

CON TRA STE

arte & cultura

"EL NO ARTE" INGRESA AL MUSEO
TRAS LAS LUCES Y SOMBRAS DEL CINE PERUANO EN 8 MM Y SUPER 8
SIGNOS TRAZADOS SOBRE EL PAPEL
LA MOVIDA SUBTERRÁNEA Y LA CONTRACULTURA EN LOS AÑOS 80
CREATIVIDAD EN EL LENGUAJE VISUAL • ENTREVISTA A ANGIE BONINO
LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS • ENTREVISTA A DELFINA NINA



UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO

Universidad Nacional Diego Quispe Tito
Comisión Organizadora

Presidencia de la Comisión Organizadora
José Luis Fernández Salcedo

Vicepresidencia Académica
Yohn Augusto Lasteros Holgado

Vicepresidencia de Investigación
Mario Curasi Rodríguez



Director
Mario Curasi Rodríguez

Coordinador editorial
Amilcar Dávalos Baca

Editor
Marco A. Moscoso Velarde

Corrector de estilo
Victor Ramos Badillo

Fotografía
Gustavo Vivanco León
Archivo VPI

Diseño y diagramación
J. Nicolás Marreros Córdova

Ilustraciones
J. Nicolás Marreros Córdova

Imagen de portada
Gustavo Vivanco León

Logística
Edgar Bañares Castillo
Ana Nuñez Zevallos

ISSN: 2710-0391

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° xxxxxxxx

Versión digital disponible en: <https://revistas.undqt.edu.pe>
Facebook: <https://www.facebook.com/contraste.undqt>

Impresión
Cuscograf SAC
Av. Apurímac N° 453 - Cercado - Cusco

Tiraje
1000 ejemplares

La revista Contraste, arte & cultura es una publicación de la Dirección de Incubadora de Empresas de la Vicepresidencia de Investigación de la UNDQT. Es de acceso abierto y gratuito. Las opiniones vertidas por los colaboradores en los artículos son de su exclusiva responsabilidad. Esta revista y sus artículos se publican bajo licencia Creative Commons Atribución-No Comercial

- Compartir Igual (CC BY-NC-SA), por lo cual el usuario es libre de compartir y redistribuir el material, bajo los siguientes términos:
- Se debe dar crédito de la revista a la UNDQT y a los autores (revista, autor, url / doi).
- Se debe compartir por los mismos medios y de la misma forma en que se publica la revista.
- No realizar cambios ni obras derivadas.
- No usar para fines comerciales.



Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

ARTE CONTEMPORÁNEO
ARCHIVO • BICENTENARIO
HISTORIA • ESCULTURA
INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA
MONOGRAMA • IDENTIDAD
MURALISMO • RESISTENCIA
ARTE CRÍTICO • BIENAL
INDEPENDENCIA • CUSCO
DIBUJO • MÉTODO
INDIGENISMO • PANDEMIA

PALABRAS CLAVES

ÍNDICE

10

Investigación
Archivo y arte contemporáneo. Aproximaciones a la muestra expositiva Documentos Extraviados: Niños de Chernóbil en Cuba

28

Ensayo
Notas preliminares sobre arte e investigación

34

Investigación
Historia contrastada sobre el monograma de Mariano Fuentes

38

Memoria
Puno: 200 años

46

Quechua
Wik'uñachamanta

48

Retrato
Rina Lazo, muralista

56

Entrevista
Herbert Rodríguez

62

Reseña
Bienal Independencia

70

Portafolio
Miguel Ángel Cáceres

78

Investigación
Método para aprender a dibujar

86

Opinión y crítica
Libro "José Sabogal"

92

Historieta
En pandemia revuelta, ganancia de corruptos





ENSAYO

EL “NO ARTE” INGRESA AL MUSEO

HERBERT RODRÍGUEZ

Universidad de Granada
rgutierr@ugres

El proceso de ingreso de un conjunto de mis obras de arte experimental radical a la colección del museo Reina Sofía de Madrid, tiene como antecedente una secuencia de exposiciones panorámicas, que registran las prácticas artísticas generadas al margen de las instituciones, en las décadas sesenta y ochenta. En el cambio de paradigma, y giro descolonial en las prácticas artísticas, se da el proceso para desechar el eurocentrismo como elitismo, valorando lo propio de cada país y, también, lo popular. Para generar mis obras experimentales, de estética *agit prop*, desmonté las creencias modernas que recibí por formación en la Escuela de Arte de la PUCP

Palabras claves:

Arte peruano contemporáneo, giro descolonial, arte autónomo, prácticas artísticas experimentales.

HABLAR DE LA EXHUMACIÓN DESDE LA SENSACIÓN VIVIDA

Diversas muestras en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, han venido registrando y presentando las prácticas artísticas de América Latina, enmarcadas entre principios de la década de los 60 y mediados de la década de los 80. Sobre este periodo, la curadora colombiana María Wills y el curador francés Alexis Fabry afirman que: “En sus trabajos se ve el lado —muchas veces oculto— de los turbulentos años en los cuales se produjeron revoluciones, dictaduras e imposiciones internacionales en sistemas culturales y sociales, además de luchas armadas y guerras civiles” (Wills Londoño & Fabry, 2021).

Leo los textos de las publicaciones que acompañan las muestras. No desaciertan. Explican claramente los referentes y los contextos de época. Puedo reconocer la experiencia vivida, aunque puedo aportar precisiones y matices en algunos casos. Quien desee conocer en extenso lo que ahora es exhumado, tiene la posibilidad de acceder desde la Internet a los textos de presentación y, en algunos casos, ensayos, de la secuencia de exposiciones que se vienen dando desde el 2009 hasta el presente.

Con ansias de crear con libertad y voluntad política, en un proceso que inicio a fines de la década de los 70 y que dura hasta la década de los 80, generé nuevas formas de hacer arte. Me motivaba una fuerte responsabilidad de trabajo para revertir las injusticias y las barreras de negación de la democracia, esto, para vivir con dignidad. Despliego mi creatividad disruptiva de manera naif. No sabía del activismo experimental que se desplegaba en el continente, que, desechando el canon convencional revolucionaban todo: contenidos, proceso creativo, técnicas, soportes y espacio de difusión. Me sumé a las escenas creativas generacionales que fueron apareciendo, entre ellos: el Grupo Paréntesis (1979), el Taller E.P.S. Huayco (1979-1982), el grupo Macho Cabrío (1983-1984), el Grupo Los Bestias (1984-1987), los Subterráneos y el Taller NN (1987-1988). Luego, cuando a fines de la década se diluyen las escenas de creación colaborativa, impulso mi “Campaña Arte-Vida” (1989-1990) en el campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en otros espacios públicos, a la cual se suman estudiantes, docentes y jóvenes creadores. El Taller E.P.S. Huayco tuvo acceso a la sala de arte, cobertura de prensa y fue notado por la crítica de arte. Por un breve momento el arte experimental recibió atención.

Evidencia de eso es que fui seleccionado, a los 24 años, para participar en la XVII Bienal de Sao Paulo en 1983. Pero, en términos generales, la marginalidad y la invisibilidad han acompañado los esfuerzos creativos autónomos. Por varias décadas conservé y custodié mis obras, pues sabía de su importancia artística. Interesante que, exhumar el arte de los 80 implique la labor detectivesca del curador:

"Alexis (Fabry) es un detective de los artistas olvidados. Está atento a todo; busca en anticuarios, en catálogos, periódicos y revistas. Siempre encuentra algo", dice María Wills. Y uno de sus hallazgos, hace unos años, fue la obra del peruano Herbert Rodríguez. Estaba en una exposición en Lima, en el Mali, el Museo de Arte de Lima, y vio un catálogo de una exposición de los años 80. (...) un investigador le dio el nombre de Herbert Rodríguez (...). Alexis lo contactó y pasó horas en su casa, había descubierto una veta inesperada. "Tenía un archivo bastante organizado", dice. "Era claro que tenía una alta idea de su obra" (Gómez Echeverri, 2021).

Hacia fines de la primera década del nuevo siglo, empiezo una secuencia de exposiciones panorámicas que exhuman, y vuelven a traer a la memoria las prácticas artísticas desplegadas fuera de los espacios institucionales. Son exposiciones en las que participo, con la sensación de aparecer desde lo invisible,

El 2009, los curadores peruanos Miguel López y Emilo Tarazona fueron parte del equipo internacional que presentó la exposición "Prácticas subversivas: arte en condiciones de represión política, años 60-80, América del Sur y Europa", en la Asociación de Arte de Württemberg, Stuttgart (Alemania). En esa exposición participé con un ensamblaje y arte para fotocopia, vestigios del periodo de la violencia en el Perú. En el catálogo, además de fotos de las obras, aparecen fotos de la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa (1986) y Arte-Vida en la UNMSM (1989). En ese momento no me di cuenta

que esta exposición anunciaba lo que luego tendría un exponencial desarrollo: registrar las prácticas artísticas interdisciplinarias, colaborativas y políticas relacionadas a los cambios de paradigma en diversas áreas, desplegadas en el contexto de gobiernos autoritarios de las décadas de los 60 y los 80, y, también, entender el arte conceptual de América Latina como una creación diferente del canon angloamericano. La primera vez que siento que aparezco desde lo invisible es en 2013, cuando veo en la exposición "Perder La Forma Humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina", MALI, mi obra "Violencia estructural", y también, obra de arte correo, fotos de archivo del grupo Los Bestias y fanzine subte. Ese año también participo en la muestra América Latina 1960-2013, que se presentó en la Fundación Cartier, París. En los días de organización de la muestra, en una comunicación por correo electrónico, Alexis Fabry, uno de los curadores de la exposición, me informa que mis obras iban a ser exhibidas junto con las de Antonio Manuel (Brasil), Eugenio Dittborn (Chile), Juan Carlos Romero (Argentina), León Ferrari (Argentina) y Carlos Altamirano (Chile). Busqué información en Internet sobre los artistas, pues conocía poco de ellos. Veo sus obras y es cuando me doy cuenta que mi solitario proceso de creación de un arte político, hecho en tiempo de violencia y peligro, es similar al de otros artistas latinoamericanos.

El 2015 se inaugura el Lugar de la Memoria. Un hito en el país, luego de años de tensa incertidumbre acerca de la memoria de la violencia. Asisto a la inauguración y me encuentro con una de las curadoras de la exposición, quien me dice señalando con la mano: "Mira tú foto", veo donde señala y no veo nada, entonces caminamos acercándonos al muro, y me doy cuenta que no debía buscar una foto enmarcada, era la foto de mi mural collage Arte-Vida en Letras de San Marcos (1989) reproducido a tamaño natural, esto es, de piso a techo y a lo largo de la rampa de acceso de un piso a otro. Muy fuerte la sorpresa de encontrarme con la

memoria de mi campaña por la paz. La colectiva "Perú" en la galería Hertlitzka + Faría (Buenos Aires), en 2016, es un hito porque significa, visiblemente, el encuentro entre el mercado de arte y el arte conceptual peruano, que abarca mi producción de arte y política (Del Valle Cárdenas, 2016). Ya es algo habitual ver obras de arte y política en las ferias de Arte.

El 2019, en el contexto de la participación peruana en la Feria Arcomadrid, de la cual fui parte, la historiadora del arte y crítica de arte española Elena Vozmediano dice en su artículo "Perú, problema y posibilidad":

"Se han empezado a reconsiderar las últimas décadas. Artistas que —por esa carencia de un museo de arte contemporáneo que comentaba en un artículo anterior y de una crítica con eco— no habían recibido el debido reconocimiento están ocupando posiciones de ventaja en colecciones públicas y privadas. En ARCO y en Madrid veremos obras de veteranos reevaluados como Teresa Burga, Jorge Eielson, Emilo Rodríguez-Larraín, Herbert Rodríguez y Roberto Huarcaya" (Vozmediano, 2019).

El 19 de marzo de 2018 asisto al evento "Prácticas artísticas en Latinoamérica, Colección Museo Reina Sofía: estrategias y adquisición", presentado en el CC España. Escucho la presentación de Rosario Peiró, directora de colecciones de dicho museo, quien explica con diapositivas cómo venían trabajando la nueva puesta del museo. De pronto, cuando presenta la diapositiva con el título "Acción gráfica", veo fotos de varias de mis obras, entre ellas un cartel subte y una monotipia Arte-Vida. Sentí el impacto de imaginar por primera vez que mi creatividad política, revulsiva, disruptiva y anti institucional es considerada por un museo. A fines del 2021 el museo presenta "Vasos comunicantes", la nueva puesta de su colección en la que se exhibe un conjunto de mis obras.

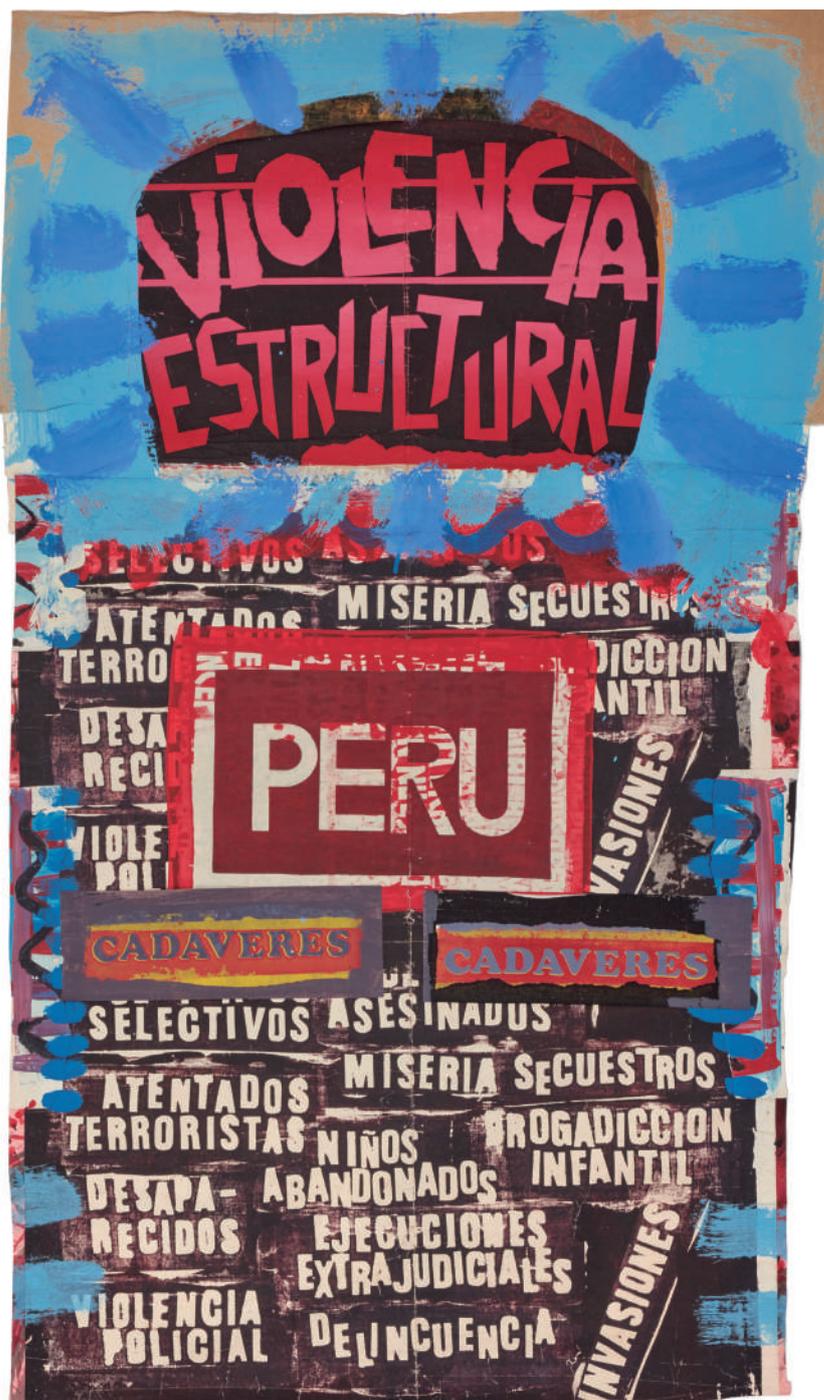
Año 2022, 62 años de edad, "La paz es una promesa corrosiva", que abarca 24 obras de mi propuesta incisiva y mordaz *agit prop* de los años 1985-

1990, se presenta en el Pabellón peruano en la 59° Bienal de Venecia (Patronato Cultural del Perú, 2022). Viví la experiencia con incredulidad, hasta que vi montadas mis obras. En los días de las pre inauguraciones del Pabellón, la prestigiada publicación internacional *The Art Newspaper* comenta en un artículo sobre 'los pabellones imperdibles del Arsenal': "Esta es una de las primeras veces que el artista ha sido reconocido significativamente por el mundo del arte occidental establecido. Pero esto no es bellas artes, es punk (Da Silva, Harris, McGivern, & Seymour, 2022).

Es desde el extranjero que se da la mirada de reconocimiento de un arte político. En el proceso local es significativo recordar lo que Jorge Villacorta escribió el año 1996:

"Emprendida la búsqueda de información acerca de manifestaciones aparentemente aisladas unas de otras a lo largo de casi veinte años, de las que ahora queda un recuerdo impreciso —por la falta de una historia escrita de la plástica peruana más reciente—, se descubre que un buen número de estas son hechos artísticos emparentados. Lo que se advierte es que hay continuidad y/o relación suficiente entre ellos como para empezar a hablar de un canon distinto, paralelo al aceptado en el ámbito de nuestra plástica. Un canon que habría que llamar no-oficial —o alternativo, si se quiere—, que incluye a estas y otras manifestaciones de las que ya ni siquiera se habla porque no ha quedado casi rastro de ellas y porque la investigación en estas materias y en otras más actuales es virtualmente inexistentes" (Villacorta, 1996).

Pero, desde esa fecha a hoy las cosas se están moviendo. El 2016 la obra "Perú", vestigio de la campaña Arte-Vida ingresa a la colección del MALI. El 2016 y el 2019 presento exposiciones individuales en el ICPNA, que son memoria del arte político y experimental. "La paz es una promesa corrosiva", en la 59° Bienal de Venecia, es un espacio con mucha visibilidad y ha sido posible por el soporte económico de privados.



Violencia estructural Perú, collage sobre papel, 130 x 72 cm, 1988. Obra de Herbert Rodríguez.

¿Cómo llego a producir obras agit pop ?

Mi sensibilidad se formó en los 70. Cuando llego al periodo de estudiante de arte (1976-1981) estaba predispuesto a una creatividad experimental vitalista, porque tenía en mi imaginario la revulsión creativa de la época, que se difundía en artículos de diarios y revistas: el pop, op, cinético, *happening*, las contraculturas, las comunas, la psicodelia, el comix. Sumado a que el país bullía. La intensa movilización política me

interpelaba. No me interesó quedar atado a un espacio condicionado por los requisitos de lo comercial y el gusto convencional.

Como estudiante de la Escuela de Arte de la PUCP (1976-1981) vi en plena acción al credo moderno centrado en la autoexpresión emocional y el arte abstracto. El dibujo debía de ser a mano alzada. Se vetaba el uso de la fotografía. La copia de la realidad era etiquetada como "ilustración". El documento gráfico con tema social



Arte experimental. Secuencia de fotos del video "7 en el 87". Ejemplo de intervención en el espacio público en el contexto de la movida generacional subterránea en Lima. 1987.

era estigmatizado como "panfleto". El diseño y el grabado eran vistos como unas artes inferiores. El arte por computadora era algo meramente técnico y banal moda pasajera. La subvaloración del diseño, el grabado, la fotografía y las nuevas tecnologías era porque un arte con la potencialidad de un público masivo, era, sin matices, "entretenimiento". La pintura debía ser plana, la paleta de colores sobria y matizada; el uso de colores puros, intensos y vibrantes era calificado como 'huachafería'. La escultura no debía tener color, el color debía ser del material mismo, sea madera, fierro, piedra, etc. El collage o el ensamblaje eran vistos como trasgresiones. Las obras debían comunicar contenidos humanos "trascendentes", como objetos especiales para ser contemplados en un ambiente propicio a la meditación. En los años en que tomo contacto con la vanguardia artística en Barranco, desmonto mi formación en la espacialidad de Pintura de la Escuela de Arte. La práctica artística de mis pares mayores del Grupo Paréntesis, que vi en el Festival Contacta 79, en Barranco, fueron

ejemplos de arte donde la idea era el centro de la propuesta creativa. Cuco Morales venía trabajando objetos con la forma de paréntesis, hechos con varillas de fierro de metros de tamaño. Proyectaba poner a Barranco entre paréntesis. Fernando Bedoya y Mercedes Idoyaga, presentaron en el Parque Municipal, tres jaulas con gallinas colocadas una sobre otra. Las excreciones de las aves de la jaula de arriba chorreaban a la de abajo, mientras una radio a transistores, que colgaba a lado de las cajas, propalaba a todo volumen música de moda. Mordaz referencia al clasismo. Dos entre varios ejemplos de obras que fueron inspiradoras para mí, y aprendizaje de arte contemporáneo desde la experiencia.

En 1980, con la colocación de la Sarita Colonia en una loma, al lado de la Panamericana Sur km 54 1/2, el Taller E.P.S. Huayco concreta la aspiración generacional de salir de las salas de arte, generalmente, ubicadas en barrios de clase media, También en 1980, varios miembros del Taller E.P.S. Huayco produjeron

una serie de serigrafías de crítica visual mordaz y divertida. Fueron para mí un modelo de arte agit prop. Una imagen gráfica más texto, utilizando colores vibrantes. El color intenso y sin matizar fue expresión de orgullo estético en el racista Perú de los 80. También fueron muy sugerentes las obras hechas con descuido intencional de Juan Javier Salazar; estas sintetizaban imágenes de la cultura visual en las que, eventualmente incluía su retrato. En 1981, conozco y me integro al circuito del Arte correo. En 1983, soy uno de los organizadores de la muestra de Arte Correo "Los Derechos Humanos". Esa experiencia me proveyó de numerosos ejemplos de poesía visual. Las palabras aisladas de un texto de lectura lineal, cobraban valor plástico por el tamaño y la tipografía. Al sumarle al texto y la imagen, el tratamiento plástico de texturas y pintura, generé mis carteles subte. El Arte correo también fue un referente gráfico de mi arte para fotocopia, técnica, que, al igual que la foto serigrafía, permite el uso de la foto documento y su manipulación en blanco y negro con la posibilidad

del alto contraste expresionista. Este es un suscinto recuento de cómo, sumando referentes y con un proceso experimental, produzco mis obras *agit prop*. En la medida que muchas de las obras eran efímeras, fueron importantes el registro y la sistematización de información, como insumo de periódicos murales y volantes de contra información. He sostenido en el tiempo la voluntad de sistematizar información del arte crítico para difundirla, buscando el diálogo intergeneracional. En la exposición y libro "Inteligencia Salvaje, la contraesfera pública 1979-2019" de Ccoyllo, Villacorta y Rodríguez (2019); Issela Ccoyllo, Jorge Villacorta y yo presentamos información sobre la genealogía de la creatividad autónoma en Lima, desde fines de los 70 hasta 2019. Está en Internet para consulta.

LA DEFENSA DE LOS DD.HH. EN MEDIO DEL FUEGO CRUZADO

Hice mis obras intencionalmente revulsivas, anti "buen gusto", reciclando cartones y papeles, o con materiales baratos comprados en librerías o ferreterías, no en una tienda de arte. Utilicé diversos soportes y tamaños. Fueron obras ligeras y fáciles de transportar, sin llamar la atención, enrollados o plegados. Había que pasar desapercibido pues eran tiempos de peligro. La monotipia en serigrafía y la fotocopia fueron útiles para producir obras seriadas intervenidas, en cantidad y para abarcar muros. Hice mucho collage en los que combinaba noticias del acontecer diario con imágenes de la publicidad o retratos de personajes. Busqué generar obras cercanas al imaginario colectivo. Esto es lo que se exhibe en "La paz es una promesa corrosiva", en el Pabellón

peruano en Venecia 2022. Las obras permiten ver qué pasó en el Perú de los 80; corresponden al momento de la guerra sucia que se inicia con Belaunde y continúa con Alan García. La muestra enfatiza la Campaña Arte-Vida que impulsé junto con la sociedad civil. Tiempo más tarde, a fines de la década, en un contexto de fuego cruzado, dimos cara a Sendero en universidades y otros espacios. En este periodo, los protagonistas fueron los activistas de derechos humanos, tanto católicos progresistas como de la nueva izquierda.

Comentarios "macartistas" hacia "La paz es una promesa corrosiva", asocian al arte para el activismo en los años de la violencia con "comunismo terrorista"; falsedad sostenida a pesar que la foto central de la exposición es mi retrato en "Letras de la UNMSM", delante de un mural collage por la paz y contra SL.

Estoy muy de acuerdo con lo que dicen Alexis Fabry y María Wills, curador y curadora de la exposición "Periódicos de ayer. Arte y prensa en Latinoamérica":

"El siglo XX dejó muchas lecciones, una de las cuales —muy importante, además— es que no es posible construir un pasado común a todos. Con esta selección, la necesidad racionalista del individuo por entender el presente y el pasado desde la certeza se difumina. En las obras se cuestiona la necesidad de acoger una versión aceptada: lo que dice un periódico, una revista o un medio. Las artes como puente para hacer las paces con el pasado implican vivir desde lo incierto, abrir la herida y crear espacios que, si bien en apariencia son cerrados,

permitan hacer una justicia simbólica" (Wills Londoño & Fabry, 2021).

LA MEMORIA ES JUSTICIA

El activismo por la paz implicaba confrontar a un grupo político que, de manera explícita, buscaba inducir genocidio. Con la pregunta ¿Qué arte harías si sabes que puedes morir?, resumo desde el presente, la corrosiva visceralidad estética que elegí. Algunos cuestionan que los vestigios de esa estética radical y libertaria ingresen a las instituciones oficiales del arte. Sostengo que una idea de pureza radical favorece la autosegregación y la invisibilidad. Además, los museos están en un proceso de democratización. Fabry y Wills mencionan este tema de manera explícita. Hablan de:

Habilitar voces que visibilicen la(s) historia(s) de manera plural y que presenten, desde los museos, obras que en muchos casos circularon fuera de estos, porque parte de la desobediencia artística consistía en atacar la institución, como estrategia creativa. Lejos de querer presentar a estos creadores bajo la sombra de una posible neutralización, se considera al museo como un posible escenario para el recuento histórico como herramienta de debate (Wills Londoño & Fabry, 2021).

EL GIRO DESCOLONIAL

En breves líneas, Julieta González, exdirectora artística del Museo Jumex (Ciudad de México) presenta los rasgos del giro descolonial. Parece que hablara del paso, en Lima, de

"Hice mis obras intencionalmente revulsivas, anti 'buen gusto'..."

Agit prop (Contracultura) en Venecia. Retrato en La Paz es una Promesa
Corrosiva, Pabellón Peruano en la 59ª Bienal de Arte de Venecia, 2022.
Fotografía: Victor Idrogo





TUMBAS
NN
LA ALEGRIA DE VIVIR

CADAVERES

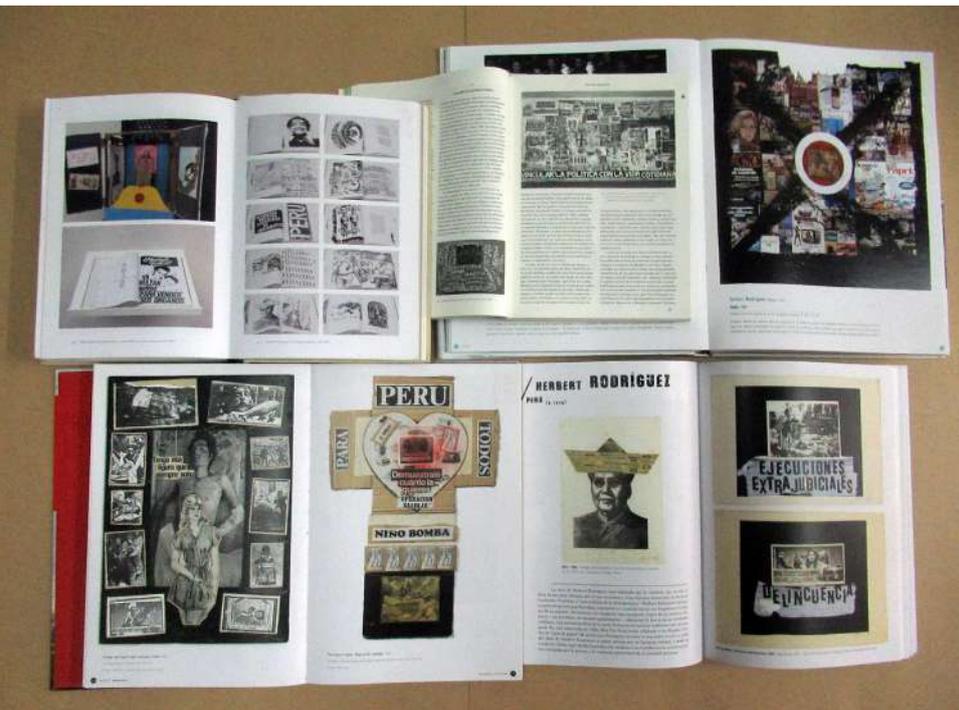
NUEVA
CAMINO AL CIELO
QUEMAR VIVO

PARA TODA LA FAMILIA
qué cara va a poner tu marido

DEBE TRACUMIN

cuando sepa





Panorámicas de arte y política. Obras de la década del ochenta en los catálogos de las exposiciones: Subversive Practices, Perder la forma humana, Pulsiones Urbanas, América Latina 1960-2013, Periódicos de ayer. Arte y prensa en Latinoamérica.

la pintura-pintura al *agit prop*; o que describiera la obra "Sarita Colonia" (1980) del Taller E.P.S. Huayco, cuyo soporte fue elaborado con cientos de latas de leche recuperadas de la basura, mas González se refiere a una constelación de iniciativas heterogéneas pero similares en América Latina. También parece que estuviera hablando sobre mi proceso creativo experimental para la generación de carteles y collages dentro del activismo subte y Arte-Vida, en el contexto de la movida generacional. González dice:

"Las críticas y preocupaciones provenientes del sector de la economía política, tuvieron eco en el ámbito de la cultura, manifestándose en un cuestionamiento de los modelos estéticos y culturales impuestos por la cultura occidental, marcando una distancia crítica del canon modernista y de su vocabulario formal, con el fin de recuperar saberes locales, así como expresiones populares y vernáculas. Asimismo, se buscaba darles valor a las manifestaciones culturales producidas en condiciones de pobreza material, sin desestimar los efectos sobre estas manifestaciones culturales ocasionadas por la

rápida e intensiva industrialización, específicamente, el crecimiento de las culturas de consumo y medios de comunicación de masas" (González, 2018).

González propone, que, en la secuencia de los debates culturales significativos, que implican un vuelco en los valores culturales y la valoración, hay un antes: el canon moderno, y un después: las prácticas artísticas descoloniales; por cuanto dice que:

"Muchos artistas, incluso algunos anteriormente afiliados a las vanguardias modernistas en sus respectivos países, establecieron una relación dialógica con estas formas de cultura (las expresiones populares y vernáculas), incorporándolas de manera estructural dentro de sus propias prácticas de vanguardia, generando formas de colectivización de la experiencia, promoviendo así la conciencia social a través de nuevas formas de percepción y participación. En este sentido, dicho giro descolonial puede hoy ser visto como el cambio de paradigma más significativo, producido después del que supuso la experimentación con la abstracción geométrica propia

de los movimientos modernos en América Latina" (González, 2018).

El giro descolonial, que refiere Julieta González, corresponde en el Perú, al periodo creativo del grupo Paréntesis (1979) y el Taller E.P.S. Huayco (1979-1982), cuando proponen una práctica artística que ve sin prejuicios lo local y lo popular. Es un punto de quiebre e inicio del declive en el Perú de las ideas canónicas modernas y los prestigios artísticos asociados a ese modelo de valor. Empiezan a diluirse las dicotomías: alta / baja cultura, arte / arte tradicional, arte / panfleto. Quizá unos puedan ver el giro descolonial como una propuesta conveniente a una visión "radical" del arte, pero en realidad recoge los procesos y la creatividad que surge en la región, evidenciados en las exposiciones panorámicas del arte "anti institucional".

IMPACTO EN LO ECONÓMICO Y LO SOCIAL

En paralelo a los cambios en el arte, viene siendo notorio el cambio de paradigma en lo económico. Se desecha considerar un valor la homogenización cultural. El valor hoy es la diversidad cultural como fuente de creatividad. Surgen la economía creativa y la valoración de las industrias creativas que, basadas en la simbólica y el patrimonio cultural, generan puestos de trabajo, y además, generan cohesión social al reforzar la autoestima nacional. La Convención de la Diversidad (2005), tratado internacional suscrito por el Perú, referente de las políticas públicas, propone que la cultura es motor del desarrollo. Los cambios en el arte tienen su correlato en el ámbito económico. Además, tienen un impacto social. Junto con la consideración de las prácticas artísticas descoloniales, por parte de museos, se da el proceso de convertirse en foros de reflexión y debate ciudadano. Lo que suma al objetivo de la convivencia con respeto entre diferentes, esto es, a la interculturalidad.

El filósofo y promotor cultural español, Bartomeu Marí, fue por breve tiempo director del MALI. Pero sus ideas son ejemplo de lo que buscan ser hoy los museos:

"Soy consciente de que tenemos una gran oportunidad para poner el arte de nuestro tiempo en el centro de la vida cultural de la sociedad peruana. Las exposiciones que presenten temas transversales y cronologías diversas van a ir aumentando. A la idea de un desarrollo lineal y diacrónico, donde las cosas están separadas por géneros y por épocas, me gustaría contraponer presentaciones y exposiciones que tiendan a la sincronía: diferentes momen-

tos, soportes y géneros artísticos que nos plantean experiencias potentes. (...) Mi prioridad está en hacer del MALI una plaza pública para el intercambio de ideas. Una actividad intelectual, científica y curatorial que vaya de la mano con una potente difusión. La excelencia científica no es contradictoria con la satisfacción de públicos amplios" (Planas, 2020).

sustanciales en los valores artísticos, y su incidencia en la historia del arte y colecciones de museos y museografías, que se vienen dando en el mundo y la región. Que mi relato sobre el proceso de recuperación del arte autónomo y la descripción de mis obras y proceso, sea una ventana para ver que implican los cambios en el arte, desde lo cercano local.

Para finalizar, este texto es una invitación a mirar el proceso de cambios

Bibliografía

- Ccoyllo, I., Villacorta, J., & Rodríguez, H. (2019).** Issuu. Obtenido de https://issuu.com/culturalicpna/docs/inteligencia_salvaje/161
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. (2003).** Obtenido de <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>
- Da Silva, J., Harris, G., McGivern, H., & Seymour, T. (2022).** The Art Newspaper. Obtenido de https://www.theartnewspaper.com/2022/04/20/venice-bienale-2022-the-must-see-pavilions-in-the-arsenale?fbclid=IwAR3hF3oOoTQvEenUXMszp5YUwfPKALMqw-7t4Ao47-ruQIBF9z_ALZ8qE4zk
- Del Valle Cárdenas, A. (2016).** Hertlitzka+Faria. Obtenido de https://herlitzkafaria.com/es/exhibiciones/pera/acerca_de
- Dressler, I., & D. Christ, H. (2009).** Center for Culture & Communication Foundation. Obtenido de https://www.c3.hu/c3/eu_projects/subversive_practises/index.html
- Espinosa, Á. A., Chandes, H., Fabry, A., Gaudefroy, I., Shamoon, I., & Sacramone, L. (2014).** Museo Amparo. Obtenido de <https://www.museoamparo.com/exposiciones/piezas/29/america-latina-1960-2013-fotos-textos>
- Fabry, A., & Wills, J. M. (2017).** Arles Les Rencontres de la Photographie. Obtenido de <https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/143/urban-impulses>
- Gómez Echeverri, F. (2021).** El Tiempo. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/periodicos-de-ayer-la-muestra-que-abre-en-el-museo-miguel-urrutia-617370>
- González, J. (2018).** Museo Jumex. Obtenido de <https://www.filepicker.io/api/file/coYf-jEEIRHeFup1tQabh>
- González, J., & Fernández, M. E. (2018).** Museo Jumex. Obtenido de <https://www.filepicker.io/api/file/coYfjEEIRHeFup1tQabh>
- MVRDV, Laffón, C., & Mallo, M. N. (2021).** Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Obtenido de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/vasos_comunicantes_coleccion_1881-2021.pdf
- Patronato Cultural del Perú. (2022).** Patronato Cultural del Perú. Obtenido de <https://www.pcp.org.pe/portfolio-item2022.html>
- Planas, E. (2020).** El Comercio. Obtenido de <https://elcomercio.pe/luces/arte/habla-el-nuevo-director-del-mali-bartomeu-mari-mi-prioridad-es-recuperar-la-sostenibilidad-del-museo-noticia/Red-Conceptualismo-del-Sur>
- MNCARS. (2012).** RedCSur. Obtenido de https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf
- Red Cultural del Banco de la República Colombia. (2021).** Banrepcultural. Obtenido de <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/periodicos-de-ayer>
- Sofía, Museo Reina. (s.f.).** Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía. Obtenido de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/episodio-5>
- Villacorta, J. (1996).** Scribd. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/269682044/De-Dada-a-La-Cantuta>
- Vozmediano, E. (2019).** Perú, problema y posibilidad. El Cultural.
- Wills Londoño, M., & Fabry, A. (2021).** Banrepcultural. Obtenido de <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/periodicos-de-ayer/presentacion>

ENSAYO

TRAS LAS LUCES Y SOMBRAS DEL CINE PERUANO EN 8 mm Y SUPER 8

Edward Aroldo De Ybarra Murguía

Universidad de Granada
rgutierr@ugres



Jorge Bedoya Forga. Fotografía del archivo de su familia.

