

Dimensión histórica del arte popular *

Francisco Stastny

Aunque la multitud de objetos del arte popular no tuviese el interés estético que posee, no dejaría de ser una de las más fascinantes y valiosas creaciones de la cultura peruana, que merecería ser ampliamente estudiada por antropólogos, arqueólogos e historiadores del arte. Impresa en las formas y en las técnicas con que están trabajados sus materiales modestos, estos objetos encierran una larga historia para quien sabe interpretarla, y que no es otra que la historia cultural, mestiza y accidentada, de este país. El cacharro del alfarero de aldea, el santo de yeso, el amuleto de piedra, la prenda tejida en el telar familiar, son los acompañantes eternos y silenciosos del campesino indio y en sus formas se ha acumulado a través de los siglos una cadena sutil de transformaciones. Por lo mismo que esos objetos sencillos no representan a la cultura oficial, que no son el gran Arte, la versión que ofrecen de los acontecimientos culturales es más veraz y está menos sujeta a las convenciones y a las inhibiciones correctoras impuestas por el sistema.

El nivel modesto en que muchas de esas obras se han mantenido ha evitado, a su vez, la incorporación de técnicas más elaboradas de la "cultura de conquista", según la expresión de George Foster ¹, como sucedió en México y en otras naciones del Continente. En aquellos lugares las artesanías se desarrollaron según patrones más occidentalizados para servir al consumo urbano. Eso es bien notorio en la alfarería y en la mayólica las cuales, en centros como Puebla o Tonalá, en México, poseen gran similitud con la cerámica española de Talavera y de Teruel. En cambio en el Perú la situación es distinta. De las factorías de loza vidriada para consumo de las ciudades sólo se conservaron rezagos en Puno, donde aún se producen los típicos platos color ocre y verde.

(*) Este texto corresponde al Capítulo 3º (Primera Parte) del libro del autor: *Las Artes Populares del Perú*, que va a ser publicado próximamente por *Edubanco*. Las notas han sido agregadas especialmente para la presente versión.

1. George M. Foster: *Cultura y Conquista: la herencia española de América*. México, 1962.

En cambio los talleres de olleros para uso campesino mantienen su actividad en todo el país. Al ser reivindicada en la década de 1930 por el Indigenismo la alfarería escultórica y utilitaria decorada que se producía en algunos de esos centros (sobre todo Quinua y Santiago de Pupuja), aquélla vio grandemente reforzada su posición ². En vez de extinguirse paulatinamente, como hubiera sido probablemente su destino, se le abrieron inesperadamente las puertas del mercado ciudadano. De esta manera pudo cambiar su clientela sin adoptar las técnicas occidentales, lo que en circunstancias *normales* hubiera sido imposible. Y gracias a esa coyuntura feliz ha llegado ante nuestros ojos casi intacta, con la extensa carga tradicional que la vincula de manera muy directa con sus antecedentes Precolombinos remotos, así como con los tiempos más cercanos del Virreinato.

La herencia más fascinante, la prehistórica, se manifiesta de manera velada. Algunas de las formas de aquellos tiempos antiguos están claramente a la vista; pero los contenidos, prohibidos por la Iglesia y por todo el aparato Colonial, aparecen ocultos, disfrazados bajo aspectos engañosos y es necesario un esfuerzo especial para develarlos. En cambio la tradición virreinal está en la superficie. Es la que proveyó el lenguaje formal y el mensaje explícito de la gran mayoría de los objetos populares. Su legado está siempre presente. Veremos a continuación, más en detalle, cómo estas dos tradiciones culturales heterogéneas se estructuran en la riqueza expresiva del arte popular andino.

Primero que nada es necesario recordar que todo objeto manufacturado, desde un tornillo hasta una catedral, es un eslabón más en una cadena extensa de creaciones culturales, que los arqueólogos están habituados a ordenar en series hilvanadas a través del tiempo y las cuales son indicadoras, a su vez, del paso temporal. Ningún grupo de esa naturaleza está realmente cerrado y concluido. Por eso es preferible el concepto de “secuencia formal que sugiere —escribió G. Kubler— una clase (de objetos) en expansión y abierta” ³. Cada obra importante dentro de una misma secuencia constituye “una solución difícilmente conquistada de un mismo problema” y cada nueva solución, como ya lo observó T. S. Eliot para la literatura, no sólo aporta algo para el futuro, sino que revela nuevos aspectos insospechados en las obras del pasado. La estrecha relación que de esta manera se teje entre objetos de una misma secuencia sigue el flujo temporal en ambos sentidos: contra-corriente, como lo acabamos de mencionar, y con la corriente. Esta última es la vinculación más frecuente e inevitable, que ha sido descrita por Henri Focillon en su hermoso libro sobre la *Vida de las formas*, donde habla del “estilo como una sucesión y aun un encadenamiento” de formas ⁴. Unas formas conducen a las otras; una forma engendra otra. Por eso antes

2. Véase el artículo de Alicia Bustamante: “Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará”. En: *Revista Educación*, Lima Abril-Mayo 1941, reproducido en *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, UNMSM, N° 2, Lima, 1974, p. 20.
3. George Kubler: *The Shape of time*. Yale University Press. New Haven, 1963, p. 33 ss.
4. Henri Focillon: *Vida de las formas. Elogio de la mano*. Buenos Aires, 1947, p. 31.

que mirar a la naturaleza cuya realidad recrea, el artista observa y aprende de las obras de los artistas que lo precedieron en el oficio, como lo repitió André Malraux en sus *Voces del silencio*. El arte se inspira en el arte, no en la naturaleza. Todo lo contrario, había afirmado Oscar Wilde con precisa paradoja, es “la naturaleza la que imita al arte”, porque la “naturaleza está siempre un poco a la zaga en relación a su época”.

