

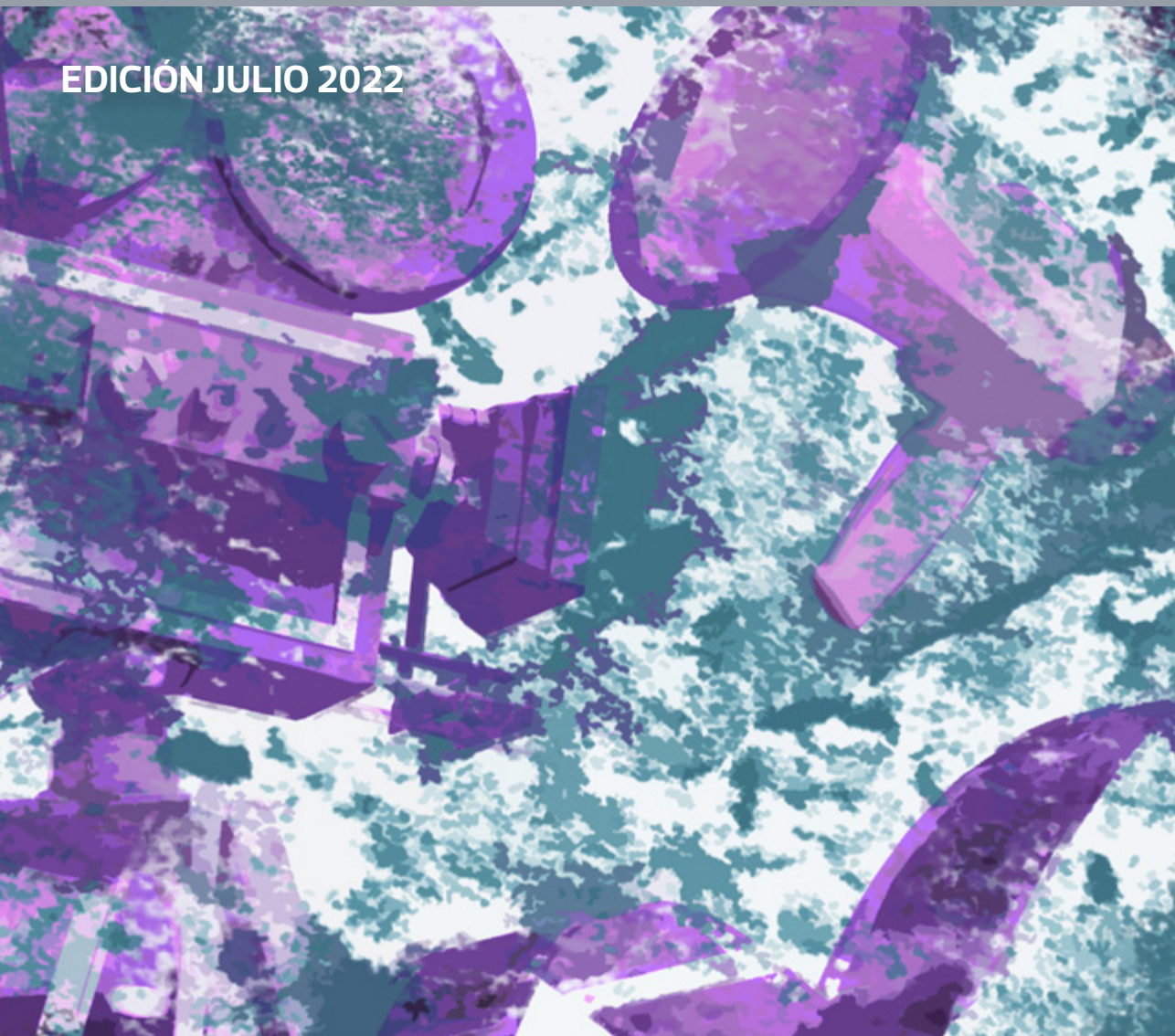
# CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP

ISSN: 2305-7467

AÑO 11 / NÚMERO 17

EDICIÓN JULIO 2022



**PUCP**



# CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP



# CONEXIÓN

Año 11, n.º 17 (julio de 2022)