Con la intención de seguir avivando la puesta en valor de las cinematografías peruanas realizadas en 8 mm y Super 8 en el siglo XX, comparto en esta ocasión nuevos alcances de investigaciones realizadas recientemente, que arrojan luces sobre la obra de cineastas, quienes (de manera amateur, independiente y/o alternativa) filmaron películas de este tamaño en diferentes regiones del Perú, entre los años 1932 y 1990. Prácticas cinematográficas dispersas y heterogéneas que han sido ignoradas, menospreciadas o que recién se trasladan hacia lo público luego de estar resguardadas por décadas en entornos privados, familiares o personales. No obstante, su reaparición tiene el potencial de poner en cuestión, discutir y/o complementar algunas visiones históricas sobre el cine peruano, principalmente, aquellas referidas al cine hecho en regiones distintas a la capital. Este artículo es una variación y extensión del texto que escribí para presentar la muestra "El cine amateur de Jorge Bedoya Forga / pionero en el Perú del cine en 8 mm / primera entrega (1932-1940)", a través de la cual se dio a conocer, por primera vez de manera pública, la obra filmica de Jorge Bedoya Forga (Arequipa, 1902 - Nueva York, 1968). De este modo se concretó un primer acercamiento a su archivo y se propuso una incitación a redescubrir el cine peruano hecho en 8 mm y Super 8, un tema muy poco estudiado, investigado y conocido hasta el momento.

JORGE BEDOYA FORGA Y LOS INICIOS GERMINALES DEL 8 MM EN EL PERÚ

Por lo menos a lo largo de dos décadas (entre 1932 y 1950), Jorge Bedoya Forga filmó varios rollos de película de 8 mm, formato también llamado "Cine Kodak Eight", "8 Estándar" o "Doble 8". Este fue lanzado por Eastman Kodak en el año 1932, para poner al alcance de una clase acomodada la posibilidad de hacer películas familiares.

Bedoya Forga pertenecía a la clase alta arequipeña y pudo adquirir una cámara filmadora y película de 8mm, probablemente el mismo año que este formato se lanzaba al mercado. Esta conjetura se sustenta en la identificación de los sucesos que registró en algunas de sus películas y principalmente en las marcas marginales que estas tienen y que, según la guía de Kodak para identificar el año de fabricación de sus productos, habrían sido fabricadas precisamente en 1932.

Por ello, podemos considerar a Jorge Bedoya Forga como una de las primeras personas que, en el Perú, tuvo la posibilidad de filmar en 8 mm y, por lo tanto, fue pionero en prácticas cinematográficas diferentes a las que se generaban con otros formatos, como el cine en 35 mm, que por entonces se hacía en Lima, predominantemente de ficción y fuertemente influenciado por narrativas provenientes del teatro convencional¹.

El Doble 8 se convertiría en uno de los formatos de cine más populares a nivel mundial, junto al 16 mm, al 9,5 mm y al Super 8 (su sucesor). Estos fueron llamados subestándar, ya que por consenso se consideraba a la película de 35 mm como el estándar profesional. Por esta categorización

de formatos, el cine de 8 mm o Super 8, usualmente fue considerado no profesional, amateur, aficionado, casero o familiar.

No obstante, la fácil portabilidad de las cámaras de 8 mm (que usualmente eran pequeñas, podían funcionar a cuerda y eran simples de accionar) suscitaban prácticas audiovisuales desconocidas hasta entonces, que se expandieron e influenciaron de manera importante en el devenir del cine en las décadas siguientes. En ese sentido, los dispositivos portátiles de ahora y la manera de grabar con ellos descienden en gran medida de formatos como el 8 mm.

Para reforzar estas conjeturas transcribo y comparto algunas ideas del investigador y programador estadounidense Richard Peña²:

Las salas de cine no son más que una pequeña rama de la realización y proyección de películas que durante años han representado al todo. Nuestra fascinación por las salas de cine y los productos / objetos que se proyectaban en ellas han empañado nuestra capacidad para ver y evaluar la gama completa de dispositivos de grabación y proyección de películas. La compleja historia de las cámaras y proyectores, cada vez más pequeños y livianos, ha sido relegada durante mucho tiempo a las márgenes de la historia del cine. Sin embargo, por su gran número, varios tipos de cámaras y proyectores portátiles han eclipsado fácilmente el arquetípico equipo de películas en 35 mm. Además, estos dispositivos cada vez más portátiles han permitido que surjan formas que no solo eran más extensas, sino que en realidad eran distintas al cine teatral.

1. Para conocer más del cine en 35 mm realizado en Lima entre 1930 y 1950 se aconseja leer el libro *Pitas y alambre. La Época de Oro del cine peruano 1936 - 1959 (1990)*, de la investigadora peruana Violeta Núñez Gorriti.
2. Ideas expresadas en su conferencia magistral "Mutaciones y cine de vanguardia, movimientos del cine experimental", que compartió el 18 de marzo de 2022 como parte del seminario "El público del futuro", realizado en el marco del FICUNAM 12. Se puede ver en el siguiente enlace: https://youtu.be/_hsebm1ZehY

Lo que se conserva de la obra de Jorge Bedoya Forga, gracias al cuidado de su familia, se despliega en aproximadamente 50 rollos (la mayoría en bobinas de 15 metros), que podrían dar forma a un potencial archivo que, por el momento, no tendría parangón con ningún otro archivo conocido en el Perú. Con esto me arriesgo a decir que no se conoce aún otro archivo en Perú de la misma época, fuera de Lima, con películas de 8 mm y que conserve reunida la obra de un realizador en un mismo lugar.

En su obra hallamos una heterogeneidad de registros que se entretienen espontáneamente sin estar sujetos a los cánones del cine teatral, ni a limitantes argumentos narrativos y tampoco a propósitos de visibilidad pública o comercial. Como amateur o aficionado que era, posiblemente fueron la intuición, el deseo y la experimentación, las fuerzas que impulsaron su cine.

Filmó vistas documentales de ceremonias cívicas y actividades sociales de la Arequipa que habitó. Así, dejó claras muestras de un deseo documentalista, aunque es probable que sus "vistas" no hayan sido filmadas con el fin de ser exhibidas públicamente y solo fueran accesibles para un círculo de familiares y amigos cercanos, lo cual no les resta valor y más bien da cuenta de las experiencias alternativas de exhibición que suscitaba el 8 mm. Dicho sea de paso, la familia aún conserva un proyector de 8 mm y un écran portátil que habrían pertenecido a Jorge.

También, hay que destacar que filmó, principalmente, en Arequipa y prestó mucha atención a experiencias del sector social al cual pertenecía y podía ver de cerca. Esto lo estaría situando también como un pionero del cine peruano hecho fuera de Lima, llamado posteriormente "cine regional"³.

A este tipo de registro "documental" corresponden sus filmaciones del antiguo aeropuerto de Arequipa, la irrigación Siguan, la hidroeléctrica de Charcani, una pelea de toros en Sabandía, los carros alegóricos del carnaval en el centro de la ciudad o un evento de clavados en las antiguas piscinas de Tingo, lugares emblemáticos para Arequipa y muy importantes en su historia y tradición.

Como es natural en el 8 mm, el registro de tipo autobiográfico, familiar o íntimo es otro de los predominantes en la obra de Jorge Bedoya Forga. Un tipo de registro que en su caso se acrecienta y acentúa desde la segunda mitad de los años 30, en los cuales nacerían sus hijos Andrés y Esteban, que fueron muy deseados por él y su esposa, Rosa Ugarteche Montesinos.

Jorge filmó con dedicación a sus hijos, desde sus primeros días de vida, y empalmó película de distintos años para recopilar diferentes filmaciones de ellos, llegando incluso a elaborar y filmar títulos con sus nombres. Esto nos revela su especial cariño por este tipo de material y su capacidad de montar película con la ayuda de una empalmadora de 8 mm que aún se conserva. Asimismo, es importante destacar que, en varios momentos de estos registros familiares, él aparece en la película, por lo cual podemos deducir que en muchos de esos instantes habría sido su esposa Rosa la que filmó. Cabe indicar que, en estas filmaciones de corte familiar también quedaron registrados importantes lugares del imaginario paisajístico arequipeño, como las playas de Mollendo o el Castillo Forga.

Otros tipos de registro que podemos identificar en la obra de Jorge Bedoya Forga, breves pero significativos, son los chispazos de ficción, experimentaciones espontáneas o juegos con la cámara. Así, encontramos escenas claramente actuadas, muecas exageradas, desapariciones cinema-

tográficas o decisiones llamativas, como cuando se queda observando por varios segundos el movimiento de las olas del mar, cuando filma rostros a una velocidad inusual o cuando realiza una serie de tomas del mar, visto a través de ventanas. Estos momentos nos brindan señas de una mirada sensible a las posibilidades del cine y nos llevan a reconocer en Jorge Bedoya Forga a un realizador que también se dio la libertad de experimentar con la cámara.

CINEASTAS SUPEROCHEROS EN LAS REGIONES DEL PERÚ

Dentro del poco explorado universo del 8 mm en el Perú, podemos identificar a otro pionero del cine peruano, el loretano Antonio Wong Rengifo (1910-1965), quien habría filmado también en este pequeño formato. Actualmente, se viene desarrollando un proyecto que busca preservar parte de su obra, en el que se incluyen algunos rollos de 8 mm, según información brindada por Roger Neira, uno de los gestores de dicho proyecto.

Es significativo que Wong Rengifo falleciera el mismo año que la Eastman Kodak introdujo en el mercado una renovada versión del formato de 8 mm, a la cual llamó Super 8. Esta nueva versión presentaba notables mejoras que permitían obtener una imagen más amplia, mayor facilidad a la hora de manipular la película y también a la hora de filmar. Estas y otras características popularizaron su uso a nivel mundial y el Perú no fue una excepción, ya que varias personas que vivían en distintas regiones del país tuvieron la posibilidad de adquirir el aparataje de este nuevo formato y filmar películas de distinto tipo en sus lugares de residencia.

Uno de estos realizadores fue Víctor Campos Ríos, fotógrafo y promotor del carnaval cajamarquino, nacido en 1932 y fallecido en 2019. Fue alguien

3. Categoría propuesta por Emilio Bustamante y Jaime Luna Victoria, a través de su investigación y libro *Las miradas múltiples: el cine regional peruano* (2017), que utilizan para referirse al cine realizado en las regiones del Perú (con excepción de Lima Metropolitana y Callao) por empresas con domicilio en estas zonas y por cineastas que viven y trabajan allí. Esta investigación mapea, analiza y recoge información sobre películas realizadas entre 1996 y 2015.

que dedicó buena parte de su vida (entre 1970 y 2006, aproximadamente) a registrar fiestas y costumbres de Cajamarca, como Las Cruces de Porcón o el célebre carnaval de esta ciudad, de las cuales hizo películas de mediometraje. Su archivo es resguardado por su familia y también por el Instituto de Etnomusicología de la PUCP, que conserva parte de su acervo; allí se cuentan varios rollos de 8 mm y Super 8. Recientemente, el proyecto transmedia "Las cruces de Porcón", dirigido por el fotógrafo y gestor cultural Gabriel Tejada, viene recuperando y compartiendo parte de su legado fotográfico y audiovisual⁴. Además, es interesante mencionar que Víctor Campos habilitó una sala alternativa de proyección en la sala de su casa, donde se generó una importante dinámica de exhibición de su obra, a la cual pudieron acceder muchas personas, como el mismo Gabriel Tejada, que recuerda haber asistido al lugar en su época de estudiante universitario⁵.

Gracias a una reciente investigación de Lorena Escala Vignolo⁶ podemos conocer acerca de la obra filmica de otro fotógrafo y cineasta amateur, llamado Alberto García García, iquiteño que radicó en Pucallpa la mayor parte de su vida y que falleció el 12 de agosto de 2020, a la edad de 95 años. Como parte de sus estudios en Archivo, en la Elías Querejeta Zine Escola, Lorena pudo digitalizar y restaurar parcialmente una película de García García, de quien dice lo siguiente en su investigación:

En la ciudad de Pucallpa, la capital del departamento de Ucayali, en la selva baja del Perú, una película filmada y montada por un amateur en Super 8 a lo largo de los años setenta, permanecía en un maletín. El autor no era más que don Alberto García García, conocido en la ciudad en que residía por los registros fotográficos que hizo desde los años cuarenta.



Fotograma de una de las películas de 8mm de Jorge Bedoya Forga, de aproximadamente 1932.

La película a la que hace referencia es un documental sobre Pucallpa, dividido en dos rollos que suman un aproximado de 40 minutos. Como indica Lorena, los rollos presentan características distintas y, aunque podrían funcionar como dos cortos por separado, no dejan de complementarse para ofrecer una visión compleja de la Pucallpa en los años 70. El primer rollo contiene una suerte de sinfonía de ciudad y en el segundo aparecen importantes levantamientos sociales ocurridos en la zona, a fines de la década.

Esta película era proyectada en casa por el mismo Alberto García, para los amigos y familiares que pudiesen estar interesados en ella, pero nunca tuvo una exhibición pública. Asimismo, conserva el registro de unos insectos que filmó en los alrededores del puerto, y que fueron conseguidos con un lente macro y con mucha paciencia. Ello devino también en un cortometraje.

Casi en paralelo, y también en Pucallpa, se desarrolló en 1972 el Proyecto Audiovisual Shipibo, en el cual participaría José Roque Maynas, Inin

Sheka "olor fragante", considerado el primer cineasta indígena amazónico del Perú, fallecido a inicios de 2021. Dicho proyecto fue liderado por el holandés Tom Arden y en este participaron cuatro indígenas amazónicos de Pucallpa, quienes filmaron a lo largo de un mes en distintas locaciones de esta ciudad.

Para ello, a cada uno se le entregó: "Una cámara Sankyo de 8 mm, micrófono y grabadora de audio para lanzarse a la cancha de la aventura filmica", según afirma el investigador y cineasta Fernando Valdivia, autor de un artículo dedicado a la historia de Inin Sheka, cuya búsqueda de películas emprendió desde hace algunos años (las mismas que siguen desaparecidas hasta el momento).

En su artículo también menciona lo siguiente:

Entre los cuatro noveles cineastas lograron filmar 24 rollos de 3 minutos cada uno, rollos que se enviaron hasta Holanda a revelar. (...) José, quien no contó con asesor alguno durante el proceso de filmación, fue el único en cumplir

4. Este proyecto se encuentra en el siguiente enlace: <http://www.lascrucesdeporcon.com/>

5. Gabriel compartió esta información y otros datos importantes sobre la obra de Víctor Campos en un diálogo online que se desarrolló el 12 de mayo de 2022, como parte del 9no Encuentro Corriente, y que se puede ver completo en el siguiente enlace: <https://youtu.be/UUOApvoik4I>

6. "Más allá del cine. Hacia la reflexión y rescate de películas amateur peruanas", trabajo de fin de grado del itinerario de Archivo en la Elías Querejeta Zine Eskola, desarrollado durante el curso 2019-2020.



José Ríos Cancino filmando con su cámara de Super 8. Fotografía: Archivo Cancino Films.

con las imágenes planificadas, incluso –afirma orgulloso– en Holanda no creían que él las había filmado⁷.

Cerca y hacia el norte, en la región de San Martín, aproximadamente a inicios de los años 80, el músico Jorge Rodríguez, director de la mítica banda de cumbia Los Mirlos, filmó de manera amateur en formato Super 8, vistas de Moyobamba, su ciudad natal, y los periplos de su agrupación musical que en aquel entonces gozaba de un creciente éxito. Parte de estas filmaciones han sido recuperadas para el largometraje *La danza de Los Mirlos* (2022), del director peruano Álvaro Luque, con el cual se inauguró la última edición del Festival de Cine de Lima. En esta película se cuenta la historia de Los Mirlos y se da a conocer la faceta de cineasta amateur de su líder y vocalista.

Otro realizador importante fue el ancashino José Ríos Cancino (Loreto, 1912–Lima, 1984), fundador de Cancino Films, donde trabajó durante casi cuatro décadas atesorando imágenes de Huaraz y otras zonas de Áncash. Su obra en Super 8 y 16 mm llega casi a los seis mil pies, según testimonio de su hijo, José Ríos Vásquez, que trabaja actualmente en un proyecto que tiene como finalidad preservar y restaurar dicha obra. A lo largo de su vida, Ríos Cancino se desempeñó en muchos oficios, como el de proyccionista, que lo llevó a hacerse cargo, aproximadamente entre 1955 y 1960, del Cine Hidro, que se ubicaba en el distrito ancashino de Huallanca, cerca al Cañón del Pato, donde trabajó durante varios años, para posteriormente asentarse en la ciudad de Huaraz.

Asimismo, como parte de su labor cinematográfica, José Ríos Cancino registró el fatídico momento del terremoto ocurrido en la región Ancash el 31 de mayo de 1970, material con el cual elaboró diversas películas que mostró por distintas partes del Perú.

He visto bonitos documentales en Cajamarca, Cusco y la selva, más interesantes que esos cortos que hacen en Liman.

Su caso es muy valioso porque fue uno de los pocos cineastas peruanos que presentó su obra en el importante Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8 de Caracas. Precisamente, fue su cortometraje *Terremoto en Áncash* –que participó en la tercera edición de este importante evento en 1978–, pionero en su tipo a nivel mundial, donde participaron activamente cineastas como el venezolano Diego Rísquez, autor de la película *Bolívar, sinfonía tropical* (1980), la primera cinta filmada en Super 8 en ser seleccionada para la Quincena de Realizadores de Cannes.

En septiembre de 2020, el investigador y cineasta peruano Nelson García publicó en sus redes sociales una entrevista que le realizó a José Ríos Cancino en 1973, y que hasta ese entonces había permanecido inédita⁸.

En un breve texto que da contexto y antecede a la entrevista, Nelson García afirma lo siguiente:

Ya el Presidente Velasco había promulgado la primera Ley de Cine (la 19327), y ya se habían comenzado a exhibir los primeros cortos y largos peruanos. La ley exigía la exhibición de todo cine nacional hecho en 35 mm. El cine de 8 mm no tenía la más mínima posibilidad de acogerse a ese beneficio. O sea el sueño de don José de que se viera su trabajo no era posible. Lo sé porque en esa

visita a la revista y en la conversación que tuvimos me hizo sentir su frustración. Por mi lado yo preparaba mi primer corto en 35 mm y ya soñaba con que se viera en las salas de cine. Conocer a alguien que solo concebía el cine en 8 mm, me parecía irreal, extraño.

Este fragmento revela varios de los motivos y paradigmas que han conducido al desconocimiento, menosprecio o negación del cine peruano hecho en 8 mm y Super 8. No obstante, es posible que este formato haya suscitado en el Perú un ecosistema cinematográfico alternativo y descentralizado, en el cual surgieron cinematografías principalmente de no ficción en distintas regiones del país, algo que fue advertido por Ríos Cancino en dicha entrevista y que las experiencias recopiladas en este artículo podrían empezar a confirmar:

He constatado que existe en el Perú toda una gran producción amateur, como yo, que trabajan en 8 mm. En especial en Tumbes, Cajamarca, Tacna y otros departamentos donde he encontrado muchos aficionados al 8 mm, en especial de las ciudades fronterizas, con buenas cámaras, filmando todo lo que sucede en su zona. Cuando he llegado a estos lugares con mi película del terremoto, estos aficionados se me acercaban y conversamos de nuestros filmes. Me los mostraban. He

7. El artículo se llama “Inin Sheka, el primer cineasta indígena amazónico del Perú” y se puede encontrar completo en el siguiente enlace: <https://www.cinencuentro.com/2012/02/19/inin-sheka-primer-cineasta-indigena-amazonico-peru/>

8. La entrevista completa se puede encontrar y leer en el siguiente enlace: <https://corrientenoficcion.com/terremoto-en-ancash/>

visto bonitos documentales en Cajamarca, Cusco y la selva, más interesantes que esos cortos que hacen en Lima, en 35 mm, en los cuales se van de viaje y regresan con documentales sin sustancia. Los cineastas de 8 mm del interior viven ahí, junto a su pueblo y lo conocen. No improvisan. Además difunden cine en lugares donde no hay cinematógrafos, en comunidades campesinas, en centros mineros y aldeas de pescadores. Incluso, hemos intercambiado documentales de nuestras zonas para difundirlos en otros lugares del Perú. (...) Conozco la ley de cine que ha dado Velasco, pero solo es para lo que se hace en 35 mm. Ese formato es caro e inaccesible para todos. Sin embargo, el 8 mm es la solución. Por eso, creo que esa ley es un error. Los cineastas de Lima dicen: "El cine es del pueblo, que el pueblo haga cine", pero están pensando solo en hacer cine en 35 mm, nunca piensan en el de 8 mm, que ya es una expresión popular.

Cincuenta años después, esta afirmación nos interpela tremendamente y nos lleva a reflexionar

acerca de lo mucho que aún nos falta conocer y redescubrir del cine peruano. En estos términos, este artículo busca recopilar brevemente algunas experiencias de cineastas peruanos que filmaron en 8 mm y Super 8, con el fin de aportar a su redescubrimiento. Asimismo, quiero finalizar compartiendo algunos hallazgos de una investigación que se encuentra en proceso y que inicié hace unos meses, luego de poder inspeccionar y gestionar la digitalización parcial de cuatro películas en Super 8 que forman parte del archivo cinematográfico del cineasta arequipeño José Antonio Portugal⁹.

Según la información recabada en la inspección, todo indica que estas películas fueron fabricadas en Francia y filmadas a finales de los años 70, tres de ellas en pequeñas comunidades de Cusco y una en Bolivia. Aunque no cuentan con créditos de autoría, es muy probable que hayan sido realizadas por Isabel Baufumé, ciudadana francesa que nació en 1944 y radicó en Perú desde mediados de los años 70, viviendo principalmente en Cusco, donde fundó, en 1990, la

Asociación Qosqo Maki, institución que hasta la fecha acoge y acompaña a niños, niñas y adolescentes en situación de calle. Isabel falleció el 01 de mayo de 2019 y es recordada, principalmente por la enorme labor social que realizó durante décadas a través de aquella institución. Y aunque su faceta como cineasta parece ser muy poco conocida, se puede corroborar que figura como asistente de cámara en los créditos de la película *Yawar mayu* (1986), del director brasileño Araken Vaz Galvao, y como productora ejecutiva en *Las venas de la tierra* (1992), de José Antonio Portugal; ambas filmadas en distintas zonas del Cusco.

De comprobarse que las películas halladas en el archivo de Portugal son suyas, nos encontraríamos ante una cineasta de un perfil singular y ante una obra muy valiosa realizada en los Andes peruanos, que podría aportar nuevas aristas al corpus cinematográfico de la época. Por ejemplo, de las cuatro películas halladas, la única que incluye un título se llama *Wañuchun cooperativa* (que muera la cooperativa), un cortometraje documental filmado en 1978 en la comunidad de Lucrepata, en la provincia de Anta, departamento del Cusco. En este, se oye casi todo el tiempo una voz en quechua que comparte los motivos por los cuales su comunidad ha tomado la decisión de dejar de trabajar con las cooperativas, a las que consideran injustas por aprovecharse malamente de su trabajo. Mientras escuchamos este testimonio, vemos imágenes de personas marchando hacia el campo, portando banderas y pancartas para, posteriormente, realizar distintas labores de siembra y cosecha, entre otras. Teniendo en cuenta el año de su realización, podría ser una película que muestre el complejo ocaso de una década de cambios atravesada por la Reforma Agraria y, por lo tanto, una obra que sume nuevas aristas al tejido de discursos cinematográficos que se



Fotograma de la película "Wañuchun Cooperativa (1978)". Aún no se ha confirmado, pero todo indica que fue realizada por Isabel Baufumé.

9. La inspección la realicé junto a Victoria Arias Pumacallao y la digitalización se realizó durante la 1ra estancia de la Escuela Experimental de Cine del 9º Encuentro Corriente, en marzo de 2022, y fue posible gracias al apoyo de Marco Panatonic y Efraín Bedoya Schwartz.



Fotograma de película en Super 8 de Jorge Rodríguez Grández, filmada en Moyobamba aproximadamente a inicios de los años 80. Esta película aparece en el largometraje “La danza de los Mirlos (2022)”, del director peruano Álvaro Luque.

han hecho y siguen haciendo acerca de este momento histórico. Aunque este hallazgo es reciente y aún hace falta inspeccionar más a fondo dichos materiales, digitalizarlos para apreciarlos mejor y traducirlos cuidadosamente¹⁰, a primera vista da luces de ser un material muy valioso y prácticamente único.

Traemos a colación este hallazgo para llamar la atención acerca de lo valioso e importante que es la preservación, estudio y difusión de estas películas que expresan las miradas de un conjunto heterogéneo y disperso de cineastas que, gracias a las facilidades y posibilidades que ofrecían el 8 mm

y el Super 8, alcanzaron a filmar lugares, momentos y experiencias de la realidad peruana que tal vez nadie más filmó. En ese sentido, cabe imaginar que es amplio el horizonte cinematográfico que pueden entretrejer entre sí y que se vuelve urgente recuperar.

10. Algunos de estos procesos se están llevando a cabo como parte del proyecto “Red de archivos filmicos del sur peruano”, del cual forma parte el archivo cinematográfico de José Antonio Portugal.



INVESTIGACIÓN

SIGNOS TRAZADOS SOBRE EL PAPEL: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA ESCRITA DE RICARDO WIESSE

JUAN CARLOS GALDO

Universidad de Granada | rgutierr@ugres

El trabajo (de investigación) debe estar inserto en el deseo. Si esta inserción no se cumple, el trabajo es moroso, funcional, alienado, movido tan solo por la pura necesidad de aprobar un examen, de obtener un diploma, de asegurarse una promoción en la carrera. Para que el deseo se insinúe en mi trabajo, ese trabajo me lo tiene que exigir, no una colectividad que piensa asegurarse de mi labor (de mi esfuerzo) y contabilizar la rentabilidad de las prestaciones que me consiente, sino una asamblea viviente de lectores en la que se deja oír el deseo del otro (y no el control de la ley).

*Roland Barthes
Los jóvenes investigadores*

INTRODUCCIÓN

Ricardo Wiesse Rebagliati (Lima, 1954) es reconocido unánimemente como uno de los más importantes artistas plásticos del Perú contemporáneo. A las numerosas exposiciones nacionales e internacionales de su obra se suman el mural cerámico de la Vía Expresa en Lima y su recordada intervención en los cerros de Cieneguilla en desagravio de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), cuando en 1995 se decretó una ley de amnistía que dejaba impune a sus victimarios. “La tragedia parecía haber configurado su propio escenario —explica el autor—, una esterilidad radicalmente desnuda, estática, muda. Concebí un manto floreado que la vivificara siquiera fugazmente, ofrendándole rojo cinabrio, como en los funerales del mundo antiguo” (Cantuta 64). Un libro, material audiovisual y un icónico afiche realizado en coautoría con Manuel Figari han quedado como registro de dicha intervención. Paralelamente, desde comienzos del milenio, Wiesse ha venido desarrollando una fecunda producción escrita, mayormente ensayística, que suma varios volúmenes, y que como pocas en el país rescata y celebra el legado cultural del hombre y la mujer de los Andes, al mismo

tiempo que alerta sobre la negligencia cuando no a la destrucción a la que este se ha visto sometido.

Un ensayo que ofrece un primer acercamiento a la escritura de Wiesse es “Huacas de Colores”, incluido en Wiesse, pinturas y otros ensayos (2005), verdadera bitácora de viaje que abarca un recorrido que comprende desde el norte al sur del litoral del país. Una amalgama de información histórica, fuentes orales, y observación de primera mano definen el conjunto y marcan la pauta de lo que en adelante caracterizará el estilo de los escritos de Wiesse: “Grisés de ceniza y plata, violetas y ocres de diez mil tonos, verdeazules acuáticos y todos los matices del arcoíris alternan en los horizontes superpuestos de la costa peruana, desde las playas de Sechura hasta los salitrales de Atacama. Los fulgores de las primeras y últimas luces decaen con el sol cenital, que destiñe un manto vacío atravesado por valles de ríos inconstantes y sus planicies aluviales, abiertas como abanicos al acercarse al mar” (153). Junto a la exaltación lírica que suscita en el viajero la inagotable cornucopia de riquezas que va encontrando a su paso y del que el párrafo anteriormente citado es solo una muestra (que en su conjunto abarca los legados de las culturas Mochica, Chancay, Paracas, Nasca,

así como monumentos tales como Chan Chan, Cajamarquilla y Pachacámac), se va poniendo en evidencia otra realidad no menos insoslayable: la del estado de abandono cuando no la destrucción del patrimonio cultural de la costa, donde restos de antiguos recintos y capillas terminan como blancos de tiro para el Ejército peruano, o como material de relleno para casas de playa. "El culto al cemento no tuvo reparos a la hora de aplanar, ensanchar la 'ciudad jardín' y pulverizar el legado monumental prehispánico" (171), anota Wiesse. Y más adelante, con rigor filológico y percepción de artista arriba a la siguiente dolorosa constatación: "Nasca (el antiguo nombre de Nasca) significa 'lastimada' o 'escarmentada'. Deriva de *nanay*, 'enfermedad' o 'dolor'. No podemos dejar de rendirnos ante tanta belleza en tierra tan cruel, ni permanecer impasibles frente a las agresiones consuetudinarias a sus vestigios" (177-179).

Publicada el mismo año, *Papeles del vacío. Arte y paisaje en el Perú* (2005), sirve de complemento y ampliación de los hallazgos de "Huacas de colores". Para Wiesse el paisaje peruano debe ser "entendido como el ámbito natural en relación con el cual se han ido gestando diversas manifestaciones artísticas y construcciones simbólicas del territorio" (7). Es decir, como aquel espacio intrínseco a los hombres que lo habitan donde han quedado plasmadas aquellas expresiones artísticas que se remontan al arte rupestre y continúan hasta el presente (en el ensayo de Wiesse llegan hasta finales del milenio pasado), y que, tal como ocurre con las Líneas de Nasca, no solo han conservado su vigencia, sino que "antecedan milenios a planteamientos contemporáneos como los llamados *Environment Art* o *Land Art*" (14). El autor repasa la influencia del paisaje de la costa y la sierra—cuyos materiales por antonomasia, observa, son el barro y la piedra, respectivamente— en la obra plástica y fotográfica de artistas emblemáticos como Jorge Eduardo Eielson, Fernando de Szyszlo o Martín Chambi junto a la de otros de promociones más recientes. Nada parece escapar a la mirada escrutadora de Wiesse, quien, por ejemplo, dedica

algunas reflexiones iluminadoras al paisaje urbano. Aquí también vuelve a aparecer, aunque con nuevos matices, esa denuncia constante hacia al estado de abandono y desvaloración al que está sometido el patrimonio cultural de la nación.

Luego de recorrer una y otra vez los arenales de la costa, el artista asciende esta vez a las estribaciones de la cordillera: es un peregrinaje, otro peregrinaje, para ser más exactos. La elección del destino elegido no es gratuita: la legendaria Vilcabamba, capital de la resistencia inca. Como con Pachacámac, la incuria y el olvido han caído sobre Vilcabamba, y como en aquella, en sus piedras labradas, confundidas entre la maleza, reverbera intacta el aura de lo sagrado. *Plumas del Antisuyo* (2009) es un álbum que recoge una veintena de fotografías de Christian Vieljeux junto a dibujos, prosas y poemas de Wiesse. El resultado de esta nueva inmersión en lo más profundo del paisaje esencial peruano es un bello libro en el que palabra y registro gráfico, imaginación e historia, se engarzan y dialogan en delicado equilibrio. Vale la pena notar también que, para compartir su visión maravillada, el artista recurre aquí con frecuencia al registro lírico, tal como queda plasmado en los siguientes versos: "Serpiente que no se rinde/ hasta coronar el paso de Panticalla/ detrás de las moles rosadas de Ollantaytambo/ el camino bifurcado en el puente de Chuquichaca/ sube hasta divisar los colmillos boca arriba del nevado Pumasillo/ y sus trenzas de hielo precipitadas al río Vilcabamba". Y más adelante: "Rectilíneos en el garabato/ convulso/ de Ñusta Jispanan/ los andenes en cada ladera celebran/ al generoso infatigable/ Padre Sol ("Paraiso de Rosaspata").

A contrapunto con los poemas (nueve en total), las prosas abren con "Rebelde traicionado". La historia es conocida, pero Wiesse la vuelve a contar con elocuencia y rigor histórico: "Coronado por Francisco Pizarro en el Cusco en 1533, el joven de veinte años se rehusó a ser el títere que los castellanos requerían y se les rebeló (21)". Todas estas viñetas históricas repasan la trágica saga de

los incas de Vilcabamba, desde el artero asesinato por la espalda de Manco Inca, pasando por el retiro a Yucay y muerte, muy probablemente por envenenamiento, de Sayri Túpac, el deceso de Titu Cusi, hasta la implacable persecución y ejecución del joven Túpac Amaru por órdenes del virrey Toledo. Con el mismo pulso firme con que traza sus dibujos, Wiesse va revelando una trama de engaños y crímenes por parte de los españoles, en contraste con la nobleza y dignidad con que los últimos gobernantes incas encararon su adverso destino. Wiesse también relata la historia de Cusi Huarca, quien "no tuvo rivales féminas en todos los Andes. Su belleza, vivacidad y coraje fueron superlativos" ("Coya insigne" 58), y cuya descendencia se prolonga hasta su tataranieta, José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II "adalid de la independencia americana" (58). Estas viñetas cierran de manera significativa con el testamento de Mancio Sierra de Leguizamo ("Mancio"), donde el viejo conquistador español deja testimonio de la culpa que siente al haber contribuido a la destrucción de un reino donde "todo, desde lo mayor a lo más menudo, tenía su orden" (62). El libro, sin embargo, y a pesar de las atrocidades que se cuentan, no termina en una nota sombría. El paisaje que vibra de luz, el esplendor de esos vestigios que aun en su ruina conservan una sobrecolegadora grandeza, no lo permiten. Al final, el viajero se detiene al pie de una ceiba, *axis mundi* que hunde sus raíces en los vestigios mismos de los muros y traza con lápiz sus contornos. No es suficiente: un ser alado, un emisario de esta naturaleza sagrada aparece de pronto en todo su esplendor y fragilidad: se trata de un gallito de las rocas o tunqui, retratado por la cámara de Vieljeux e invocado en los versos de Wiesse: "Ruego a los dioses de los bosques/ las aguas, las cumbres y los poderes que mueven/ las constelaciones/ lo salven del exterminio/ de la insensatez/ y maraville siempre/su canto/ a los rayos del sol/ que levanta" ("Tunqui") (67).

