual toque de humor (la ligereza de la risa sobre lo serio, pesado,

duro, profundo). Quezada despliega ensayos cortos (ahí cierta ligereza), en los que se analiza temas, figuras y estructuras semióticas e implicancias filosóficas (ahí lo duro y serio) de las viñetas, llevándonos del reconocimiento y análisis gráfico (otra vez lo ligero) a la experiencia humana (profunda y pesada), y de regreso al humor y la experiencia estética. De ahí la fuerza del título, arte semiótico filosófico, para conectar diferentes niveles de pertinencia, para llevar al lector a diferentes dimensiones de sentido.

Tal como se ha señalado, las agrupaciones de ensayos y análisis de viñetas responden a diferentes órdenes o clasemas, en diferente nivel de pertinencia. Ya sea por clasificación claramente temática (animales, músicos, ¡ay, Dios!, por ejemplo), o por iteración de una figura (dedos, carísimas caras, bichos, entre otros), y algunas clasificaciones más abstractas (peripecias polémicas, quehaceres estratégicos). Esto permite al lector empezar la lectura por cualquier punto del libro. Sin necesidad de establecer "rutas" como *Rayuela* de Cortázar, es posible empezar por el capítulo XV, "Bichos", y luego saltar al capítulo IV, "Decepciones". Tampoco hace falta, precisamente por ser una colección de ensayos, leerlos en orden o continuamente; no es un libro teórico que construye un modelo de forma secuencial.

Tomamos licencia para sugerir esta lectura ligera (a saltos, y según el "humor" del lector) de un libro literalmente pesado en su versión física (576 páginas, de una agradable edición impresa). Ahora existe también la posibilidad de llevar la ligera versión digital (aunque la versión impresa tiene grandes ventajas estéticas y de goce estético).

Una observación sobre la aplicación de la teoría semiótica en el análisis. Quezada "se deja llevar" por el texto, historieta gráfica, que analiza para recurrir a los instrumentos teóricos adecuados o que se observa más oportunos. El autor subraya: "La aplicación de los modelos teóricos está condicionada por lo que 'aconseje' el texto" (p. 41). Esto apunta casi a una inspiración, insufla, un susurro que el texto provee al analista para su propia interpretación, ahí otra vez el arte. Y, de vuelta, el rigor cuando aplica la lógica de los modelos semióticos. Y se suelta nuevamente en la interpretación por medio de la filosofía. Esta intuición analítica y habilidad interpretativa está cargada por la visión de Quino y Quezada sobre la existencia, vivencia y experiencia humanas, que historieta y análisis recrean cada una a su manera.

Mención aparte demanda el ensayo inicial "Presentación", que bien pudo denominarse "prolegómenos semiótico-filosóficos al humor gráfico". A quienes no tienen formación humanística sólida sugerimos leerlo como recurso (paralelo) a la lectura de los mismos ensayos analíticos. Abordar seriamente el humor puede ser gracioso, y un gran desafío. Quezada logra combinar varios recursos filosóficos y encuadres metodológicos de la semiótica con eficiencia para asentar una fenomenología del humor, lo que usa en sus ensayos. Para el teórico y el académico, este ensayo inicial es un referente en el que se condensan años de teoría semiótica y de experimentación analítica como

docente. Precisamente por eso es posible considerar ese ensayo inicial no solo una presentación del libro, sino también una “presentación” a la semiótica contemporánea con base fenomenológica.

En suma, Quezada ha sido valiente en extremo, valiente por triplicado. Así lo señala Alonso Aldama (2019) en la prestigiosa revista *Actes Sémiotiques*, donde subraya que Quezada es valiente por (i) enfrentar el difícil tema del humor gráfico; por (ii) abordar la enorme obra de Quino, que para nosotros en este lado del planeta es hartamente reconocido; y por (iii) hacer análisis exhaustivos y finos de las viñetas propuestas, y análisis en los que logra “hacer revivir en modo semiótico la experiencia misma de la chispa de humor tan característica de este dibujante”, puntualiza.

Para el amante de Quino, para el curioso sobre la naturaleza del humor, para el académico que busca estudiar la teoría y operaciones de la semiótica, y para el que busca una forma diferente de explorar por medio del humor la naturaleza humana, este texto es un camino para reír (verdad)¹.

REFERENCIAS

- Alonso Aldama, J. (2019). Óscar Quezada Macchiavello, *Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017, 576 páginas. *Actes Sémiotiques*, 122. Recuperado de <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6217>
- Nietzsche, F. (1975). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Quezada Macchiavello, Ó. (2017). *Mundo Mezquino. Arte semiótico filosófico*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

1 Quezada cita a Nietzsche (1975), cuando subraya que se “da lugar a un juego de palabras ‘Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad’, cuyo sentido sería ‘el que vaticina (o dice) verdad tanto con sus palabras como con sus risas’” (p. 42). Nos extiende, de la mano con Quino, una invitación a reír (una) verdad de nuestra múltiple experiencia humana.

A MANO UMBRÍA (2019).

Carlos López Degregori. Lima: Animal de Invierno.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5092>

Miguel Ángel Malpartida

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas

La autopoética se define como la reflexión que un escritor realiza sobre sus concepciones personales acerca de la literatura, las coordenadas estéticas de su propia obra, su particular proceso creativo, su grupo de pertenencia, su posición en el canon literario, entre otros aspectos (Casas, 2000; Zonana, 2007; Lucifora, 2015). No obstante, como todo concepto, contribuye a simplificar la variedad de fenómenos que convergen en la intransferible poética de un autor, la cual se manifiesta, primero, en sus textos de creación, los cuales disimulan casi imperceptibles artes poéticas, y, luego, cuando adviene la madurez, en la toma de conciencia de su propio universo creativo y la consecuente adopción de una postura frente a la práctica del arte.

“(Me cuesta este libro maltrecho / su extrañeza / su torva sinceridad / su consumación / su estilo que no alcanza a ser del pasado / ni del futuro)”, susurra Carlos López Degregori en *A mano umbría*, texto autopoético que el autor distribuye en cinco estancias, espaciadas por “filacterias”, “abreviaturas”, poemas, poemas en prosa e ilustraciones intervenidas, todos ellos al servicio de una estructura de *collage* que organiza lo complejo y pulsional de aquella sinceridad que se despliega entre dos espacios patográficos, equivalentes en la imagen, pero desmellizados en la tipografía: el momento y el lugar de la infancia donde Carlos López Degregori y CLD, su heterónimo, se encontraron por primera vez, en el Sanatorio Infantil de Collique.

La estructura nos revela, entonces, una clave de lectura de la autopoética: entre dos espejos enfrentados de la misma experiencia estético-vital, acunadas por estas, oscilan las obsesiones que el autor pretende confesar y que nutren su proceso creativo: las transformaciones, las conversiones, los desdoblamientos y las revelaciones. Estas construyen una presencia que es posible rastrear en la obra de Carlos López Degregori: la mirada del vigilante. Esta corresponde al testigo infantil que se internó en la metáfora de la enfermedad y al joven que atestigua la pesada sombra de su padre; es el extraño que acompaña resignado los rituales fantasmagóricos y místicos de *Aquí descansa nadie*, y el voyerista de su propia y degradada existencia de *Una casa en la sombra*.

