



Photo by Steve Johnson on Unsplash

G.

GALERÍA &  
PORTAFOLIO

# Cóndor custodio del arte tradicional

## Diálogo con John Alfredo Davis

JORGE ESLAVA



Foto de Iñigo Davis Bayly

**J**ohn Alfredo Davis creció bajo la inspiración y el entorno de sus padres —quienes fueron grandes artistas— y tuvo su primera escuela en el Art Center, institución creada también por sus padres y que animó durante dos décadas la escena cultural de Lima. Cursó unos años en la Universidad de Milwaukee, Wisconsin, hasta que la abandonó. “Una asignatura de filosofía descubre mi auténtica vocación: los orígenes de lo que había tenido tan cerca, el arte tradicional peruano”. Luego una serie de viajes por los estados andinos confirman y fortalecen su formación, así como su vínculo con grandes personalidades peruanas y extranjeras del ámbito humanístico. Fundó y sostiene la galería Kuntur Huasi, que en su recodo miraflorentino ofrece lo mejor e inhallable de nuestras artes ancestrales. Es coautor del precioso libro *¿Arte popular? Tradiciones sin tiempo* (Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 2014).

## **ESTA HISTORIA**

**Empecemos por el principio; es decir, por tus padres. Isabel Benavides y John Davis fueron artistas plásticos y, además, vehementes promotores de las artes en el Perú; particularmente de las artes populares. ¿Qué imagen intensa conservas de ellos y de qué manera fueron gravitantes en tu determinación?**

Eran muy apasionados en lo que hacían. Y por supuesto que fueron una influencia decisiva en mí. Comprenderás que involucrarse en el mundo del arte en el Perú requiere de una poderosa vocación.

**¿También fue decisivo para tus cinco hermanos?**

Sí, sobre todo en el mayor que yo, que es escultor, y en mi hermana Eleanor, que diseña con gran talento y trabaja con tejedores de tejido de punto.

**Revisando el libro de homenaje a tus padres que les dedica el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (*Impulsores de las artes. Isabel Benavides / John Davis, 2015*) me ha sorprendido su cuantiosa producción artística. ¿Tienen un museo familiar o han distribuido sus obras entre los hermanos?**

Ni lo uno ni lo otro. Mi hermana Eleanor custodia la obra reunida y la documentación; es lo que hemos acordado los hermanos.

**La tienda Kuntur Huasi es de alguna manera una galería familiar. ¿Cómo nace el proyecto?**

En el año 84. Bajo el gobierno de Belaunde, mi padre trabajaba en el Perú para el Banco Interamericano de Desarrollo y crea un proyecto artesanal: el Centro de Desarrollo Artesanal, CEDA, que tuvo sede en Huampaní. El trabajo era sumamente desalentador para mi padre y al final le cancelaron el proyecto. Eso me anima a abrir Kuntur Huasi, además por una realidad artística que encontré en mis viajes por los Andes.

**Imagino que reaccionas frente a un arte que responde al gusto y a las demandas del mercado occidental.**

En muchos casos el mercado tradicional del artesano cambia o desaparece, ya sea por el plástico, las modas o las importaciones o porque ve que hay visitantes que quieren recuerdos de una calidad inferior a la tradicional. Tenía un mercado que desconocía a la persona que adquiere el objeto y en el centro estaba el intermediario, un agente importante, pero que por lo general no tenía la menor idea de a quién vendía ni qué vendía.

**Eran básicamente negociantes.**

El Perú de los setenta respondía a una consigna: bueno, bonito y barato. La hiperinflación y algunos beneficios como el Certex llevaron a mucha gente a ingresar al negocio de la artesanía, sin conocer su naturaleza.

**¿Es cuando empiezas a apostar como mediador?**

Así es. Te cuento una anécdota con Mamerto Sánchez: le pido que vuelva a hacer lo que hacía antes y él me responde: “Si me lo pides, por supuesto”. Y retomó su trabajo... Recuerdo que Jaime Liébana, un gran amigo, me decía: “Hay que saber pedir”. Entonces abrimos Kuntur Huasi como una necesidad de reencontrarme con los artesanos y sus obras tradicionales.

