
HIBRIDACIÓN Y TRAUMA EN EL PROYECTO *CORPUS* DE KUKULI VELARDE

Alberto Patiño Nuñez¹

Resumen

La serie *Corpus* de Kukuli Velarde nos enfrenta a una obra distante del discurso tradicional de representación del patrimonio cultural nacional. Velarde cuestiona las narrativas tradicionales que proponen una identidad nacional homogénea y uniforme, como el de marca Perú, que instalan grandes objetivos nacionales de revaloración del legado cultural nacional y la necesidad de inserción a un mercado globalizado. Velarde nos enrumba en sentido contrario de la amalgama cultural estable y exhibe en su lugar una hibridación estética con características contradictorias y difusas a la vez, cuyo rasgo fundamental es desplazar sentidos comunes sobre nuestra identidad.

Palabras clave: Kukuli Velarde, teoría poscolonial, artes visuales, colonialismo, cerámica

Cuando uno observa las cerámicas de Kukuli Velarde por primera vez, estas nos resultan familiares, sus piezas tienen gran semejanza con aquellas que solemos ver en las colecciones de historia peruana. Personajes ancestrales, colores tierra, asas puente y una gran destreza en la confección nos harían pensar que estamos en una exhibición de la sección prehispánica de un museo de historia. No obstante, si inspeccionamos con cuidado, veremos en estos personajes algo perturbador. Sin duda, estamos ante una obra que nos intriga y nos hace pensar en nuestra constitución como peruanos, descendientes de incas y españoles. Sirva entonces el presente ensayo para echar algunas luces sobre el desencuentro cultural que marca la obra de esta artista.

La plástica de Velarde se ubica lejos del discurso tradicional de representación del patrimonio cultural nacional. Más bien, indaga en las consecuencias de la colonización en la cultura contemporánea de América Latina, inquietudes que devienen en una investigación visual sobre “la estética, la supervivencia cultural y la herencia histórica” (Velarde, 2016). Sus cerámicas replican significantes de

1 Docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
albertopatino@gmail.com

culturas precolombinas peruanas que elaboran una severa crítica a la modernidad y a la imposición de la episteme occidental sobre el mundo andino y su cultura. Su valor “arqueológico” sería el de desenterrar antiguas heridas no cerradas de nuestro pasado.

El trauma de la conquista, pensado como la resultante de la violencia con que se impusieron un conjunto de saberes en una suerte de hibridación forzada y de silenciamiento del sujeto subalterno andino persisten en su proyecto *Corpus: arte contemporáneo e identidad histórica* (2012), un estudio del patrimonio estético peruano a través del arte, materia de este análisis:

[Corpus] se compone de esculturas de cerámica, basadas en iconos católicos que conforman una festividad conocida como Corpus Christi en Cusco – Perú. (...) Corpus narra la historia de mi país de origen. La colonización y la colonialidad durante siglos han obligado a poblaciones, entre otras cosas, a dejar atrás su sentido estético regional, incluyendo, peligrosamente, la comprensión de su propia belleza personal. La consecuencia es la creencia de que existe una estética universal, a pesar de que en realidad aquella denominada como tal está enraizada en cánones europeos de belleza, los cuales no corresponden a todas las poblaciones del mundo. (Velarde, 2016)

Para contextualizar este proyecto, hay que tener en cuenta que una de las primeras acciones de colonización y evangelización de los españoles fue la de construir santuarios sobre las múltiples huacas que existían en el Cusco. En 1572, se estableció la celebración del Corpus Christi, fiesta católica que conmemora el cuerpo de Cristo y en la que 15 íconos católicos salen en procesión durante las festividades. Esta fiesta estaba destinada a acabar con los ritos en las huacas. Se cree que muchos de los dioses de las huacas están mimetizados en santos y vírgenes, y que mediante el sincretismo lograron persistir en la memoria del pueblo.

Esta es la premisa central que utiliza Velarde para desarrollar este proyecto. *Corpus* consiste en un conjunto de cerámicas que hacen referencia a esta fiesta católica, a las que la artista les superpone una identidad precolombina que habitaría dentro de ellas. Así, estas identidades sobreviven bajo el disfraz de lo occidental, evidenciando una continua lucha entre dos mundos y cuya hibridación, como veremos, sigue en disputa.