Crítica musical y cinematográfica, colaboradora de Amauta, autora de más de una veintena de libros, entre ellos de la primera biografía de

Mariátegui, la figura de María Wiese, tempranamente reconocida por su labor de difusión cultural y sus ideas, con el correr de los años se ha ido desdibujando hasta casi borrarse por completo. En *Letra y música* de María Wiese (2014), Ricardo Wiese, su sobrino nieto, emprende un minucioso trabajo de rescate y reconstrucción de su vida y su obra que a su vez se convierte en un periplo por la historia intelectual del Perú, en un momento de cruciales transformaciones y cambios. En su introducción a este volumen el autor resume la trayectoria de la autora de Quipus del siguiente modo: "Las actividades difusoras de esta literata, melómana y cinéfila tendieron puentes entre mundos contrapuestos. Reseñó como especialista para los letrados, guio musicalmente a las madres y a las novatas, exaltó a las juventudes con relatos épicos relumbrantes, contribuyó con su biografía inaugural de Mariátegui a formar la conciencia política popular, y embelleció y dignificó la vida en estas riberas" (11).

Letra y música de María Wiese ofrece un recorrido por los debates intelectuales de la época a partir de una trayectoria vital y artística que se extiende por medio siglo, entre intensos debates, fermentos históricos, y proyectos de cambio lamentablemente trancos. De tal modo, la vida de la autora, en la que la se conjuga la esfera de lo privado con lo público, se entreteje con y se nutre de las ideas de la época. En este contexto aparecen Valdelomar y su rebeldía, la adhesión de la escritora y otros creadores e intelectuales al indigenismo, la temprana figura tutelar de Mariátegui, así como la de su padre, el historiador Carlos Wiese, de quien en este libro se ofrece una generosa semblanza que permite acercarse a este otro personaje de no menor importancia que el de su hija. En este recorrido biográfico la autora es vista con sus limitaciones y contradicciones, evitando así caer en el panegírico. De tal modo, se hace hincapié, por ejemplo, en una postura feminista algo desfasada

que no dista mucho de la que medio siglo antes preconizara Clorinda Matto de Turner. Su afrancesamiento (vivió sus años formativos entre París y Londres) y la religiosidad de María marcaron también su manera de mirar el mundo. Su matrimonio con José Sabogal, uno de los grandes referentes de la pintura peruana, supone un punto de inflexión en la escritora: colaboradora leal en vida, y tenaz defensora de su memoria, algunas de las páginas más incisivas de este estudio están dedicadas al repaso crítico del movimiento indigenista en la plástica, desde la revolución que supone con su rescate de las expresiones estéticas nativas y la "cultura popular" hasta su progresivo anquilosamiento. La de María Wiese es también la historia de una vocación ejercida en un medio indiferente cuando no hostil: libros autofinanciados, iniciativas culturales sin respaldo, escaso o nulo reconocimiento a la obra, es decir, una historia lamentablemente conocida y repetida en nuestro medio que María Wiese pa-



De: *Plumas del Antisuyo. Vilcabamba, raíz y piedra*. Poemas de Ricardo Wiese (ed. UCSS, Lima, 2009).



Retrato del artista Ricardo Wiese, 2022. Fotografías: Gustavo Vivanco.

deció en carne propia hasta su muerte y que el autor de esta monografía cuenta con conocimiento y pasión.

"La enseñanza de la historia en el Perú, por ejemplo —anota Wiese en *Papeles del vacío*— adolece de lagunas inexplicables. Las historias locales son prácticamente desconocidas, la historia contemporánea más, y qué decir de la historia del arte" (33). Si el libro dedicado a María Wiese es un intento de paliar las deficiencias en lo que se refiere a lo último, *Breve historia de Chao* (2016) se propone —y lo consigue— el estudio de una de estas historias locales normalmente dejadas de lado o condenadas al olvido. Este, en efecto, es un libro dedicado a una pequeña y poco conocida comarca norteña, la de Chao, a la que el autor está unido por lazos familiares y afectivos firmemente arraigados en él. En *Breve historia de Chao*, Wiese usa en principio un método similar de investigación al de su libro sobre María Wiese en lo que respecta a la revisión de archivos y material bibliográfico pertinente al tema. A lo anterior, y de manera decisiva, suma la presencia de una voz femenina, la de Mary Thorndike, tía abuela del autor, quien guía sus huellas, pues es a partir de las anotaciones de su inédito diario íntimo que

su sobrino nieto halla el hilo conductor para narrar esta historia. La otra fuente no menos importante de la que se nutre este libro viene dada por el testimonio de don Óscar Durán, antiguo habitante de Chao y memoria oral viva de su terruño. Dividida en diez breves capítulos a los que se suman un prólogo y un epílogo, Breve historia de Chao se retrotrae a tiempos prehispánicos para dar cuenta de la rica historia de este valle enclavado entre las desembocaduras del Santa y el Virú. Complementa este libro un rico material gráfico extraído de diversas fuentes que incluye dibujos del autor.

Habitada desde hace milenios, poseedora de una antigua lengua extinta, el quignam o la lengua de los pescadores, sobre su suelo convergieron sucesivamente culturas como la de Cupisnique, Mochica, Recuay, Chimú e Inca, culturas que dejaron un rico legado textil, de cerámica y obras hidráulicas. "Las generaciones campesinas, afincadas al paisaje, labraron la tierra con la sola fuerza de sus músculos. Despejaron bosques, aplanaron, fertilizaron áreas inmensas con guano de las islas y obtuvieron resultados asombrosos. Los abuelos transmitieron por vía oral a sus nietos los medios para alcanzar el

bienestar mayor: el bienestar colectivo. Agudizaron su sentido de observación del clima, plantas y animales. Conocieron su hábitat a profundidad (22-26). La conquista lo trastoca todo: evangelización forzada, represión generalizada, introducción de una nueva flora y fauna, cambio en las rutas comerciales. "El mundo que existía antes de la invasión española fue modificado en todos sus órdenes" (30), resume el autor. Con el trascurrir del tiempo, Chao y sus alrededores caen en una soledad y aislamiento, estado de cosas que no cambiará sustancialmente; sin embargo, Chao tampoco será eximido del pillaje llevado a cabo por la expedición Lynch durante la Guerra con Chile. En su diario, Mary Thorndike dará cabida a mitos populares vinculados al culto religioso, o a la figura de Manuel Bustes, un oficial del ejército de Bolívar afincado en Chao por una pasión amorosa con una terrateniente local y que termina convertido en un temido bandolero. Estas leyendas le han servido a Wiese como punto de partida para su nueva obra, *Ángela de Chao*, novela aún inédita en la que el escritor y artista plástico ahonda en su fascinación con la historia, la cultura y el paisaje de Chao esta vez desde el prisma de la ficción.

El año 1916 marca un punto de inflexión: Ernesto Thorndike Mathieu, ciudadano estadounidense, adquiere la hacienda Buena Vista, propiedad en ese entonces de la familia Larco, y le imprime nuevos bríos en un momento, el del oncenio de Leguía, en que se hablaba ya de proyectos de irrigación a gran escala que solo se materializarían varios decenios después. A pesar de los esfuerzos del fundador del linaje y sus descendientes, la falta crónica de agua limitará su ímpetu empresarial, pues esta no llegó a ser una empresa comercial exitosa. Se apela entonces, como último recurso, a la tala de bosques para producir carbón vegetal y la consiguiente desaparición de una antiquísima flora y fauna, a lo que se suma la recurrente destrucción desencadenada por El Niño. María Wiesse y José Sabogal visitarán con frecuencia la hacienda (un par de reproducciones de lienzos de Sabogal con el paisaje de Chao forma parte del valioso material gráfico que se complementa con el texto escrito). Por otro lado, gracias a la memoria de don Óscar Durán, el autor puede trazar un esbozo de cómo transcurre la vida cotidiana de su población compuesta de panaderos, rodeadores, agricultores, pastoras de cabras y curanderas, así como miembros de la familia propietaria de la hacienda Buena Vista. De este modo, entre la formación de asociaciones deporti-

vas, la llegada de la radiofonía y otros lentos cambios, al lector se le revela un rico microcosmos humano en lenta transformación, en medio de iniciativas de modernización y de la persistencia de instituciones coloniales como la del yanaconaje. Disuelta la sociedad a principios de los sesenta, la propiedad se divide en fundos que serán expropiados en la década del sesenta con la Reforma Agraria. La década siguiente se verá afectada por las secuelas de destrucción del terremoto del setenta, las tensiones entre el católicismo y los nuevos cultos protestantes, hasta arribar a la completa deforestación del bosque chaosino como último recurso de subsistencia durante la crisis económica de los ochenta el siglo pasado.

Los dos últimos capítulos del libro: "Llegó el agua" y "Chao contemporáneo" dan cuenta de los cambios acelerados producto de la multiplicación del área agrícola como consecuencia de la puesta en funcionamiento del proyecto de irrigación Chavimochic. Así, después de milenios, el desierto es radicalmente transformado por la habilitación de miles de hectáreas de tierras de cultivo, lo cual supone drásticas modificaciones no solo en el ámbito del paisaje sino, y fundamentalmente, en lo humano, y este es uno de los numerosos méritos de este libro, no permanece ajeno a los

enormes retos suscitados por estos acelerados cambios que van desde las pérdidas de danzas y tradiciones en general, hasta el patrimonio culinario, ecológico y arquitectónico: "Hoy, ha desaparecido la armonía entre las varas de cañas trenzadas —recubiertas o no de barro— y el entorno rural. El morador actual prefiere el material 'noble': ladrillo, cemento, fierro" (109). En el fondo, se redita esa proverbial pugna entre tradición y modernidad que no es exclusiva de Chao pero que se vive allí con particular dramatismo: "Un vistazo somero a la fisonomía actual de su plaza principal refleja la pugna entre lo nuevo y lo tradicional: así lo demuestra el contraste entre la imaginería de corte futurista de la escultura central de la plaza con la arquitectura del templo católico Cruz del Redentor" (115). Para gratificación del lector, Breve historia de Chao cumple con creces la declaración del autor con la que termina el libro: "Estas páginas, guardando humildemente las distancias, han perseguido un propósito similar al del Inca Garcilaso de la Vega, que declaró haber escrito sus Comentarios Reales 'para dar a conocer al universo nuestra patria, gente y nación'" (126). Palabras que, por lo demás, se pueden hacer extensivas a toda la obra y que hacen artístico de Ricardo Wiesse.

BIBLIOGRAFÍA

Ballón, A.; Guerra, M.; Mitrovic, M.; Gruber, S. (2017). *Guía de investigación —en arte y diseño— arte*. Lima: PUCP

Bezpalov, E.; Borgdoff, H. (2020). "El paradigma de la investigación en artes. ¿debate o realidad?". Un diálogo con el profesor Dr. Henk Borgdoff. En *Index*, revista de arte contemporáneo (9), pp. 122-128.

Borgdoff, H. (2005). "El debate sobre la investigación en las artes". Recuperado de

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigacion-n-en-las-artes-2.pdf

Borgdoff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Borgdoff, H. (2017). "¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística", en *Entre diálogos*,

Octubre. Recuperado de https://issuu.com/revistadearte-entre-dialogos/docs/entre-dialogos_vol_n_iii_version_d

Borgdoff, H.; Peters, P.; Pinch T. (2020). "Dialogues between artistic research and science and technology studies: an introduction", en *Dialogues between artistic research and science and technology studies*. New York: Routledge, pp. 1-15.





IDENTIDAD HUMANA



INVESTIGACIÓN

**ENSAYO DE LA MEMORIA
TRANSGENERACIONAL COMO
MEDIO DE COMUNICACIÓN DEL
INCONSCIENTE COLECTIVO:
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA
INVESTIGACIÓN BASADA EN ARTES**

David Chaupis Meza & Berenice Díaz

Entender cómo se gestan las sociedades forma parte de nuestra identidad humana, porque somos nosotros quienes imaginamos nuestras realidades desde la intersubjetividad.

Así, desde la convivencia social, vamos construyendo una cultura a partir de nuestras experiencias psicogeográficas. Este constructo del imaginario popular es un fenómeno de la memoria cultural, que compartimos y contribuimos a partir del quehacer artístico en cada época. Asumiendo que el manifiesto de lo humano es el arte, este va transmitiendo entre múltiples generaciones la memoria de nuestros ancestros. En ese sentido, la propuesta de este ensayo está orientada hacia una revisión crítico-reflexiva de modelos explicativos basados en la investigación de las artes, de modo que se pueda proponer la co-creación del inconsciente colectivo, teniendo como punto de partida la exploración del lenguaje no verbal (sean iconografías, simbolismos, expresiones, narrativas digitales, sueños, etc.). Aquello sería un mecanismo evolutivo que una mente social adoptaría bajo una memoria cultural de tipo transgeneracional.

Palabras clave:

Memoria cultural, arte popular, investigación basada en las artes, inconsciente colectivo, evolución transgeneracional.

1. INTRODUCCIÓN

"Lo más valioso del ser humano puede encontrarse precisamente en su imaginación" (Jung, 2013).

¿Es la memoria el constructor de nuestra imaginación?

El mecanismo de la memoria es el almacenamiento de la información que aprendemos a lo largo de nuestras vidas (Zlotnik & Vansintjan, 2019). Alguna vez Kandel (2007) dijo: "Somos quienes somos en gran medida por lo que aprendemos y recordamos" (p. 9). Asimismo, Donald O. Hebb (2002) plantea su teoría sobre la organización del comportamiento, donde refiere que la memoria se trataría de un proceso neurofisiológico en el cual se producen una serie de ensamblajes neuronales interconectados para impulsar a una acción.

En ese sentido, el constructo del aprendizaje se basaría en la acción repetitiva que al menos dos neuronas (A, B), disparan una en consecuencia de la otra, impulsando con ello una sinapsis (el potencial de acción). Este circuito neurobiológico es necesario para lograr un comportamiento, una señal que estimule nuestra acción de ser, hábitos y toda una memoria procedural que nos construya como humanos e inclusive como sociedades, dado que la memoria no solo se aplicaría a la continuidad de la identidad de una persona o la evolución generacional, sino también para la transmisión de una cultura más allá de tiempo y espacio (Kandel, 2007).

Ya que esta construcción a nivel personal-individual podría ser generalizada a nivel colectivo-social, tal como en la convivencia con la otredad "la alteridad", propia de una experiencia intersubjetiva en común con todas las personas de determinadas culturas, épocas y territorios (CET). La experiencia sobre lo común, una precondición ante cualquier objetividad humana, cual memoria que es tejida por todos desde nuestras acciones e introspecciones, y que constituye nuestra mismidad (*sameness*) común

al otro (Osorio, 2019), conduciría a preguntarse si la memoria mantiene el recuerdo de sí mismo: ¿qué memoria mantiene el imaginario colectivo de una cultura, una ciudad o una civilización humana?

En ese sentido, es posible estudiar el fenómeno del inconsciente colectivo como una experiencia fenomenológica, tanto personal como colectiva de la mismidad, es decir, lo común que es compartido desde lo no verbal o simbólico (trascendente a lo consciente), trazos de nuestro imaginario popular. Esta asociación de ideas repetitivas, tradiciones o códigos morales, que bien podría ser heredable entre diferentes CET, consolidan un sistema semiótico social dado bajo las experiencias psicogeográficas (Bridger, 2010), transmitidas ya sea como patrones semióticos, revelados en las iconografías, impresiones corporales, gesticulaciones, imágenes oníricas, mitos, leyendas, en general fantasías.

Razón por la cual, el arte, una fuente de investigación de aquella memoria viva en cada cultura, se refleja en la construcción de las ciudades como entornos de convivencia social, manifestándose cada ciudad con sus respectivas experiencias psicogeográficas (McDade & Harris, 2018). Una mente social que representa su propia arquitectura autopoietica, y que surge en un determinado espacio-tiempo. El arte, que es transmitido desde generaciones remotas y que se produce de manera comunitaria, esa expresión popular propia de cada época, constituiría la impronta cultural transgeneracional.

Esta migración de la memoria cultural (transgeneracional o MTG) revela un mecanismo biopsicosocial inherente al quehacer artístico de cada sociedad, donde directa o indirectamente, repercuten en la transformación del imaginario de cada ciudad y llega a nosotros como el "arte popular". De este modo el arte se convierte en una experiencia intersubjetiva de un fenómeno en común, tal como una herencia cultural que se transmite más allá de las generaciones directas, lo cual puede lograrse a través

*Cada ser humano
tiene una forma auténtica
de expresar su imaginación
ya sea en una obra
tangibile o intangible,
la misma que contribuye
al desarrollo artístico de
un patrimonio cultural.*

del arte como prácticas milenarias o ancestrales.

Hoy en día, donde las redes sociales posibilitan una interacción virtual entre personas de diferentes edades, países y culturas, el quehacer artístico digital también va co-creando "ciudades invisibles" mediante las narrativas digitales. Esta cuantiosa información, por su naturaleza sistémica y semiótica, también formaría parte del lenguaje no verbal, comprendiendo una estructura simbólica ya sea en los memes o rumiaciones virtuales, procesos generativos, entre otras expresiones digitales, que muchas veces son interpretadas de forma inconsciente por los patrones del imaginario colectivo (transgeneracional) basado en las artes.

En este ensayo se pretende demostrar las bases de la memoria transgeneracional por su naturaleza heredable a través del lenguaje no verbal, a modo de simbolismos que se comparten según cada CET a través del arte. En ese sentido, se utiliza una visión transdisciplinaria en la propuesta del mecanismo biopsicosocial del imaginario colectivo, a partir de una aproximación crítica y reflexiva de modelos artísticos como experiencias psicogeográficas.

2. LA FUENTE ESPECULATIVA DEL IMAGINARIO COLECTIVO: EL ARTE

Arte puede ser entendido desde su concepción etimológica derivada, ya sea desde el latín o griego, como una expresión de la técnica o habilidad humana en su quehacer personal diario, lo cual se basa en una representación real e imaginaria. Así, pues, el resultado del arte de cualquier persona nace de la voluntad de expresar su ser en el hacer. Ahora bien, cada ser humano tiene una forma auténtica de expresar su imaginación, ya sea en una obra tangible o intangible, la misma que contribuye al desarrollo artístico de un patrimonio cultural.

En ese sentido, es inevitable que el arte no influya en la práctica social, es decir, en la socialización del individuo como en su propia individuación de la persona creadora de arte. Dado que el arte estimula tanto al proceso creativo y productivo, del mismo modo es fuente de lo especulativo por parte de la interacción que surge del pensamiento ajeno (al artista). Por ello, el constructo colectivo sobre el arte termina formando la moral de una sociedad para cada CET, promoviendo, de esta forma, las diversas manifestaciones de la colectividad.

El arte precolombino, por ejemplo, refleja el sistema de pensamientos de las distintas civilizaciones a lo largo del tiempo hasta su hibridación con otras culturas, dejando un legado que bien podría reconocerse desde su iconografía, en culturas como chavín, moche, tiahuanaco, paracas y entre otras, cuyo arte popular hasta el día de hoy viene influenciado por generaciones y extendiéndose más allá de las corrientes comerciales. Por esta razón, a través de la semiótica de la imagen, el arte de las iconografías u otros han venido comunicando el significado de la convivencia humana y co-creando realidades alternativas, propias de la percepción de su entorno social.

Tal es así que la existencia de la especulación del arte ha construido diversos mitos y leyendas que han ido transformándose a lo largo de la historia, como es el caso de la mitología incaica que, en base a cuya evidencia arqueológica, se interpreta el origen de los incas utilizando la tradición oral para contar y difundir lo que, desde una interpretación subjetiva, ha dejado las huellas del arte precolombino hasta el arte popular de hoy en día. En la actualidad, desde el espacio virtual, las narrativas digitales son las que vienen diseminando el imaginario colectivo mediante la transmedia; por ende, es el arte la fuente de lo especulativo como forma de transmitir la memoria cultural.

3. EL PRINCIPIO DE FRACTALIDAD EN LA CONSCIENCIA EMERGENTE

Cuando nos referimos a la memoria cultural ¿podemos afirmar que esta puede ser heredable? Es decir, es posible plantear la cultura como un mecanismo biopsicosocial capaz de transferirse más allá de una generación directa, sino transgeneracional (transG). Esto supone la emergencia del fenómeno de la consciencia colectiva, como el resultado de un proceso de transferencia de la información generalizada a diferentes escalas de organización de vida.

La cultura se podría comprender como el conjunto de información

transmisible que modela el comportamiento social desde lo simbólico. En ese sentido, es posible entenderla como un sistema complejo por su dinámica autopoietica, donde la realidad se va constituyendo a niveles atomistas siguiendo el principio de fractalidad (Bieberich, 2012), dado que su construcción semiótica no depende sino de sí misma, repitiéndose en diferentes niveles de existencia.

De esta manera, la memoria transG sería la huella inconsciente de toda población o agrupación de estructuras. Ya sea desde un cúmulo de átomos hasta un grupo de individuos, todo ente natural comparte estructuras elementales que, al ser interconectadas, confieren una funcionalidad, un destino, un algoritmo, un mecanismo que manifiesta su valor itinerante. Según Meijer & Geesink (2018), plantean la vida como una dinámica energética que influye de forma cíclica o espiralada: "Los patrones de frecuencia electromagnética que estabilizan la vida de este 'principio del algoritmo de vida' podrían modelarse como trayectorias de información en espiral utilizando una geometría toroidal, como se

mostró anteriormente en la teoría de la música" (p. 125).

Esta dinámica energética del algoritmo de la vida fluiría a través de la materia animada, irrumpiendo la inercia provocada por un impulso-momento que influiría de forma armónica desde los quarks, átomos, moléculas, ADN, ARN, proteínas, genes, células, tejidos, organismos, sistemas, sociedades, culturas y épocas bajo un patrón oscilante continuo, dependiente de un tiempo-espacio. Este proceso transgeneracional estaría vinculado a nuestro epigenoma. La huella de nuestra memoria cultural es la herencia epigenética, la cual podría transmitir información no genética, pues no necesitaría ser codificable desde el DNA (pudiendo ser desde el RNA).

Pembrey (2018) sostiene que la transmisión cultural es el paso de información por medios no genéticos (epigenéticos), además, dice que esta transmisión de la cultura no solo sería continua (o intergeneracional), sino también de forma discreta, "haciendo saltos" a través de épocas o territorios (o transgeneracional). Esto último es lo que postulamos

en este ensayo, un proceso transG, cuya unidad de información cultural, según el biólogo británico Richard Dawkins, podría reducirse a un meme o patrones recurrentes del imaginario colectivo («Meme», 2022).

Así pues, estas unidades culturales llamadas "memes" presentan una evolución no darwiniana, es decir, de tipo lamarckiana por su replicabilidad innata, a modo de transferencias de caracteres adquiridos en distintas épocas, como si fueran replicadores culturales (Díaz, 2013). Por lo tanto, estos memes serían las expresiones culturales inmanentes que han calado hasta nuestros tiempos a través del lenguaje no-verbal, ya sean como iconografías, simbologías artísticas e inclusive patrones oníricos que influyen, según [Sotirova-Kohli et al. \(2011\)](#), de forma inconsciente sobre nuestras acciones.

Nuestra primera propuesta plantea que el imaginario colectivo podría ser heredable de forma epigenética transgeneracional (Deichmann, 2020), mediante una transmisión cultural discreta. Siendo esta última una dinámica lamarckiana, se propone que la evolución de nuestra memoria

MECANISMOS EPIGÉNETICOS Y MARCADORES

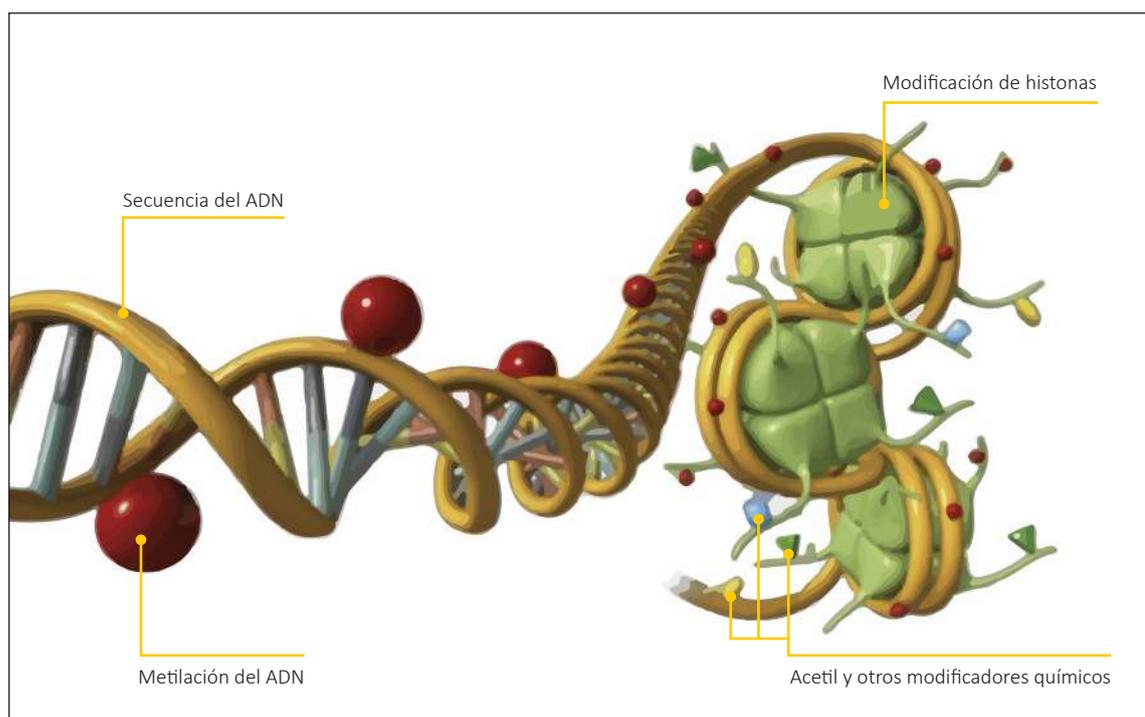


Fig. 1. Proceso epigenético (King & Skinner, 2020)

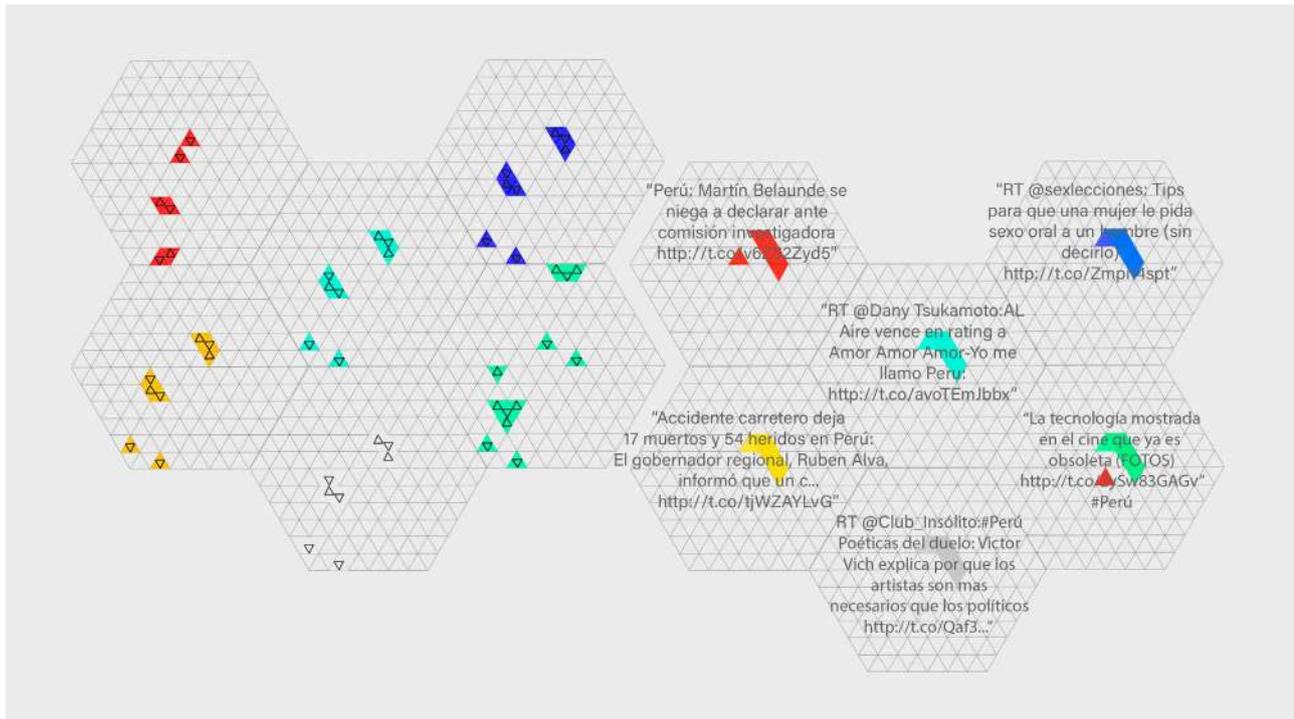


Fig. 2. Autopoiesis mediático popular 2015

transgeneracional se daría desde la influencia intencional del lenguaje no verbal, cuya fuente de comunicación es el meme como unidad cultural replicadora.

4. EL LENGUAJE NO-VERBAL EN LAS EXPRESIONES SOCIOTERRITORIALES

Tal como se postula, el lenguaje no verbal (LNV) de los memes (unidad discreta de memoria cultural) se presenta a nivel colectivo, emergiendo entre las expresiones de diversos espacios socio-territoriales, manifestándose ya sea como iconografías, impresiones corporales, gesticulares, imágenes oníricas, etc.

En el caso de las imágenes iconográficas, ponemos como ejemplo a los arquetipos, pertenecientes a lo que el psicólogo alemán Carl Gustav Jung acuñó como el inconsciente colectivo (o imaginario popular): un fenómeno producto de la intersubjetividad, que para Jung sería "la común herencia psicológica de la humanidad" (Río, 2009).

Aquello se distingue de la tradición oral o las estructuras fonéticas, debido a su inestabilidad en la trans-

misión cultural, a diferencia del LNV, propio de un sistema de símbolos que son revelados de forma intuitiva allende el tiempo. Un ejemplo lo indica el estudio de Sotirova-Kohli et al., 2011, titulado *Empirical study of Kanji as archetypal images: understanding the collective unconscious as part of the Japanese language*. En dicho estudio, se evidencia la influencia de los caracteres semióticos de la cultura japonesa a la escritura china (el efecto de migración del LNV).

Estos procesos de migración del LNV influyen en el arte, de hecho, es el arte una vía de comunicación que permite la adopción de signos de diferentes culturas que son compartidas a lo largo del tiempo. Un ejemplo sobre dicha adopción de signos de consumo cultural sería la exploración de Berenice Vargas (2015), que desde su arte en procesos generativos (usando autómatas celulares) recolecta toda información generada en redes sociales para simular el comportamiento de la sociedad viva a nivel artificial (la rumiación digital), lo cual plantea un escenario colectivo propio de la sociedad peruana que, evidencia patrones de estados de emergencia y autoorganización, característicos también en cualquier espacio psicogeográfico.

Otro ejemplo en Latinoamérica, donde se evidencia un salto transgeneracional de la cultura, es el caso de los quipus (del vocablo quechua *kipu*, que significa nudo); a través del trabajo de Paola Torres Núñez del Prado (2007), quien junto con otros artistas representan un movimiento cultural llamado Neo-Quipucamayoc. Si bien los quipus fueron usados en tiempos pre-incaicos (≈2500 a.C.) como herramientas de cálculo, hoy en día tales artistas, de diferentes partes del mundo, vienen utilizando este sistema de nudos reinventando su utilidad y rescatando dicha "memoria ancestral". ¿Cómo esta memoria ancestral podría migrar más allá de las generaciones y de territorios, aparentemente, incomunicados?

Esta migración que proponemos se presenta como una dinámica transformadora del LNV, y como medio de transferencia de los patrones arquetípicos, propios de esta memoria cultural, viajando de forma transgeneracional y expresándose por medio del arte u otros simbolismos paralingüísticos. En este ensayo se propone que el LNV representaría una forma de comunicación de la memoria cultural, cuya transferencia del inconsciente colectivo, repre-

sentado como la memoria ancestral, solo sería posible a partir del uso de los memes o replicadores culturales, que pueden ser expresados y difundidos desde el arte.

Así, la segunda propuesta plantea que el LNV sería un medio de comunicación de nuestro imaginario colectivo, cual mente social heredable es posible de forma transgeneracional a través de caracteres semióticos, desde culturas ancestrales hasta nuestras actuales sociedades y las venideras, de manera que el impacto cultural que tiene la MTG, transferido a través del LNV y expresado en el quehacer artístico por su naturaleza

simbólica (patrones arquetípicos de las artes).

5. EL ALGORITMO DE LOS SUEÑOS, SIMULANDO UNA VIDA ARTIFICIAL

Para terminar de entender el proceso evolutivo que toma la memoria cultural en nuestro imaginario colectivo, es necesario reconocer la manifestación de esta influencia ancestral. Es decir, identificar el mecanismo biopsicosocial de la MTG, la cual representa la transmisión cultural entre diferentes épocas de la humanidad, esto traería consigo un código de

convivencia social, o sea, patrones de conducta poblacionales que podrían corresponder a un algoritmo histórico.

Nosotros proponemos que los sueños son un medio de herencia epigenética transgeneracional transmitida entre culturas de diferentes CET. Según Franklin & Zyphur (2005), en su estudio *The Role of Dreams in the Evolution of the Human Mind*, reconoce que los sueños no necesariamente responden a sucesos aleatorios inexplicables, sino a un mecanismo de ensayo virtual que nos anticipa a la vida real para afrontar diversas amenazas u oportunidades. De

HERENCIA TRANSGENERACIONAL EPIGENÉTICA DE SUSCEPTIBILIDAD DE LA OBESIDAD

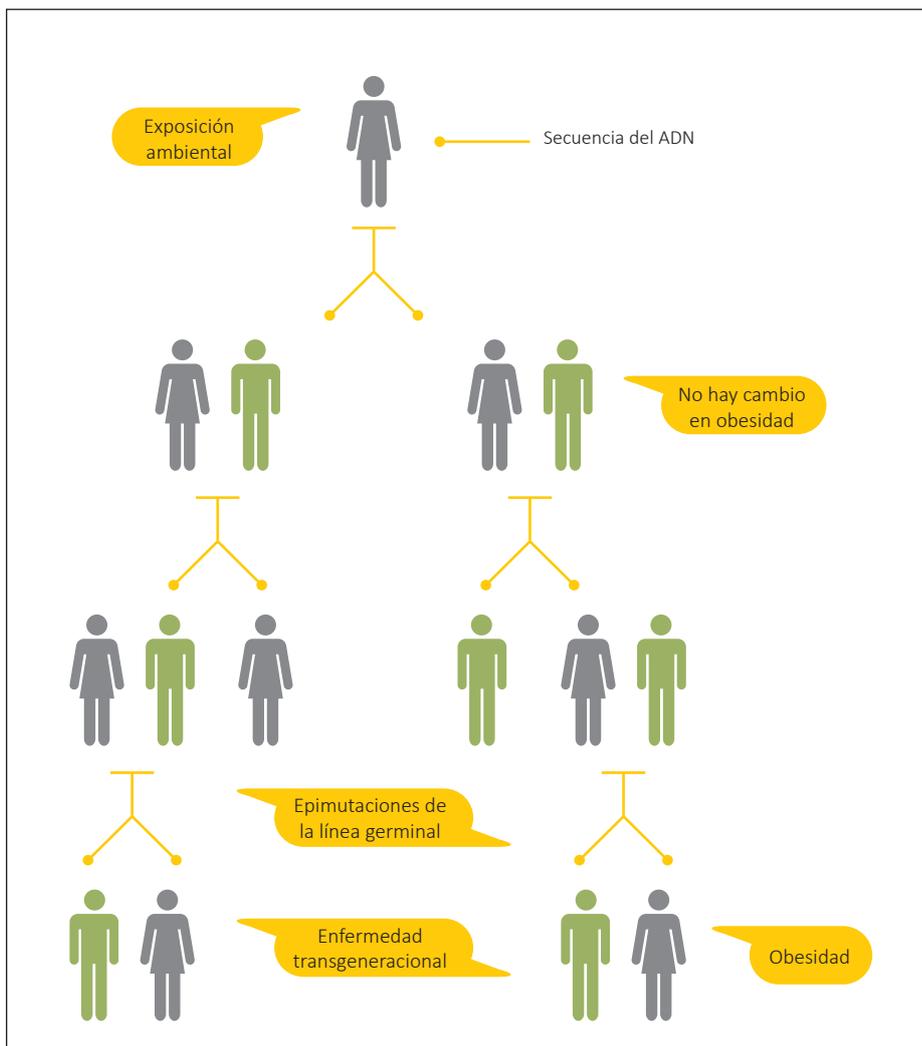


Fig. 3. Sobre la herencia epigenética transgeneracional (King & Skinner, 2020)

este modo, ¿será posible identificar patrones oníricos (arquetipos) a nivel colectivo que nos alerten de sucesos socio-territoriales?