En *A mano umbría*, el autor asume la tarea de develar su mundo interior, su propio proceso creativo y sus concepciones sobre la literatura; de comprender esa sombra, esa duplicación, esas galerías secretas, ese muñón que habitualmente se esconde, pero

que encierra tanto poder, y quizá tanto más que la mano derecha con que el artista rubrica sus poemas:

[...] yo solo pretendo recorrer y medir mi propia morada interior, atravesar sus puertas y pasillos, reconocer las formas que alberga, ocultarme en sus rincones. La poesía es huidiza y posee el don de las transformaciones. Cada uno la acoge, experimenta y malentiende de distinta manera. Estas son, pues, mis convicciones y malentendidos. (p. 218)

Para mostrar esta esfera secreta donde bullen las *transformaciones*, el autor recurre a una serie de alegorías y paralelismos, por ejemplo, el de la poesía como señuelo de caza o el de la embriaguez baudelairiana, que se nutren de la metonimia y la sinécdoque como estrategias de un lenguaje complejo e iluminado, en el que las partes consienten un eco del todo. Esta iluminación se aprecia especialmente en los textos de formulación onírica que entrelazan el sueño, las influencias estéticas y el descendimiento a las galerías secretas del encuentro ansiado con el estilo:

Me levanto. Tengo una sed que casi dura 31 años. Me he vuelto un bebedor solitario. Trato de levantar parapetos, excusas, falsas promesas. [...] *Línea*, digo en voz baja. *Línea*. [...] *Línea* dice el capitán del poema de Seferis y se aleja de Chipre en un pequeño barco con el viajero testigo que bien podría ser yo. *Línea* [...]. La ebriedad es un fuelle o un pozo. *Llena y Vacía*. Es un manto de santidad, una equidistancia que va de mí a mí. El exceso como vía a lo inaccesible. [...] Para beber hay que cavar galerías existenciales, galerías vergonzosas [...]. *La embriaguez vendría a ser, en definitiva, el triunfo de un sacrificio cuya víctima sería el propio sacrificador*. (pp. 80-83)

El testigo mencionado en el fragmento no es una presencia casual en la reflexión afiebrada del poeta. En realidad, es su modo de operar. El vigilante (el artista tomado por el arte) es el que interpreta lo que ve, sin huir, sin participar en el ritual; aquel que conserva la sensación hasta darle dirección a su mirada y operar, con esa materia, las conversiones, la transformación o traslado de la escena a su mirada interna, fagocitaria. La escena que observa concentra toda su atención, a pesar de que lo lleve a la muerte o a la desaparición: tener esa visión es todo su placer, su ritual máspreciado e incommunicable.

En los fragmentos como el citado se puede apreciar el constante goce de la *conversión*, otra de las obsesiones o dinámicas creativas del autor. La conversión es la alegoría del acto poético y, en *A mano umbría*, Carlos López Degregori recurre a su tradición para encontrar su propia voz enunciativa. No es infrecuente que un autor revise las autopoéticas de otros creadores para acercarse a la suya, comprender sus intuiciones y ensayar su enunciación. En estos términos, asistimos a la exploración del estilo autopoético de *Contra el secreto profesional*, de César Vallejo, y a la reconstrucción de las poéticas del ámbar, de la fugacidad y del médium en las obras de José María Eguren, Javier Sologuren y Emilio Adolfo Westphalen, respectivamente.

La autopoética es más que un concepto o un tipo de texto; podemos comprenderla, en *A mano umbría*, como un procedimiento y quizá hasta una capacidad de síntesis, la instauración de un punto de vista. A partir de la crítica literaria y el testimonio, el autor brinda el derrotero de sus contradicciones a sus lectores. Por un lado, encuentra un parentesco con Vallejo en cuanto a la conformación de la mirada vigilante: esta debe apreciar las transformaciones, asumir la pluralidad de las otras miradas y de la cultura que las aprisiona, para resistirse a ellas. El resultado es un arte poética desmembrada, sin ningún orden lógico de la poética, dialéctica, cambiante, contradictoria. Se puede decir que *A mano umbría*, especialmente en sus partes oníricas, cumple lo que CLD ambiciona: estar en el poema, vivir en la poesía, estar en el otro cielo, mediante el arrastre de la metonimia, llevada hasta el detalle que la desdibuja para enlazarla con lo propio mediante la dinámica de la obsesión. Por otro lado, a partir de Eguren y Westphalen, comprende que la identidad y la fuerza de un poema logrado radican en la legitimidad que este transmite, es decir, la complementariedad y el equilibrio entre la intensidad con la cual se escribe y la expresividad lingüística que el autor despliega.

A partir de la reconstrucción de poéticas, Carlos López Degregori es capaz de construir la suya propia: la del nautilus, según la cual su obra, sus libros, resuelven las mismas obsesiones, pero de diversos modos:

Soy un nautilus. He construido una *spira mirabilis* que es mi exoesqueleto. Cada uno de mis libros —desde *Las conversiones* hasta *La espalda es frontera*— es un recinto abandonado que resucita en el siguiente. Mutan y suceden para ser las habitaciones idénticas de una misma casa que alberga a un ser impreciso que ha crecido en todos estos años. (p. 76)

Desde una modalidad testimonial, la poética del nautilus corresponde también a la marca de su insularidad:

Al principio esa condición me desconcertaba, pero después terminó por enorgullecarme. [...] Ser insular lleva a la renuncia a cualquier círculo tribal y a representar la voz de una colectividad grande o pequeña. Ser insular significa librarse de las imposiciones poéticas del momento presente y huir de los espejismos vanguardistas, barrocos, neobarrocos, transbarrocos, coloquiales, conceptuales, neolíricos, tecnológicos o de los que persiguen una resematización del discurso. Y sobre todo atenuar el otro polo de la dinámica poética que se sitúa en el lugar del lector. Es enroscarse en el caracol de la producción, escribir desde esa espiral en la que habita uno mismo. (p. 200)

Sin embargo, el peso de la experiencia de la creación, la tensión de esa “torva sinceridad”, reclama de los autores una radicalización de los mundos en que se desplazan, tanto que a veces los ámbitos en los que oscilan llegan a diferenciarse hasta convertirse en martirio y refugio. El resultado son los *desdoblamientos*, la exploración radical de la otredad, otra obsesión del autor.

En *A mano umbría*, las referencias a personajes funestos y a creadores oscuros, denostados o enfermos son una forma de buscar a esos “hermanos inversos”. Se evidencia en la autopoética de Carlos López Degregori la admiración especular por Martín Adán y su desdoblamiento en Aloysius Acker, ser de papel censurado que pretende usurpar la identidad de su huésped, incluso en los bordes de la vida social. Asimismo, desde una visión más luminosa y devota, coloca en relevancia el proceso creativo de Fernando Pessoa y lo relaciona con la manifestación casi espiritual de sus heterónimos.

No obstante, el autor alcanza una explicación más cercana a su obra en la interpretación que realiza del cuento *El otro cielo*, de Julio Cortázar, cuyo narrador vagabundea sobrenaturalmente entre dos siglos y ciudades diferentes; en una es bohemio y aventurero ante el peligro; en la otra, se encasilla en una relación yerma y repetitiva. Carlos López Degregori, en su lectura del cuento, establece que es la mirada de un oscuro observador, un vigilante, la que crea la realidad alterna que padecen los *alter ego* y que determina el destino del personaje-narrador: un acomodarse a la realidad, al cielo más pedestre, habiendo vivenciado el que lo hace feliz. Es de este cielo forzado que CLD pretende escapar desde su primer encuentro con el autor en el sanatorio infantil, para lo cual ha construido un refugio, su poesía.