## Director

Jorge Acevedo Rojas

## Editores temáticos

Angélica María Sánchez Barona, Ana Lucía Mosquera Rosado y Kleber Antonio de Oliveira Amancio

## Coordinadora editorial

Nohelia Pasapera Tupiño

## Consejo Editorial

Dr. Gustavo Cimadevilla (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Dr. Carlos Garatea Grau (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)

Dra. María Cristina Gobbi (UNESP–Bauru, São Paulo, Brasil)

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Autónoma de México, México)

Dr. Gabriel Kaplún (Universidad de la República, Uruguay)

Dra. María Cristina Mata (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México)

Dr. Erick Torrico (Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador)

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University, Estados Unidos)

## Corrección de estilo

Raúl Montesinos Parrinello (español)

María Arias Barreto (portugués)

## Diseño de carátula y diagramación

Luis Amez Macedo y Alejandra Palomino Amez

## Gestión editorial

Jennifer Valqui Obregón

## Gestión de visibilidad académica e indización

Ismael Canales Negrón

## Asistencia técnica en OJS

Gustavo Ponce Estrada

## Comité Asesor

Mg. Carla Colona Guadalupe (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Mg. Juan Gargurevich Regal (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Mg. Melisa Guevara Paredes (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Dr. Raúl Montesinos Parrinello (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Dr. Omar Pereyra Cáceres (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Dra. Enedina Ortega Gutiérrez (Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey)

## Portal de *Conexión*

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion>

Año 11, n.º 17 (julio de 2022)

Pontificia Universidad Católica del Perú



# PUCP

Departamento Académico de Comunicaciones

Av. Universitaria, 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

[dptocomunica@pucp.edu.pe](mailto:dptocomunica@pucp.edu.pe)

<http://departamento.pucp.edu.pe/comunicaciones/>

(511) 626-2000, anexo 5438

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2012-12911

ISSN: 2305-7467

E-ISSN: 2413-5437



## CONTENIDO

---

### **PRESENTACIÓN**

Rostros, voces y representaciones simbólicas desde los márgenes de la sociedad

Jorge Acevedo Rojas 9

---

### **PRIMERA PARTE**

Cultura visual y representaciones indígenas 17

---

Utopia do Outro

Maciej Rozalski 19

---

Representación de la protesta social en las movilizaciones ciudadanas en el Perú durante el periodo pre- y poselectoral de 2021: análisis desde la visualidad de un trabajo fotográfico

Jackeline Sofia Velarde Castillo 61

---

### **SEGUNDA PARTE**

Mujeres, género y representaciones 83

---

Mujeres peruanas en los primeros años de la República, según Flora Tristán en su libro *Peregrinaciones de una paria*

María Jose Arguedas Pinasco 85

---

«Muerte al Estado» y la lucha en el territorio de los cuerpos

Verónica Gabriela Meo Laos 107

---

## **TERCERA PARTE**

Imagen regional, cine y documental 127

---

El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima

Fernando Aguirre Pérez y Miguel Torres Vitolas 131

---

Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales

Julio César Gonzales Oviedo 149

---

**ENSAYOS** 171

---

Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta

Octavio Santa Cruz Urquieta 173

---

*Peinando a una negrita*: el estigma «del pelo» en la obra teatral de Victoria Santa Cruz Gamarra

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante 197

---





## **Rostros, voces y representaciones simbólicas desde los márgenes de la sociedad**

Jorge Acevedo Rojas

El presente número de *Conexión*, centrado en el campo de la resistencia cultural y la descolonización a través de la emergencia de voces y representaciones de diversos actores marginalizados en Latinoamérica y el Caribe, reúne un conjunto de artículos enfocados en el análisis de procesos y experiencias de comunicación generados por individuos y colectivos sociales, como comunidades indígenas y afrodescendientes, mujeres, productores locales y movimientos sociales urbanos. Se trata de sectores sociales cuyas historias y contextos de enunciación no solo se caracterizan por su diversidad, sino por su crítica y oposición a los contextos y narrativas que históricamente han emanado desde los centros de poder económico, político y discursivo.