Por ejemplo, un caso de herencia epigenética transgeneracional se pudo comprobar en animales, cuya generación 0 estuvo expuesta a factores ambientales de toxicidad (como fungicidas), cuyas epimutaciones repercutieron a futuras generaciones. En humanos, un caso similar se presenta en la obesidad, cuya prevalencia va en aumento los últimos 30 años y su etiología no solo es genética. Según King & Skinner (2020), se ha observado una susceptibilidad desde una alteración ancestral debido a perturbaciones epigenéticas, sean estos moduladores ambientales, congénitos, conductuales, cognitivos, etc.

La influencia que repercute más allá de la línea generacional y que afecta no solo a nuestra prole, sino también a múltiples individuos de diferentes generaciones, se trataría de un factor transgeneracional. Tal es el fenómeno de la pandemia y las consecuencias que trae consigo como la cuarentena. Un reciente estudio ha permitido comprender que los sueños pueden servir como un indicador de la salud mental a nivel poblacional, tras evaluar el contenido onírico de diferentes personas afectadas por la cuarentena (Margherita et al., 2022).

Nuestra propuesta busca demostrar el efecto que provoca la cultura sobre nuestra convivencia social, lo cual evidentemente repercute en nuestras conductas. Del mismo modo, estos factores externos no genéticos condicionan la evolución transgeneracional de futuras generaciones. El contenido semántico de las experiencias oníricas, independiente de su interpretación individual, impactó en nuestros antepasados y continúa impactando a lo largo de nuestras vidas, a través de la influencia en el destino que seguimos inconscientemente, no solo como personas individuales, sino como especie humana.

En ese sentido, la importancia de modelar un algoritmo, a partir del

contenido onírico, podría aperturar el entendimiento de cómo influye la memoria cultural en nuestro entorno. Es posible que la MTG sea expresada a través de los sueños, a fin de simular de forma anticipada el constructo de nuestras experiencias sociales, co-creando una vida artificial desde el imaginario colectivo que, en consecuencia, lo abstracto y bizarro del mundo onírico serviría de expresión del arte humano, como también del drama socio-territorial asumido en cada cultura.

Finalmente, la tercera propuesta discute la posibilidad de que los sueños sean la fuente de simulación del sistema semiótico que representa el imaginario colectivo. De este modo, se sientan las bases para continuar a futuro el desarrollo de un banco de sueños (relatos oníricos) de diferentes países de América Latina, con el ánimo de contribuir a un mapeo cualitativo del imaginario colectivo clasificando patrones y tendencias que bien podría servir como estudios prospectivos que analicen escenarios futuros emergentes, aplicados a nivel social, económico y/o ambiental.

6. CONCLUSIONES

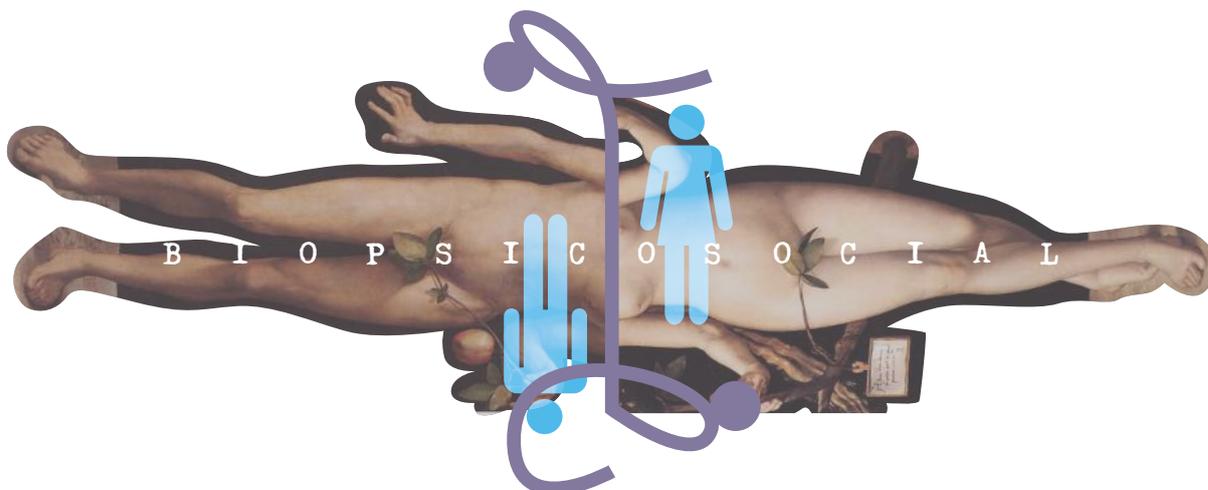
En base a todo lo antes descrito, se presentan las siguientes conclusiones para futuras exploraciones:

1. El inconsciente colectivo podría ser heredado de forma epigenética a través de los tiempos, mediante una transmisión cultural, ya sea continua (directa) o discreta (interrumpida).
2. Se plantea que el LNV sería el medio de comunicación de nuestro inconsciente colectivo, cuya impronta heredable es posible a través de caracteres semióticos. Tal impacto estaría orientado a las tendencias socio-territoriales.
3. Basándonos en las anteriores conclusiones, se propone que el mecanismo biopsicosocial del inconsciente colectivo sería heredable a partir de la MTG, fundamentado en procesos epigenéticos derivados de la influencia semiótica que impacta

sobre los entornos socio-territoriales para cada cultura.

Finalmente, dejamos de manifiesto que este ensayo forma las bases de posteriores estudios sobre la dinámica de la MTG y su impacto para entender el comportamiento social a nivel histórico, lo cual repercute en la creación de escenarios futuros. Asimismo, los siguientes trabajos deberían estar encaminados a un desarrollo híbrido científico-artístico-tecnológico por razones de su complejidad temática. Se aspira a que este sea el comienzo de la construcción de un banco de sueños a nivel mundial para la exploración de patrones semióticos del inconsciente colectivo.

El futuro nos espera.



Bibliografía

- Bieberich, E. (2012).** Introduction to the Fractality Principle of Consciousness and the Sentyon Postulate. *Cognitive Computation*, 4(1), 13-28. <https://doi.org/10.1007/s12559-011-9104-5>
- Bridger, A. (2010).** Walking as a 'Radicalized' Critical Psychological Method? A Review of Academic, Artistic and Activist Contributions to the Study of Social Environments. *Social and Personality Psychology Compass*, 4(2), 131-139. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2009.00243.x>
- Deichmann, U. (2020).** The social construction of the social epigenome and the larger biological context. *Epigenetics & Chromatin*, 13(1), 37. <https://doi.org/10.1186/s13072-020-00360-w>
- Díaz, C. (2013).** DEFINING AND CHARACTERIZING THE CONCEPT OF INTERNET MEME (Definición y caracterización del concepto de Meme de Internet). *CES Psicología*, 6(2), 82-104.
- Franklin, M., & Zyphur, M. (2005).** The Role of Dreams in the Evolution of the Human Mind. *Evolutionary Psychology*, 3(1), 147470490500300100. <https://doi.org/10.1177/147470490500300106>
- Hebb, D. (2002).** *The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory*. FALTA DATOS DE LUGAR DE PUBLICACIÓN Y EDITORIAL
- Jung, C. G. (2013).** *Tipos psicológicos: Vol.6* (R. F. de Mauri, Trad.). FALTA DATOS DE LUGAR DE PUBLICACIÓN Y EDITORIAL
- Kandel, E. R. (2007).** In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind. W. W. Norton & Company.
- King, S., & Skinner, M. (2020).** Epigenetic Transgenerational Inheritance of Obesity Susceptibility. *Trends in Endocrinology & Metabolism*, 31(7), 478-494. <https://doi.org/10.1016/j.tem.2020.02.009>
- Margherita, G., Caffieri, A., Mariani, R., Filosa, M., Manari, T., Lenzo, V., Quattropiani, M. C., Vegni, E., Borghi, L., Castelnuovo, G., Saita, E., Freda, M. F., Varallo, G., Franceschini, C., & Musetti, A. (20220725). Dreaming or daydreaming during COVID-19 lockdown: A comparison between maladaptive and nonmaladaptive daydreamers. *Psychology of Consciousness: Theory, Research, and Practice*. <https://doi.org/10.1037/cns0000333>
- McDade, T., & Harris, K. (2018).** The Biosocial Approach to Human Development, Behavior, and Health Across the Life Course. *The Russell Sage Foundation journal of the social sciences: RSF*, 4(4), 2-26. <https://doi.org/10.7758/RSF.2018.4.4.01>
- Meijer, D., & Geesink, H. (2018).** Guided Folding of Life's Proteins in Integrate Cells with Holographic Memory and GM-Biophysical Steering. *Open Journal of Biophysics*, 8(3), 117-154. <https://doi.org/10.4236/ojbi-physics.2018.83010>
- Meme. (2022).** En Wikipedia, la enciclopedia libre. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Meme&oldid=145577670>
- Osorio, J. (2019). Memoria y mismidad. Análisis desde la fenomenología-hermenéutica de Paul Ricoeur. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 5, 81-109. <https://doi.org/10.25185/5.4>
- Pembrey, M. (2018).** Does cross-generational epigenetic inheritance contribute to cultural continuity? *Environmental Epigenetics*, 4(2). <https://doi.org/10.1093/eep/dvy004>
- Río, M. del. (2009).** Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung. *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, 37-50.
- Sotirova-Kohli, M., Rosen, D., Smith, S., Henderson, P., & Taki-Reece, S. (2011).** Empirical study of Kanji as archetypal images: Understanding the collective unconscious as part of the Japanese language. *The Journal of Analytical Psychology*, 56(1), 109-132. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5922.2010.01893.x>
- Torres, P. (2007).** KNOTS OF CODE. *khupucamayoc*. <https://khupucamayoc.github.io/AboutProject.html>
- Vargas, B. (2015).** Autopoiesis Mediático Popular. Una propuesta artística que aborda teorías de la información, antropología y sistemas complejos Popular media Autopoiesis. An artistic proposal that addresses information theories, anthropology and complex systems. *Academia.Edu*. https://www.academia.edu/30337189/Autopoiesis_Medi%C3%A1tico_Popular_Una_propuesta_art%C3%ADstica_que_aborda_teor%C3%ADas_de_la_informaci%C3%B3n_antropolog%C3%ADa_y_sistemas_complejos_Popular_media_Autopoiesis_An_artistic_proposal_that_addresses_information_theories_anthropology_and_complex_systems
- Zlotnik, G., & Vansintjan, A. (2019).** Memory: An Extended Definition. *Frontiers in Psychology*, 10. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02523>

Violinista en la fachada del Convento de San Francisco, Centro Histórico del Cusco, 2022.

ENSAYO

**SIMBOLISMO
Y SIGNIFICACIÓN**
EN LA *PARTITA HEROICA*,
DE ARMANDO
GUEVARA OCHOA

Stephanie Elizabeth Arenas Pérez

Universidad de San Agustín de Arequipa
rgutierr@ugres

El musicólogo de hoy encuentra en la canción cordillerana un rico material por desentrañar. Su estudio constituye un reto que, hasta el momento, no ha superado precarias y aisladas tareas de transcripción melódica con total prescindencia de la textura armónica (1986, pág. 8).

Estas líneas, pertenecientes al maestro Edgar Valcárcel y tomadas de su artículo *El Q'axilu*, no pierden vigencia. La música peruana ha generado desde siempre un gran interés y, en ese sentido, hay sobre ella diversos estudios sociológicos, antropológicos y, por supuesto, musicológicos. Sin embargo, queda un largo camino por recorrer e investigar. Actualmente, gracias a los estudios interdisciplinarios de la música es posible contar con diversas herramientas y técnicas de observación que posibilitan el desarrollo de distintos enfoques sobre una obra musical. En el presente artículo, se emplea una visión analítica y periférica sobre aspectos inherentes al corpus musical de la *Partita heroica*, del compositor cusqueño Armando Guevara Ochoa, y los márgenes de la corriente indigenista, desarrollada en Perú durante el siglo XX.

Basta asomarse al tema y ciertas interrogantes comienzan a surgir, ¿es posible determinar cómo influyó el indigenismo en el estilo compositivo de Armando Guevara Ochoa?, ¿es posible tomar la *Partita heroica* como una fuente de significación y simbolismo?, ¿es posible identificar las estrategias utilizadas por un compositor con la finalidad de que

los oyentes identifiquen su música como propia?, ¿es posible identificar las cualidades que dotan a la música de una identidad?

INDIGENISMO

El indigenismo, como movimiento político y cultural moderno, surgió en México a comienzos del siglo XX, con la revolución de 1910. Aunque no fue parte principal del programa zapatista, la reivindicación de algunos derechos de los indígenas sirvió para sumar a estos a la causa. Así, el indigenismo fue originalmente parte de un movimiento social y político en pos de la reforma agraria, y solo más tarde pasó a ser un movimiento cultural, con escritores como Juan Rulfo, y pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Si nos situamos en el contexto de nuestro país durante el siglo XX, vemos que tras la añorada independencia, los procesos democráticos correspondientes y la búsqueda de una identidad nacional fueron una tarea significativa en todas las esferas, cuyo proceso no fue tan sencillo, dada la multiculturalidad peruana. En ese sentido, este primer periodo expresó la nefasta división social

*El indígena
y el paisaje andino
se convirtieron
en temas predilectos
de la creación artística,
dando lugar al indigenismo
(Arguedas, 1967).*

provocada por la oligarquía naciente. Contra lo que se podría esperar, los derechos del campesino y del indígena se vieron mermados sustancialmente.

Así, en 1926, surge el primer movimiento nacionalista de la mano del escritor y político José Carlos Mariátegui y su revista *Amauta*, en la cual propuso una nueva representación de la identidad peruana desde la perspectiva mestiza. El indígena y el paisaje andino se convirtieron en temas predilectos de la creación artística, dando lugar al indigenismo (Arguedas, 1967).

Se podría definir al indigenismo como un movimiento que tiene por tema central al indígena, sus costumbres, aspiraciones y reflexiones a favor de sus derechos, y la exigencia de su incorporación a la vida nacional, cultural y socioeconómica. De esta manera, el indigenista peruano expresa el deseo por rescatar del olvido la cultura tradicional incaica (Chang, 1984).

Este movimiento cultural empezó a replicarse en los primeros estudios provincianos del Perú. La migración del campo a la ciudad fue un factor crucial en la búsqueda de un verdadero Perú y la exaltación de la realidad andina. Por primera vez, el indígena y el agricultor fueron considerados como individuos que conformaban la nación. Por otro lado, los cambios políticos, a propósito de este tema, vinieron de la mano con Manuel González Prada, Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui.

SEMIÓSFERA DEL NACIONALISMO AL INDIGENISMO PERUANO

Los elementos oriundos y propios de la idiosincrasia peruana empezaron a introducirse en la música académica de la época creando nuevas corrientes, estilos y un repertorio enriquecido en sus melodías, armonía y ritmo. El etnomusicólogo Renato Romero, en su estudio sobre los primeros años de esta corriente artística musical, consideró a la cultura andina

contemporánea como una continuación directa de la incaica, que tuvo como principal característica la gran variedad de expresiones y estilos musicales-culturales, los cuales pueden llegar a ser reconocidos fácilmente, según la región a la que pertenecen.

A principios del siglo XX, el interés por el estudio sistemático de la música andina empezó a florecer. En Cusco, cuna del movimiento indigenista temprano, se dio la primera tesis titulada *La música incaica* (1909), gracias a Leandro Alviña, un joven estudiante e instrumentista que enfatizó su estudio en la música campesina y consideró como característica primordial de esta, el uso de las escalas pentafónicas.

Otro estudio etnomusicológico importante fue el del matrimonio francés conformado por Raoul y Marguerite D'Harcourt, titulado *La Musique des Incas et Ses Survivances* (1925), en donde se compiló más de 160 melodías de territorios andinos pertenecientes a Perú, Ecuador y Bolivia, entre los años 1912 y 1924. Esta investigación es una de las más completas y ambiciosas, ya que contiene diversas transcripciones musicales, una vasta clasificación de escalas pentatónicas y los géneros compositivos más frecuentes. En ese entender, realizó la primera distinción entre música mestiza y música andina, esta última con características como la estructura pentafónica, la ausencia de armonía (tradición europea), la inexistencia de modulación, el abandono del centro tonal y el uso continuo y distintivo de ornamentos.

DEL NACIONALISMO AL INDIGENISMO MUSICAL PERUANO

Llegada la emancipación y la república del siglo XIX, dada la inexistencia de la investigación sistemática musical, el proceso de catalogación y estudio histórico fue muy intrincado. La actividad musical del país correspondió a las actividades económicas y culturales propias de la etapa de afirmación nacional. La cultura

colonial de la República (1821-1840) estuvo definida por tres importantes influencias: los últimos años del dominio español, la emancipación, y la actividad desarrollada en esta coyuntura.

En el primer aspecto, el lenguaje musical peruano se encontraba aún inmerso en el estilo barroco europeo. En el segundo, durante la emancipación, la cultura y, por tanto, también la música estuvieron relegadas al margen de la expresión artística. Por ejemplo, Mariano Melgar cumplió el rol de encumbrar el yaraví, canto melancólico de origen quechua. Por último, en la actividad y vida musical de la república, destacó el compositor José Bernardo Alzedo con la creación de la música del Himno nacional, cuya orquestación fue realizada por Claudio Rebagliati. Se podía percibir un ambiente patriótico, en el cual la tradición española subsistía solo en las tonadillas escénicas que, adquirieron una temática nacional con el paso del tiempo. Pedro Jiménez de Abril y Tirado y José María Filomeno fueron reconocidos compositores de música orquestal y de cámara. Lastimosamente, gran cantidad de sus obras se encuentran extraviadas.

En los primeros pasos de búsqueda de una nacionalidad (1840-1900), la actividad musical floreció gracias al movimiento cultural y económico. La llegada de grandes compañías de ópera y artistas reconocidos, así como la creación de asociaciones filarmónicas y la construcción de teatros, fueron precursores del florecimiento artístico. Las tendencias nacionalistas se vieron expuestas en las marchas, himnos y canciones patrióticas que clamaban por la libertad. *Un 28 de julio en Lima* de Claudio Rebagliati, marcó el inicio de las grandes composiciones orquestales dedicadas al nuevo movimiento cultural que cobraba fuerza. Paralelamente, en Arequipa se forjaba la llamada "música mestiza", de la mano de Luis Duncker Lavalle (1874-1922) y Manuel Aguirre (1863-1951); mientras que en Cusco sobresalen Calixto Pacheco (1852), Mariano Ojeda (1853-1940) y Juan de Dios Aguirre (1879-1919). En Huánuco, destacó Daniel Alomía Robles, quien

fue el compositor de la zarzuela *El cóndor pasa* (Iturriaga y Estenssoro, 1985).

Durante los años de 1900 a 1918, la música experimentó un cambio estilístico del barroco al romanticismo, sin haber pasado previamente por el periodo clásico. Resaltaron figuras como el compositor limeño de sólida formación académica europea José María Valle Riestra y su ópera *Ollanta*, estrenada en 1900 y basada en el drama colonial del mismo nombre. En 1908, estrenó su *Elegía para orquesta*, en donde se constata su carácter romántico a través de largas melodías y un inconfundible estilo wagneriano amalgamado con motivos del himno nacional.

Daniel Alomía Robles, además de compositor, fungió como etnomusicólogo al transcribir más de seiscientas melodías durante sus viajes por el Perú, además de realizar importantes anotaciones sobre escalas pentafónicas, danzas, vestimentas, folklore y costumbres. Hacia 1913, estrenaba la zarzuela *El cóndor pasa*, tomando al ave andina como símbolo de libertad contra el imperialismo yanqui. Así, se empezó a perfilar un sentir nacionalista en el proceso creador. Nombres como de los arequipeños Manuel Aguirre, y sus pequeñas obras para piano; Luis Duncker Lavalle, y su avanzada técnica compositiva; Aurelio Díaz Espinoza, con sus yaravíes; José María Octavio Polar y Benigno Ballón Farfán cobraron protagonismo.

Durante el periodo comprendido entre 1919 y 1939, Perú vivió el llamado Oncenio de Leguía con cierto florecimiento académico, en el cual se alcanzó una palpable integración entre el arte y el mundo indígena. La corriente indigenista propuesta desde la literatura llegó a la música, y el folclore nacional fue material motivico para la música académica: el indígena peruano rinde homenaje al sol y al inca, apostando por una legitimidad espiritual a través de su herencia inmaterial. Destacaron los compositores Valle Riestra, Alomía Robles, Roberto Carpio, Carlos Sánchez Málaga y la folklorista Rosa Mercedes Ayarza de Morales.

Entre 1940 y 1967, según Pinilla (1985), se manifestó una madurez en el estilo indigenista de la mano de los mencionados Roberto Carpio, Sánchez Málaga y del compositor cusqueño Armando Guevara Ochoa, quien utiliza el material musical folklórico de una manera muy estilizada en sus composiciones. Se remarca la producción musical de Rodolfo Holzmann, quien también fungió como musicólogo; de Enrique Iturriaga, eminente compositor y orquestador; de Celso Garrido Lecca, compositor y asesor musical; de Guevara Ochoa, compositor y violinista; de Francisco Pulgar Vidal con sus cantatas; y de César Bolaños, compositor y musicólogo.

Finalmente, entre 1968 a 1985 fue considerado como uno de gran creatividad y expresión estilística, dado que no solo se perfilaron grandes compositores, sino también intérpretes. La Orquesta Sinfónica Nacional jugó un rol de suma importancia en la cultura musical al estrenar obras tanto nacionales como extranjeras (Pinilla, 1985).

Tal y como expresa Zoila Mendoza, en "Defendiendo el folclor: Identidades mestizas e indígenas en movimiento", la representación de música y danzas "folclóricas" significa la expresión dinámica, creativa e identitaria de la esencia andina. De esta manera, "el proceso de folclorización permitió a los artistas e intelectuales urbanos cusqueños formarse a la idea de una identidad anónima auténticamente indígena colaborando con el Estado central en la construcción de la identidad nacional". El indigenismo y la folclorización respondieron como estrategias que reforzaron la defensa en contra de los vínculos de desigualdad entre etnias y estratos sociales. Desde la década de los años veinte, se instauraron modelos de folclor comunal que promovieron la autenticidad y la gesta por las tradiciones andinas.

En términos de música académica, diversos compositores tomaron material motivico correspondiente a lo incaico, a los Andes, la serranía y lo indígena, y lo utilizaron en sus obras a través de técnicas compositivas

de occidente, como fue el caso de Daniel Alomía Robles y Armando Guevara Ochoa. Asimismo, resaltaron personajes como Luis Eduardo Valcárcel, quien realizó extensos estudios sobre la vida, usos, nociones políticas, mitos y rituales incas; al mismo tiempo que expresó su preocupación por la problemática contemporánea de los indígenas.

ARMANDO GUEVARA OCHOA

Según Julio Armando Guevara Ochoa, renombrado violinista, compositor y director de orquesta peruana, el criterio estético musical evoluciona de manera diacrónica, conforme a la sensibilidad e ideas de las generaciones y el contexto. Por consiguiente, la música es un hecho sociológico y antropológico que no puede ser valorado desde una sola óptica y postura, pues es una manifestación que se expande, se desarrolla y cambia.

El maestro Guevara nació en el año de 1926 en Cusco. Sus dotes como violinista y compositor fueron observados desde muy temprana edad, debutando en las ciudades de Cusco y Lima. Gracias a la influencia musical de su madre y a su entorno social, estuvo expuesto desde muy pequeño a la música académica occidental y a la música popular de su ciudad natal. Su formación musical estuvo en manos de los maestros Rodolfo Holzmann, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra, Juan de Dios Aguirre y Manuel Pillco, siendo este último de quien aprendió sobre música indígena, el verdadero *huayno*, que es el calor del alma. Asimismo, disfrutó de la música de las danzas y de las sincopas que las caracterizaban, además de la desafinación de las queñas, que, en sus propias palabras, dotan de belleza a la música andina. El hecho de que su madre falleciera cuando él aún era un adolescente influyó directamente en su desarrollo estilístico, al concatenar la tradición europea con el espíritu andino, pues ella lo orilló a ensalzar el fervor nacional (Pinilla, 1988).

Durante los años 1940 y 1950, Guevara Ochoa estudió en el extranjero.

En 1957 viajó a París, donde fue discípulo de los maestros George Enescu y Nadia Boulanger y, para finalizar su sólida formación como compositor; en 1958, realizó un último viaje a México para seguir sus estudios con los maestros Rodolfo Halffter y Luis Herrera de la Fuente. Regresó a Perú un año después.

El estilo del maestro Armando Guevara Ochoa no fue indiferente con las estrategias del movimiento indigenista (en cuanto al abordaje de la expresión artístico-musical) mencionadas en líneas anteriores, dado que se desarrolló como uno de los principales compositores académicos peruanos que impulsaron el empleo de material perteneciente a la música popular cusqueña, dotada de gran significación y simbolismo. Sus obras poseen una incomparable técnica compositiva, depurada y enriquecida gracias a sus estudios en el extranjero; sin embargo, nunca perdió las raíces que su familia y entorno social le inculcaron desde su tierna infancia (Palmer, 2013).

LA PARTITA HEROICA

Ciertamente, la exégesis del estilo compositivo de Guevara Ochoa corresponde a la influencia de la escuela occidental europea y de la corriente indigenista peruana. La *Partita heroica* es una de aquellas obras que, al escucharla, transporta al oyente inmediatamente hacia un paisaje sonoro andino. Fue escrita para violín solo en 1950 y dedicada a su maestro de composición (Rozas, 2020). Asimismo, en años posteriores, esta obra fue dedicada y grabada por su alumno y gran amigo Hugo Marcos Arias Tenorio, destacado violinista y pedagogo peruano con una prominente trayectoria nacional e internacional.

En términos musicales, la obra está dividida en pequeñas secciones, con temas reconocibles y motivos que se repiten de manera intermitente, haciendo de ella una joya melódica de la música cusqueña y del canto popular. Según el maestro Hugo Arias Tenorio, la *Partita heroica* fue compuesta al estilo de las partitas barro-

cas de Bach. Fue concebida como el primer movimiento de una composición de mayor extensión, con un total de cinco movimientos: Partita, Danza aymara, La puna, Cachamba y La Alhambra. Gracias a la acogida y recepción que tuvo por parte del público, el maestro Guevara decidió convertirla en una pieza autónoma, dándole tiempo, y después el nombre por el cual se la conoce actualmente: la *Partita heroica* (Arias, 2020).

Respecto al análisis formal, la partitura de la *Partita heroica* adquiere una presencia simbólica y discursiva. Tal y como expresa la musicóloga arequipeña Zoila Vega, la partitura puede ser tomada como un dispositivo que brinda datos técnicos, además de coadyuvar a formular nuevas teorizaciones acerca de géneros tradicionales y potencial material histórico (2018).

La obra se ejecuta, en gran parte, en el registro agudo del violín, exponiendo de esta manera brillantes melodías de estilo andino. El lenguaje armónico mestizo es más bien mesurado en cuanto al uso de disonancias y cuenta con acordes de gran carácter interpretativo, así como el uso de dobles cuerdas. El centro tonal gira alrededor de 'Re M' y, al mismo tiempo, sobre escalas pentafónicas. De estas, el musicólogo Julio Mendivil comenta: "Son un puente genealógico con el mundo incaico, gracias a las cuales, se puede consolidar una secuencia narrativa que explica el presente de la música andina" (2012, p. 62).

El hecho de estar escrita en modo mayor, resulta ya de por sí un tema peculiar dado que la mayor parte de la música andina está compuesta en modo menor. En cuanto a las características rítmicas propias de la música andina, resalta la figuración binaria, la presencia de corcheas con puntillo, síncopas y motivos rítmicos que recuerdan al *huayno*, que como mencionaba el mismo Guevara Ochoa, es el alma de la música andina peruana.

Esta obra cuenta con un gran número de cambios de métrica y tempo, evocando la diversidad y movimiento del paisaje sonoro andino.

En cuanto a su estructura formal, la *Partita heroica* está dividida en tres secciones, fácilmente reconocibles gracias al material motivico y temático, los cambios de carácter y afecto, y las cadencias utilizadas. Su textura es homofónica.

LA HEROICIDAD DE LA PARTITA

Otro punto importante a esclarecer es el porqué de lo heroico de la *Partita*. Con la intención de obtener fuentes confiables para corroborar ciertas presunciones de la investigadora, se efectuaron entrevistas a dos reconocidos maestros de la música peruana actual:

TESTIMONIO 01: MAESTRO HUGO MARCOS TENORIO ARIAS

"Tú sabes que el maestro Guevara siempre fue un admirador de la cultura inca y se sentía un descendiente directo de ellos. Es así que, según lo que me dijo, es que cuando era niño siempre vio con cierto recelo y algo de rabia la toma del Cusco por parte de los españoles y en especial, la toma de Sacsayhuamán, ese pequeño bastión que luchó hasta la muerte antes de ser tomados prisioneros. Es ahí cuando compuso esta *suite*, que consta de varios movimientos y decidió poner a uno de ellos la palabra heroica (Arias, 2020)".

TESTIMONIO 02: MAESTRO ABEL ROZAS ARAGÓN, RECONOCIDO HISTORIADOR CUSQUEÑO, AMIGO Y ALUMNO DEL MAESTRO ARMANDO GUEVARA OCHOA

"Podría comentar que no tuvimos una especial conversación sobre la connotación del título de su obra. Lo que sí es muy claro es que, estéticamente, la *Partita* recibe la heroicidad mencionada desde su carácter como canto marcial al estar en modo mayor, cualidad muy peculiar en la música andina; y presentar una figuración rítmica propia

de una marcha. El maestro fue un gran expresionista musical y, sin lugar a duda [sic], un precursor del indigenismo nacional al componer música académica desde el candor de motivos andinos (Rozas, 2020)".

Según lo expuesto, se concluye que la semiósfera de la *Partita heroica* está compuesta por una red de significación que conjuga coherentemente diferentes vertientes como el romanticismo y el nacionalismo occidental, que en el Perú se traducen como un deseo de reivindicación de las poblaciones indígenas; y el propio indigenismo, que en el ámbito de la

música tiene como objetivo la validación de los productos culturales de las poblaciones que sufrían marginación.

Analizando la estructura significativa de la *Partita heroica*, se encontró la pentafonía característica de las melodías ancestrales peruanas, además de escalas exóticas. En cuanto a las características rítmicas, se advierte la figuración binaria con presencia de corcheas con puntillo, síncopas y motivos rítmicos que evocan al *huayno*.

El deseo de Guevara Ochoa —de valorar a la música cusqueña y la música andina en general, hasta

alcanzar los mismos estándares que esas obras extranjeras, apreciadas por su calidad técnica— fue un problema constante a lo largo de su vida. Pero nuestro compositor es notable precisamente porque, a pesar de las técnicas modernas que utilizó, su trabajo siempre se mantuvo cerca de las tradiciones andinas, que inspiraron su amor por esta música a una edad muy temprana. En su trabajo, la técnica y el respeto por las tradiciones musicales andinas siempre han ido de la mano (Mendoza, 2006, p. 183).



Bibliografía

- Alviña, L. (1929).** "La música incaica. Lo que es, y su evolución desde la época de los Incas hasta nuestros días". *Revista Universitaria*, 299-318.
- Arguedas, J. (1967).** El indigenismo en el Perú. *Clásicos y Contemporáneos en Antropología*. Editorial Enah.
- Arias, H. (15 de Mayo de 2020).** *La Partita heroica*, Armando Guevara Ochoa y el movimiento indigenista. (S. Arenas, Entrevistador)
- Chang, E. (1984).** El indigenismo peruano y Mariátegui. Queens College of the City University of New York, 367. *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*.
- Harcourt, R. (1922).** *La Musique des Incas et ses survivances*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Universidad de Indiana.
- Mendivil, J. (2012).** "Wonderous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". *Resonancias: Revista de investigación musical*, 16(31), 61-77.
- Mendoza, Z. (2001).** "Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento". En P. U. Perú, & G. C. Koch (Ed.), *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes* (págs. 149-178). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mendoza, Z. (2006).** *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Palmer, K. (2013).** *Biographical Sketch and Selected Works of Armando Guevara Ochoa*. Arizona: Arizona State University.
- Pinilla, E. (1985).** "La música en el siglo XX". En P. P. Clásica., *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.
- Rozas, A. (04 de Octubre de 2020).** El maestro Armando Guevara Ochoa y su *Partita heroica*. (S. A. Perez, Entrevistador).
- Valcárcel, E. (1986).** *El Q'axilu*. Lima: Epígrafe.
- Vega, Z. (2018).** "La partitura como testimonio de la tradición. Un caso sobre identidad y etnomusicología en la historia". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, 211-233.

Azeron.

P

Padre y Señor de las Destalidas. Era mi
 rable de ramparada, quien a halla padria
 do las maion. inlemens en esta Depuica
 hupica y pide clamoriam te en nombre de
 Sovexano Sor. de los Temblon. y de Maria
 Sma de las Mercedes y p. sus amados hijos
 tenga ya la ultima y p. sus amados hijos
 go mas amparo y comisiona. pues no tra
 tos y gattos q. me hacen cargo de diez p. en
 Gregoria de Tal; pues no tengo ni aun para
 mantenernos p. estar aqui p. la junta
 con una hija mia, ni quien nos alimente
 Despues de estar embargada toda nuestra
 costa pobresa en poder del Alc. de la
 Panoq. de Sta. Ana, Jani imploro a
 nigno Conaz. el q. te apiade y ma
 el q. nos desembargue y nos de
 cuiu buena obra te comenpor
 Sor con maion. aumentos
 p. su gloria. B. L.
 Tu su Cuida

ENSAYO

GRAFOLOGÍA POPULAR: CARTAS AL TAYTACHA DE LOS TEMBLORES EN LA RESOLUCIÓN DE LOS CONFLICTOS SOCIALES

Juan Rodrigo Rojas Amar

Universidad Nacional Diego Quispe Tito
jrojas@undqt.edu.pe

Las cartas al Taytacha de los Temblores encontradas el 2005 arrojan un hallazgo muy significativo y sorprendente. Al trabajar sobre su llaga abierta del lado derecho, en el interior se encontraron 61 cartas, las cuales contenían pedidos y quejas sobre injusticias judiciales, venganza, calumnias, enemigos, maltrato, adulterio, muerte de alguien, conceda amor, trabajo, salud, etc. Las cartas y los expedientes judiciales son una fuente muy útil e importante para el estudio del conflicto social y la contrastación de la misma. Hay documentación abundante de archivos y periódicos, desde la archivística, y la historia de las mentalidades y la socioantropología de las religiones; pero, ¿qué se busca con las cartas? De acuerdo a la revisión y contrastación de documentos en los archivos, podemos indicar que, las cartas cumplen la función de resolución de los conflictos sociales a partir del poder y la dominación que fomentaron la coerción y los prejuicios sociales de violencia. En ese sentido, el Taytacha de los Temblores es un mediador sagrado que intercede mediante el equilibrio y la normatividad religiosa, esto bajo el amparo de sus feligreses, donde la religión popular otorga al Cristo la especialidad de la justicia.

Palabras clave:

Cartas, sagrado, resolución, conflictos, poder, justicia, ferecho.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se realizó en base a documentos de archivo, recortes periodísticos y al informe final de la intervención de conservación y restauración de la imagen escultórica del Señor de los Temblores, llevada a cabo en 2005 durante la gestión del doctor David Ugarte Vega Centeno y la antropóloga Ana María Gálvez Barrera, subdirectora de Conservación del Patrimonio Cultural Mueble. Mi gratitud y agradecimiento por permitirme vivir una experiencia tan importante en mi formación académica a los colegas restauradores, en reconocimiento a la enseñanza y al apoyo brindado.