**¿Nace en el local de la Calle Ocharán, en Miraflores?**

No, a Miraflores llegamos en el 86. Lo creamos en Los Cóndores de Chaclacayo, por eso lo llamé Kuntur Huasi. Empiezo con quien hoy es mi esposa, Alexandra Bayly, y luego me asocio con mi hermana Eleanor. Al comienzo iba a funcionar solo como galería, pero los años ochenta y la primera mitad de los noventa fueron muy difíciles para nosotros y también para el artesano. Logramos financiar tres exhibiciones, pero después no pudimos continuar... Una muestra de retablos de Jesús Urbano Rojas motivó que Pablo Macera conociera a Urbano y escribiera *Santero y caminante*.

**¿De qué manera Kuntur Huasi ha sobrevivido estos treinta y cinco años... sobre todo en esta coyuntura de la pandemia?**

Vivimos por la gracia de Dios. En términos de números no ha sido viable en estos meses. Tenemos aguante porque adquirimos la propiedad, porque todavía hay clientes que nos contactan acá y en el extranjero y gracias a la tecnología digital.

**ARTE POPULAR / ARTE TRADICIONAL**

**En 1923 José Sabogal viaja a México y permanece seis meses, a su regreso define la partida de bautizo de la expresión “arte popular” para nuestro país. ¿Cómo lo entendió Sabogal y qué repercusión tuvo entre los intelectuales y artistas de aquella época?**

Según los documentos y las personas con las cuales se asoció, en el contexto ideológico de aquella época, mi interpretación es que fue básicamente de categoría y nomenclatura marxista.

**Hubo que esperar para que empiece a repensarse dicha expresión. Fueron dos intelectuales de los años cincuenta, Luis Valcárcel y Emilio Mendizábal quienes van a precisar justamente esas nociones.**

Yo creo que el más lúcido fue Mendizábal. Se da cuenta de que las cosas no son como inicialmente se planteaban. Había que entender que el concepto “popular” no era realmente popular. Entre los intelectuales contemporáneos a Sabogal, tal vez quien más acertada fue Haya de la Torre. Se da cuenta de que la concepción del marxismo, transferida a nuestras sociedades andinas, no era aplicable en países que aún tenían sociedades precapitalistas.

**Es verdad, prácticamente no teníamos industrias. Detengámonos en un punto crucial: el año de 1975 se produce un hecho histórico en la reflexión sobre las artes tradicionales. Es la dación del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay, que divide en dos a los círculos intelectuales. Recuerdo lo cáustico que fue un sector de los intelectuales con el artista ayacuchano. Te pregunto: ¿Motivó una reflexión seria o fue fundamentalmente un enfrentamiento entre conservadores y progresistas? ¿O tal vez un montaje social del gobierno revolucionario de entonces para fortalecer su poder político?**

Yo creo que fue lo tercero. Sin desmerecer el enfrentamiento entre conservadores y progresistas, pero eso como consecuencia. Recuerda que ya en 1966 existía la Asociación Nacional de Artesanos ANDA que era promovida por mi padre como miembro del Consejo Mundial de Artesanos desde 1964 y que aconsejaba que los artesanos estuvieran organizados para participar a nivel local y global en intercambios de ideas, conocimientos, experiencias. Participaban artistas reconocidos como Félix Oliva y Carlos Bernasconi que se autodenominaban marxistas o Víctor Delfín, que siendo artistas no vieron de forma peyorativa que se les califique de artesanos. Esta institución organiza las primeras bienales, que no se realizaron en el parque del Campo de Marte sino nada menos que en el Museo de Arte de Lima.

**Se vivía un ambiente cultural que propiciaba un debate alrededor de esos conceptos de artesanía y arte popular.**

En los sesenta así es y autogestionario, sin embargo y contradictoriamente, diez años más tarde, durante la dictadura Militar, se creó una maquinaria para borrar la historia y fundar una nueva. Entonces se les da a los artistas tradicionales nuevamente un reconocimiento muy merecido, pero hay intelectuales como Juan Manuel Ugarte o Fernando de Szyszlo que pisan el palito y empiezan a atacar esta posición. Lo mejor hubiera sido ignorarla o, al contrario, saludarla. Hoy para muchos es difícil imaginarse la atmósfera de esos años en que todo estaba ‘parametrado’.