Estas expresiones, cuyos antecedentes podrían ubicarse en parte en el movimiento de comunicación popular y alternativa surgido a mediados del siglo pasado en Latinoamérica (Martín-Barbero, 2015; Mata, 2011), conllevan diferentes historias e identidades étnico-culturales, y disputan, en contextos históricos marcadamente desiguales, significados y espacios sociales de autorrepresentación en los medios tradicionales, en los cuerpos convertidos en territorios de disputa, y también en el ámbito de las plataformas y redes digitales.

En esta trama de resistencias y creatividad ubicamos a comunidades que han desarrollado registros audiovisuales de los conflictos sociales. Estos últimos se incrementaron en el Perú desde fines de la década de los noventa a raíz del desarrollo de proyectos mineros. La implementación de un modelo neoliberal radical (Durand, 2003), que implicó, entre otras medidas, la promoción de la inversión extranjera para el desarrollo de proyectos extractivos, ha tenido como correlato el crecimiento de conflictos de carácter socioambiental, principalmente en regiones andinas. Diversas comunidades han desplegado acciones de resistencia

territorial y cultural, la cual ha tenido como arenas de confrontación a los medios y plataformas digitales (Macassi y Acevedo, 2015), especialmente la radio, lo audiovisual y el ámbito de las redes sociales, en articulación con otras formas de acción colectiva.

En este contexto, Julio César Gonzales Oviedo se aproxima, a través de su artículo «Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual comunitario», a la importancia de construir un repositorio configurado sobre la base de diversos registros desarrollados por miembros de las comunidades afectadas por los proyectos extractivos en el Perú. Estos registros implican el desarrollo de narrativas y la construcción de memorias desde las propias comunidades afectadas por proyectos mineros, principalmente, iniciativas empresariales que han ocasionado conflictos de carácter socioambiental en diferentes localidades del país.

Buena parte del material audiovisual generado por las comunidades o que se ha construido con participación de estas se ha desarrollado en el marco de acciones de incidencia pública y política en defensa de sus territorios, sus formas de vida, sus culturas.

La resistencia y los esfuerzos por descolonizar el conocimiento, las estéticas y las concepciones se despliegan también desde las artes visuales y escénicas en nuestro continente. El artículo «Utopia do outro», de Maciej Rozalski, analiza iniciativas artísticas generadas en Brasil, orientadas a la construcción de identidades mediante la resistencia poscolonial, en convergencia con los proyectos modernistas del siglo anterior. Según el autor, en la búsqueda de construir una identidad nacional, la utopía del encuentro con sectores que encarnaban a las culturas tradicionales, portadoras de renovación, marcó la tendencia de artistas y pensadores de ese país durante buena parte del siglo XX.

Sin embargo, desde la perspectiva de Rozalski, los estudios decoloniales recientes sostienen que el movimiento modernista brasileño habría transformado al indígena en una especie de figura retórica y estética, lo cual ha generado que los indígenas, sus culturas y sus formas expresivas sean absorbidos por el modernismo brasileño. Las perspectivas decoloniales y la agencia política y artística amerindia de las últimas

décadas estarían permitiendo deconstruir lo que el autor denomina los *prejuicios ocultos de la cultura brasileña*.

Otro campo de emergencia de narrativas, actores y circuitos de distribución y consumo alternativos a la gran industria del cine con influencia en Latinoamérica y el Perú es el cine regional y local. Se trata de un movimiento conformado por una importante diversidad de productores, temáticas y contextos socioculturales que ha generado el interés, en el caso peruano, de autores como Bustamante y Luna-Victoria (2014), Dettleff (2018), Godoy (2017), entre otros.

Uno de los hechos históricos más significativos abordados por el cine regional en los Andes peruanos es el conflicto armado interno que afectó al país entre los años 1980 y 2000, producto de las acciones terroristas de Sendero Luminoso y la represión indiscriminada del Estado, que se materializó en graves violaciones a los derechos humanos. Los medios de comunicación, de alcance local y nacional, han representado con diferentes sesgos de carácter político y cultural la tragedia que experimentaron especialmente los sectores históricamente excluidos de la sociedad peruana, entre los que se encuentra la población quechua de la zona andina.

