

The Baroque Gaze:

The Survival of the Baroque and the Derangement of Modernity in Contemporary Peru.

El mirar barroco.

Las supervivencias del barroco y el trastorno de la modernidad en el Perú contemporáneo.

A Dissertation Presented

by

Jose Gabriel Chueca

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2020

ProQuest Number:27831103

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent on the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



ProQuest 27831103

Published by ProQuest LLC (2020). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All Rights Reserved.

This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 - 1346

PREVIEW

Copyright by
Jose Gabriel Chueca
2020

Stony Brook University

The Graduate School

Jose Gabriel Chueca

We, the dissertation committee for the above candidate for the

Doctor of Philosophy degree, hereby recommend

acceptance of this dissertation.

Adrian Perez-Melgosa – Dissertation Advisor
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Paul Firbas - Chairperson of Defense
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Lena Burgos-Lafuente
Associate Professor, Hispanic Languages and Literature

Margarita Saona
Professor and Head, Hispanic and Italian Studies, University of Illinois at Chicago

This dissertation is accepted by the Graduate School

Eric Wertheimer
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

The Baroque Gaze: The Survival of the Baroque and the Derangement of Modernity in

Contemporary Peru.

by

Jose Gabriel Chueca

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2020

In their attempts to explain the dysfunctions of modernity in Latin America, theorists see it as a failed project (Néstor García-Canclini), a chronic deferral of the modern (Aníbal Quijano), or blame residual colonial practices (Walter Mignolo). Rather than continuing this obsessive search for causes and failures, this dissertation proposes the existence of a baroque modernity. Studying the case of Perú as paradigmatic, I document and analyze the continuities of the baroque culture in the present. Since the early 19th century, the baroque has been considered a surpassed aesthetics, ended when modern national projects overturned the colonial order. I contend, however, that the baroque was never canceled but rather fiercely repressed. In Perú, the baroque ethos, as Bolívar Echeverría describes it, has survived within what Terry Eagleton calls the “social unconscious.”

Employing Aby Warburg’s notion of “survival” (*Nachleben*), the anachronistic, symptomatic and unexpected manifestations from the past that haunt the present, I analyze a group of visual, museographic, and literary works. These include: the photo exhibition

Yuyanapaq. In Order to Remember. Visual Account of the Intern Conflict in Peru 1980-2000, organized by the Truth and Reconciliation Commission of Peru (National Museum, 2003-present); the most emblematic photograph in this exhibition showing the hands of an indigenous peasant woman holding a small picture of a disappeared loved one (Vera Lentz, 1984); the work of novelist José María Arguedas; and finally the paintings of contemporary artists Alfredo Márquez and Ángel Valdez. I contextualize all these artistic works within the political and social history of violent confrontation in Perú to show how each of them radically links information, ethics, and aesthetics, fields that modernity strives to keep separated. And they do so through a unique reinterpretation of the baroque rhetoric as a means to achieve modernity through citizenship, memory and justice. Furthermore, they activate social empathy by emphasizing the relation between the baroque ethos and the sacred. In this way this dissertation shows how the baroque *ethos* is not only pivotal for the disruption of modernizing projects in contemporary Peruvian society, but also contains the potential for the articulation of a vernacular modernity.

Dedication Page

A Lulo y Ani,
y a Esther

PREVIEW

Índice

Listado de imágenes.	vii
Prefacio.	viii
Agradecimientos.	xxvi
Introducción.	1
El <i>ethos</i> barroco.	7
Impulsos y estrategias barrocas.	22
Noción operativa de modernidad.	45
Materiales de análisis.	54
Capítulo 1. Argumentación teórica acerca del barroco en el Perú contemporáneo.	62
Relación entre imagen y texto en el barroco.	79
El texto subordinado a la imagen.	88
Capítulo 2. Teatralidad barroca y modernidad en la exposición <i>Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado en el Perú 1980-2000.</i>	102
Capítulo 3. El ángel de la memoria. Sobrevivencias del barroco en la fotografía icónica de <i>Yuyanapaq. Para recordar</i> , de Vera Lentz.	128
La fotografía y la muerte en el Perú.	143
El ángel de la memoria.	154
Creación de un ícono universal no específico.	163
Capítulo 4. Las cárceles barrocas de Alfredo Márquez y de José María Arguedas.	175
Etapas específicas de la obra de Márquez.	182
La prisión.	195
La cárcel como retablo en Arguedas.	203
Capítulo 5. El barroco de Márquez.	224
Valdez y Márquez en la <i>Caja negra</i>	245
Conclusiones. Barroco, sí, pero ¿cómo?	266
Bibliografía citada.	287