El culto al Señor de los Temblores es la devoción principal en el Cusco desde los tiempos de la Colonia. Sobre la historia de esta adorada imagen, los autores tienen diferentes opiniones, algunos manifiestan que la imagen fue obsequiada por el emperador Carlos V (Benavente, 2006); otros señalan que fue obsequiada por el rey Carlos I (Angles, 1983); también dicen que fue enviada por Felipe II (Esquivel y Navia, 1980); incluso dicen que habría sido enviada por Carlos V, tratándose en si de tres cristos crucificados en baúles: el primero se quedó en Mollepata, el segundo en Inkillpata y el tercer-

ro llegó al Cusco (Valencia, 1992). Según Flores Ochoa (2013): "el culto al Señor de los Temblores surge tras el terremoto de 1650, que destruyó gran parte de la ciudad, siendo detenido solamente cuando se sacó en procesión al Cristo, que se hallaba en un cajón. Durante el viaje de trayecto al Perú, por ultramar, fue sorprendido por una tormenta, motivo por el cual sacaron la imagen del cajón, haciendo cesar de inmediato la tempestad, fue por este que lo llamaron Señor de las Tormentas. Antes del terremoto de 1650 se rendía culto al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado luego Señor de los Temblores y por calmar la furia de la naturaleza, se le confiere el título de Patrón Jurado del Cusco" (p. 20).

De acuerdo a los trabajos de Teófilo Benavente, existe una extensa carta del obispo Carmelita Fray Bernardo de Serrada, enviada al Rey de España el 28 de mayo de 1732, donde hace alusión al primer nombre de la imagen, como a continuación se menciona:

"La devoción y título que he puesto a esta iglesia es de Santa María del Triunfo. La Cruz de la Victoria (que trajo Pedro de Candía y que fue la verdadera milagrosa en esta conquista) y el Christo de los Temblores o de la Buena Muerte, según se determinase por el Cabildo y

por mi cuando se concluya la fábrica" (Benavente, 2016, p. 162).

También existe otro documento más temprano, donde el mecenas y visitador de las parroquias, Molliredo, envía una carta al rey Carlos II, fechada en 1686; allí enumera las obras realizadas en el obispado destacando lo siguiente: "Hice donación de unas andas de plata repujada, para sacar en procesión al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado hoy de los Temblores" (Flores, 2013, p. 28).

Estos cambios de representación artística-escultórica, y de mensaje semiótico aculturativo en la advocación del Cristo de la Buena Muerte, por la representación del Cristo Crucificado en el lenguaje visual de la evangelización, se debió a que el suceso de la muerte fue uno de los temas religiosos centrales, donde la iglesia llevó el arquetipo del Cristo muerto entre los hombres, teniendo que manejar ante sus devotos simbolismos de la doctrina cristiana, y presentarse para la evocación espiritual de la vivencia y el significado del advenimiento de la muerte entre los cusqueños. En los templos cusqueños fueron incorporadas obras artísticas relacionadas al tema de la muerte bajo la doctrina católica. La comprensión del mundo de los muertos, y la presencia de la muerte y la acción de morir, formaron parte de una cultura mortuoria que tenía

su propio patrón funerario, y que comprendía incluso el entierro de los fallecidos en los atrios, criptas, altares y templos considerados como espacios de salvación (Calvo, 2016), donde la muerte era una rentabilidad mercantilizada de ganancias en los cementerios, boticarios y hospitales. La estrategia de cristianización consistía en combinar la represión enérgica con un plan pedagógico de «concientización» que, mezclará el temor y la esperanza. Así tenemos los testamentos donde se presentan contenidos espirituales relacionados con la salvación del alma luego de la muerte. Uno de los mayordomos de la cofradía del Señor de los Temblores, Asencio de Salas y Valdés, en 1772, manda a realizar la carta testamentaria mencionando:

"En nombre de Dios todo poderoso y última voluntad [...] mi cuerpo sea amortajado con el habito de San Francisco y enterrado, en la capilla del señor de los temblores de la Santa Iglesia Catedral [...]" (ARC, Protocolos Notariales: Acuña Miguel de, 1713, prot. 13, f. 657).

En cuanto a la técnica de ejecución de la imagen escultórica del Taytacha de los Temblores, se crearon distintos mitos religiosos (realidad subjetiva) de los imaginarios colectivos, construidos a lo largo del tiempo, los cuales son muy difíciles de modificar. De acuerdo a los especialistas se

obtuvieron interesantes observaciones: se menciona que está hecho con tela, que debió ser puesta sobre un maniquí de paja que, después se quitó, y por dentro se reforzó con pequeñas varillitas de madera de maguey con pasta; también se indica que las manos y las cabelleras están hechas íntegramente de maguey en la restauración de 1977. Querejazu (2014) observa la presencia de trozos de maguey en los hombros y nuca del Taytacha. La cabeza, los brazos y los pies, que fueron tallados en madera muy liviana y recubierta toda en tela encolada, fueron confirmados por Lambarri (1991) durante la restauración del 2005. Después de un minucioso estudio técnico-científico, se demostró que la imagen del Taytacha de los Temblores fue realizada en el Cusco, y fueron artistas escultores cusqueños quienes lo fabricaron. La escultura fue realizada en la técnica particular del armado de un alma de paja, modelado sobre varias capas de fibra de lino, con trozos de maguey, madera balsa y fibra de lino. De esta manera, se pone fin a las especulaciones sobre su origen (informe final, 2005).

CARTAS AL TAYTACHA GRAFOLOGÍA POPULAR

Sobre el fervor religioso que despierta la imagen, y su gran arraigo popular, así como su gran valor histórico

Las cartas y expedientes judiciales son una fuente muy útil e importante para el estudio del conflicto social, de tal manera el estudio de la criminalidad y la violencia nos aproxime al conocimiento de las realidades sociales, vigente para cada generación.

y artístico, el doctor David Ugarte indica:

"De acuerdo a los trabajos realizados el 2005 por el INC durante el proceso de restauración, arrojó un hallazgo sorprendente: al trabajar sobre la llaga abierta, en el lado derecho se encontraron 61 cartas, las cuales contenían pedidos y quejas" (Ugarte, 2013, p. 114).

Entre los trabajos pioneros, como antecedente de investigación encontramos el trabajo del maestro Efraín Morote (1988), quien las denominó 'cartas a Dios', "estas corresponden a una vieja tradición religiosa de escribirle a algún santo, o santa de su devoción, como forma de interacción entre el hombre y Dios. Allí están la última esperanza y la justicia, siendo una de las expresiones más puras del sentimiento colectivo" (p. 39). No solamente es tema del folklor escrito o antropología cultural, también es necesario estudiar esto desde la historia de las mentalidades contextualizadas en la época y la revisión archivística, para así conocer los diversos problemas sociales y grados de intolerancia que aquejan a la sociedad cusqueña. El doctor Valencia (1992) menciona que: "Otra manera de interacción y llegar a Dios, es la utilización de las esquelas escritas por sus devotos, donde los sacerdotes hicieron consentir a los indígenas que su Dios occidental, sabía leer y escribir, como lo hacían los españoles, generalmente, estos documentos judiciales eran de amparo" (p. 87). Muchos de estos documentos fueron escritos por notarios, abogados y escribanos, para el amparo y tranquilidad del alma de los feligreses en los litigios judiciales. Sin embargo, la antropóloga Imelda Vega Centeno (2018), que tuvo la ocasión de acceder al conjunto de fotocopias entregadas por el director del INC, señala: "Lo que es evidente de este conjunto de cartas, es la voluntad de los devotos de ponerlas cerca del corazón de Dios, es decir, colocar el clamor de sus reclamos, justamente en lo más humano del Dios con nosotros hecho hombre, apelando a los sentimientos más profundos del dios cristiano con sus fieles" (p. 59). Es importante clasificar este tipo de producción cultural, aplicada desde



Figura 2. Autopoiesis mediático popular 2015.

la socioantropología de las religiones. En el presente trabajo pretendemos realizar un análisis exhaustivo desde la archivística, teniendo en cuenta su comparación y análisis histórico de larga duración. Las cartas contenían pedidos y quejas sobre injusticias judiciales, venganza, calumnias, enemigos, maltrato, adulterio, muerte de alguien, conceda amor, trabajo y salud, etc., y pertenecen a los siglos XVIII, XIX y XX. Al Taytacha se le llama o denomina como Señor de la Sentencia, Justo Juez, Juez y Vengador, Tatito, etc. La conducta religiosa cusqueña guarda peculiaridades especiales, las cuales se estrechan y se relacionan muy efectivamente con sus deida-

des, no solamente andinas, sino también cristianas, para así liberarse del sentimiento de culpabilidad. Por ello, el Taytacha de los Temblores es la imagen sacra, medidor y catalizador del comportamiento social, a través del control social de los cusqueños en la tradición popular del Corpus Christi. En la Catedral se junta con las santas y santos de cada parroquia, mediante una asamblea magna, donde recibe informes, para luego resolver los conflictos sociales de cada pueblo. Los catequizadores en los inicios de la colonia, tuvieron que utilizar el arte como herramienta e instrumento de dominación, promoviendo prácticas piadosas, de conversión y persuasión

3
S.^{ra} Juente Azeta. 1790

LEG: 250
AÑO: 1790
FOL: 01
EXP: 05

Padre y Señora de las Verbalidas. Esta miserable desamparada, quien se halla padeciendo las máximas inhumanidades en este Deposito de la Inquisición y pide clamorosamente en nombre del Soberano S.^{or} de los Reinos y de María S.^{ma} de las Mercedes y p.^r sus amados Hijos tenga ya lástima y clemencia? pues no tengo más amparo ni de donde pagar los costos y gastos q.^e me hacen cargo de diez pesos Gregoria de Tal; pues no tengo ni aun para mantenerme p.^r estar aquí prisa juntamente con una hija mía, ni quien nos alimente. Después de estar embargada toda nuestra cosa pobre en poder del Alc.^{de} de la Piedad de Sta. Ana, Van imploro a su benigno Conarca? el q.^e se apiade y mande el q.^e nos desembarque y nos de libertad para la buena Obra le correspondiera el S.^{or} con máximas aumentos de Gracia y después su Gloria. B. L. M. de V. su más rendida Criada

Christina Dara

ARC, Intendencia, Pedimentos, 1790-1793, N° de Legajo 230

toleradas por la Iglesia, en su afán incansante de inculcar el credo católico, acción misionera que desarrolló una verdadera campaña de persecución y represión, lo cual generó una especie de psicosis social.

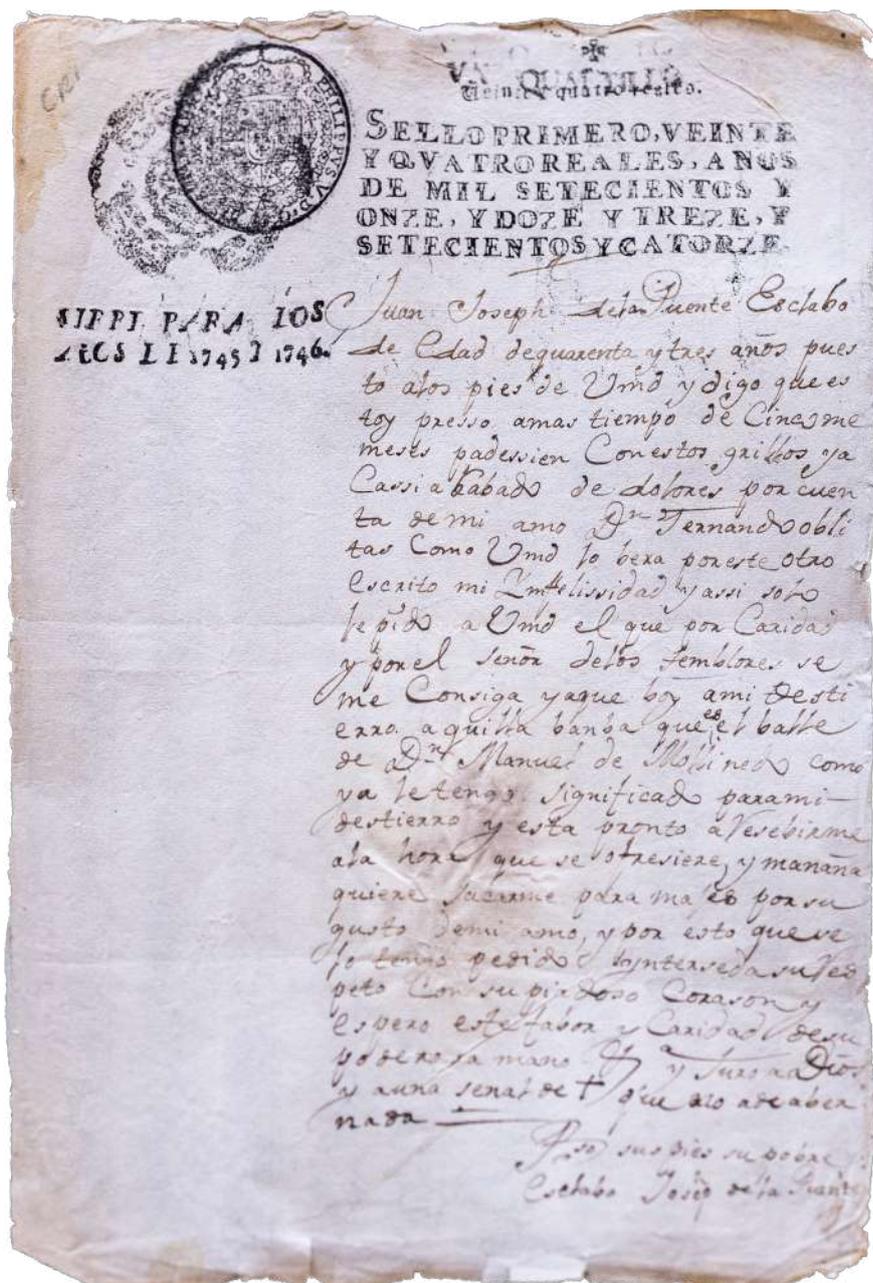
RESOLUCIÓN DE LOS CONFLICTOS SOCIALES

La corrupción, el absolutismo, la injusticia, el desorden y el incum-

plimiento de la ley rompen el pacto que une a los súbditos con el rey. Por ello, la violencia se vuelve cotidiana y se hace parte de la estructura del sistema colonial.

Las cartas y expedientes judiciales son una fuente muy útil e importante para el estudio del conflicto social, de tal manera que el estudio de la criminalidad y la violencia nos aproxima al conocimiento de las realidades sociales, vigente para cada genera-

ción. Desde el punto de vista jurídico colonial, se definía al delito y crimen como un pecado debido a la influencia de la religión católica. El maestro Enrique Urbano (1991) menciona: "La violencia tiene que ver con el poder, la idea de poder insinúa coerción, poder y violencia, protagonizadas por instituciones coloniales como el tribunal de la Santa Inquisición, que permitió al aparato político establecer la represión con la finalidad de eliminar a los adversarios" (p. 7-8).



Documento N° 2: Archivo Regional de Cusco, sección corregimiento.

La Iglesia católica refinó también sus mecanismos de control sobre la población. Junto con los nuevos dioses llegaron plagas y enfermedades antes desconocidas por la gente de los Andes, y tenían que ser mitigadas. Los grados de violencia a través de pleitos por riñas robos, ajustes, deudas, embriaguez llegaron a extremos de criminalización, lo que repercutió en los estratos sociales subalternos. La dilucidación de la violencia como uso del poder

colonial se acostumbraba demostrar con dos vicios: codicia y lujuria. Dentro de ese contexto histórico, nos hacemos la siguiente pregunta: ¿qué función cumplen las cartas?, ¿qué se busca con las cartas? De acuerdo a la revisión y contrastación de documentos en los archivos, podemos indicar que las cartas cumplen la función de resolución de conflictos sociales. Los conflictos sociales y discrepancias eran parte de la sociedad colonial. Al respecto,

Freud (1995) menciona: "El conflicto consiste en un enfrentamiento o choque intencional entre dos seres o grupos de la misma especie, que manifiestan los unos hacia los otros una intención hostil, generalmente, acerca de un derecho, donde para mantener, afirmar o restablecer el derecho, tratan de romper la resistencia del otro, usando eventualmente la violencia, la que podría llevar al aniquilamiento físico del otro" (p. 57).

En dichas cartas o misivas el pueblo expresa el sentimiento de justicia; estos alegatos son dirigidos al Taytacha, quien es tipificado como Justo Juez en los tribunales de la máxima instancia de justicia, cuya sentencia final se transmite de forma simbólica a través de mitos, ritos y normas, donde la religión popular otorga al Cristo la especialidad de la justicia, en el siguiente fragmento de las cartas se puede apreciar:

"[...]Señor Juez y Dios Omnipotente padre común del género humano, protector de los huérfanos; postrado en tu presencia como un mendigo, expongo mi queja ante tu divina majestad, esperando protección y amparo, confiada y que tu no me negaras tu recta justicia [...] quien tengo en esta miserable vida sino enemigos quienes a cada instante desean hacerme males [...]" (INC, 2005, transcripción documental).

En esta carta se puede considerar la justicia divina o justicia superior, a través del pedido para implorar de alguna manera la auténtica justicia, ante los prejuicios sociales que eran parte de la sociedad colonial.

"Sor Justo Juez de la Sentencia, siervo Justo Pezo, siervo de tus siervos, postrado ante tus Divinas plantas en autos qe. Rosa Villavicencio qe. injustamente me sigue imputándome de deudor de 2868 ps. Qe. jamás le he debido, ni recibido, ni prestadome como lo dice ella en el documento" (INC, 2005, transcripción documental).

En esta otra carta se puede observar la denominación de 'Señor Justo Juez de la sentencia el todo poderoso', cuya sentencia es la resolución judicial divina. Las acusaciones por deudas formaban parte de los problemas económicos y era un motivante para las agresiones físicas. A través de la comparación de los documentos del Archivo Regional Cusco, sección Pedimentos, hemos hallado un pedido indicando lo siguiente:

"1790 Teniente Azedor. Padre y señor de las desvalidas, esta miserable desamparada, quien se

halla padeciendo las mayores inclemencias [...] en nombre del soberano Señor de los Temblores [...] pues no tengo más amparo ni de donde pagar los costos y gastos que me hacen cargo de diez pesos Gregoria de tal, pues no tengo ni aun para mantenernos, por estar aquí presa juntamente con una hija mía, ni quien nos alimente, después de estar embarazada toda nuestra corta pobreza en poder en poder del alcalde de la parroquia de Santa Ana [...]" (ARC, Intendencia, Pedimentos, 1790-1793, N° de Legajo 230).

En otro documento del Archivo Regional, para los años de 1746, se menciona:

"Juan Joseph de la puente esclavo de edad de 43 años puesto a los pies de Vuestra Merced y digo que estoy preso a más tiempo de 5 meses padeciendo con estos grillos ya casi acabado de dolores por cuenta de mi amo Don Fernando Oblitas [...] a Vuestra Merced pido el que por caridad y por el señor de los temblores se me consiga a que voy a mi destierro a Quillabamba que es el valle de Don Manuel de Mollinedo [...]" (ARC, Corregimiento, causas criminales provincias 1601-1773, Legajo N° 84).

Existe muchos documentos referidos a venta de esclavas y esclavos. Esta fue la forma más sencilla de obtener mano de obra gratuita y ante los abusos de subalternidad instituida por el sistema colonial. En ellos, se pide que interceda el Señor de los Temblores.

En otro documento del Archivo Regional de 1806, se pide que se administre justicia a la suplicante:

"Doña Melchora Gonzales, vecina de esta ciudad y mujer legítima de Don Fernando Yabarrena ante Vuestra Merced Ylustrisima como haya lugar en derecho parezco y digo [...] que el citado mi marido se ha mantenido en un continuo vicio de ala borrachera llegando al extremo de quedar botado con deshonor de su persona, mío y de

un hijo legitimo [...] mediante cuya embriaguez sufro varios golpes y una vida perseguida [...]" (ARC, Corregimiento, Pedimentos, 1800-1809, N° de Legajo 119).

Contrastando mas cartas del Taytacha, en una de ellas menciona: "Señor de los Temblores te pido tu santa bendición para mi hija gloria Fernández, dadle humildad a su esposo Melchor Muñoz quítale el vicio de la borrachera esa gracia te pido en estos momentos que estoy arreglando tu altar" (INC, 2005, transcripción documental). El alcoholismo o la embriaguez estuvo motivada por un prejuicio cultural, por cuanto la injerencia de bebidas era el único medio para que un hombre demostrase su virilidad. De ahí que la ebriedad era más común en el hombre que en la mujer; por lo que elegían chichas fuertes, aguardientes y vino para demostrar su machismo. Producto del alcoholismo surgía el adulterio, violencia de género, celos y crímenes pasionales, robos y otros tipos crimen. Así, podemos citar algunos fragmentos de las cartas:

"Señor Justo Juez de vivos y muertos yo tu infeliz criatura comprada con el precio de tu sangre me quejo a vos. de las injusticias de un mal marido; que por sus adulterios y vida criminal, abandona a sus hijos ha dejado la casa vive sin temor, en toda su libertad, cometiendo toda clase de Delitos, procede mal y me trata mal, te suplico encarecidamente le des conocimiento, y pongas ya, un tajo a su mala vida que se arrepienta de tanto que te ofende [...]" (INC, 2005, transcripción documental).

El conflicto social es propio del ser humano debido a la búsqueda de satisfacción de sus necesidades. Por lo tanto, está asociado a intereses personales o de grupo. La época colonial estaba plagada de prejuicios sociales, hostilidad y rechazo dentro de la estructura del poder y la dominación. Sin embargo, el derecho consuetudinario, que surge de la tradición y la costumbre popular, es el regulador de la comunidad: el Taytacha de los Temblores es un mediador sagrado

que intercede mediante el equilibrio y la normatividad religiosa, bajo el amparo de sus feligreses. A partir de los periódicos El Sol y El Comercio de Cusco, se pueden encontrar cartas y pedidos al Señor de los Temblores. Una clara referencia se tiene en el gran poeta y periodista cusqueño Gustavo Pérez Ocampo, quien a través de Radio del Sur, emitía sus opiniones. Gran motivador de masas, en 1957 emitió una carta al Señor de los Temblores en el diario El Comercio, donde indicaba:

“Señor jamás mis ideas me han dado tanto miedo como ahora que te escribo, en realidad quisiera contarte muchas cosas de este bajo mundo [...] Señor, el mundo que tu quisiste ya no, es más, aquí

todo se ha perdido inclusive en su maldad, los hombres tratan de olvidarte y olvidándose se entregan a las peores carnicerías so pretexto de defender palabras vacías que han inventado para dar rienda suelta a sus instintos zoológicos, aquí hablan de paz, libertad, democracia, justicia, y en nombre de esas tonterías organizan contiendas mundiales para matarse unos a otros [...] Tú que nos hiciste a tu imagen y semejanza, ahora nos desconocerás porque estamos convertidos en lobos, en chacales, en fieras salvajes [...]”.

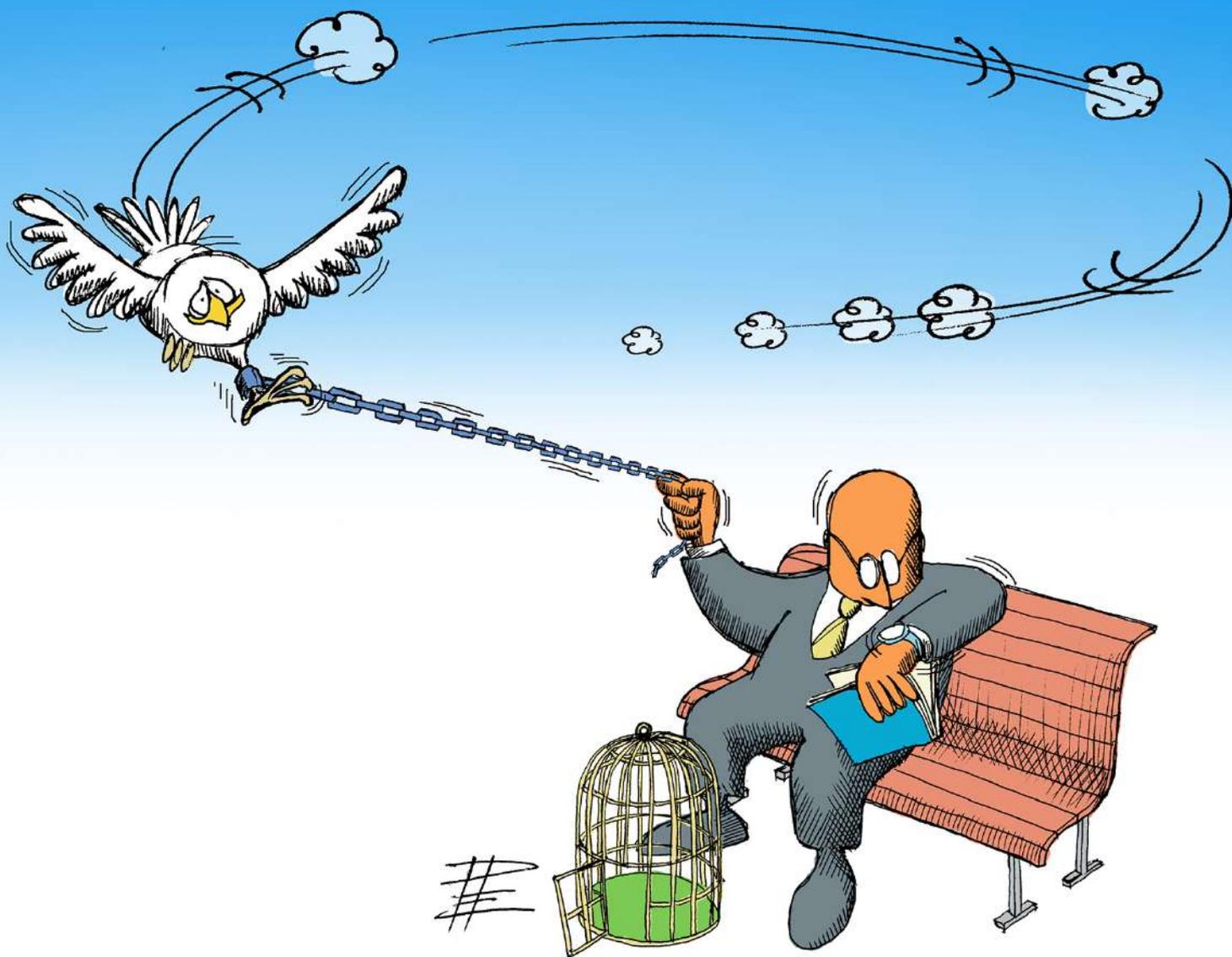
En otro fragmento del periódico, lo muestra como: grande señor, patrón y jefe de los pobres, libres, revolucionarios:

“Porque tú mismo siempre fuiste libre y revolucionario y termina si te he ofendido con la vulgaridad de mis expresiones; es por culpa de la estrechez de mi cerebro” (El Comercio, 15 de abril de 1957).

Finalmente, con motivo de la pandemia se ha advertido claramente que, el pueblo cusqueño ha confiado plenamente en el Taytacha de los Temblores para que erradique la pandemia en su totalidad; es la fe latente del pueblo, donde la bendición del Taytacha, en este 2022, a dos años de suspensión, fue la expresión religiosa más típica de la fe popular; de igual forma, es importante visualizar las redes sociales, donde hay una riquísima información de pedidos que merecen su investigación.

Bibliografía

- ARC, Protocolos Notariales: Acuña Miguel de, 1713, prot. 13
- ARC, Intendencia, Pedimentos, 1790-1793, N° de Legajo 230
- ARC, Corregimiento, causas criminales provincias 1601-1773, Legajo N° 84
- ARC, Corregimiento, Pedimentos, 1800-1809, N° de Legajo 119
- Biblioteca Municipal de Cusco, diario *El Comercio*, 15 de abril de 1957
- Angles Vargas, V. (1983).** *Historia del Cusco (Cusco Colonial)* Tomo II, libro primero, industrial grafica S.A. Chavín 45.
- Benavente Velarde, T. (2006).** *Imaginería o Escultura Religiosa Cusqueña de los Siglos, XVI, XVII y XVIII*, Corporación Grafica Navarrete S.A.
- Calvo Calvo, R. (2016).** *Hombrere, Muerte y Cultura en los Andes*, Alpha Servicios Gráficos S.R.L.
- Esquivel y Navia, D.D. (1980).** *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*, T. I, Fundación Augusto N. Wiese LTDO.
- Flores Ochoa, J. (2013).** *El culto Popular: Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú S.A.A.
- Freund, J. (1995).** *Sociología del conflicto*. ARTEGRAF. Madrid.
- INC. (2005).** Informe Final de la Conservación- Restauración de la Imagen Escultórica del Señor de los Temblores Cusco.
- Lambarri Bracesco, J. (1991).** *Imágenes de Mayor Veneración en la Ciudad del Cuzco: Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú.
- Morote Best, E. (1988).** *Aldeas Sumergidas: Cultura Popular y Sociedad en los Andes*. CBC.
- Querejazu Leyton, P. (2014).** “El Señor de los Temblores de la Catedral del Cusco y su Imagen Gemela. Las Imágenes Multiplicadas”. Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica 20. Departamento de cultura. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.
- Ugarte Vega Centeno, D. (2013).** *La Curación del Taytacha: Tesoros de la Catedral del Cusco*. Telefónica del Perú S.A.A.
- Urbano, H. (1991).** “Poder y Violencia en los Andes”. CBC, Debates Andinos N° 18.
- Vega Centeno, I. (2006).** “Sollozos del alma. Confidencias con el Taytacha Temblores”. Revista Andina, (42), 9-56. Recuperado a partir de <http://revista.cbc.org.pe/index.php/revista-andina/article/view/326>
- Valencia Espinoza, A. (1992).** *Taytacha Temblores Patrón Jurado del Cuzco*, Centro de Estudios Andinos Cuzco-CEAC.



ENSAYO

CREATIVIDAD EN EL LENGUAJE VISUAL

Pepe Sanmartín

Universidad Nacional Diego Quispe Tito
jrojas@undqt.edu.pe

PROPUESTA Y DESARROLLO VISUAL

De la tormenta de ideas mencionada elegimos alguna (o evolucionamos alguna) que sea la más coherente con los mensajes o conceptos a interpretar y comunicar, pasando al estudio (bocetos) de proporciones y formatos (según el medio por donde será difundido), color, técnica de expresión, etc. Todo esto nos lleva a una definición visual concreta y digerible por el público objetivo.

VALIDACIÓN Y AJUSTES

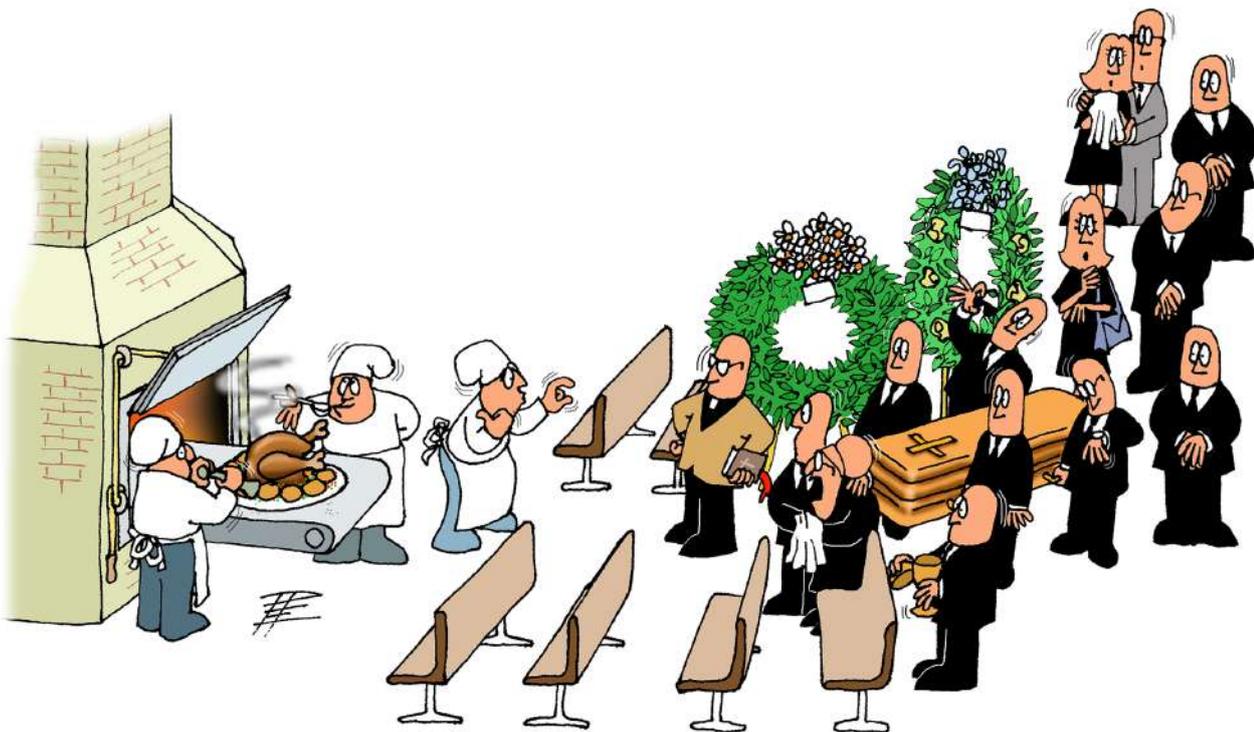
Es recomendable que esta primera versión terminada (o casi terminada) de la ilustración sea sometida a la observación de algún referente del cliente y del público objetivo, que valide su funcionalidad y cumplimiento de todas o la mayor parte de las características requeridas, para ser considerada como una acertada interpretación visual. Esta retroalimentación afina los ajustes finales

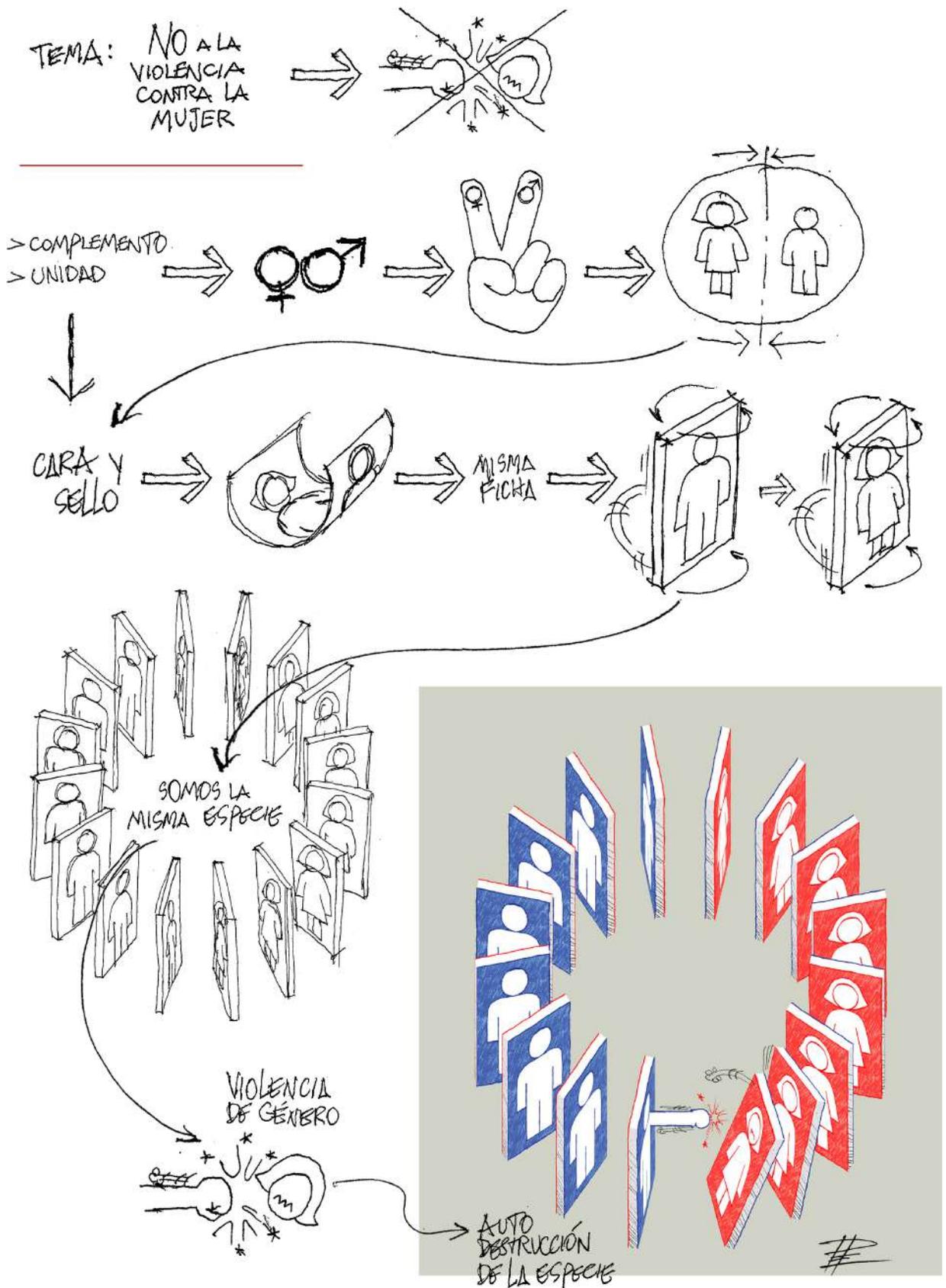
que fueran necesarios a dar por terminada la ilustración y pasar a su difusión.