Ya en 1877 el multifacético artista y poeta inglés William Morris observó la importancia que tiene el peso del caudal de las experiencias anteriores en el mundo formal. “No creo exagerado decir —escribió— que ninguna persona, por muy original que sea, pueda diseñar hoy día... la forma de una simple vasija que no sea otra cosa que la evolución o la degradación de formas usadas hace cientos de años”⁵. En ningún género artístico es más visible esa estrecha relación que se establece entre una obra y sus predecesores, que en el arte popular. Como lo hemos señalado anteriormente, el rasgo más persistente de ese arte es su respeto de las tradiciones. En todos los ámbitos de la vida social los grupos campesinos son ciertamente los sectores más tradicionalistas y más apegados a las antiguas normas de conducta. Y es por eso que el arte campesino es el portador de una carga histórica muy significativa y que los “elementos fortuitos”, que lo componen comprenden testimonios o *fuentes* que pueden revelar datos sobre las épocas más remotas (J. C. Muelle)⁶.

Uno de los temas más debatidos en los estudios colonialistas durante un tiempo, ha sido el de la posible supervivencia de elementos prehispánicos en el arte virreinal peruano. Se comprende la importancia de la respuesta a esa cuestión. Toda la controversia en torno a la autenticidad y originalidad de la cultura latinoamericana moderna está aparentemente vinculada al problema. Los antiguos argumentos entre hispanistas o indigenistas querían derimirse con ayuda de pruebas gráficas que demostraran la persistencia de temas y ornamentos precolombinos entre las opulencias barrocas de retablos e imafrentes tallados de las iglesias arequipeñas o del Altiplano. Después del entusiasmo inicial de los historiadores de los años 1930 (Angel Guido, Martín Noel, Felipe Cossío del Pomar), que señalaron ejemplos sin mayores pruebas, se pasó al máximo escepticismo de la década del '60 (G. Kubler, G. Gasparini), que negó tal presencia o en el mejor de los casos reconoció la “extinción” paulatina de algunos elementos a partir del siglo XVI⁷.

Como sucede con tanta frecuencia en torno a debates de esta clase que no parecen tener solución lógica, hubo un doble error inicial de planteamiento. Primero, creer que la supervivencia de elementos precolombinos en el arte posterior a la llegada de los españoles se podía demostrar o refutar por el elemental expediente de hallar copias literales de imágenes provenientes de

5. William Morris: *On art and Socialism*. Londres. 1957.

6. Jorge C. Muelle: “Arqueología y folklore”. En: *Folklore Americano*, N° 2. Lima, 1954.

7. George Kubler: “On the Colonial extinction of the Motifs of Pre-Columbian art”. En: S. K. Lothrop: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge, 1961.

las antiguas culturas andinas. Segundo, no tomar en cuenta que es necesario ampliar la búsqueda a todas las modalidades artísticas. No limitarse tan sólo al arte religioso oficial del Virreinato ⁸.

En efecto, es suficiente dirigir la mirada: 1) a los objetos creados para la nobleza incaica remanente en el Cusco (keros, cerámica, textilera, muebles, platería); o 2) al arte popular del siglo pasado y del actual para comprender que es allí donde se manifiestan con todo vigor los rezagos prehispánicos los cuales se mantienen vivos hasta nuestros días como parte de la cultura indígena campesina. Dado el tema de este artículo, nos vamos a ocupar fundamentalmente en las páginas que siguen de la segunda de las dos alternativas mencionadas.

En lo que se refiere al método aplicable para identificar los rezagos precolumbinos, ya lo hemos dicho, no es suficiente pretender hallar copias de los demonios Nazcas o Mochicas o de las formas estilizadas Incas en objetos de arte religioso colonial. Eso sería demasiado simple. Conviene más bien diferenciar previamente algunos de los componentes que configuran un objeto artístico, y ordenarlos según el valor simbólico que cada uno de ellos posee dentro del contexto de la cultura dominada.

Como lo ha demostrado G. Kubler ⁹, las posibilidades de supervivencia de un objeto están en relación inversa al contenido simbólico que éste conlleva. La censura establecida por el sistema español a través de los siglos, fue eficaz para borrar, al menos de la apariencia externa de las obras artísticas oficiales, toda traza de rezagos paganos nativos. Los elementos desprovistos de toda significación simbólica, tales como las técnicas de ejecución o las formas funcionales, pudieron permanecer invariables. Los demás debieron asumir un aspecto aceptable o perecer.

Entre los diversos componentes que configuran una obra de arte y que poseen niveles distintos de participación en el contenido simbólico, se puede distinguir entre: 1) las técnicas de ejecución, 2) las formas tectónicas o estructurales, 3) los *motivos* ornamentales, 4) el lenguaje gráfico de representación empleado y 5) el contenido o significado simbólico. Las técnicas son los elementos más neutros e indiferentes del punto de vista de una censura ideológica. Pero, progresivamente, en los cuatro niveles siguientes es cada vez mayor la participación de cada uno con el *mensaje* propio de la obra y, por consiguiente, es mayor su compromiso con el pensamiento del pueblo que lo ha creado.

En muchos aspectos, la tecnología empleada por la población campesina peruana todavía está ligada a modalidades prehistóricas que casi no han variado en la forma instrumental o en los materiales utilizados. Los procedimientos agrícolas, los sistemas de irrigación, los modos de construcción, la preparación y conservación de alimentos, son algunos ejemplos de la super-

8. Véase también. Francisco Stastny: "¿Un arte mestizo?". En: *América Latina en sus artes*. UNESCO. México, 1974. p. 158.