Sin embargo, ¿qué verdad corresponde a las *revelaciones* de *A mano umbría*? Queda claro que el proceso creativo es el nodo central de su mensaje, pero ¿cuál es la intencionalidad de la declaración que realiza Carlos López Degregori? Lucifora (2015) incide en que las autopoéticas resultan en la proyección de una o varias imágenes del escritor que le permiten posicionarse en el canon literario que le corresponde. Pero ¿qué ocurre con un autor que devela una poética nautilus y que, como insular, ha cortado su dependencia de los gremios y de los lectores en su proceso creativo? Carlos López Degregori nos brinda una respuesta a partir de su lectura de “Silvio en El Rosedal”, de Julio Ramón Ribeyro: “Creo que ese vacío es lo que más me seduce del relato de Ribeyro. Tal vez porque forma parte de mi estructura corporal y existencial, un recinto oculto que es un tumor ausente o una resta. Mi propia gruta interior” (p. 180).

El enigma, tanto para el personaje de Ribeyro como para la poesía de Carlos López Degregori, ha sido el bien máspreciado, precisamente porque conforma un derrotero inútil y trágico, una esfinge invencible que engolosina a sus lectores, bajo la premisa de que la fuerza del enigma, su magnetismo, es más trascendente que la búsqueda de su significado. Sin embargo, *A mano umbría* es una oportunidad que el autor concede a sus lectores, motivado, quizá, por la necesidad de entregar un legado o difundir líneas de interpretación, “[...] pero no olvidemos que en el trabajo artístico siempre asomará una zona incomprensible, el misterio de una sombra o un tajo que puede llevar a otro lado” (p. 225). Bajo esta última consigna, el autor renuncia a la proyección y no garantiza, de ningún modo, el éxito para los lectores que quieran penetrar en su misterio.

REFERENCIAS

- Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En J. Romera y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED (pp. 209-218). Madrid: Visor.
- Lucifora, M. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *Recial*, 6(7). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>
- Zonana, V. G. (2007). Introducción. En V. G. Zonana (Ed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (pp. 15-44). Buenos Aires: Corregidor.

EL PERÚ IMAGINADO. REPRESENTACIONES DE UN PAÍS EN EL CINE INTERNACIONAL (2018).

Ricardo Bedoya. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5093>

José Carlos Cabrejo
Universidad de Lima

Los libros del investigador y crítico de cine Ricardo Bedoya son esenciales para comprender el cine peruano a lo largo de su historia. *Cien años de cine en el Perú. Una historia crítica* (1992), *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas* (1997), *El cine silente en el Perú* (2009), *El cine sonoro en el Perú* (2009) y *El cine peruano en tiempos digitales* (2015) son obras valiosas, y que con solo leer su título nos comunican su visión panorámica de las películas hechas en nuestro país.

Si en dichos libros Bedoya se sumerge en el interior de las películas nacionales para estudiarlas, apreciarlas y comprender su contexto o mirada del país, en *El Perú imaginado...* sigue otra ruta, muy diferente y a la vez ambiciosa: recopilar numerosas imágenes, diálogos, frases y escenas de películas que provienen de grandes industrias como Hollywood, o que son independientes y producidas en otras partes del mundo, para notar cómo refieren el Perú. Así, lo que emerge de la lectura de este libro es la visión de nuestro país, como lo diría Roland Barthes, a la manera de un mito, que por lo tanto y para nada se ajusta a algún tipo de verdad "objetiva" o "histórica". Es el mito construido desde ojos extranjeros, de un Perú que esconde grandes riquezas bajo la tierra, de paisajes de exótica belleza, o que también puede ser aquejado por una violencia política brutal.

La diversidad de miradas cinematográficas de las que puede ser objeto el Perú se ordenan en el libro a través de entradas temáticas muy variadas: por épocas (era silente); por personajes del mundo del arte, la literatura o la política (Mario Testino, César Vallejo, Mario Vargas Llosa, Juan Velasco Alvarado, etcétera); por géneros (wéstern europeo, *giallo*, *film noir*, comedias...); por industrias cinematográficas (Hollywood, Bollywood, Kollywood); por drogas o bebidas alucinógenas (cocaína, ayahuasca, entre otras); por cuestiones comestibles (gastronomía, papa, etcétera); por personajes cinematográficos (caníbales, extraterrestres, Indiana Jones, momias...); por cineastas (Werner Herzog, Jean-Luc Godard); por deportes (surf, fútbol); por eventos históricos (conflicto armado interno, la conquista del Perú, la guerra del Pacífico, el conflicto con Ecuador, entre otros), y así sucesivamente. Como puede apreciarse, con solo revisar algunas de las entradas temáticas del libro, la mirada al Perú construido en el campo visual de las películas estudiadas se manifiesta sin ningún tipo de límite o distinción de calidad, género, estilo o lugar.

El Perú imaginado... es un libro que no incluye fotografías en sus páginas interiores, pero estas no son necesarias. La prosa de Ricardo Bedoya es sumamente minuciosa y gráfica en su descripción de las secuencias cinematográficas, sea una cómica, como la que muestra a Steven Tyler, cantante de Aerosmith que aparece en el documental *The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years* (1988) de Penelope Spheeris, preguntado por la ubicación del Perú, a lo que responde: "En mi nariz. Debo haber inhalado todo el Perú"; sea una alucinante, como la que describe el planeta Saturno como uno en el cual se fabrican juguetes increíbles para inocular odio en los niños hacia los peruanos en *La montaña sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky; sea una entrañable, como esa en la que el personaje de Jean-Paul Belmondo le dice al de Anna Karina, con un encanto característico de las comedias románticas de los años treinta, "eres una momia inca", en *Una mujer es una mujer* (1961) de Godard; sean unas de emociones extremas, como los intensos trances en la selva que traslucen la relación de odio desbordante entre el mítico Klaus Kinski y el cineasta Werner Herzog en su clásico *Aguirre, la ira de Dios* (1972); o sean geográficamente desconcertantes, como las que muestran a Nasca ubicada en la región Cusco o una pirámide maya en la Amazonía peruana en *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (2008) de Steven Spielberg.

Otra virtud del libro es que se abordan las entradas temáticas que corresponden a los géneros cinematográficos con una explicación sucinta, pero informativamente rica de su definición y ubicación histórica. En ese sentido, *El Perú imaginado. Representaciones de un país en el cine internacional* es un libro altamente recomendable tanto para los nuevos como para los viejos amantes del cine.

ELEODORO VARGAS VICUÑA "EL TROVADOR DE LOS ANDES". OBRA POÉTICA, NARRATIVA Y VIDA (2019).

Reinhard Seifert. Lima, edición del autor.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5094>

Paolo de Lima
Universidad de Lima

Reinhard Seifert, ingeniero civil y economista agrario, nació en Alemania en 1952 y reside en el Perú desde la edad de 25 años, exactamente desde el año 1977. En Cajamarca, se desempeña como ambientalista, así como promotor (a través de la actividad periodística y la investigación) de la economía de corte campesino y su cultura. El libro que ahora nos ocupa está dedicado al estudio y difusión de la obra del destacado escritor de la generación del 50 Eleodoro Vargas Vicuña (Cerro de Pasco, 1924 - Lima, 1997), célebre por sus libros de cuentos *Nahuín* (1953) y *Taita Cristo* (1964), de carácter lírico y vertiente neoindigenista.