Listado de imágenes

- Imagen 1: Reproducción del informe sobre *Yuyanapaq* del New York Times, publicado el 27 de junio de 2004. Foto de Juan Pablo Murrugarra. Página 106.
- Imagen 2: Exposición *Yuyanapaq* en el Museo de la Nación. Foto de José Chueca. Página 107.
- Imagen 3: Portada de *La verdad sobre el espanto*, dossier de la revista Caretas. Página 111.
- Imagen 4: Portada del libro de la exposición *Yuyanapaq. Para recordar*. Página 111.
- Imagen 5: Sala inicial de la exposición *Para recordar Yuyanapaq*. Foto de Juan Pablo Murrugarra. Página 122.
- Imagen 6: Portada del libro de la exposición *Yuyanapaq. Para recordar*. Página 128.
- Imagen 7: Grabado publicado en *Rhetorica christiana*, de Diego Valades, en 1597. Página 145.
- Imagen 8: Daguerrotipo de la década de 1850, retrato *post-mortem* de un eclesiástico de alto rango. Página 147.
- Imagen 9: Pintura *Finis Gloriam Mundi* (1670), de Juan de Valdés Leal. Original en el Hospital de la Caridad de Sevilla, España. Foto: José Chueca. Página 148.
- Imagen 10: Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima de Angelino Medoro, 1617. Foto tomada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Rosa_de_Lima_-_Angelino_Medoro.jpg. Página 148.
- Imagen 11: Foto en color de Vera Lentz en pequeño formato. Captura de pantalla del banco de imágenes de la CVR. Manos sosteniendo la fotografía de un familiar desaparecido. Página 160.
- Imagen 12: Foto en blanco y negro de Vera Lentz en pequeño formato. Captura de pantalla del banco de imágenes de la CVR. Manos sosteniendo la fotografía de un familiar desaparecido. Página 160.
- Imagen 13: Imagen de la obra *Muruk'ocha El Cuarto del Rescate*, de Alfredo Márquez, basada en fotos de Sebastián Rodríguez grabadas sobre planchas de cobre (2011). Reproducción del artista. Página 163.
- Imagen 14: Trazos superpuestos sobre la fotografía de Vera Lentz: cabeza y alas. Página 171.
- Imagen 15: Taller NN (Alfredo Márquez), *Gran Paro Fue Total*, 1988. Reproducción del artista. Página 186.
- Imagen 16: Algunas de las imágenes que componen la *Carpeta negra*. Fotocopias intervenidas con serigrafía, 29 x 42 cm. Reproducción del artista. Página 190.
- Imagen 17: Cajón de san marcos. Anónimo. 1940. Foto: Juan Pablo Murrugarra. Página 216.
- Imagen 18: Retablo de Joaquín López Antay. *Semana santa*, Ayacucho, 1976. Foto: Juan Pablo Murrugarra. Página 216.
- Imagen 19: *La Pachacuti (Like a Virgen)*, de Alfredo Márquez. Acrílico sobre lienzo. 150x145 cm. Reproducción del artista. Página 224.
- Imagen 20: *Caja negra*. Alfredo Márquez y Ángel Valdez (Proyecto A Imagen Y Semejanza), 2001. Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo, 240 x 240 cm. Reproducción del artista. Página 247.
- Imagen 21: *Juicio sumario* (1992), de Ángel Valdez. Técnica mixta sobre madera. 180x120 cm. Página 252.
- Imagen 22: Pintura *La Trinidad entronizada como tres figuras iguales* (años 1720 - 1740), de un artista anónimo cusqueño. Colección del Museo de Arte de Lima. Página 259.
- Imagen 23: Reproducción del cuaderno de apuntes de Ángel Valdez.
- * El autor tiene autorización para reproducir todas las imágenes que lo requieren.

Prefacio

Esta tesis comenzó con la pretensión de elaborar un atlas visual de la violencia política en el Perú. En su momento, la idea me parecía fascinante –sigue siéndolo– pero no tenía idea de cómo abordarla. La tarea parecía abrumadora. El consejo del profesor Adrián Pérez-Melgosa, con quien he trabajado todos los años del doctorado y es el supervisor de esta tesis, fue simple: De lejos, la tarea parece imposible, pero a medida que te acerques a la montaña aparecerán las fisuras en las que podrás encontrar apoyo; comienza por escoger algunas imágenes y descríbelas. En ese momento, es evidente, no supe seguir el consejo. Pero hice otra cosa. Ante el pánico de sentir que no sabía lo suficiente, me puse a reunir material teórico para intentar, en lugar de escalar la montaña, construir una torre al costado. Sin duda un abordaje infinitamente más laborioso –¿y poco práctico? ¿subrepticamente temeroso? ¿directamente ocioso?– pero, bueno, fue lo que hubo. En esa dirección profundicé, entre otras, en las interesantísimas obras de George Didi-Huberman, quien me llevó a los trabajos de Walter Benjamin sobre la imagen, el barroco y la historia, y a las obras de Aby Warburg, quien trató de identificar las sobrevivencias fantasmáticas presentes en las imágenes mediante el épico e imposible *Atlas Mnemosine*, su proyectado mapa de la visualidad. Y si bien estos materiales me abrieron horizontes infinitos, en esta búsqueda de material teórico acerca de la imagen, llegué también a la sorprendente constatación de que no había mucho material al respecto escrito en el Perú. Es decir, el Perú no había producido teoría visual. O más bien, la había producido pero de otra manera. Cuando se lo comenté al profesor Joaquín Barriendos, me dijo que el material producido en Latinoamérica sobre teoría de la imagen si bien efectivamente es escaso se encuentra, además, distribuido en libros y artículos de historia del arte, de antropología, de semiótica, de crítica de arte, de fotografía, de crítica cultural, etc. Tales reflexiones por lo tanto no están sistematizadas alrededor

de la imagen sino que fueron producidas de acuerdo a las necesidades de investigaciones realizadas en dichos campos. Uno de los objetivos de este trabajo es contribuir a llenar ese vacío o, dicho de otra manera, a organizar los materiales disponibles alrededor de la noción de teoría de la imagen en el Perú.