(Fig. 1)



(Fig. 2)

(Fig. 1) Kukuli Velarde. *San Sebastián*, serie *Corpus* (2012)

(Fig. 2) Kukuli Velarde. *San Sebastián*, serie *Corpus*, detalle (2012)

Una de las ideas que se desprende de este proyecto es que, a pesar de la colonización y el adoctrinamiento, la huella andina sigue luchando contra la dominación y la uniformización del significante Perú. Según Velarde: “La cultura andina no se borra de la memoria de las personas. Este proyecto juega con la idea de que cada una de estas esculturas barrocas se ha transmutado en la identidad prehispánica que habita en ellas, quienes están vivas y bien al final de cientos de años de cautiverio”. (Velarde, 2012)

Esta idea es un primer acercamiento a su propuesta: la dinámica de dominación y resistencia se ve representada en el conflicto de los significantes que componen su obra. Los personajes católicos se muestran imperfectos e impuros, marcados por una “invasión en reversa”. Lo andino desbarata el orden de las representaciones: si la fiesta del Corpus Christi impone un imaginario occidental, en *Corpus* esta fiesta regresa incluyendo lo precolombino, que pone en jaque la narrativa triunfalista occidental.

Para explicar la función disruptiva de lo andino utilizaré el concepto de ‘abyecto’ para contextualizar su carácter residual y contestatario. Este término, según Julia Kristeva, sería “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 1980, p. 11). La constitución de un orden simbólico (un lenguaje, un discurso, sistemas de símbolos, por ejemplo), implica la exclusión de un “algo” que, contradictoriamente, es también parte constituyente. Aquello excluido es un despojo que no reconoce las reglas del juego, que angustia, pero que existe y está cargado de significación. En un registro similar, Freud presenta su idea de lo siniestro, como aquello conocido que fue reprimido u olvidado y que retorna como un espectro, que relampaguea para desestabilizar aquello que conocemos (Freud, 2001, pp. 220-224). Para De Certeau, cuando el pasado es rechazado, este retorna subrepticamente al presente, de donde fue excluido, para decirnos algo de él (2011, p. 23). Me interesa explorar estas ideas para sostener que lo andino se muestra de manera dialéctica: residual y constituyente a la vez. En *Corpus* se visibilizan las huellas del trauma y del conflicto entre dos instancias, occidente y lo andino; lo normativo y lo abyecto, y este último impide una representación coherente de la narrativa europea.

Vayamos con calma y detalle. En la figura 1 vemos la pieza *San Sebastián* (2012), que hace referencia al santo católico, conocido por el sacrificio de su fe y por ser representado amarrado a un poste con el torso lleno de flechas. Desde el inicio, somos interpelados por un hombre precolombino que suplanta al mártir como figura central.



(Fig. 3)



(Fig. 4)

(Fig. 3) (Fig. 4) Kukulí Velarde, *Santiago*, serie *Corpus* (2012)

El impostor sonrío y vemos sobre su cabeza un tocado con la cabeza de un hombre blanco, un hombre que sufre. Este sería el San Sebastián occidental, quien parece mirar al cielo rogando ser rescatado. Quien domina la escena es el personaje precolombino que ríe, porque a pesar del ataque sigue en pie y tiene mucho que contar.

El halo de este santo es un disco con motivos precolombinos, cuidadosamente grabado en alto relieve y pintado de dorado, lo que evidencia el choque cultural. Este halo es representativo de las dos estéticas que se confrontan y friccionan constantemente. Velarde no propone un sincretismo ordenado, sino más bien brusco y desasosegado. El pan de oro y los colores tierra, los tonos de piel de los personajes, donde sea que pongamos nuestra mirada vemos el grado de compenetración casi monstruosa de ambas culturas. Lo que me interesa resaltar aquí es la persistencia de lo indígena ante la homogeneización colonial.

Esta perturbadora persistencia se explica también a través del concepto de colonialidad, tema central en la obra de Velarde. La colonialidad se entiende como un patrón de poder que se instaura con la expansión colonial europea a partir de 1492, en la que la idea de raza y jerarquía étnico-racial global son transversales a todas las relaciones sociales, como la sexualidad, género, conocimiento, clase, división internacional del trabajo, epistemología, espiritualidad, etc., y siguen vigentes aun cuando las administraciones coloniales fueron casi erradicadas del planeta (Quijano, 2000; Mignolo, 2005). Los estudios poscoloniales proponen reflexionar sobre el sentido construido del conocimiento universal y sostienen que el pensamiento eurocéntrico en realidad funciona como una forma más de colonización y dominio. Ante esto, se propone la necesidad de recuperar un espacio en donde se puedan poner al frente las especificidades de la otredad.²

El primer elemento de la colonialidad del poder, en torno a la cual se estructuran las demás dimensiones, es la raza, que jerarquiza y organiza el mundo social contemporáneo. A partir de la separación por razas (que desde la perspectiva eurocéntrica representan