Seifert estructura su libro *Eleodoro Vargas Vicuña "El trovador de los Andes". Obra poética, narrativa y vida* a través de doce capítulos cortos y secuenciales, al modo de una biografía: "Sus primeros pasos" (pp. 15-22), "Su vocación y su talento" (pp. 23-40), "Su relación amical con Rulfo" (pp. 41-44), "Su poesía" (pp. 45-50), "Su habla" (pp. 51-60), "Sus personajes" (pp. 61-62), "Sus años vividos" (pp. 63-66), "Su muerte" (pp. 67-68), "Su no indigenismo" (pp. 69-72), "Sus influencias" (pp. 73-76), "Sus obras" (pp. 77-78) y "Mi crítica" (pp. 79-84). El autor hilvana su discurso con una serie de comentarios críticos que la obra de Vargas Vicuña ha venido suscitando a lo largo de los años. Complementa a su vez su libro con un nutrido "Registro fotográfico" (pp. 89-98) y una serie de anexos: una entrevista ofrecida por EVV dos meses antes de su deceso, un "Retrato de poeta", una carta, una presentación al catálogo de un pintor, su intervención en un encuentro de escritores en Trujillo en 1986, una selección de sus cuentos más célebres ("Esa vez del huaico", "El tuco y la paloma", "La Pascualina", "Tata Mayo") y la inclusión íntegra de su poemario *Zora, imagen de poesía* (Ediciones de la Rama Florida, 1964), con el que ganara en 1959 el Concurso de Fomento a la Cultura "José Santos Chocano".

Vargas Vicuña vivió sus primeros años en un pueblo rural, Acobamba, ubicado en la provincia de Tarma, en el departamento de Junín, donde estudió la educación primaria entre 1931 y 1936 (cursó los años de secundaria entre 1937 y 1941 en Lima en el colegio nacional Nuestra Señora de Guadalupe). *Nahuín* precisamente basa su escritura en el habla y cosmovisión de la gente de dicho pueblo (p. 15), y el escritor "con el uso ascético, austero o frugal, en el uso de la palabra escrita, da un homenaje al hombre del campo"

(p. 30) desde una perspectiva en la que la muerte está muy presente (p. 25). Concretamente, tanto a él como al escritor mexicano Juan Rulfo les “encantaban las visitas a los cementerios” (p. 41).

Quienes conocen la obra de Vargas Vicuña seguramente han oído hablar de la relación que suele establecerse entre su estilo narrativo y el de Juan Rulfo. Tanto *Ñahuín* como *El llano en llamas*, el célebre libro de cuentos de Rulfo, se publican en 1953, si bien el libro de Vargas Vicuña aparece unos meses antes. Seifert sostiene:

Hay evidencias testimoniales que indican que EVV escribió sus cuentos sin conocer los textos del mexicano. Sin duda alguna, EVV se refería a Rulfo como a un hermano y Rulfo a él, del mismo modo, con mucho respeto y cariño. Es más, Rulfo —en una carta dirigida al escritor peruano— le comenta que ambos han hecho lo mismo en sus respectivos países: recuperar la voz del pueblo y hacerla universal. Fueron diestros en el manejo del lenguaje de sus pueblos. Luego ambos fueron compadres. Cada uno por su lado estuvo escrudiñando la psiquis de la gente y así producir sus obras literarias. (pp. 41-42)

De hecho, como el propio Vargas Vicuña ha testimoniado, fue Rulfo quien lo invitó a un congreso latinoamericano de escritores celebrado en México en 1965, donde participó junto al cubano Alejo Carpentier, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el mexicano Octavio Paz y el colombiano Gabriel García Márquez.

Vale la pena destacar que la visión crítica de Reinhard Seifert respecto a la obra de Eleodoro Vargas Vicuña señala que el hilo conductor de sus cuentos es:

encontrar el significado histórico, psicológico y hasta religioso de la palabra *morir*. Alrededor de esta palabra se describe y se desarrolla la historia de sus cuentos. En algunos casos más que otros. Pero siempre hay una alusión explícita a esta palabra. Indudablemente. En algún párrafo aparece, él describe siempre algo al respecto y todo relacionado con la muerte, algo que trasciende, a veces con más empeño y profundidad; quiere decir, la palabra *matar*, *morir*, *muerte*, *muerto*, *cementerio*, *nicho*, *agonía*, *velorio* o *alma* está vigente. (p. 79)

Es meritoria esta reivindicación realizada por Reinhard Seifert sobre la vida y obra de Vargas Vicuña, considerado por el novelista Miguel Gutiérrez en su importante estudio *La generación del 50: un mundo dividido* (1988) como “uno de los mayores artífices de la lengua de la narrativa peruana” (p. 106). Una opinión muy similar la tuvo el escritor Oswaldo Reynoso, por ejemplo, en las declaraciones que me brindó en el velatorio de Vargas Vicuña realizado en el Museo de la Nación para la nota necrológica que publiqué en el desaparecido diario *El Sol* de Lima.

Quiero terminar esta reseña del libro de Reinhard Seifert con la célebre frase que Vargas Vicuña repitió una y otra vez en el legendario bar Palermo del Centro de Lima: “¡Viva la vida!”.

**DE UN LADO Y DEL OTRO. MUJERES CONTRAS Y SANDINISTAS
EN LA REVOLUCIÓN NICARAGÜENSE (1979-1990) (2018).**

María Dolores Ferrero Blanco. Granada: Comares.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5095>

Gabriel García Higuera

Universidad de Lima

En las postrimerías de la década de 1970, se produjo la caída de la más longeva dictadura centroamericana, el gobierno dinástico de los Somoza en Nicaragua. Tal hecho histórico fue resultado de la estrategia guerrillera desplegada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que a partir de 1961 fue en el escenario político uno de los grupos opositores al régimen autoritario. Impulsor de un proyecto socialista, dicho frente urbano congregó, en sus orígenes, a estudiantes y, posteriormente, a sectores campesinos. Difiriendo de los planteamientos de otras organizaciones de oposición, el sandinismo preconizaba una “guerra popular prolongada” para derrocar la tiranía de Anastasio Somoza Debayle. Este gobierno —aliado de los Estados Unidos en el contexto de la política anticomunista del orden bipolar— perpetuaba situaciones de inequidad social, autoritarismo represivo y concentración de la propiedad en beneficio de la familia detentadora del poder.

La victoria militar sandinista —última revolución triunfante en la historia latinoamericana— inauguró en 1979 la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, que llevó a efecto reformas que incluyeron, entre otras, la confiscación de tierras de la familia Somoza, la nacionalización del sistema bancario y la reforma agraria. Asimismo, impulsó una campaña de alfabetización, introdujo la economía mixta, el multipartidismo y declaró el no alineamiento de Nicaragua. Sin embargo, las divergencias que sobrevinieron al interior del Gobierno por la aplicación de estas reformas y las posiciones más radicales hacia las que se decantó el Frente Sandinista —autodefinido como marxista-leninista— suscitaron el crecimiento de la oposición al régimen, situación antagónica que escalaría hasta el conflicto militar.

El respaldo sandinista al Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional en El Salvador y los primeros acuerdos de colaboración con la Unión Soviética provocaron la enérgica oposición de los Estados Unidos hacia el gobierno de Managua. La política exterior de la Casa Blanca, desde que en 1981 Ronald Reagan asumiera la presidencia, tenía como objetivo principal recuperar el predominio militar estadounidense en el mundo y contener la formación de gobiernos afines a la URSS. Al amparo de la Doctrina de la Seguridad Nacional, la administración de Reagan avivó los antagonismos en Nicaragua

y financió las acciones armadas de los sectores que constituyeron la contrarrevolución (conocida como la *contra*). Los enfrentamientos militares entre el Gobierno del FSLN, presidido por Daniel Ortega, y los *contras* se prolongó hasta 1988, año en que se suscribieron los acuerdos de paz de Sapoá. Dos años después, el 25 de febrero de 1990, los sandinistas fueron derrotados en las urnas, triunfo electoral que correspondió a la Unión Nacional Opositora (UNO), liderada por Violeta Barrios de Chamorro, que se erigió en la única presidenta en la historia de Nicaragua y la primera mujer elegida para esa investidura en América Latina.