**Como respuesta a esa “sorda polémica”, como la llamó Alfonso Castrillón, él escribe un artículo que reproduces en tu libro muchos años después. Es un artículo inteligente y esclarecedor sobre el arte popular y artesanía. ¿Recuerdas sus postulados?**

Claro, estoy de acuerdo con lo que respecta al uso del término Arte, pero cuestiono el uso del término Popular. Creo que todas las expresiones que se denominan erróneamente como populares tienen algo en común: su origen inspirado en alguna tradición de las sociedades que conforman el Perú. Cuando en el 2014 yo saco a la luz el tema de que fue una situación provocada —a raíz del premio a López Antay—, para que cierto sector de intelectuales conservadores prácticamente se autodestruya, Alfonso Castrillón reacciona. Le recuerdo que ya López Antay había sido premiado por el Asociación Nacional de Artesanos

en 1966 por un jurado conformado por Alicia Bustamante, Francisco Stastny, Carlos Bernasconi y mi padre. Supongo que Alfonso sospechaba que la mía era una actitud reaccionaria, pero no, sino que al gobierno de entonces no le interesaba el artista y menos su obra, le interesaban las reacciones que provocarían.

**¿Crees que lo utilizaron?**

Sin querer queriendo. Desgraciada y contradictoriamente, ese periodo fue muy disruptivo para las artes tradicionales, porque es cuando más se impulsaron los términos “estandarización” y “producción”. Se exportaron millones de soles o de dólares de artesanía a través de las instituciones del Estado.

**Sin embargo, el artículo de Castrillón es valioso porque encuadra el fenómeno de las artes populares dentro de una metodología social. Ensayas unas definiciones y unas características diferenciales entre ‘arte culto’ y artesanía; por ejemplo, si es una pieza anónima o firmada, si es analítica o sintética, si es racional o intuitivo. Creo que marca ciertas líneas de reflexión**

Solo cuestiono el uso del término popular, no el de arte, pues es ambiguo y erróneo. En el Perú no hay un pueblo, hay una serie de pueblos. ¿Cómo identificamos estos pueblos? Hay etnias y después hay regiones donde existen ciertas similitudes culturales, como puede ser la zona aimara, la zona quechua o las zonas del norte, en donde hay estilos que todavía prevalecen. Y, sumado a ello, existe el arte tradicional urbano. Por ejemplo, el espejo mal llamado “cajamarquino”, que no obedece a una tradición particular de ningún lugar, simplemente es una reinvencción que se hace en la ciudad, tanto para el mercado local, no precisamente del sector “popular”, como para el mercado de exportaciones, además hay un arte tradicional aplicado.

**Hablemos de un libro fundacional: *Las artes populares en el Perú* (1981) de Francisco Stastny. Me parece un trabajo notable para reflexionar y articular las distintas artes populares, también para considerar los distintos pueblos como distintas naciones.**

Coincido contigo. Para empezar, Francisco Stastny era historiador y tenía una formación muy sólida. Fue miembro fundador del ANDA y muy buen amigo de mis padres. Si bien fue un libro fundacional, hoy podríamos apuntar algunos errores porque él no se dedicó a investigar las artes tradicionales, sino la historia de las artes tradicionales. En el libro estipula claramente que el factor determinante que establece el carácter de una expresión artística no es el origen social del artista que lo produce, sino la situación de aquellos que la usufructúan y añade que son los usuarios, aunque parezca paradójico, quienes determinan en último término si un objeto es o no popular.

**Permíteme leerte las líneas iniciales del libro. Me parecen bellas y profundas: “En el Perú, como muchas naciones que poseen una larga historia cultural, y donde sobreviven extensos grupos sociales campesinos, florecen con gran**

pujanza ciertas formas artísticas totalmente alejadas de las academias y de las galerías de arte de las grandes ciudades. Esas impresiones están constituidas por objetos risueños, plenos de colorido de una gran riqueza ornamental y cuya belleza es fácilmente accesible. Comparte con expresiones semejantes producidas en muchos otros lugares del globo, el uso mínimo de la perspectiva, la frontalidad en la representación de las figuras humanas, y el horror al vacío." ¿Dirías que la enumeración que hace de los rasgos de las artes populares es acertada?