El artículo «El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima», elaborado por Miguel Torres Vitolas y Fernando Aguirre Pérez, propone una perspectiva crítica respecto al concepto de *género cinematográfico*, en un ejercicio de contraste con la producción de películas en regiones del sur andino sobre el conflicto armado interno.

Los autores identifican una disputa de sentido respecto a la noción de *género cinematográfico* entre los productores y las audiencias del sur andino y lo que aquellos denominan el *cine hegemónico limeño*. Y encuentran una importante diferencia entre el realismo de las películas sobre el conflicto producidas desde Lima y la *hibridez de géneros* del cine regional.

Otro de los temas abordados en el presente número de *Conexión* es el de las representaciones de la movilización ciudadana en el contexto de las

elecciones generales desarrolladas en el año 2021. Jackeline Sofia Velarde Castillo, autora del artículo «Representación de la protesta social en las movilizaciones ciudadanas en el Perú durante el periodo pre- y pos-eleccional de 2021: análisis desde la visualidad de un trabajo fotográfico», analiza, desde una perspectiva sociosemiótica, una parte del registro del fotógrafo Aldair Mejía en el marco de la elección del presidente Pedro Castillo.

Las imágenes fueron captadas en un contexto de alta polarización política, por la disputa en segunda vuelta de los candidatos Keiko Fujimori —de Fuerza Popular— y Pedro Castillo —de Perú Libre—, en un escenario de severa crisis de representación materializada en la inexistencia de un sistema de partidos (Levitsky y Zavaleta, 2019).

Se trata de fotografías de personas que, desde el mundo rural y andino, incursionaron en Lima para respaldar la candidatura de Castillo, amenazada por el *establishment* mediático, económico y político principalmente limeño, y por una narrativa de nuevas elecciones debido a un supuesto fraude sistemático en las mesas de votación, acusación que no pudo ser comprobada.

En el artículo «Mujeres peruanas en los primeros años de la República, según Flora Tristán en su libro *Peregrinaciones de una paria*», Maria Jose Arguedas Pinasco se aproxima a las estructuras y formas de desigualdad, exclusión y opresión que experimentaban las mujeres durante los albores del Perú republicano, por razones de género, clase y origen étnico. Y analiza también los estereotipos sobre las mujeres que se configuraban en la sociedad de las primeras décadas del siglo XIX, y que se reflejan en la obra de la escritora socialista y feminista francoperuana.

El análisis de Arguedas resulta particularmente relevante por dos razones. En primer lugar, porque en *Peregrinaciones de una paria*, y sobre la base del encuentro que tuvo con algunas mujeres durante su viaje al Perú, Tristán inaugura una especie de «línea de estudio etnográfico bajo la cual se construye una relación estrecha entre práctica y teoría» (Guzmán Useche, 2015, p. 133). Y, en segundo lugar, porque, a pesar de que han transcurrido casi dos siglos del peregrinaje de Flora Tristán, las formas de opresión y discriminación contra las mujeres están muy lejos de desaparecer.

La violencia contra las mujeres en pleno siglo XXI, cuya expresión más execrable es el feminicidio, generó la movilización de decenas de miles de mujeres en el Zócalo, en pleno centro de Ciudad de México, el 8 de marzo de 2020, con motivo de conmemorarse el Día Internacional de la Mujer. En el marco de la movilización, la fotógrafa Amaranta Atxín Marentes registró a una mujer que, usando su cuerpo como campo de batalla cultural, protestaba contra el feminicidio situándose debajo de un grafiti que proclamaba la muerte del Estado.

La imagen es analizada desde una perspectiva semiótica y decolonial por Verónica Gabriela Meo Laos en el artículo «“Muerte al Estado” y la lucha en el territorio de los cuerpos». La autora presenta una interesante lectura sobre el entrelazamiento de la protesta corporeizada por la mujer en contra de la violencia machista y el rechazo al Estado moderno —y patriarcal— como instrumento de dominación institucional, hechura de las burguesías europeas en pleno tránsito del feudalismo al capitalismo.

