

10. Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura

Entre montañas y carreteras: los itinerarios del arte popular mestizo

Talavera, María Eugenia

meuge.talavera@gmail.com

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Resumen

La obra de José María Arguedas como etnógrafo y folklorista propone la centralidad de la figura del mestizo, destacando su capacidad de adaptación frente al avance de la cultura occidental que se presenta como dominante. Reconociendo lo teorizado por sus antecesores en el marco del Indigenismo, Arguedas realiza un aporte superador al proponer la figura del mestizo e incluir nuevas técnicas de documentación (visual y auditivas) desde su rol de folklorista y etnógrafo. Además, es a partir de su propia experiencia serrana que el autor propone nuevas interpretaciones acerca de la realidad nacional peruana, añadiendo las nociones de “lo visto” y “lo oído”, que le permitirán conocer las condiciones de vida y de producción de los pueblos que forman el Perú andino.

En este sentido, Arguedas remarca la tarea del escultor, Joaquín López Antay en la comunidad de Huamanga, quien ha sabido incluir los elementos de la cultura indígena y mestiza, posibilitando de esta manera su supervivencia, en una obra cuyo origen es español. Los retablos sanmarcos son considerados por Arguedas como elementos sincréticos de las distintas culturas que componen la heterogeneidad de la Nación peruana.

Este trabajo se propone analizar las teorizaciones realizadas por Arguedas en relación a los Retablos Sanmarcos realizados por Joaquín López Antay teniendo en cuenta la tensión entre los procesos de modernización y la voluntad de conservación de la tradición. A su vez, nos interesa señalar la relación que se plantea entre los intelectuales del Indigenismo peruano y el retablista en tanto artista.

Palabras clave: mestizo, indigenismo, artista, intelectual, modernización, tradición.

Introducción

En el marco del Indigenismo peruano, del que, como asegura Ángel Rama (1982), constantemente José María Arguedas se ubicará dentro y fuera, este autor peruano propone la

consideración de la figura del mestizo. Dicha figura, poco considerada por los sectores intelectuales de Perú, es destacada por Arguedas por su capacidad de adaptación y supervivencia frente al avance de las culturas occidentales y su dominación. En este sentido, Arguedas, en su labor de etnógrafo y folklorista señala la importancia del escultor, quien es capaz de incluir elementos propios del mundo indio y mestizo en obras de origen español: los Cajones Sanmarcos. Frente a la construcción de nuevas rutas fruto de la modernización, la venta de dichos cajones entra en crisis. La coleccionista Alicia Bustamante junto a José María Arguedas le otorgan visibilidad al cajón al que sugieren llamar “retablo sanmarcos” contribuyendo así a llevarlo a nuevos mercados. De este modo, el escultor es capaz de entender las demandas del mercado que se inserta en un Perú atravesado por una creciente modernización, al elaborar el retablo sanmarcos, incluyendo elementos de la cultura mestiza, en un cruce entre lo sagrado y lo profano.

Objetivos

- Describir las características de la figura del mestizo que realiza José María Arguedas a partir de los retablos sanmarcos como obras del arte popular mestizo.
- Analizar críticamente los aportes de José María Arguedas acerca de los Retablos de sanmarcos teniendo en cuenta la tensión entre modernización y la voluntad de conservación de la tradición en cuanto al modo y momento de producción y distribución.
- Dar cuenta de la relación entre los intelectuales y el retablista en tanto artista.

Materiales y Métodos

Para el presente trabajo utilizamos los ensayos etnográficos y folklóricos de José María Arguedas contenidos en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, recopilación realizada por Ángel Rama, quien también prologa dicha obra.

Con el propósito de poder trabajar teórica y críticamente la figura del mestizo en los ensayos etnográficos y folklóricos de José María Arguedas consideramos necesario reflexionar acerca de dicho término y ponerlo en tensión con la figura de los intelectuales indigenistas José María Arguedas y Alicia Bustamante en relación al retablista Joaquín López Antay. A su vez, también creemos que para intentar comprender el fenómeno en su totalidad es necesario tener en cuenta el contexto de producción que se caracteriza por la modernización del Perú así como también las demandas que el mercado realiza al artista. Para esto nos serviremos de los trabajos críticos señalados en la bibliografía.