El período comprendido entre la Revolución del FSLN y el término de su gobierno (1979-1990), cuyos hechos hemos trazado someramente, es enfocado en la investigación histórica objeto de la presente reseña. Antes de revisar su contenido, los planteamientos desarrollados y la metodología de trabajo, apuntaremos algunas referencias acerca de su autora.

María Dolores Ferrero Blanco es doctora en Historia y catedrática honoraria de Historia Contemporánea de la Universidad de Huelva (España). Sus líneas temáticas de investigación se han centrado en la evolución de la minería en la provincia de Huelva, las disidencias y revoluciones en Europa del Este ante al comunismo soviético (tema de los cursos doctorales que impartiera en la referida universidad andaluza) y las dictaduras latinoamericanas durante la Guerra Fría. En esta última área, acometió una prolija investigación, asentada en diversas fuentes, sobre la dictadura somocista, cuyos resultados dio a conocer en su libro *La Nicaragua de los Somoza, 1936-1979*, publicado por la Universidad de Huelva en el 2010, y que tuvo una segunda edición en Nicaragua.

Esta vez, su investigación de la historia nicaragüense —como se adelantó— ingresa a la época inaugurada con la formación del Gobierno sandinista y la guerra civil que le sucedió. Su estudio cubre un vacío en la abundante producción correspondiente a este hecho, pues aporta una visión de los sucesos acaecidos en el país centroamericano desde la perspectiva de género. Es decir, el sujeto histórico de su estudio son las mujeres, tanto activistas en la revolución como esposas y madres de quienes combatieron en una y otra facción en el frente de guerra. Es a través de sus voces, omitidas en la narrativa oficial, que se puede advertir cómo se vivió el desgarramiento interno de un país en el espacio íntimo del hogar y de las relaciones intrafamiliares.

Esta mirada particular para comprender tan complejo problema se basó en el registro plural de testimonios sobre la manera como aquellos acontecimientos repercutieron en sus vidas. Para ello la autora empleó la entrevista en profundidad. Como es sabido, se trata de una técnica de investigación cualitativa indispensable para conocer la perspectiva del participante o testigo de un determinado hecho o fenómeno. De esta manera, en la dinámica se intenta que las personas relaten sus vivencias y expresen

opiniones y sentimientos. Sin embargo, la naturaleza subjetiva de estos testimonios exige que el investigador contraste la información recogida con otras fuentes, tal como la profesora Ferrero lo evidencia en su estudio.

El libro está organizado en dos partes. En la primera, “Planteamiento y justificación del problema”, se expone a manera de introducción el contexto histórico de los testimonios, que comprende una sinopsis del gobierno autoritario de los Somoza y de la década sandinista. Cabe destacar aquí algunas consideraciones de la autora acerca del Gobierno del FSLN. Verbigracia, anota que con la reforma agraria se aplicó una política de colectivización que dio nacimiento a las cooperativas. Hubo adelantos en el campo (cobertura de servicios de salud y de educación). Sin embargo, no se efectuó el reparto de tierras a los campesinos, hecho que provocó el descontento de la población rural. Recuerda, asimismo, que el programa de reforma agraria fue diseñado por funcionarios que, por lo general, desconocían la idiosincrasia campesina y las particularidades que, en distintas regiones, comportaba la propiedad rural. Otro factor del malestar campesino tuvo lugar cuando el Gobierno desplazó a agricultores de sus parcelas de origen en el transcurso de la guerra civil. Estos factores, aunados al estatismo y el control de precios, explican por qué no resultó factible para los sandinistas atraer a los campesinos, particularmente en el norte del país. Por el contrario, estos combatieron en las filas de los *contras*. De lo anterior, Ferrero Blanco concluye:

La suma de errores del Frente fue de grandes proporciones, pero también es evidente que la guerra fue un factor determinante en las medidas que tomó el gobierno sandinista. El cuantioso apoyo de las administraciones de Reagan y Bush a los *contras* intensificó y desvirtuó lo que podría haber sido un movimiento de oposición campesino, que, probablemente, hubiera sido capaz de reconducir la trayectoria sandinista. Tal vez se hubieran hecho visibles los problemas que aquellos no habían previsto por ser “gentes de ciudad”, como ellos les llamaban, y quizá habría existido una oportunidad de escuchar, dialogar y rectificar. Pero no hubo tiempo de comprobarlo. (p. 25)

En este segmento, la autora explica que el propósito de sus indagaciones era acercarse a una visión —la femenina— que no había sido incorporada en los trabajos precedentes sobre la revolución y la guerra en Nicaragua, con la excepción de la literatura testimonial, aunque esta reflejaba el punto de vista de una de las partes en conflicto. La investigación de Ferrero se orienta a “conocer cuál es en la actualidad el criterio de aquellas mujeres y cómo habían vivido y cómo les había afectado —especialmente en el ámbito privado— tanto la etapa anterior al triunfo sandinista como la consolidación posterior interferida por la guerra” (p. 26).

A la pregunta que formula: “¿Hubo una manera femenina de vivir la revolución?”, responde afirmativamente: existió y de diversas maneras, según el lugar que ocuparon

en el conflicto armado. La historiadora hace notar un contraste manifiesto: en tanto que las mujeres sandinistas que entrevistó tuvieron protagonismo político, en el sector de los *contras* las mujeres, en su mayoría campesinas, no vivieron tal experiencia, pues se hallaron marginadas de la actividad política. De ahí que Ferrero destaque que, en varias de las narraciones, se hace palpable la exclusión social, e incluso su ignorancia acerca de lo que venía sucediendo en el país.

También, en esta parte del estudio, se explica la metodología y el tratamiento de las entrevistas, además de las repercusiones de la revolución en la vida cotidiana de las mujeres de los *contras* y de las sandinistas. Se exponen las críticas de estas a las malas prácticas del sandinismo en las décadas de 1980 y 1990; todas coinciden en señalar el autoritarismo y la represión tras el triunfo revolucionario, y la corrupción generalizada. Luego se concluye con un examen del legado sandinista.

La segunda parte comprende los testimonios, entrevistas que se realizaron entre los años 2012 y 2017. Estas han sido agrupadas en "Mujeres de la *contra*" (madres y esposas de los combatientes y una adolescente en el frente interno de los *contra*), que suman nueve testimonios, y "Mujeres sandinistas" (madres de combatientes y madres y esposas con actividad política propia), que incluye quince entrevistas. La diferencia en el número de relatos de uno y otro grupo se explica en razón de la mayor o menor accesibilidad a estos por parte de la investigadora.

En la primera categoría, se publican testimonios explícitos y ricos en detalles que narran experiencias lacerantes: madres que perdieron a sus hijos en la guerra (en algunos casos, a más de uno) o al esposo que combatía en el ejército de la resistencia; relatan haber sido víctimas de tortura por su condición de esposas de miembros de los *contras* (violencia atribuida a Seguridad del Estado). Estas pérdidas familiares agravaron aún más sus difíciles condiciones materiales de vida. En general, una experiencia común de las entrevistadas es su desengaño del sandinismo y haber padecido abusos de autoridad.