¿Por qué me empeñé en buscar teoría visual producida en el Perú o en Latinoamérica y no me di por satisfecho con las obras de los autores referidos así como de otros de alucinante profundidad como Kaja Silverman y W.J.T. Mitchell? Porque paralelamente había llegado a otro convencimiento: esas teorías estaban construidas desde el interior del paradigma moderno y la relación de Latinoamérica en general y del Perú en particular con la modernidad es, por decir lo menos, muy problemática. Por lo tanto, hay una gran distancia no solo entre los materiales a partir de los cuales se desarrollaron esas reflexiones y los materiales peruanos sino, también, entre las propias formas de reflexionar acerca de ellos, ya que sus contextos son muy distintos. Esa distancia debería ser irrelevante si uno piensa que el Perú, o por lo menos Lima, que es la ciudad en la que crecí y viví antes de venir a Nueva York, forma parte de Occidente y que, en consecuencia, forma parte del mismo mundo donde se produjeron esas reflexiones. Debería ser irrelevante si uno piensa, también, que la distancia que separa al Perú, o por lo menos a Lima, de la modernidad es, como se repite comúnmente, de unos cuantos puntos más en el PBI y de unos cuantos puntos menos en el índice de pobreza, lo cual se resume, metafóricamente, en unas cuantas décadas de desarrollo fundamentalmente económico –aunque se repite siempre que estamos muy cerca, “que es ya”¹. Y eso era más o menos lo que yo pensaba y sentía hasta que

¹ Una investigación acerca del uso que se le ha dado en el Perú a la palabra modernidad o modernización en campañas o discursos políticos, o en publicidad, durante el siglo XX y XXI es necesaria para tener una idea de la percepción mayoritariamente compartida de dichas palabras, de cómo su sentido ha cambiado con el tiempo y de cómo estas nociones se engranan con otros proyectos más específicos, tales como proyectos de desarrollo del estado o privados, así como

vine a vivir a Nueva York, donde tuve, parafraseando a Arjun Appadurai, una experiencia vivencial y teórica de la modernidad².

La primera vez que estudié la noción de modernidad fue en un curso de filosofía en la Facultad de Arte de la Universidad Católica del Perú. El profesor Julio del Valle ofreció una comparación entre el paradigma clásico y el paradigma moderno. En principio, el tema debía servir para pensar el arte moderno, pero a mí me aclaró ciertos aspectos no solo del arte sino del funcionamiento de la sociedad: la democracia, los derechos humanos, el capitalismo, la razón, la tradición, la religión, etc. Empecé a figurarme entonces por qué la sociedad peruana era entendida como una sociedad en muchos sentidos premoderna, incluso por qué era descrita como

posicionamientos políticos y en la opinión pública. Sobre la ansiedad de la modernidad tenida por inminente, la película argentina *Martín Hache* (1998), de Adolfo Aristarain, ofrece una escena en la cual Martín padre, un cineasta argentino migrado a España en los años 90, reflexiona sobre la forma en que el proyecto nacional argentino se entiende como una permanente frustración. Dice: “(Argentina) no es un país, es una trampa ... La trampa es que te hacen creer que puede cambiar. Lo sentís cerca, ves que es posible, que no es una utopía, que es ya. Mañana. Y siempre te cagan. Vienen los milicos y matan 30 mil tipos o viene la democracia y las cuentas no cierran”. Al margen de las referencias a un periodo de tiempo específico del siglo XX de Argentina, al margen de las diferencias específicas en cada nación latinoamericana y al margen de que el personaje atribuye esta situación a un grupo específico aunque indefinido – “los que se quedan con el botín”, “los fachos”–, esta reflexión resulta transversal a las clases medias urbanas de Latinoamérica y muestra los afectos que resultan y que producen a la vez la frustración de este proyecto. Este es el link a la escena: https://www.youtube.com/watch?v=_zbRmfQksjA

² Appadurai dice: “In my own early life in Bombay, the experience of modernity was notably synaesthetic and largely pretheoretical. I saw and smelled modernity reading *Life* ... (and) seeing B-grade films (and some A-grade ones) from Hollywood” (1). Me gusta su descripción de la modernidad en Bombay: sinestética y en gran parte preteórica. Es decir, que estimulaba unos sentidos pero producía la respuesta de otros, como esas personas que al ver un color también ‘sienten’ un olor o un sabor, o que ‘ven’ los sonidos. En Lima, uno podía sentir algo parecido viendo series o películas o escuchando música norteamericana o, simplemente, percibiendo la alta valoración de los objetos procedentes de ciertos países del extranjero. La modernidad se ‘siente’ en el consumo de productos culturales importados con los que algunos –supongo que muchos o quizá no tantos, pero no sé cuántos– podíamos sentir mayor afinidad que con productos locales. Pero esta consideración se entrecruza con la valoración social implícita en la palabra “importado”, que no solo constata el origen de un bien sino que adjudica determinado prestigio a su poseedor o usuario.