Hacia una caracterización del mestizo

En “Razón de ser del indigenismo en el Perú”, José María Arguedas realiza una periodización en tres instancias del movimiento indigenista hasta el momento. En un principio, señala los aportes de la arqueología para la constitución de la primera etapa, que tuvo como representante a Julio C. Telló. Este arqueólogo centró sus esfuerzos en el estudio y divulgación de diversos restos arqueológicos del Perú antiguo. También se reconocen los aportes de la llamada “Generación del 900”, que tiene a José de la Riva Agüero y Víctor Belaúnde como máximos exponentes, ambos provenientes de las clases señoriales más acaudaladas de Perú. Arguedas critica a ambos: “Analizan la historia y reivindican la “grandeza” del Imperio incaico, pero no se ocupan del indio vivo, marginado de todos los derechos constitucionales republicanos. Lo ignoran” (1982: p. 190).

A continuación, en un segundo período, Arguedas destaca los aportes realizados por José Carlos Mariátegui y Luis E. Valcárcel en torno a las reivindicaciones de la figura del indio. Estos autores pusieron énfasis en denunciar que el problema del indio tenía raíces económicas. Con una fuerte orientación socialista, especialmente en el caso de Mariátegui quien también funda el Partido Socialista en Perú, se reivindica la figura del indio y se invita a que otros artistas tomen al indio como figura y al Perú como tema de sus obras. Sin embargo, Arguedas critica la falta de conocimiento de la realidad andina de los pueblos a los que hacían referencia en este período del indigenismo.

En un tercer período, Ángel Rama (1982) sitúa los aportes realizados por José María Arguedas y Ciro Alegría. El crítico uruguayo sostiene que frente a la dualidad sobre la que se asentaba la propuesta del período indigenista precedente, Arguedas tiene en cuenta la complejidad que caracterizaba a la sociedad peruana y propone la figura del mestizo.

Su aparición, tal como lo señala Arguedas en “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza en Huamanga”, estuvo condicionada por condiciones económicas, dado que al comprender tanto el idioma indio como el español fue capaz de mediar entre ambos y tomar de ambas culturas diversos elementos. En este sentido, Arguedas señala que el mestizo que se dedicaba a la pintura y escultura, denominado escúltor, pudo aprender el oficio de los españoles para luego poder aplicar una técnica en forma más original y libre. “El ‘escúltor’ al que me refiero representa el tipo ejemplar del mestizo formado en las importantes ciudades fundadas por los españoles en la sierra peruana. Se trata de un producto indoespañol en quien no han influido otros elementos que los tradicionales de ambas culturas” (Arguedas, 1980: p. 155).

Los caminos del Retablo Sanmarcos

José María Arguedas sostiene que la modernización acelerada basada en el programa que se inició con el gobierno de Leguía (1919-1930) en un principio supuso la revitalización de la zona pero que luego acabó por sumir en el aislamiento a la región de Ayacucho. "Huamanga quedó aislada, vuelta sobre sí misma, desenvolviéndose lentamente al impulso cada vez más débil de su propia vida interior en la cual sólo actuaban las invariables fuerzas en conflicto: lo español y lo indio" (Ibídem: p. 156).

De este modo, podemos observar que debido a que las rutas de comercialización que se privilegiaron se encontraban alejadas de la región de Ayacucho, la comercialización de los Retablos ayacuchanos entró en crisis. Los arrieros, que habían funcionado hasta entonces como mediadores, tal como lo postula Pablo Macera (2004), hicieron más esporádicas sus visitas. Frente a esta situación, los artistas debieron diversificar sus producciones que, por ese entonces, estaban destinadas a indios y mestizos; es decir, la clase señorial no estaba al tanto de la producción de López Antay en el caso de Huamanga y quienes antes habían constituido el mercado ahora no tenía posibilidades de acceso.