Desde el punto de vista estético, sí. Pero eso no lo decide el hacedor por el afán de estilizar o complicar sino por la función que motiva la evolución de la forma o del diseño. El arte tradicional etnográfico y rural, generalmente ha tenido una función mágica religiosa. Eso nos hace muy especiales, pues casi todo el arte tradicional peruano tenía esa función, sumada a la función práctica. La excepción estaría en algunas expresiones de arte tradicional urbano y el arte tradicional aplicado.

**¿Tú crees, como Stastny, que el arte precolombino de la textilería ha sido el más exquisito de nuestro pasado?**

De nuestro pasado, sí. Yo creo que el arte textil, y no lo digo yo, lo dice John Murra, era lo que se acercaba a lo que hoy día se considera un *commodity*, un bien de intercambio. A pesar de tener instrumentos muy simples, acá no se desarrolló el telar a pedal, pero se hicieron piezas muy complejas gracias a que teníamos las fibras y una forma de pensar. Es curiosamente a través de las fibras que se crea el *kipu* y los puentes colgantes. Una tecnología muy bien pensada y que creo fue más refinada que la orfebrería.

## MUSEOS Y ACTUALIDAD

**Stastny lamenta en el libro la situación inadecuada de los museos. La califica de "una indigencia alarmante". Denuncia la inexistencia de programas para aumentar los fondos o promover adquisiciones, también la falta de campañas de estímulos a los donativos. ¿Hemos avanzado en ese terreno?**

No y creo que estamos peor que antes. Estamos más lejos que antes. Hoy en día los museos se encuentran desfinanciados, el viajero que va a Cuzco no entiende quiénes son esas personas que se pasean en la calle con ponchos. No hay un museo de antropología, etnografía, un museo de cultura viva. Hay museos de lo precolombino, museos con un poco de lo colonial, un poco del Museo Inca. Pero ¿hay un museo de artes tradicionales? No y esto está muy vivo, muy cerca. Necesitamos vincular los tiempos, pasado con presente y futuro.

**Hay algunos “museos particulares”. Es decir, afortunadamente existen algunos coleccionistas como tú. Me pregunto, ¿qué lugar tienen para el Estado los coleccionistas de las artes tradicionales?**

Las personas que trabajan en el Estado, que deberían estar atendiendo este sector, más que vernos como aliados nos ven como un riesgo. Entonces, vilipendian al coleccionista. Claro, hay coleccionistas y ‘coleccionistas’. Hay quienes le piden al que tiene la llave de la iglesia que le robe el cáliz y se lo compra. Yo personalmente no me considero un coleccionista. Es más, mi padre me advirtió sobre ser un coleccionista: “¡Cuidado si tú crees que vas a poseer las piezas, las piezas van a terminar poseyéndote a ti!”.

**¿Qué nombre nos correspondería a quienes atesoramos piezas de gran importancia cultural?**

Al final somos custodios. Mira, yo no le tengo miedo ni me disgusta la palabra coleccionista. Simplemente que en nuestro medio ha sido despreciada. Si no hubiera coleccionistas, no habría museos. En el Perú no hay incentivos, como en otros países, para el coleccionista quien generalmente dona o vende su colección al Estado o a una institución privada. El buen coleccionista, es un coleccionista con ética: no le va a faltar el respeto a la persona que está usando un poncho diciéndole: “Oye, quiero tu poncho”.