premoderna con áreas de modernidad y bolsones de posmodernidad –descripción que en realidad parece más preocupada por reforzar la idea de que la modernidad “es ya” antes que por explicar el estado de las cosas–. La modernidad se presentaba, en efecto, como un proyecto, como un norte, una dirección en la cual apuntar para construir la sociedad, dando por sentado que esta está muy a medio construir. Esto incluso en el ambiente dictatorial de los años 90, dirigido por Alberto Fujimori, el cual aumentó sin oposición, entre otras cosas, por el desprestigio en que había caído la política después de la desgraciada década del 80. Este desprestigio se expresó en el casi absoluto desinterés por la política que tenía la generación que en ese momento poblaba las universidades. Desinterés cuando no un directo rechazo que era blandido en forma de desprecio y que, a su vez, alimentó el individualismo que abrió las puertas al brutal neoliberalismo que continúa hasta hoy. Incluso en ese contexto esa noción básica de modernidad me sirvió como herramienta y como brújula para sentir que la sociedad peruana era, a pesar de su caos, navegable. Y para mí siguió siéndolo cuando me dediqué al periodismo, durante los últimos años de los 90 y la primera década del nuevo milenio.

Trabajar como periodista me permitió conocer Lima de una manera inusual, por ejemplo, constatando las diferencias abismales que contiene entre sus ciudadanos y sus espacios. Recuerdo que en una entrevista, en marzo de 2003, el padre Hubert Lanssiers me dijo que los extremos de Lima no eran abarcables por la imaginación: había un extremo de ricos que eran realmente incapaces de imaginar cómo podían vivir los que habitaban el extremo de la pobreza, y a la vez, en ese extremo de pobreza era imposible de imaginar la vida en el extremo de riqueza, estando ambos al alcance de la vista: desde los cerros donde están las barriadas en la periferia se ven los edificios de vidrio y acero y desde esos edificios se ven los cerros con sus barriadas. Efectivamente, es improbable que haya un edificio muy alto desde el cual no pueda verse, por un

lado el océano, y por el otro, el horizonte de pobreza. También conocí científicos peruanos que trabajaban en el extranjero y que regresaban de visita al Perú para tratar de impulsar algún proyecto que al final era terriblemente difícil sostener por razones más profundas que la escasez de recursos económicos. Conocí a un muchacho que había intentado entrar ilegalmente a los Estados Unidos varias veces y que a pesar de redadas donde lo arrestaban y naufragios donde pudo haber muerto seguía intentándolo –y una vez recibí un correo electrónico misterioso que decía “llegué”–. Conocí a chicos soldados –menores de edad– que al día siguiente se iban a la guerra. Conocí a muchos migrantes que habían llegado a Lima desde algún lugar de los Andes escapando de la guerra o de la pobreza y que se habían tragado la muy violenta y agresiva recepción limeña para los migrantes andinos; y conocí también a descendientes de inmigrantes andinos que no sabían quechua porque sus padres deliberadamente no se lo habían enseñado para que no tuvieran acento serrano –lo cual habían conseguido– pero que, llegados a la adultez, el primer viaje que hacían era al lugar de origen de sus abuelos lamentándose de no poder entenderlos. Conocí a personas cuyas empresas o sus cuerpos o sus mentes estuvieron demasiado cerca de la guerra. Conocí a predicadores, chamanes, a una chamana, y a brujos y brujas de varias partes del país. También conocí a un señor que estaba en contacto con extraterrestres y a otro que aseguraba que podía predecir terremotos –obviamente no podía–. Conocí al lustrabotas que dirigía el sindicato nacional de lustrabotas, y recuerdo su llanto amargo cuando recordaba su infancia. Igual de amargo al llanto de un joven que buscando a su padre desaparecido había terminado acusado de terrorista –y hubo muchos otros que simplemente no menciono–. Conocí médicos científicos que estudiaban aspectos de la medicina desarrollados especialmente en el Perú. Conocí a intelectuales y escritores. Conocí a artistas en el pico y en el fondo de sus carreras; actores que hablaban quechua y actores que hacían musicales estilo Broadway. Conocí