En el año 2020, de acuerdo con la información recopilada por el Observatorio de Igualdad de Género de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, «al menos 4.091 mujeres fueron víctimas de feminicidio en 26 países (17 de América Latina y 9 del Caribe) en el año 2020» (Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2021, párr. 3). Ese año, en México se contabilizaron 3723 muertes violentas de mujeres, en una sumatoria poco clara de «feminicidios y homicidios dolosos» (González Díaz, 2021, párr. 8). A pesar de las terribles cifras, en general los Estados latinoamericanos no han logrado implementar políticas públicas eficaces en materia de prevención, judicialización e implementación de sanciones drásticas a los responsables.

\*\*\*

Este número de *Conexión* ha acogido dos ensayos sobre la obra de Victoria Santa Cruz, autora y directora teatral afroperuana con una importante trayectoria académica e intelectual. En su trabajo, Santa Cruz ha logrado construir un legado que sigue vigente y que tiene una gran influencia en el desarrollo de la cultura peruana. Este año, se conmemora el centenario de su nacimiento.

En «*Peinando a una negrita*: el estigma “del pelo” en la obra teatral de Victoria Santa Cruz Gamarra», Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante desarrolla una mirada crítica al guion de la breve pieza teatral consignada en el título, enfocándose en el estigma del cabello, el tema central de la obra. Desde la perspectiva de la autora, el guion y su interpretación facilitan la toma de conciencia sobre el racismo surgido durante el periodo de dominación colonial del entonces virreinato del Perú al que llegaron los primeros africanos esclavizados. Se trata de un racismo que está muy lejos de desaparecer, a pesar de las luchas de colectivos afrodescendientes y de las normas aprobadas por el Estado peruano en contra de la discriminación.

Asimismo, en «Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta», el autor recorre la trayectoria de Victoria Santa Cruz, quien desarrolló también una fructífera labor creativa como compositora musical y coreógrafa. La idea central del autor es que las obras de la autora transitaron desde una perspectiva del folclore de la cultura afrodescendiente a lo que él caracteriza como un *teatro negro*. El ensayo de Octavio Santa Cruz es una parte de un libro que será publicado próximamente.

\*\*\*

Esperamos que las contribuciones reunidas en el presente número de *Conexión* estimulen una lectura crítica en la comunidad de académicas, académicos e intelectuales que abordan los procesos de resistencia cultural y descolonización en Latinoamérica, y que estimulen también nuevos trabajos de investigación.

## REFERENCIAS

- Bustamante, E. y Luna-Victoria, J. (2014). El cine regional en el Perú. *Contratexto*, (22), 189-212. <https://doi.org/10.26439/contratexto2014.n022.95>
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2021, 24 de noviembre). *CEPAL: Al menos 4.091 mujeres fueron víctimas de feminicidio en 2020 en América Latina y el Caribe, pese a la mayor visibilidad y condena social*. <https://www.cepal.org/es/comunicados/cepal-al-menos-4091-mujeres-fueron-victimas-feminicidio-2020-america-latina-caribe-pese>
- Dettleff, J. A. (2018). Representaciones de la ciudad ayacuchana en dos películas peruanas, durante el conflicto armado interno. *Contratexto*, (30), 181-204. <https://doi.org/10.26439/contratexto2018.n030.3155>
- Durand, F. (2003). *Riqueza económica y pobreza política. Reflexiones sobre las élites del poder en un país inestable*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Godoy, M. (2017). *Alias Alejandro y Sibila*, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, (7), 32-47. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/19010>
- González Díaz, M. (2021, 3 de febrero). *Feminicidios en México | Arussi Unda, de Las Brujas del Mar: «El machismo y la impunidad hacen la mezcla perfecta en donde se odia a las mujeres y no pasa nada»*. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-55885880>
- Guzmán Useche, N. (2015). Flora Tristán: una viajera de su tiempo. *Ciencia Política*, 10(20), 131-149. <https://doi.org/10.15446/cp.v10n20.53921>
- Levitsky, S. y Zavaleta, M. (2019). *¿Por qué no hay partidos políticos en el Perú?* Editorial Planeta.
- Macassi, S. y Acevedo, J. (Eds.). (2015). *Confrontación y diálogo. Medios y conflictos en los países andinos*. Fundación Friedrich Ebert; Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martín-Barbero, J. (2015). ¿Desde dónde pensamos la comunicación hoy? *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (128), 13-29. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2545/2445>
- Mata, M. C. (2011). Comunicación popular. Continuidades, transformaciones y desafíos. *Oficios Terrestres*, 1(26), 1-22. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/982/1031>