MERCADO Y COSTOS

En el caso de la ilustración, los espacios en donde se puede brindar profesionalmente este servicio son diversos, como periodismo y páginas editoriales, proyectos editoriales (cuentos, novela gráfica, comics, etc.), redes sociales, publicidad, concursos, actividades comunales, entre otros. Hoy en día la demanda ha crecido, por lo que la oferta puede bajar, aunque siempre hay un límite que debemos conocer. El costo fijo lo marcan el costo de los materiales y/o equipo, más el costo del espacio o infraestructura en donde se realiza la obra, incluido servicios, por supuesto que en proporciones relativas, de acuerdo al tiempo que demandará la realización. A esto se suma el costo por honorarios, el cual es bastante relativo, su rango es amplísimo. Conozco ilustradores que

cobran S/ 5 o S/ 10 como costo total por ilustración, hasta otros que están muy por encima de los S/ 300 por la misma ilustración. Los concursos internacionales promedio ofrecen premios que giran alrededor de los € 500 para el primer puesto. El concurso Internacional de humor gráfico 'La Sonrisa Inca' ofrece USD 1000 al primer puesto, que es la décima parte de lo que premia a su primer puesto el World Press Cartoon de Portugal. Hay concursos nacionales de pintura que premian con USD 5000 o más al primer puesto. Todo depende de que tan en serio y profesional deseas ejercer la ilustración. Como sea, un artista gráfico, visual u otro, se cotizará mejor según la experiencia que tenga, capacitaciones, premios y exposiciones logradas, y por la trascendencia de sus propuestas creativas, lo cual hará que su firma se posiciona paulatina y adecuadamente en el mercado. Y recuerda: lograr un objetivo mejorando una propuesta existente, es bueno. Lograr un objetivo con una propuesta diferente, es más divertido.





Esquema del proceso creativo para el diseño de la ilustración ganadora del 12th International Don Quichotte Cartoon Contest, Turquía, 2020; bajo el título "NO a la violencia contra la mujer", ilustrada por Pepe Sanmartín.

Intervención digital sobre
fotografía de Maria T-ta.



ENSAYO

KONTRAKULTUROSOS: LA MOVIDA SUBTERRÁNEA Y LA CONTRACULTURA EN LOS AÑOS OCHENTA.

Martín Roldán Ruiz

Universidad Nacional Diego Quispe Tito
jrojas@undqt.edu.pe

Básicamente, se entiende por contracultura a todo aquello que está contra lo establecido, el llamado *establishment*, manifestándose, principalmente, en el aspecto artístico y repercutiendo en el ámbito social y político, por ser el arte una superestructura de la sociedad, según explica el concepto marxista del materialismo histórico. Es decir, si la contracultura se opone a la cultura imperante, necesariamente tiene que cuestionar u oponerse a la sociedad y al aparato productivo que la forjó. De esta forma, y haciendo un recorrido por la historia del arte en el Perú, la contracultura no se manifiesta en las décadas del sesenta y setenta por diferentes motivos que trataremos de mencionar en este ensayo. Ni siquiera hubo influencia directa o muy poca de los exponentes contraculturales de esos años, como fueron la generación *Beat* y el *hippismo*. Es recién en los años ochenta cuando se hace presente, a partir de la movida subterránea, fuertemente influenciada por el *punk*.

¿Pero por qué se da esta figura en nuestro país de manera tardía?

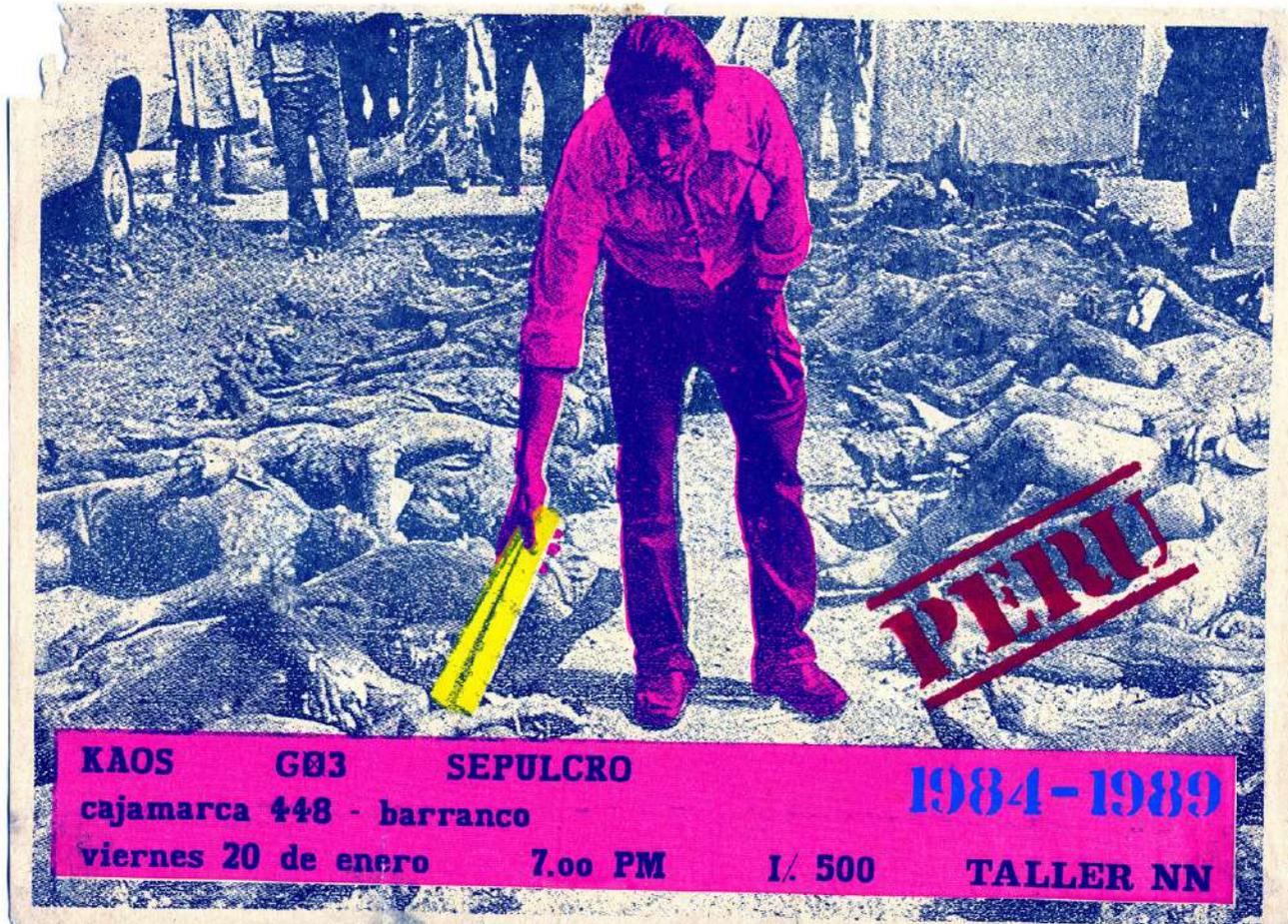
Para que un movimiento sea 'Kontrakulturoso', como escribiría Daniel F, guitarrista de Leusemia, debe tener ciertas características el contexto social, político y económico, a partir de lo cual surjan de manera espontánea manifestaciones artísticas que expresen el tiempo que les ha tocado vivir. Si bien han existido ciertas vanguardias artísticas a lo largo de la historia, no a todas por tener espíritu de ruptura se les puede llamar contracultura, aunque sí se podría catalogarlas como expresión de descontento.

Culminada la Segunda Guerra Mundial, la sociedad norteamericana se encamina hacia lo que se denomina sociedad tecnócrata, en donde la sociedad industrial "alcanza la cumbre de su integración organizativa", una sistematización de la sociedad en función del perfeccionamiento de los medios de producción; es decir, mantienen el aparato productivo en perfecto funcionamiento. Y aquellos que no se encuentran dentro de lo tecnocrático, no están en función de progresar. Esta sociedad permitió mejoras en la forma de vida de la sociedad norteamericana en aspectos de educación, salud y en-

tretenimiento. Las clases que hasta hace poco no poseían nada, pudieron adquirir ciertas comodidades que se traducían en confort del estilo de vida americano; aparatos electrodomésticos, automóviles o el teléfono, pasaron a ser signos de estatus entre los norteamericanos de los años cincuenta y sesenta.

Esto apuntaba al bienestar común de los ciudadanos de Estados Unidos, pero no todos estaban contentos. Ciertas expresiones artísticas marcaban una clara insatisfacción con esta sociedad del bienestar. En la música, estaban el *blues* y el jazz. En poesía, estaba la máxima expresión de que no todo era perfecto: La generación *Beat*.

Para Theodore Roszak, que acuñó el término "contracultura" en su libro *El nacimiento de una contracultura*, fueron los *beats* Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William S. Burroughs, quienes establecieron una identidad inconformista que influyó posteriormente en el movimiento *hippie*, el cual es considerado una verdadera contracultura ¿Por qué? Pues tenía las características adecuadas para ser considerada como tal: objetivos en contra, ideas comunes, estética, música, símbolos, iconografía y temática común, que abarcaban expresiones artísticas como la música, la



Cartel del concierto organizado por la banda Kaos y NN. Impresión intervenida con serigrafía, 27,7 x 21 cm, Taller NN, Lima, 1989. Archivo Alfredo Márquez.

poesía, las artes plásticas, además de artistas que se identificaban como parte del movimiento.

¿Pero por qué los *hippies* rechazaron lo establecido y crearon espontáneamente una contracultura? Porque la sociedad norteamericana entró en crisis moral frente a la tragedia de la guerra de Vietnam, aparte de que las contradicciones del estilo de vida norteamericano no resolvían los problemas de masas enteras de *outsiders* o marginales, más las reivindicaciones sociales como la lucha por los derechos de la mujer o los derechos civiles de los afroamericanos. Frente al conformismo burgués, los jóvenes norteamericanos propusieron un estilo de vida más libre, antes de convertirse en parte de la maquinaria tecnócrata, y rechazaron el confort burgués por una vida en que ellos tuvieran las riendas de su existencia.

Esto generó expresiones artísticas, de acuerdo al sentir de estos jóve-

nes contestatarios e iconoclastas, opuestas o alternas— al arte establecido con las características que el movimiento proponía, desde la poesía, la música rock, las artes plásticas, etcétera. Los mismos artistas si no se reivindicaban *hippies*, afirmaban estar en la onda.

Entonces, podemos afirmar que la contracultura se desarrolla espontáneamente en tiempos convulsionados. Un claro ejemplo es otro fenómeno del primer mundo, muy importante para entender la contracultura en el Perú de los años ochenta, porque llegó a influenciarla directamente: el movimiento punk.

Contra lo que nuestro chauvinismo puede afirmar, Los Saicos no inventaron el punk. Simplemente, su música cruda y visceral fueron el antecedente al sonido que los punks usarían en sus canciones. Pero eso no es suficiente, porque el punk es todo un movimiento contracultural

en donde la música es parte de un todo, como lo fue en el hippismo.

El antecedente del movimiento contracultural llamado punk es el llamado punk neoyorquino. Aunque años antes, bandas como Velvet Underground, Iggy Pop and The Stooges o MC 5 ya habían explorado el minimalismo musical, las bandas setenteras como Patty Smith, Televisión o Ramones usaron ese minimalismo, generando propuestas novedosas. Música alternativa que, salida del *underground*, apuntaban escalar hasta el *mainstream*. Su aporte fue influenciar directamente en la juventud londinense que estaba en búsqueda de algo nuevo musicalmente, y que expresara el sentir de ser jóvenes en la Inglaterra de los setenta y de Margaret Thatcher.

La diferencia entre el punk de New York y el de Inglaterra, está en que el primero se relacionó con los artistas e intelectuales. En cambio, el punk

londinense se forjó en las calles. Uno de los miembros de la banda de Pathy Smith cuenta que Chrissie Hynde, de The Pretenders, los invitó a ver una banda llamada Sex Pistols, en el 100 Club, un antro donde tocaban las primeras bandas punk como Eddie and the Hot Rods y The Damned. Ese mismo día habían tenido una presentación en la TV londinense. Al subir los Sex Pistols al escenario, Jhonny Rotten dijo: "Hoy he visto en la televisión a una banda de *hippies* que tocan la pandereta, mientras cantan *horses, horses, horses...* todo eso es una reverenda mierda"¹.

Unas eran bandas de música; las otras, expresión de su tiempo. Para mediados de los setenta, Inglaterra había entrado en una crisis industrial donde las posibilidades de futuro de los jóvenes de clase obrera se veían limitadas. Los ajustes económicos de principio de los setenta se agudizarían posteriormente con las políticas neoliberales de Margaret Thatcher, agravando la situación. Johnny Rotten decía: "El mejor puesto de trabajo que te ofrecían era el de cajero de banco, el sempiterno y maldito puesto de cajero de banco, y yo no quería un futuro contando todos los días el dinero de otra gente".

Aparte, musicalmente, el rock se había convertido en algo que no se identificaba con lo que pasaba en las calles. Dominaba el rock progresivo y la música disco, ninguno de las cuales

expresaba el sentir de la juventud. Pink Floyd, Génesis o King Crimson desvariaban en sus experimentos sinfónico-siderales, y la *disco music* celebraba una felicidad plástica de fin de semana. Entonces, a los jóvenes no les quedaba otra que hacer su música expresando lo que les dictaba su espíritu rebelde. Usaron el minimalismo de los tres acordes con lo básico del rock (voz, guitarra, bajo y batería) y toda la rabia acumulada contra una sociedad y un sistema que no les ofrecía nada bueno. No es ajeno que una máxima del punk sea: "No esperes que otro lo haga por ti... ¡Hazlo por ti mismo!".

¿Qué sucedió entonces? Sin proponérselo, estos jóvenes de la clase obrera londinense cambiaron el panorama del rock y las artes del siglo XX, porque forjaron un nuevo movimiento contracultural que removió los cimientos en que se asentaban: refrescaron la música rock, la poesía, la moda y las artes plásticas. Lo que los situacionistas buscaron plasmar, surgió espontáneamente. Y aunque muchos digan que Malcom McLaren fue el iniciador de todo, necesitó de ese contexto particular para que explotara.

Después del punk, ya nada volvió a ser lo mismo. Entonces, el movimiento tuvo las características básicas de lo contracultural: objetivos en contra, ideas comunes, estética, música, símbolos, iconografía y te-

mática común. Tanto así que lograron cambiar la forma de pensar de una generación a escala global.

KONTRAKULTURA CON K

Contra lo que se cree, la movida subterránea o subte no solo abarcaba el rock, pues llegaba a otras expresiones artísticas, como la poesía o las artes plásticas. Por tal motivo, y sumándole ciertas características de contexto, se puede afirmar que es un movimiento contracultural. Los factores sociales, artísticos y musicales que intervinieron en su surgimiento, son propios de la realidad inmediata de esos años. Como afirmamos, el factor fundamental para que surja una contracultura está en que debía ser en tiempos convulsionados.

Como apunta Carlos Torres Rotondo en su libro *Demoler*, el rock en el Perú data desde finales de los cincuenta, y se consolidó con una movida muy fuerte en los años sesenta y la primera mitad de los setenta. A pesar de tener bandas viscerales como Los Saicos, en un principio; y Los York's, posteriormente, el rock peruano era parte del *mainstream* o del negocio del espectáculo. La sociedad limeña estaba en procesos de cambio, pero aún dentro de un clima de paz social o, mejor dicho, de conformismo social. Esto no desmerece la calidad que desbordaban bandas como Los Belking's, Los Shains, Los Dolton's,

*En cuanto a nuestra apertura al rock
teníamos un concepto claro de las diferentes
manifestaciones artísticas y creíamos necesaria
esa diversidad para poder conformar
un frente generacional confrontador.*

1. Documental "Las Siete Edades del Rock" (7 Age of Rock). Capítulo 3: Punk Rock. The Blank Generation.



Arte de la maqueta de la icónica banda Narcosis realizada por el artista Jaime Higa.

Laghonia, Los Mad's, Traffic Sound, El Álamo, Pax, Telegraph Avenue, Tarkus, etcétera.

La juventud no estaba al tanto de tomar conciencia de lo que estaba sucediendo en el país, salvo los jóvenes militantes de los partidos políticos. Y, sobre todo, en el ámbito de la poesía, siendo el mayor ejemplo el poeta Javier Heraud (muerto en 1963 con las guerrillas del ELN), de manera individual; y el movimiento Hora Zero, de manera generacional. Estos últimos, al igual que los beats, en los Estados Unidos de los años cincuenta, marcaron el descontento con la sociedad peruana de la década de los setenta. Principalmente, contra la poesía en su manifiesto Palabras Urgentes de 1970: "Juicio lapidario contra toda la poesía anterior".

Horazerianos, como Óscar Málaga, mantenían amistad con las bandas de rock de esos años. Incluso menciona a Los Saicos en su "Poema para Jack Kerouack": "Sigo caminando

y pienso que quiero hacer una canción dedicada a ti / para que la canten Los Saicos y la baile la gente joven". Pero no hubo esa comunión en actitud y expresión entre los músicos y los poetas, menos con los artistas plásticos, como para considerarlos un movimiento total, como sucedería años después con la movida subterránea. Por eso, no se manifiesta la contracultura total en los sesentas y setentas, pero sí lo rebelde, lo inconformista y lo contestatario, sobre todo en la poesía.

Hasta 1975, el rock peruano fue muy activo; después fue decayendo hasta casi desaparecer, salvo algunas bandas que se mantuvieron en la brecha. Muchos atribuyen este bajón a políticas represivas del Gobierno del general Velasco, con el argumento simple de prohibir las matinales. Esto es un mito urbano lamentablemente. La prohibición de las matinales se dio porque eran organizadas por padres de familia de colegios secundarios para recaudar

fondos de promoción. Como esto se volvió un negocio, muy aparte de la recaudación para los escolares, el Gobierno prohibió dichas actividades, porque se habían formado mafias que lucraban con las expectativas de los alumnos. Sin embargo, las bandas continuaron tocando en cines, kermeses y fiestas. Pero, poco a poco, fueron dejando de hacerlo, simplemente, porque desconocían un tipo de trabajo que sería rescatado por los subtes de los años ochenta: la autogestión.

Uno de los factores que posibilitaron el surgimiento del movimiento subterráneo, fue este silencio del rock, porque propició que las pocas bandas que se mantuvieron formaran una especie de argolla. Para finales de los setenta, en que los futuros músicos subterráneos asistían a sus primeros conciertos, la movida rockera estaba dividida en dos. Una conformada por bandas como Nice, Mar di Grass, We All Together y Frágil, que hacían covers y tocaban en

LA PESTE

LA PESTE RODEA TU CABEZA
Y NO TE DEJA LIBRE
SEXO. RELIGIÓN MUCHA REPRESIÓN
PÁNICO, TERROR
TERRORISMO DESTRUCTOR
LA PESTE RODEA TU CABEZA
Y NO TE DEJA LIBRE.

YO VOY POR
LATAS, MI
MI ANGO
LEVANTO
SOLO MUY
HAY TAN
Y QUIERO

REPRESIÓN

ASPECTOS HORROROSOS SE POSE-
SIONAN DE TÍ
NI LO QUE DICES NI LO QUE
HACES VIENE REALMENTE
DE TÍ
ESTÁS RODEADO POR LAS BARRE-
RAS QUE ESTANCAN TU MENTE
ESTÁS CUBIERTO POR LAS E-
TIQUETAS DE TU SUCIO CON-
FORMISMO.
REPRESIÓN, LA INFAME REPRESIÓN
CORROE TU MENTE
REPRESIÓN LA PUTA REPRESIÓN

LAS LINEAS
MARCADAS
FRENTE
ESTÁS EN
LA QUE
INSTINTO
ESTÁS TA
POR TU A
¿NI SIQU
QUE ERE
TU CREES
Y ESTÁS
TU CABEZA
CULTOS QUE
ROBAS Y MIENTA

CONSTRUIR!
 POR LA CALLE PATEANDO
 MIENTE ESTA REVUELTA
 ESTIA AUMENTA
 LA MIRADA
 Y OJOS QUE NO VEN NADA
 LA GENTE IDIOTA
 MEAR SUS CARAS

HAY QUE DESTRUIR PARA
 VOLVER A CONSTRUIR
 HAY MUCHO MOVIMIENTO PERO
 TODO ESTA MUERTO
 LA GENTE NO SE DA CUENTA
 QUE CAMINA SOBRE RUINAS
 LA CIUDAD SE ME ECHA ENCIMA
 TODA ESTA MIERDA ME ASFIXIA
 TENGO QUE DESTRUIRLOS ANTES
 QUE ELLOS ME DESTRUYAN

EXCUSAS
 REPRESENTASTE UN NUEVO PAPEL
 TU PUBLICIDAD TENDRA NUEVOS OJOS
 TU SABES QUE TODO ESTA DE TU
 LADO, NO TE IMPORTA DE QUE SE
 TRATE, PARA MAÑANA TODO LO HA-
 BRAS OLVIDADO, PREPARARAS UNA
 NUEVA ACTUACION, SIEMPRE SEGUIRAS
 IGUAL DE INUTIL, TU EXISTENCIA ES
 UNA BASURA.

AS RECTAS ESTAN
 A FUEGO EN TU
 CENTRO DE UNA JAU-
 REPRIME TODOS TUS
 OS.
 UN CIEGO Y TARADO
 ASQUEROSA ALIENACION
 VIERA TE DAS CUENTA
 S TU PROPIO ENEMIGO
 SER UN HOMBRE LIBRE
 TODO CUADRICULADO
 LA LLENAS DE LEYES Y
 NI SIQUIERA ENTIENDES
 NTES TODO EL AÑO Y EN

TRISTE FINAL
 SANGRE CHORREANDO POR TODAS
 PARTES, BOMBAS CAYENDO EN MIL
 LUGARES, DESGRACIA! VIVIMOS EN
 EL INFIERNO, ATRAPADOS EN UN
 MUNDO DE MIERDA.
 NO TE DEJES ATRAPAR
 NO TE DEJES DOMINAR
 NO TE VAYAS A DESCUIDAR
 PODRIA SER TU TRISTE FINAL

EXCUSAS, EXCUSAS, EXCUSAS
 EXCUSAS
 NIÑOS MATANDO A SUS PADRES/
 NIÑAS VENDIENDOSE EN LAS CALLES
 NO MIENTAN, NO EXISTE EL FUTURO
 NO ENGAÑES, TODO ESTO ES UNA
 FARSA
 ALIENACION ES LA MODA QUE ENVE-
 NENA. REPRESION DEL GOBIERNO
 QUE DOMINA. EL INFIERNO ES SER
 UN ESCLAVO DEL SISTEMA. VIVIR O NO
 ESE ES EL DILEMA.

OCURRE TE PONES MORADO
 LA TABLA DE LOS MANDAMIENTOS
 ES SOLO UN AFICHE PEGADO EN
 TU CUARTO.

auditorios de colegios particulares. Y la otra formada por bandas como Neurosis, La Crema, La Moles, Acido, Agresión SS, Kola Rock y Up Lapsus, que tocaban en antros del centro de Lima, como el Cecil's Bar, El Tommy Club Bar o La Caverna.

Según cuenta Daniel F en su libro *Los sumergidos pasos del amor*, él iba a las tocadas junto con Edwin Núñez, de Zcucla Crrada, para reclamar a las bandas que cantaran temas propios y en castellano. Lo mismo hacían Edgard Barraza Kilowatt, de Kola Rock, y Raúl Montañez, de Leusemia, porque lo común era escuchar covers de Deep Purple, Slade, Kiss o Nazareth. Y lo que es peor: a veces el cantante olvidaba la letra y usaba la onomatopeya del inglés para continuar cantando, además que recorrían estilos roqueros desfasados. Las nuevas tendencias a partir del punk del 77 como el pospunk o la new wave, no existían. Definitivamente, los jóvenes no se sentían identificados con esas bandas.

¿Qué había sucedido para que los jóvenes roqueros comenzaran a cuestionar bandas en vez de divertirse como había sucedido en los sesenta y la primera mitad de los setenta? Ciertamente, los jóvenes no eran los mismos, porque pensaban de otra forma. Como una hipótesis podemos decir que, las reformas del general Velasco y la apertura a las ideas de izquierda de su régimen, tanto en las universidades como en los colegios, hicieron tomar conciencia a los jóvenes de lo que pasaba en el país. Posteriormente, cuando el general Morales Bermúdez dismantelara dichas reformas y la posterior lucha por la vuelta a la democracia, hicieron que el debate político abarcará todos los ámbitos de la sociedad, incluido el ámbito familiar y barrial, lo cual propició la toma de conciencia de una juventud hasta ese momento conformista.

Entonces, la no identificación de jóvenes con las bandas que domina- ban el circuito roquero y la toma de

conciencia de la realidad en la que estaban viviendo, hizo que buscaran formas de expresión dentro del rock. Y el ejemplo más cercano era el Punk. La misma precariedad de sus habilidades musicales los empujó a asumir ese estilo. Además, como no pertenecían al circuito de las bandas mencionadas anteriormente, no esperaban ser llamados para tocar en sus conciertos. Entonces, no les quedó otra cosa que la autogestión.

En esta etapa es que llega la unión con el grupo poético Kloaka. El poeta Domingo de Ramos afirma en el excelente libro titulado *Poesía en rock*, de Carlos Torres Rotondo y Jose Carlos Yrigoyen: "En cuanto a nuestra apertura al rock teníamos un concepto claro de las diferentes manifestaciones artísticas y creíamos necesaria esa diversidad para poder conformar un frente generacional confrontador" (*Poesía en rock. Una historia oral*. Perú 1966-1991, p. 231). El recordado Edgard Barraza, más conocido como Kilowatt, can-

En cuanto a nuestra apertura al rock teníamos un concepto claro de las diferentes manifestaciones artísticas y creíamos necesaria.

tante de la banda Kola Rock, sería el nexo entre los primeros, Leusemia y los poetas de Kloaka.

Acá hay una correspondencia entre poesía y rock, lo que no sucedió entre las bandas y Hora Zero. Los subtes y los de Kloaka proponían desenterrar la podredumbre de la sociedad que habían heredado y hacer arte con él. Unos con la música, los otros con las letras. Entonces, decidieron hacer presentaciones conjuntas. Fue cuando aparecieron los artistas plásticos Herbert Rodríguez y Los Bestias. Estos eran un grupo de estudiantes de Arquitectura que organizaban eventos donde proponían su estética y en donde había poesía y rock. El artista Herbert Rodríguez dice lo siguiente en su artículo "Transitando hacia lo nuevo en medio de la incertidumbre":

La 'Movida Subterránea', surge como inusitada, beligerante, nueva forma de expresión acompañando a un sector de jóvenes, que, además de recibir como herencia los fracasos de la generación del 'paz y amor', viven en una ciudad asediada por la informalidad y, desde el ámbito nacional, reciben el impacto de la 'guerra sucia'. Los subtes se expresaron a través de una obra simple y directa, con un referente en el punk londinense y que recoge la prédica anarquista de Manuel González Prada —'romper el pacto infame de hablar a media voz', para expresar un

agudo sentido de responsabilidad ética. Esta movida reunió a músicos, pintores, arquitectos, poetas, filósofos, artistas visuales en un 'enjambre de identidades diferenciadas que se encuentran, comunican y autoafirman en un espacio colectivo común'. Subtes y Bestias son creadores intuitivos —sin formación artística académica— que tuvieron un importante espacio de acción en la Carpa-Teatro del Puente Santa Rosa².

Es entonces que las bandas encuentran en los recitales de poesía joven, un circuito alternativo al rock imperante —posteriormente se llamarían rock nacional— al cual se fueron integrando distintas expresiones artísticas. Como había una atmósfera habitual que afectaba las sensibilidades, tuvieron un discurso y una estética común que, fuertemente influenciada por el punk, tendría en la realidad peruana de los años ochenta el abono para crear una contracultura, *underground* o subterránea, como así se hicieron llamar. Esta se movía por lo bajo hasta que llamaron la atención de los medios, quienes llevaron su propuesta hasta las masas, lo que generó la explosión de la movida subterránea. Esto se daría en 1985, con el informe periodístico de Patzy Adolph, a través de canal 9.

Para entonces se había formado un circuito alternativo de conciertos y distribución de maquetas o cintas demo, una prensa alternativa de fan-

zines (Macho Cabrío, Alternativa subterránea, Luz Negra, entre otras) y revistas más o menos formales como *Ave Rock* y, posteriormente, *Esquina*. Apareció una estética subterránea de pelos parados, ropas negras y botas militares. También una iconografía que adornaba las paredes de Lima, donde el símbolo de la A de Anarquía era la principal. Los artistas plásticos de Los Bestias y del Taller NN definieron la estética de las publicaciones, los afiches y la ambientación de los conciertos. Asimismo, aparecieron obras de arte dentro de esa estética. Los fotógrafos del Taller de fotografía Social TAFOS contribuyeron con imágenes de una Lima o un Perú marginal, que se hacía más marginal y paupérrimo con la crisis económica del primer gobierno de Alan García. El teatro y el video tuvieron también ese tufillo subte.

Pues bien, sin proponérselo, lo subte asumió lo contracultural. Las características básicas estaban presentes: objetivos en contra (la sociedad peruana a la que denominaban, las bandas de rock comercial, una sociedad de mierda), ideas comunes (lo contestatario), estética (el minimalismo, el dadaísmo, el surrealismo y la estética del punk), música (estilos dentro del rock a partir del punk, como el *hardcore*, la *new wave*, el *dark*, el *techno*, el pop y la fusión), los símbolos e iconografía (punk, anarquista, reflejados en dibujos y *graffitis*) y la temática común (la denuncia, el inconformismo, lo existencial).

2. Transitando hacia lo nuevo en medio de la incertidumbre. Herbert Rodríguez. En Ciudadaniax. Activismo cultural y Derechos Humanos. Julio 2008. Recuperado de <http://Ciudadaniax.org/transitando-hacia-lo-nuevo-en-medio-de-la-incertidumbre/>

Todo esto se forjó y continuó durante toda la década de los ochenta. Los subtes tuvieron una primera, segunda y hasta tercera hornada de bandas, cada una con características propias. Del mismo modo, los poetas publicaron e hicieron valer su importancia dentro del circuito literario; igual sucedería con los artistas plásticos. En suma, al igual que el punk, lo subte apertura la vanguardia en el país, porque se basaba en la imaginación de manera intuitiva, como apunta Herbert Rodríguez.

De las canteras subtes, o que hayan estado muy cercanos a ellas, salieron músicos que han ido copando los diferentes estilos musicales de los años posteriores hasta la actualidad de manera notable: Daniel F, Raúl Montañez, Pelo Madueño, Wicho García, Rafo Ruez, Mario y Coco Cielo, de la banda Silvania, son un ejemplo. En el arte visual, tenemos al mencionado Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez, Tokeshi Yamada, Jaime Higa, Fernando Bryce o el ya fallecido Gabriel Darvazzi, exbaterista de QEPD Carreño. En la poesía, están el mismo Domingo de Ramos, Roger Santivañez y Dalmacia Ruiz Rosas. En novela, la presencia notable de Oscar Malca, con *Al final de la calle*, marca un hito dentro de la narrativa peruana. En la fotografía, Javier Zapata o Daniel Pajuelo y la influencia de TAFOS. También destacan Pedro Cornejo Guinazzi, profesor de filosofía y crítico de rock por muchos años; o el analista de política internacional Farid Kahhat. Asimismo, muchos periodistas y actores han tenido que



Maqueta de las cuatro bandas.

ver con el movimiento subte de una u otra forma, ya sea como músicos o como asistentes a los conciertos. De ese modo, forjaron su modo de ver la vida y el país a partir de las canciones que abrieron los oídos a muchos de nosotros.

En conclusión, la movida subterránea propició el establecimiento de

la vanguardia en todos los ámbitos de lo artístico, lo cual remarca su importancia. De manera espontánea, conglomeró a las mentes más lúcidas y creativas de esos años, quienes, con el transcurrir del tiempo, lo han ido demostrando con creces. Tanto así que, transcurridas más de tres décadas, se sigue hablando de ellos.

Bibliografía

Poesía en rock. Una historia oral. Perú 1966-1991

Transitando hacia lo nuevo en medio de la incertidumbre. Herbert Rodríguez. En Ciudadaniax. Activismo cultural y Derechos Humanos. Julio 2008. Recuperado de <http://Ciudadaniax.org/transitando-hacia-lo-nuevo-en-medio-de-la-incertidumbre/>



ENSAYO

¿ES IMPORTANTE LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS?

Juan Ramón Carrasco Santaya

Universidad de San Agustín de Arequipa
rgutierr@ugres

Las artes escénicas son un conjunto de lenguajes artísticos que tienen como fin la escenificación, entre otros al teatro, la danza, el cine, la música y el circo, los cuales usan el espacio escénico en todos sus ámbitos de creación y escenificación. Siendo este grupo considerado como eje fundamental del desarrollo holístico e integral de la persona, ya sea en el ámbito social, psicológico y cultural. Estos procesos primordiales de las artes escénicas generan una serie de preguntas, sobre conceptos, teorías, praxis, herramientas, metodología y didácticas que se encuentran en la práctica y en el hecho escénico.

Intervención digital de la fotografía para el afiche de la obra Máquina/Hamlet/80-00, del grupo Teatrodelvacio. Cusco, 2017. Fotografía: Paula Sabaté. Intervención digital: Nico Marreros (página anterior).

Este trabajo muestra las perspectivas que se abordan en la investigación del arte desde la mirada de la epistemología, ontología, la tricotomía de las artes y el estudio del fenómeno escénico; fundamentando la importancia de la práctica investigativa de las artes escénicas desde su origen hasta la actualidad, otorgando un valor científico y pedagógico a la investigación de las artes escénicas.

Debemos de tener en cuenta que, en las artes escénicas, como en otras áreas del saber y del hacer, siempre una investigación es una búsqueda de soluciones a problemas que se encuentran en el proceso o en la acción, cuyo objetivo es formular y cuestionarse dentro del proceso, las etapas, los planteamientos y los valores pedagógicos que contiene dicha práctica, convirtiéndose así en un eje de búsqueda de pistas que ayudan a develar la verdad de las artes escénicas desde una mirada epistemológica y ontológica. Respondiendo algunas interrogantes, como: ¿Cuáles son las fuentes validas de dicho conocimiento?, ¿quiénes son los expertos, los que estudian o practican el arte escénico?, ¿o cómo se construye el hecho escénico desde la mirada específica o global?, ¿qué es importante la praxis o la teoría?,

¿qué pensamiento debe manejar el artista investigador?, ¿la intuición o la verdad me acercan al pensamiento científico?, y, ¿cuánta verdad puede existir en el proceso de creación?

Todo pensamiento científico y de investigación tiene que estar íntima y estrictamente estructurado sobre bases y conceptos sistematizados para su correcta verificación. Nada es absoluto, todo es cambiante, cíclico, con la capacidad de adaptarse a las adversidades, bajo una mirada de proyección concreta y definida, buscando una verosimilitud, sobre todo los acuerdos concretos del pensamiento científico, y afrontando siempre cosas nuevas; nunca estar satisfechos con los resultados, ya que estos a su vez son cambiantes, sino más bien, cuestionar todo el tiempo lo investigado. En el riesgo debemos encontrar la importancia de su verificación y autenticidad. No podemos atrevernos a tener miedo de perseguir nuestra propia verdad y método para poder afrontar en la acción de la investigación. He allí el valor de nuestra búsqueda.