a ingenieros que habían hecho obras en lugares lejanos e inhóspitos antes de que existieran las calculadoras científicas y a un piloto que se había estrellado en la selva y se salvó gracias a la ayuda de aborígenes. Conocí a un ingeniero que se había salvado por centímetros del alud que destruyó la ciudad de Yungay, en los Andes centrales, en 1970, y que se dedicó desde entonces a trabajar en políticas de prevención de desastres –y que en ciertas navidades seguía recibiendo una postal de la pareja de turistas franceses a los que salvó–. Conocí a empresarios con escritorios de vidrio y a empresarios con suelo de tierra. Conocí a gente que pagaba impuestos y gente que no. Conocí a mujeres activistas de diversas causas en barrios pobres: trabajaban contra la violencia familiar, por la prevención del sida, por iniciativas empresariales; iniciativas que uno publicaba y atesoraba como quien atesora un gesto heroico en una guerra perdida –como los que componen la mayor parte de la historia de la guerra con Chile que se enseña en los colegios–. Conocí a políticos de diversas tiendas y calañas. Conocí gente que se había fajado por la justicia y había pagado el precio. A los peruanos que triunfaban en el extranjero también los conocí. Y a los que trataron de matarse. Y conocí a varios que podían ser considerados un fracaso total. Recuerdo que antes de usar una grabadora digital, acumulaba torres de casetes con entrevistas en la oficina y en mi casa. Y a veces, en los pocos minutos libres que me dejaba este trabajo, miraba esas torres y me preguntaba cómo era posible que tantas cosas cupieran ahí. Hago este recuento porque es un conocimiento imposible de sistematizar y explicar en forma de temas, periodos históricos o estratos sociales. De hecho, todo esto vendría a ser lo que en algunos textos de divulgación científica denominan “conocimiento anecdótico”, es decir, información que circula en el medio pero que no ha sido comprobada científicamente. Bueno, tengo más de dos mil anécdotas. Y sin duda algo se aprende de todo eso.

El periodismo es un trabajo curioso, te abre puertas de lugares siempre diferentes y las personas hablan con uno. El periodista de periódico o revista, a fin de cuentas, es un letrado y, como apunta Ángel Rama, comparte el prestigio que tiene la letra en el ámbito latinoamericano – pudiendo trabajar para los intereses de la élite o en dirección contraria, pero siempre dentro del limitado ámbito letrado–. Quizá por eso el periodismo tenía una cierta aura para los que no lo practicaban: la posibilidad de figurar en el diario y de dar una opinión –implícita o explícita– era objeto de respeto, aun cuando no se estuviera de acuerdo con dicha opinión. Se tiene la impresión de que los medios pueden dirigir la realidad, lo cual es objeto de continuo debate. Actualmente, la expansión de Internet y de las redes sociales ha roto el monopolio de los medios tradicionales sobre la opinión pública y los poderes dentro de dicha esfera se encuentran en proceso de constante reorganización, hasta que se alcance una nueva estabilidad cuya forma todavía es difícil de vislumbrar. De cualquier forma, y para cualquier periodista que quisiera preguntar, ahí estaban las experiencias de inmigración de los Andes a Lima, de inmigración afuera del país, de los que llegan de otros países al Perú, están las experiencias con los idiomas, con las culturas, en los colegios, en los trabajos, en los barrios, están las canciones, las estafas, los engaños, los abusos, la violencia, las decepciones, las reivindicaciones, las penas, los esfuerzos, las derrotas, los triunfos grandes y los chiquitos. En fin, así fui conociendo Lima: entrevistando una persona diferente cada día, seis días por semana, durante siete años. Me tomó años asimilar tanta información. Y aún hoy hay veces en que no puedo mirar mi archivo sin sentir aprehensión, cuando puedo mirarlo.

Así que tenía una idea preeminentemente experiencial y voluminosamente anecdótica de lo complicada que es Lima –mapeada usando la modernidad como brújula– cuando llegué a Nueva York. Y, claro, ambas ciudades son diferentes. Lo que uno no sabe y eso sí fue una

sorpresa, porque como dice Appadurai, uno ha consumido tantas películas y productos culturales hechos en el Norte que en realidad siente que conoce Estados Unidos, es que al llegar uno va ‘descubriendo’ que las diferencias son, en realidad, muchas y muy grandes. Y aunque es arriesgado denominar el Norte así, creo que es efectivamente otra cultura. Constatar la distancia que separa Lima de Nueva York, en principio, fue resultado de una serie de intuiciones y pequeñas constataciones a las que uno llega al cabo de algunos años viviendo aquí. Cuando llegué, estudié en NYU primero y luego en Stony Brook University. En ambas universidades trabajé paralelamente como instructor y asistente de enseñanza dictando cursos de español y de literatura hispánica. En esta ciudad hice nuevos amigos y también conocí a mi esposa. Poco a poco me fui familiarizando con la vida aquí, en sus aspectos cotidianos, personales e institucionales y fui entendiendo que la diferencia entre vivir en el Sur y vivir en el Norte es mucho mayor que la suma de lugares comunes a los que se suele aludir: diferencias económicas, políticas, sociales y culturales –entendiendo cultura como ciertos comportamientos–, entre las que se encuentran mejores salarios, institucionalidad sólida, una cantidad mucho menor de corrupción, seguridad ciudadana, extraordinaria oferta cultural –en el sentido de museos, libros, películas, teatro, etc.–, mucho mayor acceso a información y a tecnología, todo lo cual se suele resumir en esa oposición de ‘atraso’ versus ‘adelanto’.