Es en este momento, hacia 1937, cuando Alicia Bustamante conoce Joaquín López Antay. La coleccionista sugiere una serie de modificaciones al tradicional Cajón Sanmarcos, que hasta entonces se había caracterizado por representar temas religiosos, fundamentalmente de origen hispánico. Muchos de ellos, según señala Arguedas ya albergaban elementos de la tradición precolombina. Arguedas afirma que el arte popular religioso no solo era producido por mestizos, sino que también estaba destinado a un público de esas características.

La comercialización, que hasta entonces, como Macera explicita se basaba en la comercialización de los productos artesanales se puede distinguir una clientela urbana y una clientela rural. A su vez, destaca la figura del arriero, que funcionaba como intermediario entre el artesano y el campesino y que a sus veces hacía de agente de transformación que relacionaba la economía rural no monetizada con la monetizada de los centros urbanos. Con la creciente industrialización del país y la construcción de carreteras que aislaron a Huamanga, esta forma de comercialización dejó de tener vigencia para dar lugar a nuevos clientes y nuevas formas de intercambio.

En relación a los retablos, se adaptó la forma que tenían así como también los temas que se representaban en ellos. Los retablos sanmarcos se caracterizaban por estar compuestos por dos

pisos. En el primero de ello se representaban las imágenes sagradas y en el segundo aquellas que tenían como protagonistas a personajes propios de la ciudad. Estos cajones eran realizados para ocasiones especiales, tales como la marcación de los animales, por lo que se pueden encontrar santos vinculados a tales rituales. En los retablos sanmarcos se conjugan, de este modo, elementos sagrados y profanos, en una organización espacial que da la imagen cinética del diálogo entre ambas culturas. La inclusión del espíritu de la montaña, como es la imagen del cóndor, del wamani o de los yayas o aukis convierten al retablo sanmarcos en una obra donde convergen elementos tanto de la cultura católica occidental como de la religión indígena del lugar.

Así, mientras algunos conservan una forma más cercana a los originales otros incluyen elementos propios de la cultura de los imagineros mestizos. A los clientes de los Retablos también se sumaron intelectuales limeños, gracias a la influencia de José María Arguedas y, fundamentalmente de Alicia Bustamante, además de extranjeros y turistas interesados en el arte popular del Perú. Esto le permitió a López Antay incrementar sus ingresos dado que, como señala Ulfe, ya no se basaba en un sistema de intercambios no monetizado sino que a partir de este cambio pudo percibir mayores ingresos monetarios.

Lo expuesto anteriormente nos lleva a expresar que debido al cambio en la demanda debieron reajustarse ciertos elementos propios del producto, teniendo en cuenta la modernización que estaba atravesando el Perú. Sin embargo, el retablista resultaba beneficiado económicamente a pesar de su negativa a entrar en el sistema de producción en serie. Así lo expresa Arguedas: “Al referirse al éxito alcanzado en su profesión, que como él mismo afirma, le ha permitido mantener ‘honradamente a su familia y sostener en Lima a uno de sus hijos que ahora es ingeniero agrónomo’” (Ibídem: p. 169). De este modo, el arte, convertido en artesanía a través de la visión de Alicia Bustamante, habilita la posibilidad de movilidad social al artesano que la produce.

Por otra parte, Pablo Macera en *Los retablos de Joaquín López Antay* (2004) sostiene que el lugar de trabajo del artesano (término que alterna a lo largo del artículo con el de artista) tiene su sede en los talleres y la forma de transmisión es fundamentalmente oral y por imitación. José María Arguedas destaca que la misma formación de Joaquín Carlos Antay estuvo a cargo de su abuela materna y que solo completó su educación formal hasta segundo año de la escuela primaria, habiendo ingresado a la misma a los doce años. Y con respecto a la posibilidad de transmitir sus propios saberes sostiene que sus discípulos “no aguantan”. Cuando el artista le relata a Arguedas la experiencia en la que un empresario limeño le solicitó la producción en serie de los retablos sanmarcos, él le respondió “Yo no soy fábrica”, dado que se resistía a entrar en los tiempos acelerados que implica el circuito de producción fabril