2 Es importante acotar que la pureza de las representaciones occidentales y prehispánicas quizá estén reproduciendo una separación entre colonizadores y colonizados que probablemente no se dio en la práctica. Digo esto, porque la reaparición intacta de símbolos prehispánicos dentro de lo europeo pareciera dividir en dos bloques binarios a los opuestos y sabemos, por la evidencia del sincretismo, que no se dio de esta manera. Más bien, en este análisis me centro en el choque y el trauma producto de la violencia de este encuentro, y en sus consecuencias en las narrativas de progreso y cultura que devienen de ellos.

diferentes temporalidades históricas en el marco de la modernidad) se divide al conjunto de los seres humanos. Los indígenas, los negros y amarillos son, dentro de la concepción eurocéntrica, razas inferiores y, por tanto, atrasadas, mientras que los blancos serían la raza desarrollada, superior y, por tanto, dominante.

Mignolo plantea que nuestro continente se “crea” sobre la base de la subordinación de las historias y cosmogonías de los pueblos americanos. El discurso cultural colonial somete e implanta un proyecto de civilización y cultura donde existían otros saberes que, sin embargo, siguen subsistiendo, por ejemplo, bajo la forma de sincretismo.

Corpus apunta a dar cuenta de este espacio y quizá lo más importante es que critica con dureza el cambio paradigmático y la pasividad con que asumimos en la actualidad las ideas de progreso y modernidad enraizadas en una racionalidad eurocéntrica y un modelo económico que perpetúa la desigualdad. En este sentido, propongo que la obra de Velarde cuestiona mientras propone un espacio en donde un pensamiento periférico latinoamericano pueda cuestionar la hegemonía y el poder. Hemos asumido como nación la episteme occidental en todas sus variantes: su ciencia, su cultura, sus tradiciones, sus narrativas y sus formas de ser. Ante esto, la artista pone al frente una tradición que lejos de estar muerta, subsiste no como forma pura o idealizada, sino como parte del conflicto mismo de nuestra identidad.

De sus cerámicas se desprende que hay un saber y una cultura “ocultos” que trascienden la dominación, como lo hace el personaje andino de San Sebastián, quien enmascarado sonríe y lucha contra el olvido. Así, Velarde contrapone la narrativa oficial con la de los vencidos. Esta idea de Walter Benjamin en *Sobre el concepto de la historia* plantea una severa crítica al concepto de progreso y la idea de una historia lineal: “cada documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie” (Benjamin, 2008, p. 145). En contra de una historiografía triunfal de los vencedores, se apuesta por una que cuente la historia de las víctimas de los sistemas de dominación, de aquellos que resistieron y son víctimas permanentes de la opresión.

Pienso que la artista desarrolla su plástica en un espacio decolonial; los símbolos de una cultura “invaden” la pureza en la representación, porque necesitan contar su historia. Se propone el desencajamiento en la representación tradicional, que narró siempre una historia de descubrimiento y evangelización, historia hegemónica sin disputa en

la escena política, social y cultural de la actualidad. El conflicto de la identidad, fantasía de unidad y de armonía sosegada, en *Corpus* no se resuelve de manera pacífica, sino que se construye de manera tensa y dolorosa. Esta perspectiva nos permite pensar en las condiciones en las que hemos construido la otredad andina, ese anverso que carga aún con una serie de desigualdades y que no es solo una figura del pasado, sino que sigue siendo relevante en la construcción de nuestra imagen como nación.

Velarde reflexiona sobre la llaga que dejó la conquista española y el traumático choque de culturas que representó el violento proceso de occidentalización:

Hace cinco siglos, un puñado de europeos cambió el curso de la historia del Perú a través de una confrontación violenta. Mi trabajo a menudo ha girado en torno a las consecuencias de tal encuentro y las estrategias desarrolladas por los habitantes originales de esta tierra para sobrevivir y mantener su identidad cultural, particularmente aquellos que son utilizados por fabricantes que los convierten en “arte”. He intentado muchas veces imaginar la experiencia traumática por la que pasaron. ¿Cómo fueron capaces de pasar de representaciones geométricas y antropomórficas en medios como la arcilla y el tejido a representaciones realistas de deidades importadas, usando materiales hasta ese momento desconocidos? De hecho, nunca voy a ser capaz de imaginarlo. No se puede evocar el horror de todo un universo colapsando. (Velarde, 2016)

Corpus se encarga de representar el conflicto mismo, en el que el pasado antagónico es nuestra marca de nacimiento y lo que nos constituye.

Podríamos aproximarnos a este análisis desde otro ángulo, utilizando las teorías de género. Si partimos del presupuesto de que la identidad está siempre inserta en el contexto que la produce, entonces, es en el cuerpo donde se encarnan los procesos identitarios, particulares y específicos mediante los cuales una persona conforma una posición. Así, puedo inferir que los personajes de esta propuesta ejercen su resistencia a partir del cuerpo.