Pero las diferencias son mayores. Me atrevería a proponer que son cosmovisiones distintas. El problema es que explicar esa diferencia es muy difícil. Porque es una diferencia invisible. Tiene que ver con comportamientos, con actitudes, con eso que Terry Eagleton agrupa bajo el nombre “inconsciente social” (*Culture* 49). A simple vista no parece que haya una diferencia material tan grande, ni mirada desde el Sur ni mirada desde el Norte –las cifras son monstruosamente distintas pero eso no se ‘ve’–. En Lima abundan los teléfonos celulares y

ciertos barrios hasta *podrían estar* en una ciudad del norte y los que son demasiado pobres para eso, podrían estarlo si tuvieran el dinero, lo cual resume la diferencia a pobreza, lo cual resume la solución al dinero. Pero es claro que si bien la pobreza de un país o de una comunidad es un problema, este no se resuelve recibiendo dinero. Simplemente afirmar algo tan impreciso como que la diferencia es enorme es complicado, porque allá no lo entienden así y aquí tampoco. Hay que vivir en uno y otro lado, ir y volver varias veces, para empezar a hacerse una idea. Y aun así. Fue la constatación de esta enorme diferencia lo que me hizo imposible continuar mi investigación si no podía contar con material teórico producido en el Perú –o en Latinoamérica– sobre la imagen. El razonamiento es simple: si la modernidad produce y es producida por una visualidad específica y si la relación del Perú con la modernidad es, por decir lo menos, muy problemática; entonces, el Perú tiene una visualidad que es diferente de la visualidad moderna. La pregunta es dónde se ubica esta diferencia de visualidades.

La palabra barroco, en su sonoridad y en las imágenes asociadas libremente a ella, se me reveló como poseedora de un misterio que bien podría ser la clave que estaba buscando. La idea se me presentó después de ver un documental del profesor Wilton Martínez, *Trasnational Fiesta: Twenty Years Later*. El profesor proyectó el documental en el instituto de Estudios Latinoamericanos y del Caribe (LACS), en Stony Brook University, y durante la conversación que siguió, el profesor Paul Firbas hizo un comentario que me llamó especialmente la atención. La película muestra a un grupo de inmigrantes peruanos que llegan a Maryland, Estados Unidos, y consiguen hacer, después de mucho esfuerzo, la fiesta patronal de la Virgen del Carmen que hacían en su pueblo natal, para luego regresar y celebrarla en su propio pueblo. La película mostraba a estas personas que se habían adaptado a la vida en Estados Unidos, que se comportaban como norteamericanos, regresando a los Andes, con sus hijos, para encontrarse con

sus familiares y amigos y participar de una fiesta patronal, con las vestimentas y rituales correspondientes. Me interesó particularmente una escena que muestra a un grupo de señoras con aspecto típico andino en el porche de una típica casa norteamericana sosteniendo una conversación que saltaba con toda naturalidad del quechua al inglés, sin pasar por el castellano – incluso pensé, vaya, finalmente consiguieron saltarse a los payasos y hablar con los dueños del circo–. El comentario que hizo Paul, refiriéndose a la película, fue algo tan sencillo como “ahí también está el barroco”. Mi conocimiento entonces sobre el barroco era muy básico, algunas ideas que había aprendido en el curso de literatura colonial justamente con Paul. Pero por la forma en que lo dijo era claro que yo no estaba entendiendo en absoluto a qué se refería y recuerdo haber pensado que ese vacío de conocimiento y de comprensión que se me presentaba parecía ser tan grande que ahí podía haber una respuesta. Paul me recomendó entonces lo más básico del barroco español analizado como cultura: Maravall, *La cultura del barroco*, y también un texto que iba en una dirección menos ortodoxamente marxista y más benjaminiana: Rodríguez de La Flor, *Pasiones frías*. Con esos dos textos entendí lo fascinante del tema y, a pesar de que estos textos son también del Norte, confirmé que ahí podía estar la clave de la relación del Perú con la modernidad y, también, de la cultura visual peruana. Y también me di cuenta de lo extenso del campo y de sus divisiones internas: la producción sobre el barroco español y sobre el barroco en América iban por caminos diferentes. Pocos textos los trataban como una unidad.

Pero ya tenía una palabra: barroco. En uno de esos veranos asistí al School of Theory and Criticism, en Cornell University. Ahí conocí al profesor W.J.T. Mitchell y a un grupo de gente maravillosa –¿quién más puede querer pasar seis semanas de verano en un ‘campamento’ de teoría crítica, leyendo toneladas de teoría complicada y discutiéndola?–. Cuando le comenté mi