9. George Kubler: *Op. cit.*

vivencia de la tecnología prehispánica en el mundo moderno. Lo mismo sucede en la mayoría de las artesanías manufacturadas por los estratos sociales indios. En la cerámica, por ejemplo, a diferencia de lo que ha sucedido en Méjico y otras regiones del Continente, donde se han adoptado el torno y procedimientos de quema occidentales, según lo ha señalado G. M. Foster, la población nativa peruana continúa con las técnicas del *paleteado* (Simbilá, Piura), del moldeado y del enrollado (Shipibos), como en los tiempos anteriores a Pizarro. Los *mates* se siguen esgrafiando y coloreando al calor, como los hicieron los antiguos habitantes de Huaca Prieta en tiempos pre-cerámicos. Y gran parte de los tejidos son confeccionados en los tradicionales telares verticales, horizontales y de cintura. De manera que no hay prueba más clara y demostrativa de la continuidad viva de elementos de la cultura aborígen que el estudio de las técnicas artesanales.

No cabe engañarse sobre el motivo y el significado de esta sobrevivencia masiva de fragmentos culturales precolombinos. Fueron tolerados y aun estimulados en su desarrollo porque su aplicación era beneficiosa para el sistema colonial impuesto. Que la población nativa pudiera desempeñar sus propias modalidades técnicas permitía ahorrar el tiempo y la energía que hubiera significado instruírla, como fue necesario hacerlo para enseñarle las técnicas indispensables para producir las artes oficiales: arquitectura de arco y bóveda, pintura al óleo, escultura realista policromada. Por lo demás un mero procedimiento técnico no implica una "actitud mental", un contenido ideológico que fuera reprobable para el sistema instituido y, por consiguiente, pudo ser tolerado por el aparato de dominación española.

En un escalón más cercano al contenido simbólico se encuentran las formas estructurales de las obras, y muchas de ellas, efectivamente, no son sino transposiciones virreinales de antiguas formas autóctonas. Podrá sorprender encontrar entre los objetos coloniales de uso diario algunos que son réplicas casi fieles de artefactos incas o aun más antiguos. Pero tal era la situación. Casi todos pertenecen al ámbito de la nobleza imperial sobreviviente y de los estratos indígenas campesinos. Pero no sería de extrañar que algunos hubiesen tenido difusión en círculos sociales más amplios. Todas aquellas formas, sin excepción, perduran en sus versiones populares en nuestros días. De modo que un número considerable de los objetos de arte rural que no son tan familiares repiten con pocas variantes creaciones prehispánicas o revelan una clara filiación que deriva en sus elementos primordiales de ellas. Piénsese sino en los *tupus*, en los *keros*, en los ponchos, *llicllas* y demás elementos de la vestimenta, en las vasijas aribaloides, en ciertas formas de *mates*, en las *illas* de piedra y sobre todo en los animales-*conopas* de cerámica y piedra, sean llamas, toros u ovejas. Todos ellos provienen de asentadas tradiciones en las culturas andinas prehispánicas y son el testimonio vivo de una continuidad cultural que subsiste a través de milenios.

Sin duda que de todas esas formas básicas la más antigua, ubicua y persistente es la del recipiente ritual figurado llamado *huaco*. Objetos de esa clase hicieron su aparición en el panorama andino desde el inicio de la alta cultura, en el Horizonte Chavín. La mayoría era de cerámica con ingeniosos sistemas de góletes que asumían a la vez la función de asa. Esos cán-

taros adoptaron las formas escultóricas más variadas a través de los siglos: animales, aves, frutos, plantas, objetos manufacturados, cabezas o figuras humanas. Todos conservaron, a pesar de complejas elaboraciones artísticas, la finalidad básica de servir de recipiente y se mantuvieron, así, fieles a la función primigenia de su uso ritual para ceremonias de cultos religiosos y funerarios. Dos de esas formas tuvieron amplia distribución en el incario y pasaron luego a los tiempos virreinales y republicanos. Una es el *ulti* de piedra o *conopa* tallada en forma de alpaca o llama con un agujero en la espalda para recibir la ofrenda (Fig. 1); y la otra es el recipiente de cerámica en forma de cabeza de auquénido con un gollete abocinado (Fig. 14).

Muy probablemente la nobleza incaica del Cuzco mantuvo en uso clandestino *ultis* y *conopas* de procedencia Imperial. Pero en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se produjo el *renacimiento* inca, se recrearon, en el ámbito rural vinculado a la *élite* india, alpacas y llamas de cerámica vidriada (Fig. 2) inspiradas en las formas originales de los *ultis* incaicos, como nuevos *huacos*. Al avanzar el siglo XIX, esas formas fueron retomadas en el ámbito campesino, de manera parecida a lo que aconteció con los *keros* (Figs. 8, 10, 11). Su aspecto se simplificó, perdieron el vidriado y paulatinamente se extinguieron al desaparecer la ganadería auquénida.

Al sustituirse el pastoreo de llamas y alpacas durante el siglo pasado por el ganado equino y vacuno ¹⁰, las *conopas* de cerámica se adaptaron a la nueva situación. Y, progresivamente, los ceramistas crearon la forma del toro partiendo del prototipo familiar de la alpaca (Figs. 3, 4). Esa lenta transformación es un fenómeno artístico fascinante cuyas etapas se pueden observar en el número considerable de experimentos con perfiles bovinos que aun se conservan. Ocasionalmente también se crearon *conopas* en forma de caballos, pero los animales astados fueron ampliamente predominantes.