**Una pregunta que desearía una respuesta esperanzadora ¿Crees que la pandemia actual, que ha provocado el regreso de muchos provincianos a sus pueblos puede generar, unos pocos años después, el retorno de los artesanos a sus orígenes? O, por el contrario, ¿crees que acabada la crisis vamos a volver a un acelerado capitalismo?**

Lo segundo. Los peruanos no somos famosos por mantener nuestra memoria, es más, tratamos de olvidarnos de quienes somos. Por ejemplo, el caso del pueblo Chopcca. Me acuerdo cuando me comunicaba con ciertas personas de Ambato, Yauli, una o dos veces por año. Ahora me llaman por celular para que yo los llame y me preguntan si necesito productos. Pero muchos de ellos viven en Lima y si uno les pregunta: “¿Qué haces en Lima?”. “Vengo a educar a mis hijos”, contestan. Es la concepción que tienen de educación y oportunidad, entonces lo que ellos quieren es lo que han visto en Lima. Y tienen todo el derecho a pedir una educación que se merecen, pero que no llega.

**Lo que dices retrata un caso que he conocido de cerca, el de Flaviano Gonzales. Él vino a Lima urgido por la educación de sus hijos y por el castigo sufrido en su pueblo por el terrorismo. Acá empezó a pintar sus piezas en madera con acrílico y luego a producir cosas ‘bonitas’; terminó estropeando y alejándose del arte tradicional del tallado.**

Efectivamente, es un gran ejemplo. Recuerdo la presentación de un libro sobre artesanías, preparado por Allpa, en la que participaron Jiménez Borja, Francisco Stastny, Heraclio Bonilla y Jorge Flores Ochoa. Sentado a mi lado estaba el hijo de un gran tallador de piedra de Huamanga, Angelino Alcántara y antes de la presentación me contaba que se dedicaba a ensamblar computadoras en su garaje. Durante el acto Jiménez Borja le dio con palo al libro y Stastny dijo que era un ejemplo de lo que no debía hacerse. Y todos terminaron hablando de forma romántica de la tradición artística que se hereda de padres a hijos, pero la realidad era la que yo tenía a mi lado.



**Es lo que uno veía en los talleres de artesanos de provincias.**

Especialmente en Ayacucho, la capital de la artesanía. Hay una crisis en su tradición textil, ya nadie quiere tejer. En la zona corre mucho dinero, pero por vías no muy santas. Siempre dije que sucedería esto en el Perú: cuanto más se presenten oportunidades de desarrollo económico, más dejarán de ser artesanos.

**¿No crees que la gestión de Ruraq Maki es un freno a esta situación? ¿Confías en sus criterios? A mí me ocurre que me topo con piezas de mal gusto e inclinadas a cierta banalización del mercado.**

Estamos viviendo el proceso de cholificación, de homogenización del país. Este Perú chicha es para mí muy triste, porque significa descartar toda la diversidad de nuestras culturas y crear una nueva, pero banal y superficial. No he participado en Ruraq Maki como jurado que determina la selección de la muestra, pero sí me da la impresión de que no tienen las ideas muy claras respecto al arte tradicional etnográfico, rural, urbano y aplicado.

## ARTE Y EDUCACIÓN

**En tu ensayo *El arte peruano tradicional* marcas claramente lo que podríamos llamar una declaración de principios: “El Perú aún continúa siendo un país de culturas vivas. Considerando que las culturas son el espíritu de los pueblos y un activo intangible, de perderse estas, los pueblos pierden un capital intangible, pero sobre todo pierden su espíritu”. Te pregunto: ¿cómo hacer entender a sociedades cada vez más mercantilistas este concepto de capital intangible y la importancia del espíritu de los pueblos?**

Desgraciadamente no es un problema solo del Perú, sino de todas las sociedades. Un libro de Martha Nussbaum, *Not For Profit*, da en el clavo cuando se refiere al sacrificio de las humanidades en los sistemas educativos.

**¡Es un libro extraordinario! Se ha publicado en castellano como *Sin fines de lucro* y es un alegado en contra de la deshumanización educativa.**

Ella lo tituló, sarcásticamente, *Not For Profit*, en referencia precisamente a las consecuencias de una educación por ganancia. Mi hermano profesor se jubiló anticipadamente por ese motivo. En su estado había un gobernador muy conservador que terminó eliminando las humanidades de las universidades estatales, así que él fue el último profesor de cerámica. Y es por presión del votante que dice: “Yo quiero que mis tributos sirvan para que mi hijo sea millonario, no mejor ciudadano”. Esto es populismo y se da en todas partes, así como a diestra y siniestra. Creo que debemos refundar la sociedad civil, la *intelligentsia* tiene que volver a trabajar junta. Las sociedades no están produciendo estadistas, sino populistas.