En los relatos de las mujeres sandinistas, se describe el temor infundido en la sociedad por causa de los abusos de la Guardia Nacional en la época de Somoza; se expresan madres de hijos sandinistas muertos en combate, y se alude a pérdidas humanas y desaparición de personas por obra de la contrarrevolución. En la mayoría de los testimonios, se declara un compromiso político con la causa sandinista (interesa anotar experiencias de compromiso con la revolución de mujeres con formación cristiana, influidas por la teología de la liberación). Se narran historias de vida en que la política permeó la vida familiar, por ejemplo, situaciones en que padres e hijos se integraron en el FSLN. En otros, su aspiración a contribuir con el proyecto sandinista las condujo a asumir tareas en el Gobierno, y por causa de su dedicación al trabajo político descuidaron el tiempo que podían compartir con sus hijos. Se atestigua, también, acerca de la influencia exterior

en la revolución (países de Europa del Este, la URSS y Cuba). Se explicita en algunas declaraciones la ilusión que sembró la revolución y el ulterior desencanto por causa de la monopolización del poder, el Servicio Militar Patriótico y la insuficiente atención prestada por las autoridades a problemas como la violencia de género.

Gracias a la sustanciosa investigación de la historiadora María Dolores Ferrero, se dispone ahora de un estudio que contribuye a la comprensión del complejo entramado de la revolución sandinista desde otra aproximación de análisis, sustentado en la historia oral. A partir de los testimonios recogidos y de los matices presentados, se recupera una fuente irremplazable en la construcción de la memoria social de Nicaragua. De esta manera, se cumplirá con el propósito que animó la composición de esta obra polifónica en palabras de su autora: "Que sus memorias contribuyan a incrementar una mirada realista, tan necesaria para extraer conclusiones correctas. Para entender mejor y seguir avanzando" (p. 349).

HUMOS DE IRONÍA: LA NOVELÍSTICA DE JULIO RAMÓN RIBEYRO (2020).

Giancarla Di Laura. Lima: Revuelta.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5096>

Alonso Rabí do Carmo

Universidad de Lima

Es escasa la crítica existente sobre la producción novelística de Julio Ramón Ribeyro, cuyos cuentos, muchos de ellos verdaderas obras maestras, han recibido múltiples lecturas a lo largo de las últimas décadas. Sin embargo, trabajos como este reciente de Giancarla Di Laura son una invitación a llenar un vacío en la lectura de las tres novelas que publicó Ribeyro: *Crónica de San Gabriel* (1960), *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de guardia* (1975).

Aun siendo probable cierto consenso en el que las novelas de Ribeyro no alcanzaron la cima lograda con sus cuentos o incluso con su diario *La tentación del fracaso* (1992-1995)¹, es importante reexaminar estas novelas, no solo por lo que significan en el contexto de nuestra propia tradición novelística, sino, además, por la forma en que estos tres títulos son parte de una trama de vasos comunicantes que ocurre al interior del mundo narrativo de Ribeyro.

El título de este estudio es bastante explícito y puntual: nos ofrece un acercamiento a las novelas de Ribeyro desde el examen del papel que cumple allí la ironía, uno de los tropos más complejos de la literatura occidental. El texto se organiza en cinco capítulos, a saber: "La ironía", "Julio Ramón Ribeyro: textos y contextos", "La ironía dramática en *Crónica de San Gabriel*", "La ironía del sino en *Los geniecillos dominicales*" y "La ironía metafísica en *Cambio de guardia*".

El primer capítulo despliega una mirada diacrónica sobre el tropo de la ironía y examina sus diversos modos de manifestación en el discurso literario. Históricamente, la categoría de ironía se sitúa en el pensamiento socrático, donde la contradicción y la ambigüedad aparecen como sus efectos más evidentes. Otro momento importante del desarrollo de este concepto ocurre en el romanticismo, algo que coincide ya con una idea más moderna de literatura, esto es, no como imitación o copia, sino como simulacro, como creación de una realidad nueva y autónoma en relación con el mundo fáctico. De allí surge la idea del "modo irónico", clave en la que se ha desarrollado principalmente la

1 Las fechas aluden a la publicación de la primera edición de *La tentación del fracaso*, hecha en tres volúmenes por Jaime Campodónico: *La tentación del fracaso. Diario personal 1950-1960* (1992), *La tentación del fracaso. Diario personal 1960-1974* (1993) y *La tentación del fracaso. Diario personal 1975-1978* (1995).

literatura moderna y que de acuerdo con la autora “tiene como fin primordial cuestionar, valorar y enjuiciar ciertas actitudes y comportamientos sociales. La ironía sirve para desmitificar ciertas entidades que han sido consideradas verdades absolutas a través de la historia” (p. 27). De otro lado, Di Laura señala con acierto una de las características fundamentales del discurso irónico:

La ironía es la forma de lenguaje que más libertad tiene por lo que trabaja *in absentia*. Nunca se dice explícitamente lo que se piensa, sino que su uso es sugerente e implícito. Al afirmar un enunciado, la intención es que el oyente opte por una de dos alternativas: (1) que piense algo contrario de lo que se afirma, o (2) que piense distinto de lo que se dice. (p. 27)

Inmediatamente después se analizan las formas tradicionales de la ironía, que son las siguientes: (a) la ironía verbal, que ocurre cuando los significados literal y verdadero entran en contradicción, es decir, cuando las palabras proponen un fingimiento (la sátira a través del elogio, por ejemplo); (b) la ironía dramática, que se presenta cuando el personaje ignora algo sobre su propio destino, algo de lo que los espectadores de la obra ya tienen conocimiento (los actos de Edipo serían una muestra de ello); (c) la ironía del sino, que se presenta cuando el resultado de una acción es exactamente el contrario del esperado (una expectativa frustrada, digamos); (d) la ironía de manera o carácter, que se halla en la contradicción entre el ser de algo y su apariencia; y, finalmente, (e) la ironía metafísica o general, aquella que los personajes dejan aflorar cuando su actuación no alcanza para enfrentar “a fuerzas superiores que llevan al fracaso o la muerte” (p. 33).

Luego la autora detalla con rigor las distintas estrategias que ponen en escena estas formas de la ironía, así como describe puntualmente en qué consiste el efecto irónico y cómo algunas figuras literarias (como la hipérbole, por ejemplo) sirven de vehículos ideales para construir dicho efecto en el discurso literario. Gracias a estas explicaciones, Di Laura construye el marco teórico que le servirá de base para la lectura de las novelas de Julio Ramón Ribeyro.

El capítulo 2 hace las necesarias precisiones contextuales. Ribeyro es visto a la luz de su generación, sus influencias literarias y se estima su importancia en el ámbito de la tradición narrativa peruana. Se examinan del mismo modo algunos datos biográficos que permiten comprender mejor su ubicación en el campo cultural e intelectual peruano. Propone también un marco interpretativo a partir de ciertas constantes del universo narrativo creado por Ribeyro, como cuando señala que los elementos de ese universo “crean una realidad fragmentada y proyectan una visión escéptica por la frustración [y] el desencanto [...]. El escritor como analista u observador proyecta esa insatisfacción social” (p. 94). En su brevedad, como puede verse, esta cita condensa uno de los significados cruciales del corpus de la obra de Ribeyro. Sus novelas, por cierto, no son ajenas a esta construcción y tienen en la ironía un elemento clave de su configuración.