Muchas veces creemos tener la razón cuando en realidad no lo hemos experimentado. Cómo puede saber uno algo si no lo ha vivido en carne propia. Algún indicio de verdad deberíamos tener en nuestro interior para

poder reflejar la realidad. El artista-investigador tiene que estar presto en todas sus dimensiones, formas, miradas y desventuras, sumergido tras una visión desde lo amplio a lo específico, viendo desde el resquicio de su intuición y emoción, llegando a materializar el valor único del pensamiento humano en la acción creativa. El aprendizaje siempre está en constante cambio y nos lleva a una búsqueda constante de nuevos principios, aprendizajes, aciertos y desaciertos, los cuales nos ayudan a retroalimentarnos. Uno se retroalimenta con la finalidad de construir para de-construir. Enfrentar los hechos y poner a prueba su funcionalidad con la realidad, comprobar y buscar nuevas fórmulas para el fin de la búsqueda; es la mejor forma, para ver y sentir e ir encontrando el panorama de nuestra visión, es decir, una articulación verosímil entre la realidad y la subjetividad, teoría y práctica del estudio de decisiones: ver, sentir y saber. Todo es solidario, todo tiene un equilibrio, un principio de realidad orgánica, uniformidad, exactitud y precisión. Es por eso que, no hay que caer en la especulación más que en el criterio certero de una idea o concepto concreto de esta nueva y compleja realidad como objetivo de toda investigación.

Siguiendo la búsqueda de esta investigación nos encontramos con la tricotomía de las artes de Henk Borgdorff (2010), encontrando como estudio a la primera terminología, que trata "sobre" las artes; dicha perspectiva nos permite investigar la

El aprendizaje siempre está en constante cambio.



Puesta en escena de la obra (Escribí esto) mientras la peste (me) rondaba, del grupo Teatrodelvacio. Cusco, 2022. Fotografía: Jorge Polo.

práctica artística en toda su amplitud, logrando la reflexión sobre la acción y el análisis de la perspectiva interpretativa. La segunda terminología es la investigación "para" las artes, la cual tiene como objetivo la perspectiva instrumental que consiste en aportar descubrimientos e instrumentos. La tercera forma es la investigación "en" las artes, compuesta por el proceso de investigación y los resultados de esta, la misma que tiene como resultado, la unión de lo teórico y lo práctico para mostrar las buenas prácticas, y la creación asentada en la innovación. Dichas perspectivas nos ayudan a construir sobre la experiencia, la práctica y el conocimiento teórico.

Dubatti (2014) afirma: "Ciencias del Arte: al conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, el conjunto de conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica" (p. 27). Se puede entender que toda construcción escénica tiene que estar articulada por cada uno de los engranajes; es decir, complementar un todo donde la

articulación sistemática permite ver más allá, mostrando un saber organizado del pensamiento y de la acción. Por lo cual, el investigador debe aprender a ver, saber observar y elegir, optando por una decisión firme y coherente, la cual lo ayudará a encontrar una argumentación válida para el estudio científico. Así mismo, Tatarkiewicz (1997) afirma: "Que algunos de los posibles rasgos distintivos del arte a través de la historia son aquellos que producen belleza, que representan o reproducen la realidad, que crean formas, que permiten la expresión, que producen la experiencia estética, que producen un choque" (p. 32). Estos postulados nos permiten visualizar una realidad verdadera conceptualizando la manera de ver, respirar y caminar el mundo con otros ojos a través de una realidad persistente; ser, no solo aventureros nómades y sedentarios, tomando a veces de nuestra propia experiencia; encontrar ese lado oscuro y transformador para hacerlo parte de nosotros mismos, permitiéndonos buscar esa autenticidad añorada y casi perdida por el abandono, la dejadez y apatía constante de una conciencia estática; ser conscientes de los tratados artísticos hasta en las cosas más ínfimas, dándole importancia a las acciones o cosas

más insignificantes de la vida para el arte. Ese bagaje contundente que se percibe en la cotidianidad reciclando materiales y conceptos, y objetos y acción para someterlos a un equilibrio transformador del proceso creativo, amoldándolo bajo todos los sentidos, hasta llegar a ser y tener ese carácter del concepto estético añorado como un producto artístico de calidad.

También se puede tomar en cuenta la acción performática que realizó Tristán Tzara, logrando así definir lo que sería la desdelimitación, la cual va unir una diversidad de posibilidades artísticas para la creación de una acción dramática, donde no solamente está en juego el texto poético, sino el elemento como eje transformador para la acción, el cual llevará a la emoción o catarsis al espectador, ejemplo, el unipersonal de Ana Correa "Rosa Cuchillo", llevado a las plazas públicas y mercados de Lima, donde la teatralidad está en función del objeto, texto y de la poética corporal.

"Desregulación", vendría hacer la eliminación de los géneros teatrales del pasado, por una nueva forma denominada poética donde se desclasifica todo género obsoleto, donde las estructuras se deben cambiar por la diversidad cultural de acuerdo al contexto, experiencia y conocimiento del actor escénico. Con el pasar del tiempo se logró imponer lo híbrido,

lo excéntrico y lo diverso. Ejemplo de ello sería, la acción teatral de Ricardo Delgado, con la obra "Exhumación" que toca el tema de la masculinidad, usando elementos performáticos.

"Transteatralización" es el falso teatro, el que es aprovechado premeditadamente en la demagogia de los políticos por ejemplo, o en la forma como se venden un producto con una imagen falsa de la realidad; esos factores comunes son los que el teatro tiene que evitar.

Teniendo claro estos conceptos dejamos visualizar con objetividad el proceso de nuestra investigación, tanto en el lado teórico como práctico, sumergiéndonos en:

"Teatro como acontecimiento", el cual pasa a ser forma y parte de nuestra existencia: Nada puede estar desligado de él, conduciéndonos así al principio de la investigación escénica, denominada teatrológica, la cual se ocupará de estudiar todas estas prácticas escénicas, que tienen como parte esencial el hecho escénico, el mismo que está compuesto por los ejecutantes y espectadores abarcando así toda acción escénica.

En síntesis, todo se sostiene a través de una red de miradas: aprender a ver, observar y ser muy perceptivos. El teatro tiene que ir más allá y abrir nuevos campos de elocuencia; inci-

tar, provocar, estimular, transgredir y escudriñar. Todo es producto de su propia existencia, desde el hecho de tomar decisiones, cambiarlas o cuestionarlas, y transgredirlas para tener una mejor objetividad sobre las cosas. Todo hecho teatral deriva también de la experiencia y reacción de un espectador, al sentirse motivado y exaltado; esa reacción permite un impacto lúcido y viviente que pasa a ser parte del compromiso de la acción. Debemos de tener en cuenta que, en las artes escénicas, como en otras áreas del saber y del hacer, siempre una investigación es una búsqueda de soluciones a problemas que, se encuentran en el proceso o en la acción; ejemplo, desde el actor que construye la motricidad de un personaje, hasta el luminotécnico que persigue la tonalidad cromática y plástica de una escena, sin caer en un decorado efímero.

Esa búsqueda de pertenencia no solo se da para adueñarnos, sin criterio, de las cosas; sino para hacerla nuestra, reflejarla y transmitirla en diferentes direcciones sin perder su autenticidad. Nos corresponde a cada uno de nosotros complementarnos interiorizándola y exteriorizándola, sin dejarnos llevar, sino ser parte de ese horizonte de saber dirigirnos y sobre todo hacer, saber compartir lo aprendido con todo lo que somos y nos pertenece; con los pies sobre la tierra y el territorio que nos ve nacer.

Bibliografía

Borgdorff, H. (2010). "El debate sobre la investigación en las artes". Cairon: revista de ciencias de la danza. 13, 25-46. <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>

Dubatti, J. (2010). *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Atuel <https://www.centrocultural.coop/revista/18/introduccion-los-estudios-teatrales-propedeutica-de-jorge-dubatti-buenos-aires-atuel-2012>

Vieites, M. (2015). *La investigación teatral en una perspectiva educativa: retos y posibilidades*. Educatio Siglo XXI. https://www.researchgate.net/publication/286477247-La_investigacion_teatral_en_una_perspectiva_educativa_retos_y_posibilidades/citation/download

Bak-Geler, Tibor. (2003). "Epistemología teatral". Revista de la asociación mexicana de investigación teatral, 4, 84.

Morin, E. (2001). *El método. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Dubatti, J. (2014). "Qué políticas para las Ciencias del Arte: Hacia una cartografía radicante". Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 2, 27.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro*. Editorial ATUEL. Argentina

ENTREVISTA

**“NO PUEDEN DECIR QUE EL ARTE
NO ES SOCIAL NI POLÍTICO”
ENTREVISTA A ANGIE BONINO**

Marco A. Moscoso Velarde

Universidad de San Agustín de Arequipa
dos.seis@gmail.com

Angie Bonino es una de las artistas multidisciplinares más consecuentes actualmente en el país, vivió varios años fuera fomentando importantes espacios como VideoAKT, que era una bienal internacional que impulsaba movimiento alrededor del videoarte en Barcelona (España) y Berlín (Alemania), asimismo, es muy activa en la docencia y la curaduría. Conversamos con ella para conocer más sobre su trayectoria como pionera en nuevos medios en el escenario nacional de arte, así como su visión del espacio-tiempo que nos tocó vivir.

Los rezagos de la pandemia del COVID-19 no nos permiten estar frente a frente al calor de una taza de café, pero tras la pantalla vemos a una Angie siempre entusiasta e interesada en compartir sobre su pasión: el arte y los nuevos medios. Acomodamos la cámara, probamos el audio y surge la pregunta: ¿Quién es Angie Bonino?

Soy una partícula del universo, eso es lo que soy y he basado mi vida entera en lo que significa la libertad y la luz, siempre me he resistido a encasillarme en una sola cosa. Ser una partícula de luz dista mucho de la noción occidental; pero es algo que también está ligado a nuestros ancestros, porque la cultura andina siempre ha mirado el equilibrio de la naturaleza en relación al ser humano. Y eso es para mí, lo que yo soy, parte de un mundo armónico; no obstante, por otro lado me gusta la visión científica, pero de los científicos con espíritu cuyo fin es el bien de la humanidad y ven al ser humano como parte del todo: esa partícula de polvo de estrella que somos, de la que hablaba Carl Sagan.

¿Ahora qué hago?, hago muchas cosas, mis trabajos son muy complejos. En mi trayectoria no he seguido las formas o modelos "pre establecidos" paso a paso, porque conllevan a cosas que implican exigencias que nunca quise aceptar, y porque sonaban a sentencias. Por ello, me dije: "¿qué pasa si no entro al juego del sistema del arte?", entonces hice mi propio sistema, en el cual ninguna de esas reglas impera. Me interesa moverme en libertad, puedo ir a una galería, o exponer en el pueblo más alejado y hacer una intervención, porque simplemente soy libre de hacerlo. Y mi vida no depende del mercado del arte, ni de las argollas, ni las castas, etc.

Mi trabajo ha sido constante desde que empecé, ya son 27 años de trabajo. Inicié en 1995 con mi primera individual, son bastantes años de trabajo y no he dejado de producir o exponer, tampoco he parado de dar clases; incluso viviendo fuera del país, cuando venía, hacía un taller o dos. Para mí la educación es muy importante; la única forma de cambiar este mundo es con la educación, entendiendo que

este sistema sí se puede cambiar con determinadas estrategias y, si está cambiado. En eso soy muy positiva.

Yo hago muchas cosas en las disciplinas del arte, nunca me dediqué a una sola disciplina, he trabajado pintura, video, robótica, net-art, performance, realidad virtual, nuevos medios, acuarela, videoinstalaciones, sonido, música, de todo, hasta literatura. En el arte he podido tener toda la libertad; aunque haya gente que me considera videoartista, no me dedico solo al videoarte, hago multidisciplinas. Por el lado de la ciencia y tecnología también he estudiado algunas cosas y lo mezclo en todos los aspectos que tienen que ver con el arte; me interesa lo multidisciplinario y que pueda tener flexibilidad, siempre.

Adentrándonos en tu trabajo, haces videoarte, y eres la primera mujer del Perú en hacerlo, cuéntanos sobre esos inicios, ¿cuál era la coyuntura artística de ese tiempo?

La coyuntura artística en ese tiempo era muy machista, ahora el machismo está más evidenciado. Los que me conocen saben cuánto he apoyado a las mujeres que producen cosas en Perú—desde videoarte hasta nuevos medios—; he apoyado a hombres y mujeres en lo que he podido: gente talentosa, sobre todo me interesa la gente joven ya que al inicio es difícil. A mí me ha costado tanto que yo creo que hay que apoyarnos entre todos.

Para mi primer videoarte yo estaba en Bellas Artes, era 1995; lo hice para mi primera muestra, esa época hacer tu primera exposición individual, como alumna de primer año, era como tirar la Biblia al suelo. Yo fui muy hereje en todo lo que tiene que ver con modelos establecidos y cómo romperlos, siendo mujer sonaba más hereje aún. Tenía una amiga cuyo hermano estudiaba en el Instituto Tecnológico John Logie Baird, y allí se hizo ese primer video a escondidas, fue algo muy furtivo, y muchos de mis compañeros me ayudaron a hacer la parte de performance. Luego hice buena parte de mis trabajos en Alta Tecnología Andina (ATA), dirigida por José Carlos Mariátegui; así aprendí a editar de manera autodidacta, y



Portales Dimensionales: El retorno del Inkarrí. Proyecto de realidad aumentada para intervención en espacio público. Distrito de Tupac Amaru, 2021.

editaba también para otros artistas, he perdido la cuenta de la cantidad de videos que le edité a otros, gratuitamente, porque con José Carlos Mariátegui compartíamos la idea de que teníamos que hacer algo para que crezca en Perú el videoarte y los nuevos medios; por eso me integré a ATA por varios años. En esa época, muchas veces salía de clases de Bellas Artes y me iba a editar videos gratuitamente para artistas, porque ATA estaba disponible por las noches; con ellos también se hacían los festivales de Videoarte–Electrónica (VAE) y otros proyectos artísticos.

En mi caso, el ambiente era solitario al principio porque era la única mujer entre muchos chicos, pero si se trataba de ser la única no había problema, ya que solo tenía que esperar para que hubiera otras mujeres. Le enseñé edición a muchas amigas, a otras les edité sus videos. Luego, con unos amigos (Carlos Troncoso, Nola Ordoñez y Carlos Vásquez) hicimos una organización que se llamó Desarrollo Artístico Cultural Peruano (DACP); lo que hacíamos era juntar nuestros equipos para editar a artistas, también se hacían trabajos con sonido, un proyecto importante fue recuperar el material de Arturo Ruiz del Pozo y digitalizarlo; también hacíamos eventos de nuevos medios.

En los 90, la gente no sabía qué eran artes electrónicas o nuevos medios,

entonces el ambiente era hostil; vender una obra de ese tipo era imposible, no se podía vivir de eso, pues nadie lo entendía, las galerías de arte ni siquiera tenían un proyector de video como ahora. No se entendía ese lenguaje, ni la temática que era global y de tecnología. Yo veo ahora muchos jóvenes que se frustran y se desesperan diciendo que no entienden su obra, o que no les hacen caso; pero si ellos supieran lo que yo pasé en mi época... ni mis propios compañeros de Bellas Artes me entendían (y les tenía que explicar), mucho menos mi familia; imagínate, decirles, "soy artista de nuevos medios". Pero hay que tener visión de futuro, para mí la gente en el futuro iba a trabajar cada vez más con tecnología. Creo que, si te dedicas a cosas en las que eres pionero, tienes que ser consciente que al comienzo no te van a entender. Y así, recuerdo también haber hecho los primeros trabajos en found footage, net-art, hack-activismo para Internet y net-performance en vivo, etc.

Tu obra está marcada por lo político y social, ¿cómo enfrentas o qué opinión te merece quienes sostienen que el arte no debe ser político?

No puedo decir nada sobre cómo piensan otros, que piensen lo que quieran, cada quien es libre de pensar lo que prefiera. Sin embargo, desde mi punto

de vista, en el caso de la política no encuentro un corte entre mi relación como ser humano y mi relación-vivencia como ciudadano. A mí la humanidad me interesa, y la humanidad entre otras cosas está vinculada por lo social, lo político y lo económico. No se puede pensar que no somos parte de ese sistema; puedes estar en contra o no, pero estamos en ese engranaje. Y dentro de ello, a mí me interesa que la política me defienda y me de derechos, y que pueda ejercer como ciudadana; y mi obra de arte se ha ido a lo político por eso. No puedo cortar esa red que existe entre el ser humano y su condición de ciudadano en un tiempo y momento político, un momento en el cual, la economía y la sociedad son un 'todo', una unidad; y el arte es producto de la sociedad, es como un ser humano que piensa, que vive, que absorbe y transmite todo lo que le rodea; entonces, el arte no solo se debe a la sociedad, sino, es parte de la sociedad misma. En ese entender, tú no puedes decir que el arte no es social o no es político.

Hay artistas que manifiestan hacer 'arte político', y dicen, "me interesa la política y lo social, y me acerco a la sociedad y produzco obras con la temática de la sociedad"; y yo digo, "tú eres parte de la sociedad, no es que tú te acercas con tu arte a la sociedad". Y claro, puedes escoger otro tipo de temática. A mí me encanta la ciencia, hice proyectos de experimentación con ciencia, por eso también trabajo con tecnología; pero me pasa que cada vez que me voy a la ciencia, veo tanta injusticia que me afecta; me afecta lo que pasa a mi alrededor, las guerras y los problemas económicos. Me fastidia que haya trata de blancas, guerras, miseria; entonces, no puedo hacer solo arte y ciencia. Por eso, trabajo arte con temas políticos y sociales, pues me siento implicada; aunque no creo que cambie el mundo con mi arte, sí, no tengo esas pretensiones ni vanidades. Pero sí, es importante para mí el poder expresarme, el poder sentirme en solidaridad con otros que lo están pasando mal, bajo un sistema de dominación sumamente injusto.

Creo que es imposible no hablar de la pandemia que nos ha tocado vivir en años recientes, ¿cómo crees que afec-

tó de manera negativa y positiva para la creación y enseñanza de las artes?

Las clases de arte, por un mediador como la computadora no sirve, no funciona; otros cursos sí se pueden dar este medio, aunque no es la mejor forma. Enseñar a dibujar y pintar es complicado. Este mediador tecnológico destruye su aura, su espiritualidad. Para otros estudios netamente teóricos, puede funcionar, pero no es lo ideal; el contacto directo entre seres humanos es muy importante. Por otro lado, estoy orgullosa de cómo la población ha resistido la pandemia, a pesar de que los medios crearon una paranoia. La gente ha sobrevivido a eso. Yo estaba muy preocupada por las artes escénicas y el cine que son presenciales, porque si no hay taquilla cómo resistir; y la forma en que han hecho eventos virtuales, donaciones y actividades de apoyo cuando alguno estaba enfermo; ese nivel de solidaridad que se ha desplegado me ha parecido maravilloso. Yo creo que hemos despertado una humanidad que ya la teníamos; el latinoamericano, y sobre todo el peruano, es solidario. Eso nos viene desde nuestros ancestros porque sabemos cómo trabajar en comunidad.

La enseñanza de nuevos medios en universidades y escuelas de arte, es escasa o nula en algunos casos ¿Qué experiencias interesantes podrías compartirnos?

En la ENSABAP, estuve dictando el taller de Artes Integradas hasta el 2019, y tuvimos experiencias con medios y nuevas tecnologías, hubo muchas obras de arte con ciencia, y de arte con tecnología. Trabajábamos proyectos de ese tipo. El problema es que cuando me fui se cerró el programa. Ahora mismo no hay ese curso. En el Instituto Edith Sachs, hay una carrera de Artes Electrónicas y se enseña cosas con tecnología en arte; ese es el único sitio que tenemos en Perú. Lo que sí hay son laboratorios y talleres.

¿Cómo ves el panorama actual del desarrollo de los nuevos medios en el Perú?

He visto muchas cosas, pero todo lo he visto disperso y por eso hice el grupo de "Arte, con ciencia y tecnología" en



La imagen, videoarte de Angie Bonino. Perú, 2000.

Facebook, al principio pensé: al menos si somos cinco gatos, estaremos en comunicación y compartiremos cosas, pero el grupo comenzó a crecer y ahora somos más de tres mil miembros. Entonces, hay gente que hace trabajos con arte e inteligencia artificial, arte y diseño, y diversas cosas; y estamos en comunicación, estamos viendo lo qué hacemos. Y eso me gusta mucho. En este grupo hay gente de todas las regiones del Perú y también de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Ahí te das cuenta de que, hay un montón de gente en Perú que está desarrollando cosas; lo que pasa es que como no hay muchos festivales, simposios o lugares donde puedan exponer arte en nuevos medios, esta gente está dispersa haciendo las cosas por su cuenta y no muchos los conocen.

¿Cuál es la perspectiva del grupo de 'Arte, con ciencia y tecnología'?

Yo me desperté y estaba en pijama cuando hice el grupo porque tuve un sueño y me levanté con la idea. La proyección era hacer un grupo de amigos que compartiéramos cosas para unirnos un poco, pues estamos dispersos... hacer un grupo para difundir, crear nexos, y compartir información buscando trabajar el arte, la ciencia y la tecnología; eso es importante para no quedarnos atrás, porque si no, siempre vamos a ser un país subdesarrollado ¡El arte es la conciencia de un pueblo!, y esta, junto con

la ciencia y tecnología, son las que van a hacer que esa consciencia pueda llevarse a otras proyecciones con desarrollo en un futuro. El mundo está avanzando y nosotros no podemos quedarnos sin desarrollo, por eso, siempre he trabajado para que crezca el arte con nuevos medios en el país, y haya más gente trabajando en estos temas.

¿Cómo así llegas a la curaduría en nuevos medios?

En curaduría me interesan los artistas emergentes, y apoyar a gente joven que está empezando y le va ser difícil acceder a un curador conocido. Ya tengo tanto tiempo como artista y curadora; lo que quería era hacer exposiciones con mis compañeros de Bellas Artes, y así entré a la curaduría, con un afán de apoyar a la gente que me parecía valiosa; y los primeros que me parecieron valiosos fueron los de mi entorno.

¿Qué pasó con la bienal VideoAKT?

El VideoAKT fue un festival que organicé con Zsanett Kovács y Gabriella Dilorenzo, y el apoyo en curadurías de Federica Matelli; ellas me apoyaron en este proyecto que se hizo en Barcelona y Berlín (hubo tres ediciones). Lo que me interesaba en ese momento era que haya un nexo entre América y Europa, entonces, desde el momento que empezamos hubo repercusión

No se conformen con lo que les den en las clases, que sean curiosos, que investiguen por su cuenta.

y se activaron festivales y curadurías con China, Japón y países árabes. Hubo también muchos artistas peruanos allí, la gran mayoría de los que expusieron en VideoAKT eran videastas, habiendo ganadores como Maya Watanabe; también fue premiado Cristian Alarcón. Esto fue muy interesante porque además tuvimos curadurías destacadas de latinoamericanos como Jorge La Ferla, Bayardo Blandino, Antonieta Sibaja y Marco Antonio Moscoso con "Video Raymi" (que incluía sesiones de videoarte cusqueño), etc. Entonces, yo creo que VideoAKT ha tenido la posibilidad de crear estos lazos entre Perú, Latinoamérica, Europa y Asia. Ha sido muy importante esa unidad que se generó y ayudó a difundir el trabajo de los artistas. Algo también que me pareció interesante es que se pudo hacer en dos ciudades, Barcelona y Berlín; es decir, la misma edición se hizo en los dos lugares, lo cual es muy importante; pero terminó cuando se vinieron la 'caída de Wall Street' y la 'crisis del 2008' en toda Europa; a partir de ello tuvimos que parar porque ya no teníamos los mismos recursos. Hacer un festival ahora en Perú lo veo muy complicado a pesar de la subvención de estímulos económicos, pues hay muchísima gente detrás y estos

fondos cubren solo una parte, entonces, los festivales tienen que sobrevivir o resistir. La subvención no es constante o segura. Para mí es muy complicado tener gente y no poder pagarle, por eso no hago festivales, aunque sí me gustaría en algún momento estar a cargo de la dirección de un centro cultural, para lo cual tendría mucha programación con toda la gente que conozco. Con el grupo Arte, con ciencia y tecnología, tenemos la posibilidad de hacer reuniones virtuales un domingo de cada mes donde invitamos gente y hablamos; hacemos esto con Augusto del Valle y, personalmente, un tema que me interesa mucho es la educación porque creo que es la única manera de cambiar el mundo.

¿Qué crees que el Ministerio de Cultura deba impulsar en materia de política cultural en el país?

El Ministerio de Cultura debe tener en primer lugar mucho más presupuesto. En el Perú, no tienen un presupuesto decente la cultura ni la educación; además está el centralismo a pesar de que hay un "espíritu" descentralista, pero que no tiene lugar por la mentalidad burocrática. Pero, además de un mayor presupuesto se necesita que las cosas funcionen de otra manera; cómo explicarlo, pues hay muchos cargos que son a 'dedo' o por 'argolla', por cuanto, falta gente idónea y capaz en esta instancia. Por otro lado, cuando sí hay gente que sí quiere hacer bien las cosas, la burocracia le pone trabas. El problema del Estado es que hay gente que está ahí desde los Gobiernos de Alan García o Fujimori, tienen contratos vitalicios y no van a salir; entonces, cada nuevo Gobierno que quiera hacer algo nuevo tiene un talón de Aquiles con esos burócratas que solo saben obstruir. Puedes poner al mejor ministro de Cultura allí, pero se va a encontrar con una sarta de burócratas que van a entorpecer las cosas y no van a sacar nada adelante; se necesita gente nueva en esos puestos. Así, por un lado, se tiene el tema del presupuesto que es mínimo; y por otro, la burocracia que no deja avanzar las cosas, junto con la falta de visión. Se debe pensar de forma descentralizada, deberían hacer algo así como los 'Tambos' que tiene comida y recursos, sí, que se

hagan tambos como centros culturales para que la cultura se promueva en todos lados, y que haya intercambios.

Por eso este año me interesó hacer este proyecto del 'Inkari', proyecto de realidad aumentada; imagínate, poder ir con un proyecto de tecnología que hable de nuestra realidad e historia a partir de Túpac Amaru y su rebelión, ello mediante de portales dimensionales como parte de nuestra cosmogonía y leyendas, y la idea de una realidad aumentada ¡Qué salgan Túpac Amaru y Micaela Bastidas hablándote de la historia y dándote ofrendas!, para que seas parte de ese grupo de la luz y así cambiar este sistema. Esto debe llegar a poblaciones rurales que tienen Internet y solo pueden consumir cosas occidentales como Instagram, Facebook y demás, donde no hay contenidos que hablen de lo suyo. Hay muchas estrategias para llegar a esas zonas donde no es común hacer proyectos de arte contemporáneo, o nuevos medios o de artes electrónicas. De estas cosas debería haber muchas más pero que vengan desde el Estado, con un plan gubernamental sobre temas vinculados a nuevos medios, pero con sus propios discursos, sus propios lenguajes y su imaginario.

¿Algún mensaje para los artistas y estudiantes de nuestra casa de estudios?

Que no se conformen con lo que les den en las clases, que sean curiosos, que investiguen por su cuenta; en estos tiempos no hay excusas porque la información está en Internet, y el Internet será cada vez menos libre, así que aprovechen ahora; y que viajen porque esto da experiencia y sabiduría, que vean cómo piensan otras culturas, cómo hay otros modos de ver, de ser y pensar. Después de viaje regresas con otra forma de ver el mundo, y con cosas aprendidas para aportar a tu país. Algo que me impulsó es la curiosidad: qué nuevas tecnologías voy a usar, qué nuevos lenguajes, qué otros temas y conceptos. No se deben perder las capacidades que tiene el ser humano, que no se dependa de otro, de nadie, ni de un like que solo alimenta el ego, eso es dañino, se vuelve costumbre y es superficial, se debe crecer primero



Exposición "Tras las huellas del delito" de Angie Bonino. Museo de Arte Contemporáneo de Lima, 2014.



PORTAFOLIO

**SUS HISTORIAS,
SON MI HISTORIA**
ENTREVISTA A
DELFINA NINA PINCHI

Pamela C. Zamora Salazar

pamela.celeste.zamora@gmail.com



En esta ocasión, presentamos en la sección Portafolio a la reconocida artista Delfina Nina Pinchi, egresada de la Sede Calca de nuestra casa de estudios, y que ha participado en numerosas exposiciones y galerías a nivel nacional.

Delfina me despide en el paradero cerca a la casa de sus padres, en San Jerónimo, recordándome con una enorme sonrisa que, como todo en la vida: las decisiones y el camino recorrido nos trajeron hasta este aquí y ahora, para encontrarnos y poder hacerle esta significativa entrevista a publicarse en el N° 4 de nuestra revista *Contraste, arte & cultura*.

¿Cómo fue que decidiste estudiar en Bellas Artes?

En el colegio me gustaba *pintar*, pero siempre cosas que a mí me pasaban; y una vez me atreví y pinté una flor de loto con una mujer saliendo de allí, y el cielo despejándose con una luz que ingresaba para iluminar a esa mujer. En ese entonces nosotros vivíamos en la casa de unos gnósticos; y la dueña de casa, que era mi amiga, cuando veía mis trabajos me decía: "¿Y por qué no te dedicas a la pintura?", pero en ese entonces yo no veía la pintura como una profesión, ni si quiera como un sueño. Lo que yo quería era estudiar enfermería, ese era mi sueño y para eso me había preparado, pero no logré ingresar a la universidad y me fui a Lima a trabajar de empleada doméstica. Con ese trabajo logré ahorrar para estudiar enfermería técnica, pero el trabajo era muy duro y sucedieron cosas que me hacían sentir incomoda e insegura, por eso me regresé y ahí quedó mi sueño de ser enfermera. Cuando volví a Cusco encontré el cuadro del que te hablé, pues esa mi amiga lo había devuelto a mi familia y como en el colegio nos habían hablado de la Escuela de Arte de Calca, pensé en esa opción. Al día siguiente me fui a la escuela y unos profesores me ayudaron a prepararme, así veloz, porque al día siguiente nomás era el examen. Estudié toda la noche, hice mis prácticas y así ingresé; empecé a estudiar más por hacer algo que por vocación. Seguí la carrera y después en ese proceso conocí a mi esposo y tuve a mi hija.

¿Cómo fue el proceso de completar tus estudios de artista y ser mamá?

De donde yo vengo, en el campo es muy natural que las mamás tengan

hijos desde los trece, doce años; no se cuestiona. Así es en el campo. Pero en la ciudad es distinto, es un conflicto que te cuestiona y hace que te veas como si hubieras hecho lo peor de tu vida, y eso te hace sentir insegura. Por un lado, tenía una razón para continuar, que era mi hija; y por otro, había una discriminación muy fuerte años atrás; incluso una discriminación silenciosa. Decían que yo como mujer y madre no iba a poder avanzar en el arte, que no podía ser artista, ni salir a exposiciones, porque lo único que yo podía manifestar eran mis emociones y las cosas que hace una mujer dentro de casa; y mira, ahora tomo esas emociones como parte de mi trabajo en el arte. Al egresar gané la medalla de oro junto a otro compañero, y fue con una obra en la que había tres rostros: en uno se explica como yo quería que mi hija vuelva a mi vientre, comérmela y que desaparezca para que no sufra. En la segunda escena estoy yo mascando mi fotografía, que era como alimentarme de mi misma, porque de ser señorita ya iba a ser señora; de lo poco que yo podía cuidarme ya había terminado siendo madre, era un cambio totalmente drástico, en el que no hay retroceso. Y la tercera imagen ya viene a ser conmigo y mi infancia.

En el 2018 se hizo la pre bienal y un amigo, Jorge Flores, nos invitó a una exposición de mujeres. Hasta entonces se estaba investigando muy poco sobre la mujer en el arte; efectivamente, era una mujer entre tantos artistas varones cusqueños y este curador investigó sobre las mujeres artistas mayores que no eran muchas. Entonces, entendí que debe haber dos factores, uno económico y otro, la posibilidad de hacer o también el negarte a ser lo que quieres, no seguir tu sueño. Es que cuando tienes hijos, prácticamente tienes que agendar tu tiempo, o dividirlo. Hay mucha presión con ser mujer y ser mamá, y no sé en qué momento son distintas. Yo era mamá, pero seguía haciendo las cosas porque mi esposo me ayudaba. Él se quedaba con mi hija, y yo iba a bienales o a donde me llamaban. Yo quería hacer real un sueño y demostrar que una mamá sí podía, pero ha sido duro, porque buscando mi sueño, al final he terminado desconectándome un poco de mi hija.

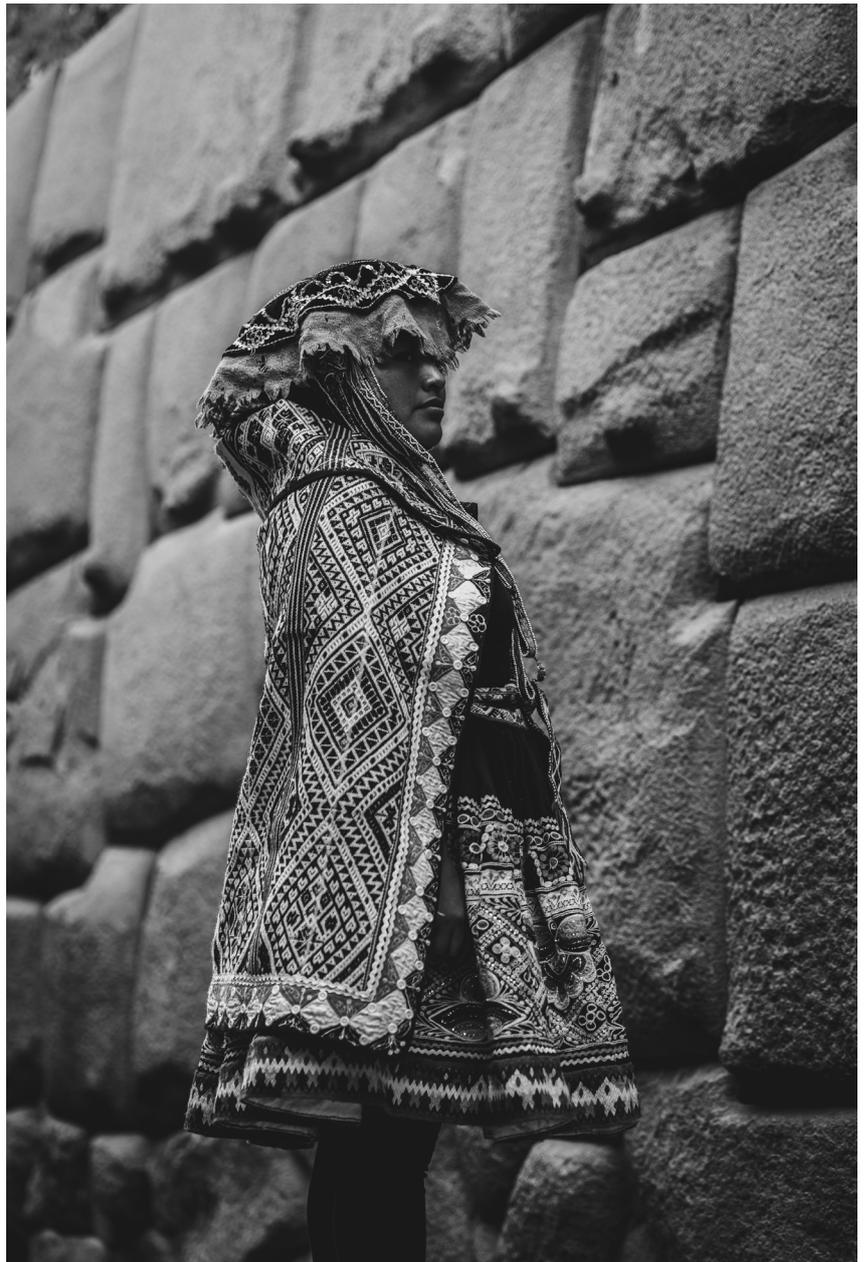
Cuando tenía mi esposo, estaba entre ser mamá, la mujer que se dedica a la casa, la pintura y ser la esposa también; y si viajaba o dejaba la casa, era ser una mala mujer, pues hasta entre mujeres te critican. Por un lado, venía mi hija diciéndome, "mamá no estás conmigo"; venía mi esposo y decía, "no estás atendiendo las cosas de casa"; y por otro lado estaba yo, queriendo vivir experiencias. Eran tres cosas distintas y yo las tenía que poner en armonía. Ahora solo soy una mujer que tiene una hija y se hace responsable en ese momento, después trabaja de aquí para allá. Yo no sé cómo será el mundo de otras mujeres, pero sí sé que están habiendo cada vez más mujeres más artistas.