El escultor como artista y su vínculo con los intelectuales

María Eugenia Ulfe señala que el origen de estas piezas es español y que su uso primigenio fue como instrumentos de evangelización. Sin embargo, en el caso de Joaquín López Antay fue la influencia de Alicia Bustamante, pintora y coleccionista, la que llevó a realizar una serie de modificaciones en el cajón, desde la forma hasta el nombre del mismo. Si el proceso de modernización se había afianzado mediante la construcción de carreteras que buscaban crear rutas de comunicación comercial entre los pueblos y la capital había fracasado, no fracasó Alicia Bustamante cuando realizó el camino inverso a Huamanga y encontró con Joaquín López Antay en el corazón de Ayacucho.

La propuesta de Alicia Bustamante consistió en realizar una serie de modificaciones que implicaban la laicización del cajón y sugirió, además, cambiar el nombre de cajón por el de Retablo. A lo que Ulfe agrega, siguiendo a Mario Razzeto, que el nombre de “Retablo Sanmarcos” tiene que ver con el santo que se colocaba en el centro de dicho retablo. Sin embargo, esta relación entre el artista y la coleccionista son leídos por Mónica Bernabé en términos de desigualdad jerárquica, en tanto “Las relaciones entre coleccionista y artista no fueron horizontales sino que parecen mantener las jerarquías tradicionales al llevar al artista hacia una transformación impuesta desde Lima” (2017: p. 64). Además, la autora señala que fue José María Arguedas, por entonces casado con la hermana de Alicia, Celia Bustamante, quien se va a encargar de generar una masa crítica que no solo acompaña el “descubrimiento” de Alicia Bustamante sino que también se ocupa de elevar a la categoría de arte al Retablo.

Alicia Bustamante, quien ocupaba un lugar central en la élite artística limeña, poseía junto a su hermana Celia la primera colección de arte popular peruano además de ser ambas fundadoras de la peña “Pancho Fierro”. Según señala, Ulfe, la coleccionista discrimina entre aquel arte que es considerado como perteneciente a las “bellas artes” y aquel considerado como “arte popular”. Es decir, se la puede considerar como *connoisseur*, en tanto es quien decide el mérito estético de la pieza. De este modo, sostiene Ulfe, “Ella fue quien por primera vez trajo estos objetos a Lima, y en este viaje las piezas no solo cambian de nombre sino que ingresarán en un nuevo circuito económico” (2011: p. 57).

Así, podemos observar las operaciones que llevan a cabo tanto Alicia Bustamante, como coleccionista que le demanda al escultor que modifique la forma original de la obra, como de José María Arguedas quien produce el aparato crítico necesario para elevar, teóricamente, el retablo

sanmarcos a la categoría de obra de arte. Además, el intelectual peruano se sirve de la figura del escultor para dar cuenta a través de él de las capacidades del mestizo para moverse a ambos lados de la cultura (india y señorial) y para condensar en una obra, el retablo sanmarcos, los elementos de ambas culturas.

María Eugenia Ulfe sostiene siguiendo lo expresado por Arguedas en el obituario de Alicia Bustamante a quien recuerda como “«un puente vivo entre los dos mundos culturales aún hoy muy separados y que estaban mucho más cuando ella salió a los pueblos a recopilar el arte indígena». Un puente necesita un soporte especial. Al otro lado del camino se encontraba Joaquín López Antay para entablar el diálogo intercultural” (2011: 56). Así como Alicia Bustamante y Joaquín López Antay funcionan como ambos soportes del “puente entre dos mundos culturales”, José María Arguedas se presenta como el tramo que recorre ambos extremos, echando cimientos teóricos a la producción artística de López Antay y a la gestión cultural que lleva a cabo Alicia Bustamante.