Otro breve ejemplo es la pieza *Santiago* (figura 3, 2012), que lleva el nombre del arcángel que luchaba contra los herejes montado en su caballo blanco. Este nuevo *Santiago* parece hacer lo propio montado sobre un auquénido que reposa en una pequeña base colonial plateada

y dorada. El cuerpo de *Santiago* se fusiona con el camélido que lo sostiene, que lleva motivos Tiahuanaco, lo que nos hace sospechar que quien toma el lugar del arcángel es un oriundo del sur del Perú.

En la representación clásica, los centauros eran seres salvajes, sin leyes, gobernados por sus pasiones animales; es decir, bestias sin civilizar. Esta es la perspectiva que se mantiene del sujeto andino desde la colonialidad. No es casual que *Santiago* se transfigure en un ser animalizado, porque evoca al ser incivilizado que lo contiene. Otro elemento importante es la cabeza de auquénido a la manera de falo erecto. Esto, claro está, enfatiza la idea de una sexualidad desbocada, irrestricta y salvaje desde la perspectiva civilizadora europea. Pero, como vemos, lo andino no se domestica ante una ley flácida que no lo puede domesticar.

Recapitulando, el proceso civilizatorio fue un proyecto bárbarico, que deshumaniza tanto al civilizador como al civilizado y se muestra contradictorio porque a la vez que quiere civilizar también perpetua las diferencias, jerarquizándolas (Cesaire, 2006; Bhabha, 2002). *Santiago* performa como civilizado al sostener una máscara occidental; sin embargo, habrá algo que siempre lo separará de su civilizador, la fuerza de su sexualidad.

La careta es clara; parece hacer las veces de filtro colonizador a través del cual el personaje observa el futuro. Sin embargo, su gesto, de cierta candidez y ligera sonrisa, parece decirnos que quizá aún hay espacio para la agencia y la resistencia. Prestemos atención a las proporciones de la máscara en comparación con la cabeza del personaje y veremos que es inevitable pensar que la máscara le queda chica, que no da la talla para poder cubrir todo lo que tiene atrás, un atrás que suele ser pensado muchas veces como un atrás(o) cultural.

Desde esta perspectiva de jerarquización racial y de clase, lo andino en la obra de Velarde cobra una nueva dimensión, lo abyecto y lo siniestro, pues es causa de terror y a la vez, constitutivo. Existe un “algo” que escapa a las narrativas de mestizaje armónico/homogéneo producidas desde una “mirada neocolonial progresista” (Portocarrero, 2013, p. 344). Más bien, este giro epistémico nos deja ver una llaga que constituye y que necesita ser elaborada. Esto es, a mi entender, lo silenciado que trata de articularse en las cerámicas

de Velarde, lo que quiere dar cuenta de las paradojas en nuestra identidad. Su propuesta decolonial nos muestra, por un lado, la violencia de la colonización y, por otro, la agencia de los colonizados, quienes persisten con sonrisas socarronas en la memoria de nuestra identidad, aun cuando han querido ser acallados.

De esta manera, el pasado regresa para hablarnos de redención y, como el *Ángel de la historia*³, se nos revela desde una nueva perspectiva, la de los silenciados. Estas cerámicas nos desencajan e interpelan, nos hacen ver que en nuestra historia aún hay mucho por ser contado y escuchado. Para finalizar, considero que el proyecto de Velarde es una propuesta disidente, que da cuenta de nuestra constitución como peruanos, mostrando un pasado en permanente conflicto y disputa para permitir elaborarlo a fin de que de alguna manera nos hagamos cargo de él. Porque, finalmente, nuestras ruinas y catástrofes son al mismo tiempo constitutivas de quiénes somos y hacia dónde nos dirigimos.

3 Según Benjamin, este ángel mira hacia atrás por varios motivos: primero, porque es inevitable y necesario para entender nuestro entorno; segundo, porque aquel futuro homogéneo que nos llevará al progreso soñado no existe, y tercero, porque es necesario repensar las formas como concebimos nuestro porvenir (2008, p. 310).

Bibliografía

- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En: *Obras*. Libro 1, v. 2. Madrid: Abada Editores.
- Certeau, M. de (2011). *Historia y psicoanálisis*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Cesaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (2001). Lo ominoso. En *Obras completas*, v. 17. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kristeva, J (1980). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro-Gómez, R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Portocarrero, G. (2013). Imágenes que analizan imágenes. La poética de Fernando Bryce. En *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Langer, (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Velarde, K. (2016). *Corpus*. 2012. Recuperado de http://www.kukulivelarde.com/site/Ceramic_Work/Page/CORPUS.htm