¿Cómo está evolucionando tu arte, en qué estás trabajando ahora?

Ahora que me estás haciendo esta entrevista, me encuentras en un momento en el que he vuelto a pintar después de dos años, y es otra etapa. Antes, yo quería hacerme ver, hacerme escuchar; contaba historias desde lo que me pasaba y sentía, porque todos mis trabajos fueron autorretratos. Ahora después de todo lo que me ha pasado, he vuelto a este estado de nuevamente explorar, por eso es que tengo todos mis cuadros anteriores guardados.

Este es un reinicio, sigo siendo mamá, pero ya desde mi soltería, porque mi esposo falleció y ya no hay dónde apoyarse; y he ingresado a explorar emociones que conectan mi historia como parte de un colectivo. Son quinientos años donde las mujeres no han expresado y han sido relegadas; es como doblar el tiempo y retroceder, y ponerle valor a de dónde vengo. Yo soy del campo, como muchas mujeres, y me toca contar lo que pasaron mis papás, lo que pasaron mis abuelos: sus historias que son mi historia.

A mí me tocó vivir muchos episodios en mi vida, y ahora que me acompaña un psicoterapeuta, me dice: "esta historia que tú tienes, la tienen muchas mujeres, no eres tú". Y yo que estaba enfascada en que me escuchan a mí, termine entendiendo que mi historia es muy común entre tantas mujeres que sufren ciertas cosas. Por ejemplo,



Esquema del proceso creativo para el diseño de la ilustración ganadora del 12th International Don Quichotte Cartoon Contest, Turquía 2020. Bajo el título de "NO a la violencia contra la mujer", ilustrada por Pepe Sanmartín.

muchas mujeres han salido del campo a ser empleadas domésticas, desde los cinco años o cuatro años, y han sido maltratadas físicamente, humilladas o hasta violadas. En este caso, mi historia forma parte de un colectivo, incluso hay emociones que son de un colectivo. El miedo, por ejemplo, o el rencor; es de todos y de todas.

¿Qué es el arte para ti? ¿Qué significa ser artista?

Desde mi experiencia, desde lo que yo estoy haciendo expreso emociones. Me he dado cuenta de que toda la sociedad son emociones, la arquitectura es

emoción, la danza, todo está siempre conectado con las emociones. Porque si no habría emociones probablemente no tendríamos nada que decir. Por ejemplo, una emoción de miedo ha hecho que un inventor pueda crear un casco para sentirse seguro. Una debilidad ha hecho que una fortaleza aparezca. Entonces el arte es un conjunto de emociones expresadas de formas distintas. Eso sería para mí el arte.

Recuerdo al profesor Víctor cuando decía: "Abran, rebusquen dentro de sus entrañas". Yo pensaba: "Acá en mi estómago, desde adentro, sacar eso desde adentro, desde donde se

mueven las cosas, donde no aparentas". Así es como lo interpreté, entrar desde donde te duele, un adentro muy adentro. Entonces lo sacas y pintas, y eso fue lo que hice. También decía que el tren no iba a llegar y esperarte, se refería al éxito. El tren tenía un paradero y si tú no lo habías alcanzado ahí, entonces ya había partido. Yo lo admiraba y quería ser como él, viajar, conocer. Un docente puede ayudar a los estudiantes de una manera mucho más real cuando ha experimentado, porque en una escuela de arte se puede cometer el error de ensoñamiento. Él no te va a resolver los problemas, eres tú quien se para o se cae, pero te puede guiar. En la primera bienal a la que fuimos, todos estábamos sorprendidos, había instalaciones, performances, y decíamos: "¡Wow! ¿todo esto es arte?". Y eso era mi motivación: soñar, fantasear que todo eso era para mí.

¿Qué debería mejorar en la UNDQT según tu experiencia?

Creo que como escuela de arte sí te forma, e incluso en la parte teórica, ayuda a que los alumnos sepan explicar sus trabajos, su obra. Pero algo que se descuida es que enfoca mucho la mirada sobre las cosas que suceden en el tiempo. No todo es Europa y no todo es el Cusco. Sabemos que Cusco es milenario y tiene mucha historia, pero los alumnos proceden de diferentes lugares y tienen una historia muy particular para contar, hay muchos contextos en los que vive el estudiante. Hay que ver atrás, pero desde el presente

en que vivimos. Ver de qué manera estos estudiantes podrían expresar desde su entorno, desde donde han nacido o de donde son sus abuelos, desde sus propias historias.

¿Cuál es la forma de generar ingresos desde tu actividad como artista?

Justo cuando hablábamos del ensoñamiento, uno cree que sale de la escuela y es artista, y propone y le van a comprar, pero Cusco no consume ese tipo de arte; y en Lima solo se puede exponer en galerías por medio de contactos. Yo anduve mucho tiempo explorando de qué manera solventarme, pero tenía a mi esposo y él hacía arte comercial, hacía lo que le dicen 'bombitas'. Él trataba de protegerme, porque decía que era importante lo que yo iba a hacer como artista y no quería que haga arte comercial; lo único comercial que hacía eran unas llamitas y él las vendía. Lo otro era hacer estas pinturas que hago, pues como ya había ingresado a una galería, a veces se vendían y funcionaba. Ahora no tengo quién vaya a vender las llamitas, lo cual representa un tiempo extra, entonces lo que hago es hacer murales. Hoy en día tengo que dividir mi tiempo, antes me tomaba toda la semana para hacer arte, ahora uso más las noches. Ahora más tiempo soy mamá y trabajo en otras cosas relacionadas al arte como los murales.

Hablaba del ensoñamiento y yo quería contarte algo. Cuando sales de la

escuela te puedes dedicar tanto a la pintura comercial, que no está mal; y también al arte para exponer y esas cosas para crecer como artista. Hay muchos otros que dan talleres y de esa manera se solventan. También están las ferias, yo participo en las ferias de la Asociación de Egresados. Esta es una de las salidas en cuanto a trabajos comerciales que tú tienes ya no para el turista, sino las cositas que vas creando. Son cuadros que no están acá, son pequeñitos. Pero estos obviamente son una prueba. También hay algunos que se han juntado de dos o tres, y han alquilado un espacio y han abierto su galería. Entonces acá hay dos cosas que, una vez me dijo un profesor y yo les diría a los alumnos ahora: "¿Qué quieres ser? Tienes que ser sincero a eso y si lo que quieres es dinero ve, haz negocio, pinta llamas, Machu Picchu, todo lo que puedas y haz negocio. Pero, si tú quieres hacer arte por el arte y eres creativo, no lo descuides tienes que darte 100%, ir de aquí para allá, tener constancia, buscar galerías, meterte de lleno. Ahora, si quieres ser famoso y no puedes, te recomiendo que hagas una carrera que te permita vivir con el 50% de tu tiempo, y el otro 50 lo dedicas a tu arte. O sea, hay muchas, muchas formas de poder hacer arte. Lo importante es que seas honesto contigo, desde dónde lo estás pensando y si tienes la posibilidad de lograr eso, debes ser lo más sincero y honesto posible contigo". Eso sería todo lo que puedo decirles a los chicos.





Theo Tupayachi, con instrumentos musicales de su amplio dominio. Foto: Gustavo Vivanco.



Theo Tupayachi, con instrumentos musicales de su amplio dominio. Foto: Gustavo Vivanco.

Theo Tupayachi, con instrumentos musicales de su amplio dominio. Foto: Gustavo Vivanco.





Theo Tupayachi, con instrumentos musicales de su amplio dominio. Foto: Gustavo Vivanco.

ENSAYO

QARA TAKA

Freddy Alberto Chambi Quispe

Universidad de San Agustín de Arequipa
rgutierr@ugres



MVM
2022

En el distrito de Checacupe, provincia de Canchis, se practica la danza *Qara Taka*, originaria y costumbrista de la época colonial republicana, que tiene carácter de sincretismo religioso y se baila específicamente para rendir devoción y pleitesía a la Virgen Inmaculada Concepción o Mamacha Concebida.

La tradición refiere que las personas encargadas de organizar y llevar adelante esta tradición cultural eran los *carguyoq*, personas pudientes que asumían el cargo y representaban a dos bandos. Asimismo, el desarrollo de la danza recaía en jóvenes varones quienes, después de haber ejercido el cargo de regidor o alférez, estaban en la obligación de asumir esta responsabilidad de fe y devoción. Sin embargo, puede ser reemplazado por otra persona, con tal que tenga predisposición para ejecutar y derrochar su fuerza, habilidad y equilibrio, con tal de demostrar su fe católica en honor a la Virgen.

La ejecución de la danza *Qara taka* se llevaba a cabo de forma seguida por los jóvenes que representan a los sectores de la población de Checacupe, de las márgenes derecha (checa) e izquierda (cupe), quienes, al llegar a la edad de los 18 años, estaban en la obligación de ingresar formalmente a la vida social. Para ello, una de las condiciones necesarias era someterse a pruebas de hombría y fuerza con movimientos acrobáticos de habilidad, equilibrio, resistencia y virilidad; exigencias coreográficas propias de esta danza. En ese sentido, el danzante debe manejar la guía o *chuchawa*, poste de 6 a 7 metros de longitud adornado con plumajes teñidos de diferentes

colores, sujetados sobre rolletes que son esteras de paja a manera de discos (su tamaño varía de grande a pequeño), que están colocados a 40 cm o a un codo de distancia. En toda la guía se introduce mínimamente 12 discos, que están adornados con plumas del mismo color, amarradas a un pellejo seco. Estas a su vez, están unidas a un soporte pequeño, con base de punto agudo, para introducirlo a la estera. Cada uno de ellos cuenta con 4 grupos de plumas de diferentes colores. Todo eso se envuelve con una cinta ancha de colores rojo y blanco, y en la parte superior de la guía o *chuchawa*, se coloca la bandera peruana de tamaño proporcional; mientras que en la parte inferior del poste, se amarra a un *chuku* —pieza de palo de 1.5 m de longitud, cuyo extremo posee una estructura de forma acampanada—, donde encaja en todo momento la cabeza del danzante. Con todas estas piezas adornadas, el poste llega a tener un promedio de 10 a 15 kilos, o de 2 a 2.5 arrobas de peso.

En su ejecución, la danza tiene carácter de reto o desafío (*llallinakuy*), y pasa por un proceso que se inicia el 30 de noviembre en las festividades celebratorias de San Andrés, donde los jóvenes de 18 años se visitan entre guías o qaratakas a modo de encuentro. Esto continúa el 4 de diciembre en las festividades de Santa

*“En festaciones artísticas
y creíamos necesaria esa
diversidad para poder
conformar
un frente generacional
confrontador”.*

Barbara. Al mismo tiempo, se constituye como una antesala a la fecha de competencia, que se lleva a cabo el 6 de diciembre en los festejos de San Nicolás, hasta llegar a la fecha principal del 8 de diciembre, día central del desafío que se realiza en conmemoración a las festividades de la Virgen Inmaculada Concepción o Mamacha Concebida. Asimismo, se manifiesta que esta danza también se bailaba cada 25 de julio, en honor al patrón Santiago; cargo que asumen los checacupeños dedicados a la crianza de alpacas o habitantes de las partes alto andinas del distrito.

En el día central de la festividad en honor a la Virgen, el danzante del *Qara taka* asiste a la misa y participa en la procesión con una vestimenta

*De la tormenta
de ideas
mencionada
elegimos
alguna (o
evolucionamos
alguna) que
sea la más
coherente con
los mensajes o
conceptos
a interpretar
y comunicar.*

debidamente ataviada. En el recorrido procesional, delante de la Virgen se observa el acompañamiento de un guía personificado por un *loacha* o niño vestido de ángel, que a su vez representa la humildad e inocencia del pueblo indígena, y que connota a la *wallata*, ave altoandina, quien declama poesías alusivas para ensalzar la devoción a la imagen de la santa venerada, acciones de fe que se realizan en cada esquina de la plaza. En la parte más visible de este espacio, se ha levantado un altar porque, una vez terminada la procesión, al frente de aquel se inicia el *llallinakuy*—actividad que se llevan de preferencia en la puerta de la iglesia y delante de la Virgen Inmaculada Concepción—, en donde cada danzante participa por turno con diferentes pruebas para medir la fortaleza, equilibrio y valentía en el manejo de la guía o *chuchawa* de dos arrobas, que es manipulada en el aire y con una sola mano. Las diferentes fases o pruebas que se ejecutan en el momento de esta danza ancestral son las siguientes: *muyuy*, *napayukuy*, *pukllay* y el *kacharpari*, demostraciones imprescindibles de fe y devoción.

La vestimenta tiene una peculiaridad única, donde el vestido o faldón del danzante del *Qara taka* se compone de dos estructuras laminares de cuero de res en forma trapezoidal que, unidas entre ellas, adoptan la forma de una túnica, bordeada de soportes con palos delgados, los cuales están forrados con telas finas de terciopelo. En ella están pegadas algunas alhajas, como placas de plata, abalorios con imágenes de santos, espejos y flecos dorados, con lo cual llega a tener un peso aproximado de una arroba. En la parte de la cabeza, se lleva el *chuku*, sombrero de paja adornado con plumas, pero que, en el momento del *pukllay*, es llevado por el ayudante; mientras que en los pies se lleva una pieza amarrada de sonoros cascabeles, que le dan una musicalidad singular y atractiva. El peso total de esta vestimenta y guía o *chuchawa* es de más de tres arrobas, aproximadamente.

La música de esta danza la componen dos o tres personas, quienes tocan los clarinetes hechizos de

lata. Otra persona toca la tarola o tamborcillo—también elaborado de manera manual y confeccionado con caracteres netamente andinos—, al cual traquetean a ritmo de la marcha ligera que caracteriza a esta danza. La peculiaridad musical de esta coreografía del *Qara taka* es que tiene una estructura desarrollada en base a música rítmica. Los intérpretes musicales que dieron trascendencia a esta danza originaria fueron el músico "mayor vientista" Camilo Santacruz, quien ejecutaba el clarinete; y en la percusión de la tarola o tamborcillo estaba don Sixto Quispe, ambos ya fenecidos. En la actualidad, la única persona que ejecuta el clarinete es don Policarpo Maldonado Quispe.

Esta danza, de bastante contenido cultural, se extingue aproximadamente en 1961. Sin embargo, dada la importancia, algunos pueblos vecinos como Pitumarca la practican con un estilo tergiversado.

Pero en 2013, la danza *Qara taka* fue presentada y exhibida en el Festival Folclórico de Puykapanpa, en Checacupe, a cargo de don Eliseo Suma y Camilo Maldonado, con el acompañamiento musical de don Policarpo Maldonado y de don Sixto Quispe. Posteriormente, se exhibe en diferentes eventos culturales, de manera que mantiene su vigencia.

En el presente año, el 18 de junio del 2022, en las fiestas jubilaires de la ciudad imperial del Cusco, la Sede Desconcentrada de Checacupe, de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, una vez más ha puesto en valor la danza *Qara taka* exponiéndola alegóricamente. Allí se evidenció la unión y profesionalismo artístico de los docentes, estudiantes y administrativos, al mostrar esta manifestación cultural, en la cual está implícito un mensaje que va más allá de la creatividad e invoca a la ciudadanía en general a reflexionar sobre nuestra identidad cultural.

Theo Tupayachi, con instrumentos musicales de su amplio dominio. Foto: Gustavo Vivanco.





Ruinas en Pisac, Cusco, Perú. Edición propia de Max T. Vargas, Arequipa & La Paz.

BUSQUEMOS FORTALECER Y DESARROLLAR UN ECOSISTEMA DE LA PRESERVACIÓN AUDIOVISUAL EN EL PERÚ

Edward de Ybarra

Universidad de San Agustín de Arequipa
rgutierr@ugres

En el Perú necesitamos una cinemateca pública (o muchas), como también necesitamos otras cosas que son claves para el desarrollo del cine de nuestro país, por ejemplo: un circuito de salas de cine públicas, espacios de aprendizaje cinematográfico en las escuelas públicas primarias y secundarias, que las políticas públicas dejen de seguir el paradigma que prioriza al largometraje de ficción, que se descentralice la distribución de recursos públicos para el cine, y que se democratice el acceso a los medios de producción audiovisual, entre otras.

Para ello se necesita transformar y crear mucho, esto demandará de procesos largos, siendo mejor si se empiezan cuanto antes. Y creo que es un error perder de vista que la

labor del Estado es solo una parte de todo ello. El ecosistema cinematográfico peruano no se sostiene solo con lo que hace el Estado y mucho menos con lo que hace o no la DAFO. En un ecosistema fuerte y en desarrollo deben participar activamente la sociedad civil, las instituciones privadas, las organizaciones comunitarias y muchos más actores.

En ese sentido, creo que una institución como una cinemateca pública no resolverá todos los problemas que tienen que ver con la preservación de nuestro patrimonio audiovisual, ni tampoco podrá sostener ni generar por sí sola un ecosistema de la preservación en el Perú. Por lo tanto, no todas las necesidades al respecto recaen en el Estado. Quizá recién tengamos una cinemateca cuando podamos desarrollar un

ecosistema fuerte, heterogéneo y a nivel nacional dedicado a la preservación desde distintos frentes. Tal vez la cinemateca puede ser una consecuencia de esto y no un punto de partida.

Considero que el reclamo por la creación de una cinemateca debe ir acompañado de varias reflexiones y preguntas, y no se debe reducir a simplificaciones ni generalidades. No creo que nuestro patrimonio se esté perdiendo solo a causa de que nos falta una cinemateca. Habría que preguntarnos: si devolvemos la pelota a nuestra cancha, ¿Quiénes más deberían conformar ese ecosistema de la preservación en el Perú?

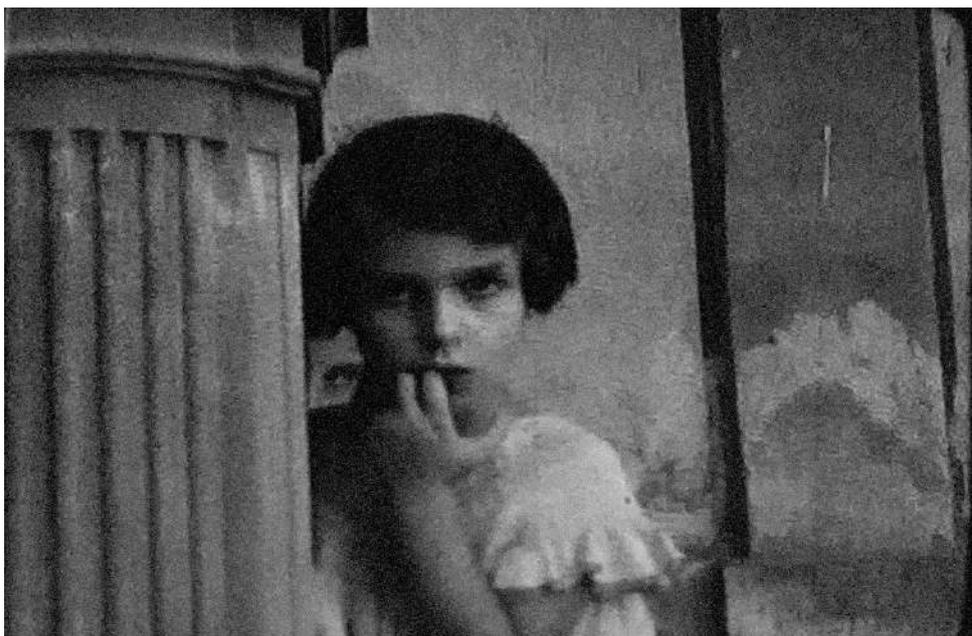
¿Qué están haciendo los gobiernos regionales y locales, las universidades, las bibliotecas, los archivos

Considero que el reclamo por la creación de una cinemateca debe ir acompañado de varias reflexiones y preguntas, y no se debe reducir a simplificaciones ni generalidades.

públicos y privados, los centros culturales y otras varias instituciones para preservar nuestro patrimonio audiovisual?, ¿acaso no deberían preocuparse en generar alternativas de preservación en sus ámbitos?, ¿qué están haciendo los cineastas, los productores, los distribuidores, los investigadores, los académicos, los gestores, los críticos, los técnicos y demás trabajadores del cine para preservar el patrimonio?, ¿cuántas de estas instituciones o profesionales tienen y aplican una cultura del archivo?, ¿cuántas productoras tienen sistematizadas sus producciones en archivos?, ¿cuántas universidades archivan los trabajos de sus alumnos o han implementado en sus carreras de comunicación cursos para enseñar temas de archivo y preservación?, ¿cuántos festivales o gestores están trabajando en proyectos de archivo, o generan archivo de sus propias actividades?, ¿cuántos estudiantes se están formando en temas de archivo?, etc.

Felizmente, al día de hoy, podemos responder a algunas de estas preguntas de manera afirmativa, señalando el trabajo de algunas personas e instituciones, pero lamentablemente, aún son pocas si consideramos que el cine tiene más de 100 años de historia en nuestro país. Si la pelota pasa a nuestra cancha creo que no nos agarra bien parados. Lo bueno es que en nuestra cancha si podemos hacer cosas más concretas y fructíferas, y no solo esperar la acción de un Estado que demuestra muchas limitaciones y deficiencias. Podríamos hacer más en nuestros propios ámbitos de acción.

Podemos empezar por conocer y reconocer el trabajo de personas e instituciones que con graves limitaciones vienen trabajando desde hace mucho, o recientemente, en proyectos vinculados a la preservación. Aunque a veces parece que nos olvidamos de ellas, por ejemplo, cuando decimos a rajatabla que en Perú no tenemos cinemateca ¿No estamos acaso menospreciando el trabajo de instituciones como la Filmoteca de la PUCP o el archivo de la BNP?, ¿acaso en otros países vecinos las cinetecas, cinematecas o



Fotograma de una película amateur de 8mm del arequipeño Jorge Bedoya Forga, filmada en la década de 1930. Me gusta esa mirada que observa por el espacio que queda entre la niña del primer plano y la columna. Una mirada que desde atrás encuentra el espacio para manifestarse y transformar la imagen.

filmotecas que tienen, no están también vinculadas o dependen en varios casos de instituciones privadas y no solo del Estado?

Por otro lado, deberíamos preguntarnos también si, ¿realmente necesitamos una gran cinemateca pública?, ¿no sería mejor que existan varias cinematecas, más pequeñas y ubicadas en distintas regiones del país?

Si concebimos las cinematecas como centros culturales, con espacios de exhibición, investigación y formación, ¿no sería esta una gran oportunidad para crear varios de estos espacios en distintas regiones donde hacen mucha falta?, ¿queremos centralizar la preservación audiovisual en una sola institución pública? Si reclamamos "cinemateca ya", olvidándonos de otros problemas transversales como la desigualdad, la centralización y otras brechas que afectan gravemente nuestro país, ¿no estamos fortaleciendo indirectamente esas brechas?, ¿no deberíamos reflexionar más acerca de esto?, ¿es realmente bueno que una cinemateca pública se haga a partir de la iniciativa de un pequeño colectivo de personas?, ¿un proyecto así no debería socializarse y discutirse a nivel nacional y de manera amplia?

Creo que mientras más diverso y heterogéneo sea el ecosistema de la preservación en el país, será mucho mejor, porque eso posibilitará que existan muchas instituciones, proyectos y personas que dialoguen, discutan y tejan a favor de la preservación audiovisual en el Perú. Por ende, el espacio de nuestra memoria audiovisual sería habitado por diversas miradas y posturas y no se daría cabida a hegemonías reduccionistas.

Por ello, prefiero arengar a favor del desarrollo de un ecosistema de la preservación en el Perú, en el cual la sociedad civil tenga participación activa, y sea un ecosistema heterogéneo, descentralizado, intercultural y que complejice nuestra memoria audiovisual y la concepción del cine peruano.

Busquemos que se creen archivos o cinematecas en las distintas regiones del país; que las películas se conserven en los lugares donde vivieron sus realizadores y cerca de las comunidades de las cuales formaron parte; que los beneficios de estos archivos se distribuyan por todas las regiones del Perú, e incitemos a más personas e instituciones a que se involucren en este trabajo que es inmenso, costoso, complicado y apasionante.

BIOGRAFÍAS

STEPHANIE ARENAS PÉREZ

Licenciada en Artes, con especialidad en Música (violín) y maestra en Música, ambos títulos otorgados por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA). Ha recibido clases maestras con destacados violinistas como Hugo Arias Tenorio (Perú), Enrique Victoria Obando (Perú) y Henry Hutchinson (Puerto Rico). Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Artes de la UNSA y como concertino de la Orquesta Filarmónica Juvenil de la UCSP, tocando en escenarios de Chile y Argentina.

JUAN RAMÓN CARRASCO SANTAYA

Egresado de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD). Diplomado como Gestor Cultural en el Museo de Arte de Lima (MALI). Actor y director de teatro, poeta, músico, docente y gestor cultural desde 1990, donde fue miembro fundador del Grupo Poético y Multidisciplinario Cultivo. Entre 1996 y 2001 fue docente de teatro en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco y en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano Cusco (ICPNAC). Es docente de Poética Teatral para el Fondo de Cultura Económica. Actualmente trabaja proyectos culturales en música para el Centro Cultural Peruano Británico (Lima). Desde el 2019 es director y fundador de la Asociación Cultural Fusión de Culturas (ACFC).

FREDDY ALBERTO CHAMBI QUISPE

Artista visual. Licenciado en Artes Plásticas y egresado de la maestría en Artes de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (UNSA). Obtuvo una segunda especialidad

en Conservación y Restauración de Bienes Muebles e Inmuebles por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC). Ha ejercido la docencia en la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa (2009-2013). Actualmente, se desempeña como docente y coordinador académico de la sede desconcentrada de Checacupe de la ESABAC-UNDQT. Ha sido acreedor de diversas menciones y premios a nivel nacional, de los cuales destaca el Premio Nacional Michell & CIA (2006), con una mención en Acuarela, y el Premio Nacional Concurso Nacional Jaime Rey de Castro, también mención en Acuarela. Ha participado en diferentes exposiciones individuales y colectivas en Perú y el extranjero.

DAVID CHAUPIS MEZA

Egresado de la maestría de Ciencias Epidemiológicas de la Universidad Peruana Cayetano Heredia orientado al Análisis de Datos, especialista en Gestión de Innovación con Inteligencia Estratégica. Ex becado del Media Lab MIT (EE.UU.) en Liderazgo Global de la Biotecnología, también reconocido líder de Latinoamérica en Biotecnología por Allbiotech, ganador de diferentes financiamientos en ciencia y tecnología, actualmente CEO Cofundador de Biogenia, una empresa de innovaciones biotecnológicas y consultor independiente en metodología de investigación, un apasionado por la neurociencia y la prospectiva aplicado a la prevención de escenarios futuristas. Escritor por vocación, interesado en la poesía y el ensayo como herramientas de exploración especulativa para nuevas líneas de investigación.

BERENICE DÍAZ VARGAS

Bachiller en Artes Visuales, en la especialidad de Dibujo y Pintura (ESABAC, 2011). Graduada con la Medalla de Oro (ESABAC, 2014). Especialista en Gestión Cultural, egresada del curso de Posgrado en Gestión Cultural de la facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Artista visual dedicada a la corriente artística denominada Arte Generativo, que es la unión de arte, ciencia y tecnología, en los últimos años se dedicó a la investigación mediante teorías interdisciplinarias que unen biología, antropología, matemáticas y nuevos sistemas de información y comunicación. Fundadora del proyecto Totemiq, laboratorio creativo de artistas cusqueños dedicado a crear piezas de arte, experiencias e investigación basada en arte popular y cultura viva peruana.

JUAN CARLOS GALDO MARÍN

Enseña Literatura Latinoamericana en la universidad de Texas A&M en los Estados Unidos. Ha publicado la monografía Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX (IEP, 2008), las novelas Estación Cuzco (PEISA, 2008) y Mundo invisible (PEISA, 2019), y el libro de viajes Caminos de piedra y agua. Un viaje por Puno (PEISA, 2014). Ha publicado ensayos y artículos de su especialidad en revistas tales como Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Revista Iberoamericana, San Marcos, Chasqui, entre otras. Ha colaborado también con entradas en The Encyclopedia of Postcolonial Studies (2016) y la Encyclopedia of Latin American History and Culture (2008).

MARCO ANTONIO MOSCOSO VELARDE

—
Gestor cultural. Es bachiller en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco. Tiene estudios en la maestría en Comunicación para el Desarrollo (UNSAAC) y en el diploma superior en Soberanía y Políticas Culturales en América Latina (CLACSO). Ha participado y dictado talleres y charlas sobre incidencia, articulación y política cultural; arte medial; comunicación cultural y nuevos medios. Integró el comité organizador del Encuentro Nacional de Cultura (2011-2014). Ha sido organizador de diversos espacios de articulación cultural, como Transiciones, Tinkuy de Agentes y Gestores Culturales del Cusco (2014, 2015 y 2021). Asimismo, organiza Video Raymi, Festival Internacional de Videoarte (2011-2022). Laboró como gestor cultural de la Casa de la Cultura de la Municipalidad Provincial del Cusco (2016-2018). Actualmente, se desempeña como gestor cultural del proyecto Ruway de la Vicepresidencia de Investigación de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito.

HERBERT RODRÍGUEZ HUACHÍN

—
Artista plástico, diseñador, investigador y activista. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1976-1981). Fue miembro del taller E.P.S. Huayco (1979-1982) y de Los Bestias (1984-1987). Impulsó la Campaña Arte Vida contra la violencia (1989-1990). También ha sido director artístico del Centro Cultural El Averno en Lima (1999-2012). Ha presentado numerosas exposiciones individuales y representó al Perú en eventos internacionales como la XVII Bienal de São Paulo (1983), participó en la 59 Bienal de Venecia (2022), con la exposición "La paz es una promesa corrosiva". En años recientes,

su obra ingresó a colecciones de instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España), Fundación Cartier para el Arte Contemporáneo (Francia), Museo de Arte de Lima (Perú), entre otros. En 2019, presenta el libro Inteligencia salvaje. La contraesfera pública, 1979-2019, de la exposición del mismo nombre.

JUAN RODRIGO ROJAS AMAR

—
Historiador por la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), con maestría en Antropología Social de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, egresado de la especialidad de Conservación y Restauración de Obras de Arte de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco (ESABAC). Segunda especialidad en Conservación y Restauración de Bienes Muebles e Inmuebles (UNSAAC), se desempeñó como servidor público en el Instituto Nacional de Cultura (INC), diversas municipalidades, gobierno regional. Actualmente es docente contratado en la ESABAC.

MARTÍN ROLDÁN RUIZ

—
Licenciado en periodismo por la Universidad Bausate y Meza. En los años ochenta participó de la movida del Rock Subterráneo. Autor de la novela Generación Cochebomba y los libros de cuentos Este amor no es para cobardes y Podemos ser héroes. Ha participado en antologías literarias en el Perú y el extranjero.

PEPE SANMARTÍN

—
Diseñador gráfico, ilustrador, realizador de dibujos animados, profesor en el Instituto Toulouse Lautrec,

gerente de Proyectos de Carpa de Tinta, director de los concursos internacionales de humor gráfico La Sonrisa Inca. Obtuvo premios a nivel nacional e internacional, siendo los últimos: Primer Puesto en el 12th Don Quichotte International Cartoon Contest (Turkey, 2020), segundo puesto en 31nd edition of Humour at ... Gura Humorului, the International Festival of Cartoon and Humorous Literature (Rumanía, 2021), mención honrosa en 4th Cartunion Cartoon Contest "Just Funny" 2021 (Rusia), entre otros.

EDWARD AROLDO DE YBARRA MURGUIA

—
Egresado de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de San Agustín. Cursó parcialmente la carrera de Pintura en la Escuela de Arte Carlos Baca Flor. y también egresó del Programa de Capacitación en Gestión Cultural del Museo de Arte de Lima. Es miembro de la Asociación Cultural Bulla; director de Corriente, Encuentro Latinoamericano de Cine de No ficción; director de Serpentina, Festival de Cine para infancias y Juventudes Diversas; director del Archivo Cinematográfico del cineasta peruano José Antonio Portugal e integrante del equipo de trabajo del proyecto Red de Archivos Fílmicos del Sur Peruano. Ha participado como invitado en actividades de diversos proyectos como: Transfrontera, Festival Lima Alterna, Festival Transcinema, AricaDoc, Festival Equinoccio, Frontera Sur, entre otros. Director de varios cortometrajes, entre ellos Dictado (2016), Las imágenes las imágenes las imágenes (2017) y Paisaje 01 (2021), que se han mostrado en festivales e instituciones como Cámara Lúcida, Frontera Sur, BAFICI, Transcinema, Cineteca Nacional de México y la Cinemateca de Bogotá, entre otros.

NORMAS DE COLABORACIÓN

La revista **Contraste, arte & cultura**, editada por la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, a través de la Vicepresidencia de Investigación, tiene su razón de ser en el diálogo y el debate en torno a las artes y la cultura, su vinculación y aporte para con la sociedad, de modo que el conocimiento se convierta en un canal importante para el desarrollo local, regional y nacional. En ese sentido, **Contraste** está abierta a colaboraciones de investigadores cusqueños, peruanos y extranjeros. Como revista de indole interdisciplinar, recoge textos de investigación en los diversos campos de las artes —como pintura, escultura, cine, grabado, danza, música, videoarte, cerámica, artes electrónicas, ilustración, literatura, diseño, entre otros—, la educación artística, la restauración y conservación de obras de arte, la curaduría, museografía y museología, así como a la investigación y reflexiones en torno a las manifestaciones culturales del ser humano. En ese sentido, **Contraste** recoge las colaboraciones en las siguientes secciones de la revista: Investigación, Memoria, Reflexión, Quechua, Entrevista, Opinión y Crítica, Portafolio, las cuales acogen los textos en forma de ensayos, artículos, reseñas, entre otros.

Respecto a las colaboraciones, estas deben ser originales, lo cual supone no haber sido publicadas con anterioridad en alguna publicación impresa o digital, salvo sea una ampliación o actualización al texto original. Asimismo, deben estar escritas en español o quechua. Una vez remitido el texto, su remitente legalmente reconoce ser el autor y tener todos los derechos sobre este, incluido tablas, gráficos y demás adjuntos. En ese sentido, todas las opiniones y puntos de vista vertidas en las colaboraciones para con la revista son

de entera responsabilidad de sus autores. Del mismo modo, el autor se compromete a mantener inédita su colaboración hasta la publicación física de la revista **Contraste**.

Las colaboraciones a la revista deben ser remitidas en soporte electrónico, compatible con sistemas Windows o Mac, en cualquier formato de procesador de texto, a la casilla electrónica **vpi7@undqt.edu.pe**. Las mismas deben incluir título breve y conciso —referido al tema que investiga—, nombre y biografía del autor, correo electrónico de contacto y publicable, y teléfono móvil de contacto. Respecto al texto enviado, este debe encontrarse en fuente Arial 12, interlineado simple y alineación justificada, tener un resumen de 100 palabras como máximo, 4 a 6 palabras clave, una extensión mínima de 4 páginas y máxima de 15, sin incluir gráficos, tablas, fotografías. Respecto a las citas, referencias, bibliografía, webgrafía, tablas, gráficos, imágenes y otros deben incluirse en formato APA sexta edición. Asimismo, las imágenes fotográficas se encontrarán en alta resolución 300 dpi., en formato JPG o TIFF, con leyendas. En ese sentido, la revista pone a disposición de los colaboradores un fotógrafo profesional, en caso sea necesario, así como un corrector de estilo, quienes acompañarán el proceso de edición.

Una vez enviado el texto, **Contraste** remitirá acuse de recibo, lo que no implica la aceptación del texto. Posteriormente, el autor recibirá, en su momento, comunicación electrónica una vez aceptada la colaboración. Cabe resaltar que la revista se publica dos veces al año, en julio y diciembre respectivamente, por lo que las colaboraciones se reciben con tres meses de antelación.



UNIVERSIDAD NACIONAL
DIEGO QUISPE TITO





UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO

Universidad Nacional Diego Quispe Tito,
Ley N° 30597, de Denominación; Ley N° 30851, de Aplicación; Ley N° 30220, Ley Universitaria.

www.undqt.edu.pe

Sede Central
Cusco (Calle Marqués 271)
Centro Histórico

Teléfono
(084) 262 062

**Sede Desconcentrada
Checacupe**
(Calle Túpac Amaru s/n)

Celular
981 243 549 • 974 312 338

**Sede Desconcentrada
Calca**
(Jirón Ucayali s/n)

Teléfono - Celular
(084) 202 156 • 962 215 410