El artista no sólo contó con el apoyo de José María Arguedas y Alicia Bustamante sino que también recibió el apoyo de Luis E. Valcárcel, y a través de éste del Estado peruano. Tanto José María Arguedas como Valcárcel ocupaban puestos en la gestión estatal vinculada a la cultura peruana y a pesar de la poca simpatía que Valcárcel manifestaba hacia los mestizos, tal como lo explicita Ulfe, demostrar que el artista provinciano ocupaba un lugar de relevancia en la cultura peruana constituía un logro. En este sentido, Valcárcel se ubica en una línea diferente a la de Arguedas en el marco del indigenismo; mientras el primero ve al mestizo como una forma de degeneración racial, Arguedas plantea que el mestizo ha sido capaz de sobrevivir gracias a su extraordinaria capacidad para asimilar valores tanto de la cultura india como de la señorial y para convivir con ambos grupos.

Ángel Rama (1982) señala, por su parte, que las agrupaciones indias no fueron capaces de crear “anticuerpos mestizos” que le permitieran enfrentar el proceso de aculturación que vivieron hacia el siglo XX. Aquellas comunidades que eran económicamente fuertes lograron sobrevivir mientras que las más débiles en el sentido económico fueron arrasadas. “De este ajuste sobre la cultura indígena surgió la posibilidad de pasar al reconocimiento de otra cultura que se derivaba de ella pero que implicaba un mayor grado de incorporación de elementos extraños, propios de la civilización occidental: la mestiza” (1982: p.19).

De este modo, el escultor en tanto artista que se identifica con el grupo mestizo, es capaz de moverse en ambas culturas, de tomar elementos de ambas civilizaciones. Mientras, como señala Ángel Rama, las agrupaciones indígenas se ocultaron tras las serranías buscando proteger su

patrimonio frente al avance de la cultura occidental burguesa, el mestizo cruza las montañas para tomar elementos de ambas culturas y sincretizarlas en el arte popular peruano, asegurándole así su supervivencia.

Resultados y Discusión

A raíz de lo expuesto previamente, la importancia del retablo sanmarcos en el arte popular peruano resulta innegable. Sin embargo se discuten las características del contexto de creciente modernización que atraviesa Perú y de qué manera afecta a la producción y distribución de los retablos sanmarcos. A su vez, también se destaca la tensión entre el artista y los intelectuales y cómo éstos últimos influyen no sólo en la forma y contenido de la pieza sino también en su distribución.

Conclusiones

Nos proponemos realizar unas reflexiones finales a modo de cierre que, esperamos, susciten nuevas preguntas para seguir pensando críticamente el arte popular mestizo.

En relación a la figura de José María Arguedas como etnógrafo y folklorista podemos afirmar que esta labor tuvo como mérito poder dar cuenta de culturas casi extintas en la región andina así como también implicó, en el marco del Indigenismo, un aporte fundamental al tomar en consideración la figura del mestizo. Es esta figura la que le permite a Arguedas dar cuenta de las formas de supervivencia de la cultura mestiza, que conjuga tanto elementos occidentales como indígenas, mediante su extraordinaria capacidad de adaptación.

La influencia del medio en tanto creciente industrialización y modernización del país llevó a que la venta y distribución del retablo sanmarcos entre en desmedro. Sin embargo, la labor de los intelectuales indigenistas y, particularmente de Alicia Bustamante y José María Arguedas lleva a una reactivación económica y cultural del retablo sanmarcos. Esto conduce a una transformación temática y técnica del retablo sanmarcos, gracias a la cual consigue tener un mayor impacto tanto en el mercado de Huamanga como en el de Lima.

Si Alicia Bustamante es definida por Ulfe (2011) como *connoisseur*, es decir como aquella persona que en tanto coleccionista dota de un sentido estético a la pieza, consideramos que José María Arguedas la dota de un sentido etnográfico y folklórico en tanto hace referencia al escultor como aquel capaz de reunir en una obra (el retablo sanmarcos) elementos de la cultura mestiza posibilitando de esta manera su supervivencia.

Bibliografía

Arguedas, J. M. (1981) *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bernabé, M. (2017) *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México.

Macera, P. (2004) Los retablos de Joaquín López Antay. *Artesanías de América* N° 14. Recuperado de <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1510/1/Los%20Retablos%20de%20Joaquin%20Lopez%20Antay-Pablo%20Macera.pdf>

Rama, Ángel (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Ulfe, María Eugenia. *Cajones de memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica de Perú.