A partir del capítulo 3, se ingresa de lleno a la lectura de las tres novelas de Ribeyro bajo el soporte teórico desarrollado en el capítulo 1, donde se han definido las formas de la ironía y las figuras que la movilizan. Este capítulo se ocupa de *Crónica de San Gabriel*, donde de acuerdo con Di Laura predomina la ironía dramática, que tiene un rol fundamental en el sentido de la novela. Siguiendo a la autora:

La ambigüedad que se produce al utilizar la ironía dramática en el discurso narrativo es el factor más importante en la narrativa ribeyriana contemporánea. *Crónica de San Gabriel* pone en tela de juicio diversas presunciones a través de la voz narrativa con el fin de contrastarlas y evaluarlas para que el lector pueda sacar sus conclusiones y de ese modo criticar o evaluar su propia realidad. (p. 145)

En el capítulo 4, se nos presenta la ironía del sino en *Los geniecillos dominicales*, una de las novelas más conocidas de Ribeyro. A la luz de la definición de la categoría "ironía del sino", su aplicación parece por completo pertinente a esta novela. Teniendo en cuenta que esta categoría se explica por la consecución de resultados por completo contrarios a los esperados, lo que se ve en la novela es precisamente la puesta en escena de una expectativa frustrada. Ludo Tótem, personaje central, y sus amigos, un grupo de jóvenes con inquietudes intelectuales, acaban no por consolidar un proyecto artístico o intelectual, sino vagando sin remedio y siendo absorbidos por el aburrimiento, el tedio y el fracaso. La ironía aparece no solo vinculada al quehacer de los personajes, tiene que ver también con los diferentes escenarios en que se produce la acción: el cuarto, la oficina, los bares, casi siempre ambientes cerrados que no hacen sino aumentar la atmósfera opresiva y la sensación de asfixia existencial que invade a los personajes.

Por último, Di Laura examina la novela *Cambio de guardia*, acaso la menos estudiada del conjunto novelesco de Ribeyro y la de carácter más experimental en su forma y estilo. En esta novela, la crítica analiza la presencia de la ironía metafísica que, en resumen, muestra la incapacidad de los personajes para enfrentar tanto a fuerzas superiores como a diversas situaciones de crisis existencial que terminarán conduciendo al personaje hacia el fracaso o la muerte, hacia la frustración o hacia la disolución. La ciudad es representada aquí como un espacio más alienante, más poderoso en su capacidad de generar enajenación en el habitante ciudadano, autoexiliado en un mundo de por sí solitario, donde el sujeto se siente agobiado por una permanente incomodidad.

Se trata, pues, de un completo estudio que intenta describir los mecanismos de funcionamiento y las diversas manifestaciones en que se presenta la ironía en las tres novelas de Julio Ramón Ribeyro. Y, sin duda, una lectura estimulante que permitirá trascender sus propios límites, en la medida en que este mismo examen puede servir para acercarse a muchos de los relatos de Ribeyro que dialogan, secreta o abiertamente, con sus novelas.

DATOS DE LOS AUTORES

VICENTE CORTÉZ

Arqueólogo con más de treinta años de experiencia en arqueología andina y gestión cultural; con especializaciones en gestión de áreas naturales protegidas y paisajes culturales. Amplia experiencia en gestión participativa y comunitaria del patrimonio. Director fundador del Museo Municipal de Chancay, ex jefe del Santuario Histórico Bosque de Pómac y otras áreas naturales protegidas de la región Lambayeque (Refugio de Vida Silvestre Laquipampa y Refugio de Vida Silvestre Bosques Nublados de Udima); vicepresidente del Centro Peruano de Arqueología Marítima y Subacuática. Actualmente desarrolla estudios sobre arqueología y gestión del paisaje marítimo costero del litoral peruano y puesta en valor de patrimonios productivos tradicionales.

MARTÍN DEL CARPIO PERLA

Licenciado en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha trabajado en varios proyectos arqueológicos en distintas partes de nuestro país, principalmente en la costa norte y central. Es autor de diversos artículos que tratan de arqueología funeraria y de la religión en tiempos prehispánicos.

LILIANA CHAPARRO HUAUYA

Licenciada de la especialidad de Literatura Hispánica y Lingüística por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y magíster de Investigación en Educación por la Universitat Autònoma de Barcelona, con posgrado en Gestión Cultural y Turismo Sustentable por la Fundación Ortega y Gasset (Buenos Aires, Argentina, 2016). Tuvo una residencia artística en Bogotá, Colombia, en el 2011. Ha realizado también estudios en el área de Gestión de Procesos, Cadena de Suministro y Experiencia del Cliente en la Universidad Pontificia Comillas en Madrid, España. Es docente en el Programa de Formación Continua de la PUCP.

CRISTINA DREIFUSS SERRANO

Profesora asociada, coordinadora del departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura, y coordinadora de Investigación de la Carrera de Arquitectura en la Universidad de Lima (Perú). Doctora en Arquitectura por la Università degli Studi di Roma, La Sapienza (Italia), donde realizó un posdoctorado entre 2018 y 2019. Maestra en Ciencias por la Universidad Nacional de Ingeniería (Perú) y arquitecta por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

ÁLVARO IPARRAGUIRRE BERNAOLA

Licenciado en Comunicación por la Universidad de Lima, máster en Guion Audiovisual por la Universidad de Navarra y estudiante del doctorado en Humanidades con mención en Estudios sobre Cultura por la Universidad de Piura. Sus áreas de especialidad están ligadas a la narrativa y al cine de animación. Es docente en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.

MARÍA DEL CARMEN LAREDO

Artista visual egresada de Instituto Superior de Artes Visuales Edith Sachs y de la Escuela de Restauración de Lima en la especialidad de elementos arquitectónicos. Ha expuesto parte de su trabajo en galerías como la del Centro Cultural Ricardo Palma y el Centro Cultural Peruano Japonés.

MARTÍN MAC KAY FULLE

Docente del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima. Candidato a la maestría de Museología y Gestión Cultural de la Universidad Ricardo Palma y licenciado en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Cuenta con más de veinte años de experiencia en proyectos de investigación, evaluación, rescate y monitoreo arqueológico en diversas partes del país, publicando y exponiendo gran parte de sus trabajos tanto en el Perú como en el extranjero; así como en el trabajo de campo para la obtención de información en zonas rurales tanto en el área andina como en la amazónica. Especialista en la catalogación y valoración de colecciones de arte prehispánico.

PALOMA MANRIQUE BRAVO

Licenciada en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, egresada de la maestría en Gestión Pública de la Universidad de San Martín de Porres y EUCIM Business School, con diploma de Gestión y Políticas Públicas de la Escuela de Gobierno de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Con experiencia en investigación y gestión de patrimonio arqueológico, registro y catalogación museográfica, proyectos de investigación y puesta en valor.

DANIEL PARODI REVOREDO

Historiador, magíster en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid y candidato a doctor en Historia por la Universidad de Valladolid. Docente en la Universidad de Lima y Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro del Grupo de Estudio Interdisciplinario sobre Textos Escolares, Sociedad y Prácticas Educativas que integran especialistas del Perú, Chile y Venezuela. Sus publicaciones más recientes son *Lo que decimos de ellos. La guerra del Pacífico en la historiografía y textos escolares peruanos*, en coautoría con José Chaupis Torres (2019, coedición de la Universidad de Lima y la Universidad Bernardo O'Higgins de Santiago) y los artículos "Escuela de liberales: el periodo de las Cortes de Cádiz en los manuales escolares peruanos (2010 y 2017)". *Diálogo Andino*, 62, 117-129, y "Escuela de liberales. La problemática peruano-chileno-boliviana en los políticos-ideólogos latinoamericanos de principios del siglo xx". *Historia*, 396(2), 225-226.