La victoria del modelo de *conopa* en forma de toro sobre la tradición de los *ultis* tipo alpaca, implica un doble fenómeno. Por un lado, la perdurabilidad notable de la forma estructural del recipiente figurado en condiciones sociales y económicas tan variables como fueron las del siglo pasado y las actuales. Y por otro lado, en cuanto al contenido implícito, la adopción de la imagen del toro corresponde a un fenómeno llamado *disyunción*, cuyos dos significados, en el caso aquí mencionado, se explicarán más adelante.

Otra de las formas tectónicas sobrevivientes más interesantes y difundidas en su perduración, es el recipiente aribaloide. Históricamente su estructura se remonta a las grandes vasijas Pacheco del estilo Tiahuanaco. La forma se estiliza y adquiere mayor funcionalidad en manos de los ceramistas Incas: la base adquiere forma cónica para darle mayor resistencia, el cuello se adelgaza al centro y se expande en la boca (Fig. 5). Tres siglos más tarde, se reencontra con pocas modificaciones en el Cusco virreinal. Es entonces un recipiente vidriado, cuya base se ha vuelto a aplanar para adecuarlo a los interiores domésticos de la época y que está cubierto con una ornamentación

10. Bernard Mishkin: "The Contemporary Quechua". En: *Handbook of American Indians*, Vol. 2. Washington. 1946, p. 427.

sincrética aplicada en relieve y coloreada en verde y amarillo. Leones, del-fines y sirenas del vocabulario ornamental renacentista, se confunden con representaciones del Inca en vestimenta real recibiendo la ofrenda floral de la Ñusta y acompañado por llamas y monos (Fig. 6). No hay duda que éstos son objetos de uso de la *élite* incaica del Cusco. Pero derivados de esa forma se encuentran, sin una ornamentación tan explícita, también en otros círculos. Hoy mismo, en las alturas de Cajamarca, olleros de Shudal siguen produciendo aríbalos toscos usando moldes en su confección (Fig. 7), o sea ignorando todavía el torno ¹¹.

De modo parecido se comportaron ciertos motivos ornamentales. Consentidos durante el Virreinato por su distribución marginal y su aparente carencia de significación simbólica, han sobrevivido con diversa fortuna más de cuatro siglos en los objetos indígenas. Son sobre todo frecuentes en las piezas de textilera y estudios recientes como los de Gertrud Solari ¹² acerca de los *chumpis* o los de Victoria de la Jara acerca de los *tocapos*, sugieren que aquellos diseños sean verdaderos signos que conllevan contenidos reconocibles y elocuentes.

La dependencia del arte popular en remotos antecedentes prehispánicos es aún más profunda de lo que los ejemplos recién descritos puede hacer suponer. El propio significado contextual de muchos de aquellos objetos y de las situaciones en las cuales se los utiliza, corresponde frecuentemente a esos mismos orígenes. Es cierto que sería ingenuo creer que elementos francamente paganos puedan aparecer abiertamente en el arte rural. Primeramente, porque a través de los siglos la población campesina ha desarrollado un sistema de creencias sincréticas con sectores de ambas culturas combinados estructuralmente. Y en segundo lugar, porque en las propias creencias, así como en el arte que las expresa, se produce sistemáticamente un fenómeno que en la historia del arte clásico y medieval ha sido denominado la *disyunción* ¹³. Es ésta la situación por la cual se origina un divorcio entre formas y contenidos al pasar ciertas modalidades artísticas y ciertos conceptos de una cultura a otra. Cuando en la Baja Edad Media se representan a los dioses de la Antigüedad, el autor de la miniatura los viste de caballeros armados, obispos y elegantes damas de la época. Incapaz de objetivarlos como hechos históricos, los transforma en figuras que le son familiares. Y, viceversa, un artista veneciano impresionado por la imagen de Hércules cargando el jabalí, la copia, pero no para figurar a Hércules sino para expresar una alegoría en relación al Cristo Salvador. De tal manera que el arte de la Antigüedad es aprovechado como cantera de formas y modelos representativos debido a su insuperable prestigio artístico y técnico; pero es rechazado en su categoría de "arte pagano" como una entidad global que era tabú para la mentalidad medieval. Por otro lado, ciertos conceptos de las antiguas mitologías perduran en los círculos estudiosos de los conventos y dan lugar a representaciones miniadas. Pero estos concep-

11. Francisco Stastny: *Op. cit.*

12. Gertrud B. de Solari: *El chumpi y sus simbolismos*. (Edic. mimeográfica). Lima s/f (1979).

13. Erwin Panofsky: "Iconography and Iconology: an introduction to the study of the Renaissance art". En: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y. 1955.

tos no se ilustran con las formas que le son peculiares, que son las que recuerdan a la idolatría pagana, sino que son investidas con el aspecto y el estilo del momento¹⁴. La disyunción funciona, entonces, desligando los contenidos de sus formas y preservando ambos.