**PRIMERA PARTE**  
**Cultura visual y**  
**representaciones indígenas**



## **Utopia do Outro**

### **Utopia of the Other**

---

---

MACIEJ ROZALSKI

Doutor é antropólogo e artista na área das artes cênicas. Na perspectiva de pesquisas dele usa os estudos performáticos, antropologia teatral e estudos culturais. Possui doutorado em Antropologia e Teoria de Arte pelo Instituto de Arte, Academia das Ciências da Polônia (2010). Tem experiência na área de Estudos performáticos, antropologia moderna, filosofia, teatro, dança e antropologia de teatro. Professor Adjunto no CECULT UFRB na área de Design de Espetáculo. Entre 2012–2013 ganhou bolsa de estudos concedida pelo Ministro das Ciências Polônês para pesquisas em Salvador. Nesse período realizou pós-doutorado no programa POSAFRO – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Realizou também como professor convidado as aulas de antropologia de teatro no curso POSAFRO – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Possui diploma de doutorado em Teoria de arte no Instituto de Arte, Academia das Ciências da Polônia ([www.ispan.pl](http://www.ispan.pl)). É mestre em filosofia pelo Instituto de Filosofia da Universidade de Varsóvia. Entre 2003–2007 estudou e cooperou com Escola de Teatro “Gardzienice” ([www.gardzienice.art.pl](http://www.gardzienice.art.pl)) um dos mais reconhecidos centros do teatro físico na Europa. No período entre 2005–2012 trabalhou no jornal antropológico “Konteksty” ([www.konteksty.pl](http://www.konteksty.pl)). Atuou lá como redator, membro dos projetos das pesquisas e autor dos textos.



---

## Utopia do Outro

### Utopia of the Other

---

Maciej Rozalski

Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil

maciekroz@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-1582-9984>)

Recebido: 11-02-2022 / Aprovado: 20-06-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.001>

---

#### RESUMO

O texto trata de ideias e projetos em cultura e artes, especialmente, artes visuais e artes cênicas no Brasil, voltadas para a construção da identidade por meio da resistência pós-colonial misturadas com as utopias modernistas do século 20. A América do Sul, libertando-se da opressão colonial, teve que redefinir sua identidade nacional e cultural. A crença utópica de encontro com o Outro, o representante das culturas tradicionais como portador da renovação caracteriza a busca de muitos artistas e pensadores do século XX. A experiência do modernismo brasileiro, do tropicalismo e da performance brasileira, todas elas evocam, de várias maneiras, a figura dos índios americanos. A arte brasileira do século XX, usando conceito de antropofagia simbólica, quer “devorar” a Europa, mas como mostram os estudos decoloniais contemporâneos, o modernismo brasileiro, transformando o índio em figura retórica e estética, acaba devorando o próprio indígena. Os conceitos decoloniais

e, por fim, a perspectiva ameríndia contemporânea trazem sua própria resposta, desconstruindo e expondo os escondidos preconceitos da cultura brasileira.

#### ABSTRACT

The text deals with ideas and projects in culture and arts, especially visual and performing arts in Brazil aimed at the construction of identity through post-colonial resistance mixed with the modernist utopias of the 20th century. South America, freeing itself from the oppression of the colonial era, had to redefine its national and cultural identity. The utopian belief of meeting the Other, the representative of traditional cultures as the bearer of renewal, characterizes the search of many artists and thinkers of the 20th century. The experience of Brazilian modernism, tropicalism, and performance bring their version of this perspective: the figure of the American Indians in various ways. As contemporary decolonial studies show, Brazilian modernism, transforming the

Indian into a rhetorical and aesthetic figure, ends up devouring its own indigenous people. Decolonial concepts and finally the contemporary Amerindian perspective bring their own answer, deconstructing and exposing hidden prejudices of Brazilian culture.