**Una preocupación me persigue desde hace dos décadas: el tema de la lectura en la escuela. Cuando se habla de lectura se considera exclusivamente un ejercicio literario; es más, de literatura escrita. Casi no se habla de las literaturas orales y tampoco se enseña a ‘leer’ un retablo o una tabla de Sarhua. ¿No crees que la lectura debería empezar por aprehender todo lo que nos rodea?**

Hasta 1968 mis padres trabajaron con el Ministerio de Educación y entonces se percibían las artes como algo importante, por eso en los colegios se enseñaba Artes plásticas. Un curso que desarrollaba lo que tú acabas de mencionar, la lectura visual. Aprender a observar para formar la mente crítica. La educación actual en el Perú no es fortuita, ha sido creada intencionalmente para destruir el pensamiento crítico de los peruanos.

**Sería ideal aprender a leer mediante todos nuestros sentidos, no solo a través de la vista. En tu caso, por ejemplo, ¿cómo evalúas un tejido artesanal? ¿Cuán importantes son los conocimientos, los gustos, los patrones del sector social al que perteneces?**

Ante un tejido busco apreciar el color, la textura, los motivos, la manufactura, lo que hace un todo. Recuerdo que en la primera muestra que organizamos con el ICPNA sobre Arte Shipibo Conibo (*Una ventana hacia el infinito*, 2002), que tuvo un éxito rotundo, se cerró con un conversatorio donde participé junto a Fernando de Szyszlo. Él, siguiendo sus ideas del 75, manifestó que eso no era arte. Yo sostuve lo contrario y que no había que encerrarse en la concepción occidental, que había que entender el arte también desde un aspecto puramente creativo. Tenemos que abrir los ojos y ver con la mirada del tejedor. Existe un oficio, pero también cierta parte es de total libertad del artista, por eso una pieza no es igual a otra y nunca lo será.

## **OBJETOS MÁGICO RELIGIOSOS**

**Tú has manifestado una admiración especial por Jesús Urbano Rojas y ahora puedo corroborarlo viendo la cantidad de retablos a tu espalda. ¿Significa una valoración particular por el arte del retablo o es, específicamente, una admiración por el artista?**

La admiración por el artista nace por el tiempo y el espacio. Él simboliza toda una época. Lo más importante para mí del retablo, así mal llamado, representa lo que se está perdiendo. Las diversas manifestaciones culturales del Perú tenían que sobrevivir, por ejemplo, la tradición de la religiosidad andina que se disfraza con este sincretismo de densidad cristiana para salvar el tiempo. Los *apus*, representados como santos católicos. El mundo de arriba, el mundo de abajo, con el fin de asegurar la fecundidad de los animales, de la tierra. Tiene sus orígenes en las conopas, todo está vinculado. Los retablos y la obra de don Jesús representan el cómo reinventarse sin perder la esencia, el espíritu.

**El libro de Pablo Macera, *Santero y caminante* (1992) me parece un magnífico trabajo.**

Inicialmente don Jesús no era un ideólogo, esa figura está en el libro de Macera. El ideólogo era el arriero que intercambia la obra de origen urbano con el consumidor de áreas rurales, don Jesús se volvió ideólogo en su rol de arriero, función que desarrollaría trabajando para su suegro quien era arriero. El arriero es quien pedía al *santoruraj* cajones de *waccapasantu* completos, medianos o chicos de acuerdo a la necesidad del poblador andino de las zonas más altas, el llamado *chuturuna* o *salljaruna*. El intermediario arriero cumplía una función: requieren esto y yo sé quién puede hacerlo, para lo cual tenía que conocer la ideología. Acudía entonces al que hacía santos. Llevar cajones de San Marcos, retablos con figuras de piedra de huamanga pesaba demasiado, entonces los hacen de pasta, más ligeros. Yo tengo unos que no son de madera, son cortes de maguay. Mucho más livianas, porque la tecnología se desarrolla de acuerdo con los medios y la necesidad. Con las carreteras desaparecieron los arrieros.