proyecto sobre las imágenes y la violencia política a Mitchell, él me dijo le parecía bien pero que buscara lo específico. ¿Qué pasa en el Perú que no pasa en otros lados? Hay muchas cosas pasando en muchos sitios del mundo, ¿qué puedes decir que pasa en el Perú porque es en el Perú donde pasa? Al mismo tiempo, unos compañeros del campamento me contaron del trabajo de Mabel Moraña, de su “Barroco, Neobarroco, Ultrabarroco”. El trabajo de Moraña estaba enfocado en literatura de Latinoamérica y era claro que siguiéndola iba en la dirección correcta. A través de ella, llegué al filósofo ecuatoriano mexicano Bolívar Echeverría y su *ethos* barroco. Y entonces todo comenzó a encajar. ¿Qué es eso que existe entre el Perú y la modernidad? El barroco. Cuando comentaba en Estados Unidos que la sociedad peruana contemporánea es barroca, tenía que explicarlo. Cuando lo comentaba en Lima, la respuesta era un casi agresivo ¡claro, por supuesto! ¡Claro que el Perú es barroco! Me resultaba sorprendente la seguridad con todos aquellos con los que conversaba me daban la razón, pero a poco de preguntar ¿pero barroco cómo?, las respuestas se disparaban cada una por su lado. Algunos se referían a la saturación del caos social, otros a la presencia de la religiosidad, otros a la gran diversidad de expresiones de culturas distintas que se mezclaban espontáneamente y otros simplemente al intenso desorden urbano.

Pero, nuevamente, aunque los autores que he mencionado trabajan el barroco en Latinoamérica, sus objetos de trabajo son fundamentalmente productos letrados. La descripción que hace Rama de la ciudad letrada, aunque ha sido objeto de muchas críticas, me sigue pareciendo válida en el contexto peruano. Básicamente porque la letra sigue estando monopolizada: si bien las cifras de analfabetismo se han reducido, el fenómeno del

analfabetismo funcional (que mide la competencia de la persona alfabetizada) es muy grande³. Si pensamos que la letra sigue siendo usada primordialmente como objeto de prestigio antes que de difusión de pensamiento racional, podríamos quizá encontrar una de las razones por las cuales, en general, la lectura es escasa en el Perú. Es decir, incluso aquellos que tienen acceso a ella, la practican poco. Los letrados, entonces, escriben fundamentalmente para ellos mismos, como expresión de identidad. Los materiales muy rara vez trascienden la ciudad letrada. Por esta razón, me pareció relevante para esta investigación buscar a una persona que trabaja el barroco, que sin duda es un letrado, pero que trabaja la imagen desde la creación artística, territorio que se encuentra afuera de las murallas de la ciudad letrada: Alfredo Márquez. La obra paradigmática de esta parte de su trabajo es el cuadro *Caja negra* (2001) que es analizado en el capítulo 5 de esta tesis. Yo conocía el trabajo de Márquez por mi trabajo como periodista cultural y había leído todo lo que había que leer al respecto, pero evidentemente, en su momento, no había entendido de qué se trataba el barroco. Esta vez, en cambio, fui a buscarlo con un garabato de teoría sobre la imagen en el Perú construida desde el barroco y con una pregunta: en la imagen del barroco peruano contemporáneo significado y significante coinciden, la imagen es lo que representa, por ejemplo, las imágenes sacras; ¿esto tiene sentido para ti? La respuesta fue una conversación larguísima que registré a modo de entrevista. Fue una conversación maravillosa citada abundantemente en los capítulos 4 y 5 de esta tesis. Para él tenía todo el sentido, pero él venía pensándolo hacía más diez años. Y él había llegado a estos ámbitos por otros caminos. Si mi

³ Según el documento de la División de Desarrollo Social de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal) titulado “El analfabetismo funcional en América Latina y el Caribe. Panorama y principales desafíos de política”, de Rodrigo Martínez, Daniela Trucco y Amalia Palma, “el caso más dramático en términos de resultados generales y de niveles de desigualdad, entre los países latinoamericanos que participaron en esta medición es el de Perú, donde 90% de los estudiantes del primer cuartil no logra la competencia lectora básica para desenvolverse como ciudadanos en el mundo actual” (13). Con “primer cuartil” se refiere al estrato socioeconómico más bajo.

ejemplo eran las imágenes sacras, su camino venía también por la constatación de la violencia contenida en la imagen. Él me contó de los ángeles apócrifos de Ramón Mujica. Llegué a ese texto, entonces, no por una investigación en la historia del arte, sino tratando de encontrar respuestas al presente. Mujica, en sus textos aborda no solo historia del arte sino también teoría de la imagen. Aunque su aproximación es la del historiador, sus materiales me servían para analizar imágenes contemporáneas, que era lo que a fin de cuentas yo estaba buscando.