¿En qué medida se puede comparar la relación Antigüedad-Medioevo con la situación del Mundo Andino en oposición al sistema virreinal hispano? Primeramente, carentes del prestigio formal del arte clásico, las artes precolumbinas son rechazadas como modelos de belleza representativa por el antropocentrismo occidental del siglo XVI. Las formas (estructurales u ornamentales) que sobreviven lo hacen originalmente en los objetos utilitarios de la población indígena (ya sea en la *élite* o en el campesinado). Su incorporación en otros niveles de la sociedad como obras apreciadas por su belleza ornamental es un fenómeno muy reciente: cuando el Movimiento Indigenista popularizó el arte nativo (década de 1930). Pero como sucedió con los hombres del medioevo frente al paganismo clásico, el arte indígena es apreciado en el Perú moderno como forma pura, desprovisto de su carga contextual y como simple decorado de interiores burgueses. Camino Brent Sabogal y sus seguidores incluso lo incorporaron en el *gran* arte —como hicieron lo propio los escultores de las catedrales con sus antecedentes greco-romanos— pero, una vez más, cercenándole su contenido mítico o sea como pretexto para pintar *bodegones* o como respuesta a su desorientación frente al problema de cómo inventar un sistema representativo del paisaje y la realidad social peruana. Tal era el caso cuando, por ejemplo, calcaron y mimetizaron la grafía de los materos de Máycoc o de Cochabamba. Muy raros son los casos de una incorporación puramente formal de los *motivos* nativos anteriores al Indigenismo. Uno de ellos (aunque ambiguo) es la transposición ya citada de los keros al arte de la burguesía provinciana (Fig. 9); pero aun entonces la forma no se conservó pura, sino que se adecuó al gusto occidental por la adición de un pedestal de copa¹⁵.

En segundo lugar, la supervivencia de los contenidos ofrece, en comparación con lo que sucedió en la mutación europea, una situación más directamente comprometida con el núcleo del mundo ideológico colonial y republicano en el Perú. No debe olvidarse que durante largos siglos la población indígena fue ampliamente mayoritaria y fue para ella y con ella que se creó gran parte del arte virreinal. De modo que, a diferencia de lo que aconteció con la herencia formal, la cual nunca abandonó su marginalidad hasta nuestros días, el sincretismo religioso de la población nativa fue y es

14. Un ejemplo clásico de disyunción en el mundo andino son las representaciones de espíritus, demonios y divinidades incas en la Crónica de Felipe Guamán Poma. El dios Sol es figurado con barba y bigote según la iconografía europea y los espíritus, según la imagen convencional del diablo en el arte cristiano. (Fig. 13). Véase, F. Stastny: *Op. cit.*, p. 162-163.
15. Antes de que los keros pasaran al nivel campesino y perdieran su ornamentación policroma (Figs. 10, 11), en los años iniciales de la República algunos fueron incorporados en los interiores provincianos. El ejemplo más célebre es el pequeño kero en forma de copa, aquí reproducido (Fig. 9), con una alegoría de la Independencia y con la bandera en aspa que lo fecha entre 1820 y 1822, dado a conocer por John H. Rowe en "The Chronology of Inca wooden cups". En: S. Lothrop: *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Cambridge (Mass.), 1961. p. 317.

un hecho real que encontró modalidades de expresión aún vigentes en el presente.

Ya hemos mencionado anteriormente que ha sido inútil pretender encontrar tales sobrevivencias en la forma literal de representaciones de iconografía precolombina en el arte oficial. El principio de la disyunción encuentra aquí su aplicación más clara: *donde se dan casos de supervivencia de creencias pre-cristianas éstas aparecerán investidas en una forma y en un estilo occidental* (Fig. 13). Su reconocimiento, por consiguiente, no es sencillo y requiere ser probado expresamente. En el ámbito del arte popular los datos combinados de los estudios etnológicos y del folklore permiten interpretar con bastante facilidad la presencia de tales rezagos. En el arte colonial, la tarea es más compleja y requiere otras formas de documentación adicional. En el primer caso, el mero uso heterodoxo de una forma de apariencia cristiana puede indicar que estamos frente a un objeto *disyuntivo*. Las iglesias de tejado de Ayacucho y Huancavelica y las formas que se le asocian: cruces de Huaylas, animales-recipientes ayacuchanos, son todos, sin duda, portadores de contenidos sincréticos y expresiones de antiguas creencias mágicas en relación a la protección doméstica. (Formas de *huasi-camayoc* o "guardianes domésticos", según la terminología Inca)¹⁶. Lo mismo puede decirse de la imagen de Santiago. Por los informes de los extirpadores de idolatrías, es bien conocida la aceptación que tuvo entre la población india el culto a Santiago. Asociado a las armas de fuego de los soldados conquistadores (quienes lo invocaban a gritos al entrar en batalla) y a todo el prestigio del poderío militar español, los nativos lo relacionaron con el antiguo dios del trueno y del relámpago, proveedor de la lluvia (Illapa), y al rendirle culto procuraron, simultáneamente, recibir los beneficios fertilizantes y vigorosos de Illapa para sí y su ganado, así como la fuerza y la destreza guerrera de los *mistis* extranjeros. Los catequizadores del siglo XVII prevenidos contra esas mimetizaciones paganas de figuras cristianas, prohibieron a los indios el uso del nombre Santiago y lo reemplazaban con el de Diego al bautizar a quienes solicitaban recibirlo¹⁷. No es de extrañar que en el arte popular aparezcan con especial frecuencia representaciones del santo a caballo en diversos contextos. Ejemplares de especial belleza compositiva se encuentran en ciertas imágenes de pasta de Huancavelica, en que Santiago es figurado galopando por el aire y a sus pies, consternado por su paso, se encuentra un grupo de pastores con su ganado. Santiago aparece también permanentemente en las pinturas campesinas del Cuzco del siglo pasado (Fig. 12) y, ocasionalmente, en los *retablos* ayacuchanos¹⁸.