ANDRÉS PIÑEIRO MAYORGA

Licenciado en Filosofía (1997) y magíster en Historia de la Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2017). Ha publicado los poemarios *Diotima de Mantinea* (Lima, Dedo Crítico, 1997) y *La colina de los muertos* (Lima, Sur Librería Anticuaría, 2017); la tesis con la que obtuvo su licenciatura, *Desventura en extramares. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003); el ensayo *La herética de Martín Adán. Cuestionamiento, alejamiento y confrontación con la tradición cristiana* (Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2017), y editado los libros *Martín Adán. Entrevistas* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011), *Martín Adán. Cartas escogidas* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015) y *Martín Adán. Cartas y entrevistas* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018). Ejerce la docencia en la Universidad de Lima y realiza estudios de doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA

Filóloga rumana, especializada en semiótica, docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) desde 1983, investigadora y curadora de arte. Ha realizado estudios de maestría en la PUCP y de doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Organizadora de bienales, festivales y exposiciones de arte en el Perú y América Latina, con publicaciones de especialidad en revistas y libros. Ha participado en numerosos congresos internacionales con ponencias. Desde el 2005 se ha especializado en educación virtual: construcción de cursos y programas.

JULIO RUCABADO YONG

Arqueólogo egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con maestría y estudios de doctorado en Antropología en la Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill.

Ha trabajado en proyectos de investigación arqueológica y de desarrollo comunitario en la costa norte del Perú. Ha sido docente en la PUCP, el Instituto Yachay Wasi, el Museo de Arte de Lima y en la Universidad de Rochester en Nueva York. Sus principales intereses de estudio son la cosmovisión y el arte narrativo mochica, la arqueología de la muerte y temas relacionados con la cultura visual y la construcción de identidades, los cuales han sido abordados en sus diversas publicaciones académicas y de difusión general. Actualmente, se encuentra realizando Caja Gris, proyecto independiente que explora contenidos audiovisuales sobre arte y cultura.

REYNALDO SANTA CRUZ

Su obra le ha merecido más de una veintena de galardones literarios en Europa y en América Latina, en certámenes como La Felguera, Lena, Guardo, Novelarte, Visceralia, Copé, El cuento de las mil palabras, Ricardo Palma y Asociación Peruano Japonesa, entre otros. Ha publicado *La muerte de dios y otras muertes* (1990), *El arte de escribir, introducción a la narratología* (1997), *El evangelio según Santa Cruz* (1998), *Historia de una cucaracha* (2006) y *La magia de las palabras* (2010). Ha sido seleccionado en antologías nacionales y extranjeras. Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y sociólogo. Es docente en la Universidad de Lima.

ÉTICA EDITORIAL

En Líneas Generales pone en práctica elevados estándares éticos en su quehacer académico y editorial. Los textos publicados en nuestra revista se someten al proceso de arbitraje de pares ciegos, con el objeto de brindar garantías sobre los contenidos ofrecidos en cada edición. Para ello contamos no solo con un Comité Editorial conformado por destacadas personalidades de las humanidades, sino también con colaboradores internos y externos de reconocida trayectoria académica.

En Líneas Generales suscribe los principios del acceso abierto al trabajo académico. Todo usuario tiene la posibilidad de utilizar, descargar, distribuir, imprimir o enlazar el contenido de nuestras ediciones sin permiso de la institución, los editores o el autor, siempre y cuando se trate de un uso lícito. Todo material aparecido en nuestra revista adquiere de inmediato el carácter de acceso libre y abierto. Advertimos que *En Líneas Generales* no realiza ningún tipo de cobro por la descarga de sus artículos.

Agradeceremos, en los casos en que esto sea posible, que se cite la fuente.

Las reglas de escritura y citación de nuestra revista se ciñen a lo establecido en el *Manual de estilo de la APA*.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

En Líneas Generales acepta trabajos de investigación, anticipos de libros académicos, ensayos, artículos y reseñas bibliográficas en todas las áreas vinculadas a las humanidades, incluyendo, naturalmente, temas de las asignaturas vigentes del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima.

Asimismo, aceptamos colaboraciones tanto internas como externas. Cada convocatoria es de carácter abierto y queda cordialmente invitado a enviar sus colaboraciones para revisión editorial todo docente o investigador en humanidades en actividad dentro y fuera del Perú.

Para ello, es necesario observar las siguientes reglas:

1. El artículo debe ser enviado en formato Microsoft Word 2013 o versiones posteriores.
2. El tamaño de la página es A4 y el texto debe estar justificado a ambos lados.
3. El autor debe incluir una ficha biobibliográfica donde consigne toda su información académica relevante (estudios, filiación académica actual y publicaciones).
4. El título del artículo debe consignarse en español y en inglés.
5. Debajo del título del artículo el autor consignará su nombre completo, la filiación académica y el correo electrónico correspondiente.
6. El texto debe incluir un *abstract* de no más de 250 palabras, presentado igualmente en español e inglés, incluyendo las palabras clave.
7. El cuerpo principal del texto debe presentarse en Times New Roman o Arial 12 puntos, con un interlineado de 1,5.

8. La citación, la bibliografía y las notas al pie se ciñen a lo establecido en el manual APA.
9. No existe una extensión mínima o máxima para los trabajos enviados, pero se sugiere, de modo general, que los textos tengan entre 12 y 15 páginas. En el caso de las reseñas bibliográficas, estas no deben exceder de 1200 palabras.
10. Si los originales contienen fotografías o reproducciones de obras pictóricas, estas se entregarán en un archivo aparte, en extensiones tif o jpg, en 300 píxeles de resolución. Si contienen gráficos, cuadros, dibujos, flujogramas, etcétera, estos deben entregarse igualmente en un archivo aparte y en el programa original en que fueron creados.
11. En *Líneas Generales* no aceptará ningún trabajo en cuyo proceso de revisión se haya detectado plagio, copia desautorizada u otras formas de apropiación ilícita de la propiedad intelectual.

ARTE Y CULTURA

Arte chancay: reconstrucción
ritual del mundo
Vicente Cortéz

Las pictografías del cerro
Tupinachaca: memoria y control
en la sierra de Yauyos
*Martín Mac Kay Fulle, Julio Rucabado
Yong, Martín del Carpio, Paloma
Manrique*

Los de arriba, los de abajo,
los de aquí: relatos de la sociedad
peruana a través del mural del
artista Josué Sánchez en la Casa
de la Literatura Peruana
Álvaro Iparraguirre Bernaola

Contextos e intertextualidades.
Una incursión conceptual en el arte
peruano contemporáneo
*Mihaela Radulescu de Barrio
de Mendoza*

El arte relacional como
herramienta en la gestión de
públicos en los museos de Lima
Liliana Chaparro Huauya

Producción cultural huachafa
Cristina Dreifuss Serrano

¿Por amor al arte? Creación
artística y mercado, oportunidades
y dificultades
María del Carmen Laredo

ENSAYOS

Lo que hicimos bien: pautas para
una nueva mirada a nuestra
narrativa *ad portas* del bicentenario
Daniel Parodi Revoredo

Lo real maravilloso y la visión
estético-cultural de América Latina
Reynaldo Santa Cruz

Angeología adánica: los ángeles
en la poesía de Martín Adán
Andrés Piñeiro Mayorga

ENTREVISTA/DOSIER

La sagrada obsesión por capturar
al personaje. Un encuentro con el
fotógrafo peruano Herman Schwarz
Alonso Rabí do Carmo