Fue con la conversación con Alfredo en mente y el libro *Ángeles apócrifos de la época virreinal*, de Mujica, que garabateé mi primer de análisis de la fotografía icónica de la exposición *Yuyanapaq*. ¿Por qué *Yuyanapaq*? Porque si mi teoría era correcta y la sociedad peruana se define por una visualidad barroca; entonces, esa visualidad tendría que estar –en teoría– presente en cualquier producto cultural de dicha sociedad. Y *Yuyanapaq* era no solo un material con el que ya estaba familiarizado sino que es la exposición fotográfica más importante de la historia de Perú. Mi primer análisis lo presenté en una conferencia graduada en el Graduate Center de CUNY. Cuando lo tuve más avanzado, se lo presenté a los compañeros del doctorado en Stony Brook. Cuando terminé hubo muchas preguntas y discusión: para algunos lo que decía no tenía sentido, para otros era un poco arriesgado por decir lo menos, y otros parecía que estaban de acuerdo. Adrián dijo que continuara trabajando y con Paul siguieron horas de horas de productiva conversación y discusión cada vez que coincidíamos en el Long Island Rail Road de regreso a Nueva York –en el despiadado tren de las 6:49 p.m.–. En dicha parte de mi trabajo, busqué identificar una expresión que contuviera el barroco y que fuera productiva para el desarrollo del proyecto moderno en la sociedad peruana.

En mis siguientes viajes a Lima, conseguí gracias al fotógrafo Juan Enrique Bedoya una entrevista con Ramón Mujica. Una conversación extraordinaria. Horas. En su biblioteca

rodeados de visiones de la patria, del cielo y del infierno. Le pregunté directamente si le parecía que tenía sentido usar el barroco para analizar el presente. Desde su posición de historiador se mostró lógicamente cauteloso. A mí me bastó eso. Pero más allá de su conocimiento y reflexión sobre la imagen barroca, me contó, informalmente, su encuentro con un autor cuyo trabajo estaba investigando a partir del barroco, buscando precisamente antecedentes barrocos. Se trataba del padre Gustavo Gutiérrez y su *Teología de la liberación*. Le pregunté si al padre Gutiérrez le había gustado ver su trabajo vinculado con el barroco. Y Mujica me dijo que no. Precisamente lo mismo que yo había encontrado al hablar con otras personas en cuyo trabajo encontraba el barroco. Para mí era un hallazgo de lo más emocionante, una revelación casi, ver en estos trabajos continuidades del barroco, sin embargo, cuando se los comentaba, la respuesta de los autores no era muy entusiasta. Me di cuenta que a nadie le gusta que le digan barroco, sobre todo si su trabajo está enmarcado en un discurso modernizador. En el Perú, a las personas que se sienten comprometidas con el proyecto moderno –no solo letrados, sino, en general, personas que trabajan apuntando a ideales como ciudadanía, expansión del racionalismo e incluso propulsores del capitalismo– no les gusta que les digan barrocos. Porque el pensamiento inmediato que trae esta palabra en el contexto peruano es el periodo colonial y este está estrechamente vinculado con nociones de sociedad estamental, de diferencias racialmente establecidas –o racismo, aunque el uso de esta palabra sobre ese periodo sea un anacronismo–, de sumisión a la corona española –y por lo tanto, de un momento previo o resistente a la idea de nación soberana– y, por supuesto, de pensamiento religioso y mágico –y por ende irracional–. En resumen, barroco suena a atraso y, además, a un tipo de arte que en principio no es muy atractivo desde los cánones contemporáneos y modernos. Y por supuesto es inconcebible algo como un proyecto barroco o una nación barroca, en la medida en que cuando se acuñó el término, el

periodo denominado así ya había pasado y en que lo que esta palabra denomina no es tampoco un sistema o un paradigma –de ahí mi esfuerzo por denominarlo epistemología o simplemente conjunto de estrategias culturales–.

Pero una persona a la que no le disgustó que le dijeran barroco es Ángel Valdez, el coautor del cuadro *Caja negra*. Como se refiere en el capítulo 5 de esta tesis, después de una de sus primeras exposiciones, el crítico de arte Gustavo Buntinx usó el barroco como un importante referente para la comprensión de su trabajo y desde entonces, y casi sin pausa, él desarrolló esta línea de investigación artística. Valdez me concedió una entrevista también. Dos horas. Excelente. Teníamos muchísimas lecturas en común, por ejemplo, *Terra Nostra*, la extensísima novela de Carlos Fuentes, textos de Bolívar Echeverría y otros. Aunque nuestros análisis diferían en ciertos aspectos, me resultó interesantísimo su punto de vista y todo el trabajo que había realizado de análisis visual. Me di cuenta, entonces, que en Lima, dos de los tres interlocutores más productivos con los que había conversado eran pintores. Y esto me alegró muchísimo. Primero, porque soy pintor también –aunque no me he ganado la vida con ese trabajo–, así que los considero colegas de pincel y paleta; segundo, porque durante los tres años en que trabajé en periodismo cultural en el diario El Comercio, seguí su trabajo de cerca y sabía de dónde venía –aunque en esos años para mí había sido más un acertijo que una respuesta–. Y tercero, porque fue una ocasión más para comprobar algo que me dijo el antropólogo Fernando Fuenzalida (1936-2011) cuando le hice una entrevista cuando recién me encontraba comenzando en el periodismo. Hablamos de la indiferencia ‘militante’ hacia la política que ejerció mi generación durante fines de los 80 y los 90 tempranos y le conté que yo había tenido la impresión de que esta había sido muy fuerte, primero que en otras facultades, en la Facultad de Arte, donde yo estudiaba. Y que, posteriormente, primero que en otras facultades también, había visto cómo esa