**Hace un par de años estuve en Huamanga y visité la excárcel de Ayacucho, ahora el Gran Centro Artesanal, y los retablos que vi eran lamentables.**

Por eso digo que es una época que pasó. No quiero decir que no haya creatividad, el retablo ya no cumple una función mágico religiosa, ahora cumple una función básicamente económica. Es una forma de generar ingresos, generalmente gracias a un mercado turístico o externo consumidor de objetos con técnicas y oficios bien desarrollados propios del lugar. Algunos con más talento y creatividad que otros.

**A propósito de la concepción mágico religiosa. ¿Cómo ves el proceso del llamado toro de Pucará, que en realidad alude a las piezas creadas en Checca Pupuja y Santiago de Pupuja? Hoy vemos piezas completamente desvirtuadas en el mercado.**

Bueno, mientras siga siendo usado por los pueblos de la zona para su función real, continuará la tradición. Mientras sigan llenándolos de *aqha*, y vertiendo el *aqha* o la chicha para adquirir la fuerza y la cercanía al *amaru* seguirán cumpliendo su función. Mientras lo sigan poniendo en los techos... El del parque de Miraflores y símiles son otra cosa.

**¿Es verdad que debe ser regalado por algún amigo o pariente?**

Correcto. Cuando construyes una casa o una obra se nombran padrinos, ellos son los que se encargan de pedir estas cosas. Entonces en las casas ponen no una cruz, sino cuántas cruces puedan y es para mostrar la afiliación con otras familias: "Tengo poder". Colocar el toro en el techo, aparte de buscar la protección en la casa, también es mostrar que has tenido buenos padrinos. Lo mismo era en Quinua cuando se colocaban los músicos-botellas: es el músico que ha recibido

su botella llena de cañazo en forma de pago. La ponen en el techo para mostrar no solamente su oficio, sino que es apreciado.

**Has mencionado varias veces la categoría del hacedor. ¿Cómo lo defines, pertenece a un grupo social? ¿Lo alienta una vocación artística o tienen una voluntad por trascender?**

No, la idea de trascender es nueva. Al usar términos como creador o hacedor la gente se pregunta: ¿Por qué no usar el término artesano? El término artesano lamentablemente ha sido depreciado y entremezclado. Entonces conviene empezar a separar. Por ejemplo, un hacedor que iba a la feria de Acuchimay, que ya no existe, adecuaba el diseño de sus cucharas de acuerdo con el intercambio de comunicación con las personas que adquirirían sus cucharas. Si su cuchara se quebraba, en la próxima feria le iban a reclamar. Ese diálogo tradicional era importante para el desarrollo del diseño, las particularidades se debían a los recursos y necesidades propias de cada localidad.

**Este año, se supone, estamos conmemorando el bicentenario. ¿Cómo celebrarlos sin traicionar lo que tú has llamado el espíritu del arte tradicional? ¿Qué hacer para llamar la atención de nuestra sociedad?**

No hablo del nuevo Museo de la Nación, porque ya es muy tarde. Es triste que se haya dedicado 400 millones de dólares a la construcción de un museo al lado de otro, al de Pachacamac, hubiera sido mejor construir un museo por región y, discúlpame, sin participación de los gobiernos regionales. Ha debido hacerse con asesoría internacional. Tenemos gente capaz, pero está tan politizado el medio.

Pienso que ante la falta de iniciativa de las regiones y ante la improvisación el Museo de Arte de Lima podría hacer una muestra de artes tradicionales del Perú. Convendría resarcir en democracia y no bajo una dictadura lo que ocurrió en el 75, con toda esa gente reaccionaria que levantó su voz. Felizmente eso ha cambiado, sería un símbolo que, en la capital, porque todavía somos centralistas, se hiciera un reconocimiento de integración a los pueblos del Perú y a la diversidad de sus culturas vivas con una visión del futuro, recordando quiénes somos, de dónde venimos y planteándonos hacia dónde vamos.