El complejo ganadero y las *cajas de sanmarcos* que se le asocian, son naturalmente el ejemplo mejor estudiado de objeto disyuntivo. Su peculiar iconografía cristiana inserta en la figuración de los mundos altos y bajos

16. John H. Rowe: "Inca culture at the time of the Spanish conquest". En: *Handbook of American Indians*, Vol. 2. Washington, 1946, p. 297.
17. Pablo José de Arriaga: *Extirpación de la idolatría del Perú* (1621). Lima, 1920, p. 58; y Emilio Choy: "De Santiago Matamoros a Santiago Mata-Indios". En: *Revista del Museo Nacional*, T. XXVII, Lima, 1958.
18. Emilio Mendizábal Losack: "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas". En: *Folklore Americano*, Año XI-XII. Nos 11-12. Lima, 1963-1964.

de la cosmología andina es tan evidente que no requiere mayor explicación. Cualquiera que examine de cerca uno de esos *retablos* observará que el uso totalmente heterodoxo de algunas representaciones de santos (en ausencia de las figuras principales de la Trinidad o con reiteración de la Virgen María en varias advocaciones), no es sino un tenue velo que oculta el carácter pagano del objeto ¹⁹.

No hace falta incidir más en este proceso para comprender que el arte campesino extrae de las antiguas fuentes culturales autóctonas la savia principal que alimenta sus creaciones y que las formas en que se expresa están regidas en gran parte por el principio de la *disyunción*. Al punto que bajo cada forma cristiana u occidental que se encuentra en él podemos sospechar la presencia de perfiles míticos paganos. ¿Qué es sino esa proliferación de San Marcos, cuyo atributo no es otro que el león, o sea la antigua divinidad del felino que aterroriza y fascina desde los tiempos Chavín a los hombres andinos? ¿Qué son tantas cruces de la Pasión donde dejan sus ofrendas los caminantes, sino un homenaje a los antiguos *auquis* de los cerros? ¿Qué son esas jarras matrimoniales y *cochas* con sus toros incorporados, sino nuevas formas del culto a la fertilidad con su alusión al mundo tectónico y a la ferocidad del felino transformado ahora en la imagen igualmente fiera del toro? Por donde se mire el arte popular campesino peruano está profundamente ligado a los orígenes culturales prehispánicos y éstos son los contenidos dominantes de su expresión en la nueva forma sincrética que actualmente predomina en la ideología del hombre andino.

El caso citado anteriormente de las *conopas* en forma de toros, que sustituyeron a las que se hacían con aspecto de alpacas, es igualmente ilustrativo. No sólo es un ejemplo de perduración de la forma estructural del *huaco* con representación de animal derivada de los *ultis* incas; sino que implica una sobrevivencia disyuntiva por su contenido que asume un doble sentido sustitutorio: a) el toro como animal de ofrenda simbólica toma el lugar de las alpacas o llamas que eran sacrificadas en las múltiples festividades incaicas, práctica que en los tiempos republicanos se efectúa en *efigie* con las *conopas* de cerámica; y b) por otro lado, tal como se narra explícitamente en los mitos, el toro adopta en la constelación del mundo ideológico quechua la posición que antes ocupaba el felino en su función de divinidad tectónica.

Aun se dan en el ámbito campesino peruano ciertas formas disyuntivas peculiares, que no corresponden estrictamente a ninguna de las dos modalidades reconocidas de *Formenspaltung* (división formal) ²⁰. No son ni temas prehispánicos en forma occidental, como el Illapa-Santiago, ni puras formas precolombinas con nuevas funciones modernas, como las vasijas aribaloides. Son, más bien, artefactos autóctonos que para lograr sobrevivir en un contexto cultural hostil asumen una forma occidental falsa, contraria a su verdadera función. Se trata de un fenómeno de mimetismo en todo igual al que adoptan en el mundo animal ciertas especies para disimular su presencia. Hay mariposas que al cerrar sus alas simulan un rostro feroz en la espalda;

19. *Ibidem*.

20. Adolf Goldschmidt: "Die Bedeutung den Formenspaltung in der Kunstentwicklung". En: *Independence, Convergence, and Borrowing*. Cambridge (Mass.), 1937.

peces amazónicos que flotan en el agua como hojas muertas; e insectos asimétricos que remedan con toda perfección una rama seca de arbusto.

De igual manera los *tupus* quechuas asumen la forma engañosa de una cuchara, como si el alfiler ya no sirviera para sujetar la manta o como arma defensiva, que también puede serlo; sino como si, precavidamente, la mujer india llevara sobre sí el más inocente de los cubiertos de mesa. Bajo ese aspecto inocuo y ficticio, el *tupu* ha podido sobrevivir hasta nuestros días superando toda oposición.

Más inesperada es la transformación que sufrieron los *huacos* en forma de cabeza de llama (Fig. 14). El prototipo es Tiahuanaco y fue reasumido en época Incaica. Como los *ultis* tipo alpaca, reapareció a finales del siglo XVIII en la atmósfera rural del movimiento nacionalista inca (Fig. 15). Pero pronto su apariencia demasiado evidente buscó una cobertura mimética y la encontró en una forma desconcertante: el simple zapato o botín cuyo aspecto alargado repite el hocico de la llama y cuya apertura coincide con el corto gollote abocinado (Fig. 16). Pero esta curiosa simulación no perduró mucho. Tal vez la apariencia ficticia, demasiado alejada de la función real, terminó por destruir la credibilidad en el objeto. Las pocas piezas conservadas son todas del siglo XIX temprano o mediado. Luego se extinguió²¹.

Puede, pues, afirmarse que un concepto como el de “transmisiones verticales” acuñado por George Kubler²², sólo será utilizable genuinamente si además de considerar la progresión interna dentro de la sociedad colonial de elementos europeos, también reconociera, en sentido histórico inverso, la supervivencia de elementos prehispánicos heredados y transformados en su asimilación por los grupos campesinos. Así como los componentes Occidentales se desplazan desde los círculos oficiales hacia el *hinterland* de las áreas rurales y en algunos casos revierten el recorrido nuevamente remontando hacia los estratos altos de la sociedad; así también hay factores autóctonos que ascienden al nivel de la *élite*. Son los casos señalados anteriormente de los keros incorporados tardíamente en los interiores de la burguesía urbana del siglo pasado o de la recuperación del arte popular en este siglo por los artistas del Indigenismo.

Las transmisiones verticales, en el sentido restringido del término, corresponden propiamente a la herencia colonial del arte popular. O sea aquellos elementos de origen netamente europeo usados en el arte de *élite* virreinal y que fueron adoptados por las manufacturas de los niveles populares. Estas constituyen sin duda las formas predominantes, aun allí donde se perciben claros rezagos prehispánicos, puesto que las exigencias de la disyunción

21. Asociados a esa forma están los *huacos* en forma de pie, calzado con una sandalia que se dan en la Costa Norte a partir del Segundo Período Intermedio (Fig. 17). Mientras no haya más datos etnológicos o históricos acerca de aquellos objetos será difícil dilucidar si los botines son una supervivencia de las cabezas de llama oculta bajo una forma mimética inofensiva o si son una modernización disyuntiva de los *huacos*-pies.

22. George Kubler: “La historia del arte y la historia de las ideas”. En: *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, UNMSM. Lima, 1972; e *idem.*: “Indianismo y mestizaje”. En: *Revista de Occidente*, N° 38, Mayo 1966.

imponen permanentemente a los objetos un aspecto occidental. Prevalen en los contenidos explícitos, en las formas estructurales y sobre todo en el lenguaje gráfico empleado en todos los objetos populares. Donde hay escenas representativas o figuración escultórica —con excepción de la ornamentación simbólica de la textilera— el estilo plástico a que recurren los artistas populares es de inspiración netamente occidental y deriva en gran parte de los modelos virreinales o a veces del costumbrismo romántico. Los ejemplos más claros de esa vinculación con el cuerpo artístico colonial se perciben en obras ejecutadas por los artesanos de los ámbitos provincianos que trabajaron para la población campesina. O sea en aquellas creaciones que por su mayor complejidad representativa requirieron de una experiencia compositiva relacionada a los niveles del arte de *élite*. Las *cajas de imaginero* ayacuchanas, las cruces de camino, los Nacimientos de pasta y cerámica, con todas sus comparsas de personajes pueblerinos, y los derivados costumbristas de esas esculturas pequeñas hechas en el Cuzco o Huancayo. las iglesias de tejado, con aun mayor evidencia, y las pinturas campesinas cuzqueñas. En todos esos objetos la pintura y la escultura virreinales proveyeron los modelos formales (y con frecuencia también la técnica) de los cuales derivó, por filiación directa, el repertorio popular. ¿Qué cosa más evidente que la transposición en cerámica y a escala miniaturizada que hacen los alfareros de Quinua de las iglesias virreinales barrocas para sus protectores domésticos? ¿Qué derivación más directa que la que se establece gráficamente entre los santos de los *retablos* o de las pinturas campesinas y los óleos de la pintura colonial? (Fig. 12). Es, pues, evidente que el arte virreinal otorgó en la gran mayoría de casos el ropaje formal en que se presentan las obras populares, aunque los contenidos sean profundamente sincréticos.

Cabe tal vez aclarar que lo dicho anteriormente no implica una falsa interpretación dualista del arte popular. El término *ropaje* se emplea aquí tan sólo en un sentido figurado y para aclarar —si bien con una imagen exagerada— un concepto que es en sí más complejo. La forma occidental no es sólo una cobertura exterior. Es en realidad un componente intrínseco de la ideología sincrética de la población campesina. La forma cristiana, íntegra sustancialmente la mentalidad sincrética en su organización estructural heterogénea. Santiago no es una máscara de Illapa en la cosmología andina; es algo nuevo, estructuralmente distinto a ambos orígenes que le dieron lugar. No es ya ni el Illapa precolombino, ni el santo español de caballo blanco. Y su expresión en una obra plástica refleja exactamente esa situación: depende para su plasmación del discurso formal europeo, pero se inserta en un contexto totalmente diferente al arte español, en lo que es el sistema mítico andino, el cual se manifiesta con toda claridad, con su división en niveles cósmicos y su figuración campestre, en los *retablos* y las pinturas campesinas cuzqueñas ²³.

De manera, pues, que la herencia virreinal del arte popular es tan importante como la prehispánica. Es uno de los dos afluentes que lo componen

23. Emilio Mendizábal L.: *Op. cit.*, Pablo Macera; *Pintores populares andinos*, Lima, 1979, excelente estudio social del arte campesino cuzqueño que recoge muchos de los datos del trabajo de E. Mendizábal.

y es aquel que proporciona el discurso formal, el lenguaje artístico y expresivo en el cual todos los contenidos son transmitidos y objetivados. Desde los keros hasta los mates, de la cerámica a la platería, de la pintura a la *pedra de Huamanga*, todos nos hablan en un lenguaje propio, pero cuyo vocabulario está conformado por palabras del sistema occidental. No puede, por eso, dejar de señalarse con suficiente énfasis que el arte popular peruano posee una dimensión temporal, una resonancia histórica que no sólo es extensa por su antigüedad, sino que es profunda por la realidad social e histórica compleja que reflejan sus obras.

Noviembre de 1979



Fig. 1. "Uti" o "conopa" Inca en forma de alpaca.
Piedra. Colección privada, Lima.



Fig. 2. "Uti" o "conopa" en forma de alpaca
Sierra Sur. Siglo XIX. Cerámica vitrificada.
Propiedad del autor.

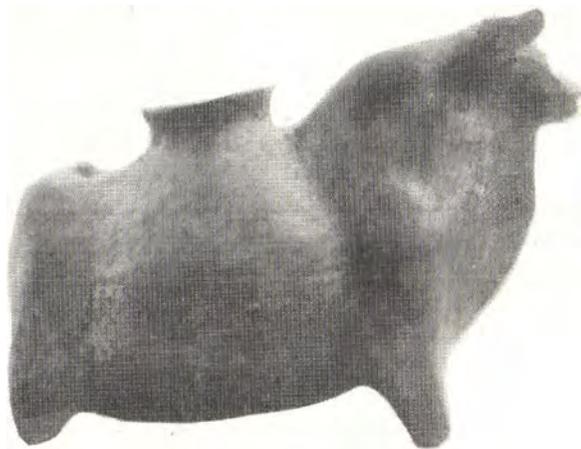


Fig. 3. "Conopa" en forma de toro. Sierra Sur.
Siglo XIX. Cerámica. Museo de Arte y de
Historia, UNMSM, Lima.



Fig. 4. "Toro de Pucará". Santiago de Pupuja
Puno. 1950-60. Museo de Arte y de Historia,
UNMSM, Lima.

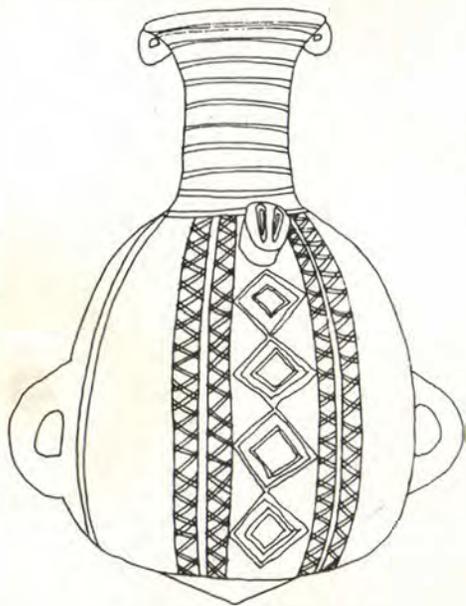


Fig. 5. *Aribalo* Inca. Cerámica. Museo Nacional de Antropología, Lima.



Fig. 6. *Recipiente aríbaloide con temas incas*. Cuzco. Siglo XVIII. Mayólica tricroma. Ex-colección M. Mujica Gallo. Lima.

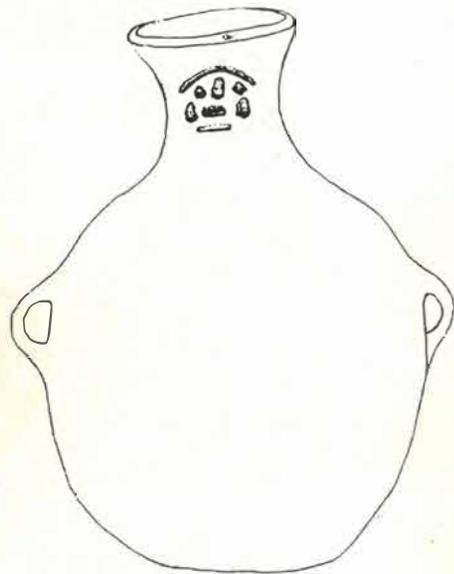


Fig. 7. *Vasija aríbaloide*. Shudal, Cajamarca. Época actual. Museo de Arte y de Historia. UNMSM. Lima.



Fig. 8. *Kero policromado*. Cuzco. Estilo formal. Cortesía del Museo Británico, Londres.



Fig. 9. *Kero decorado con una alegoría de la Independencia*. Cuzco. 1820-1822. Reproducido de John H. Rowe. 1961.

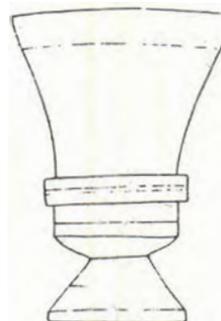


Fig. 10. *Kero desornamentado*. Zona rural del Cuzco. Finales del siglo XIX. Museo de Arte y de Historia. UNMSM. Lima.



Fig. 11. *Kero con asa de taza occidental*. Zona rural de la Sierra Sur. Siglo XX. Museo de Arte y de Historia, U MSM. Lima.



Fig. 12. Santiago y santos protectores de la vida ganadera. Cuzco, Siglo XIX. Oleo sobre lienzo. Colección Raúl Apesteegua, Lima.

junio HAWCAICUS QVI



Fig. 13. El Inca envia una ofrenda de chicha al sol en las ceremonias del mes de junio.
Felipe Guamán Poma, *El Primer nueva coronica...*



Fig. 14. *Huaco en forma de cabeza de llana*. Segundo Intermedio. Cerámica. Museo Nacional de Antropología. Lima.



Fig. 15. "Conopa" en forma de cabeza de llama. Sierra Sur. Siglo XIX. Propiedad de la Sra Marta Campana. Lima.



Fig. 16. "Conopa" en forma de botín. Sierra Sur. Siglo XIX. Propiedad del autor.



Fig. 17. *Huaco en forma de pie*. Chimú. Cerámica. Museo Nacional de Antropología. Lima.