#### PALAVRAS-CHAVE/KEYWORDS

Antropofagia, modernismo, utopia, *performance*, decolonialidade/anthropophagy, modernism, utopia, performance, decolonial studies

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. “Tupi,” or not “tupi,” that is the question (De Andrade, 1928).

O Brasil não existiu, é uma invenção. E a invenção do Brasil ela nasce de invasão inicialmente feita pelos portugueses, depois continuada pelos holandeses e depois continuada pelos franceses. Num modo sem parar onde as invasões nunca tiveram fim. Nós estamos sendo invadidos agora. Não sei por que você está me olhando com cara tão simpática. Nós estamos em guerra (Bolognesi, 2019; Krenak, 2019).

O pesquisador ficou esperando, até que falou:

“Ela não vai conversar comigo, não?”.

Ao que seu facilitador respondeu:

“Ela está conversando com a irmã dela”.

“Mas é uma pedra”.

E o camarada disse: “Qual é o problema?” (Krenak, 2019).

O seguinte texto trata de alguns aspectos da construção da identidade estética e sociocultural do Brasil do século XX. A América do Sul, libertando-se da opressão colonial, teve que redefinir sua identidade. Os movimentos artísticos e culturais do início do século buscaram as formas da resistência contra pensamento e atitude que surgem ainda da época da colônia. Essa busca da identidade em encontro com as transformadoras ideias modernistas do século XX criaram específicos fenômenos da cultura e da arte brasileira contemporânea. Estamos cientes que generalizar algo tão extenso e diversificado como a cultura brasileira é, levemente falando, arriscado. O autor desse texto pretende somente se aproximar de alguns fenômenos da cultura e da arte de início de século XX que, numa forma específica, fomentaram os diferentes movimentos artísticos e deixaram sua marca na cultura brasileira. Para apresentar, numa forma mais clara os mencionados contextos estéticos e socioculturais, o texto segue caminhos interdisciplinares dos diferentes fenômenos do modernismo, tropicalismo, práticas performáticas que surgem como

busca identitária e pensamento decolonial contemporâneo que mostra complexidade e muitas vezes escondidos raízes eurocêntricos desses projetos. Seguindo os diferentes períodos e formas artísticas, queremos analisar como um específico conjunto das ideias, que tem seu início no modernismo brasileiro, bem como aparecem nos outros contextos, passam por uma série de transformações e influenciam as poéticas e formas imagéticas da arte brasileira.

Tudo começa na crença utópica da possibilidade do encontro com o Outro,<sup>1</sup> o representante das culturas tradicionais, interpretado como portador da renovação espiritual, psicológica e estética, que caracteriza muitos artistas e pensadores do modernismo do século XX no mundo. Esse contexto artístico foi chamado na época de primitivismo. Como menciona Benedito Nunes, em introdução da obra completa dos textos de Oswald de Andrade, as vanguardas europeias encon-

traram nas culturas originárias de Ásia, África e América do Sul “possibilidades à expressão plástica pura” (Nunes, 1990, p.9). Nunes, entre outros, aponta aspectos polêmicos do conceito dos primitivistas problematizando a própria conotação negativa da palavra “primitivo”. A obra de Benedito Nunes mostra essa ambivalência do pensamento ainda colonial sobre o “exótico” Outro, que no mesmo momento, foi absolutamente transformador para o conjunto dos fenômenos que ousamos chamar como cultura contemporânea em toda sua diversidade.<sup>2</sup>

Podemos observar esse processo seguindo a experiência do modernismo brasileiro, que traz sua original versão da perspectiva primitivista explorando a figura dos índios americanos. A arte brasileira do início do século XX repete de algum modo o movimento das vanguardas europeias, usando práticas de antropofagia - ritual de alguns povos originários como possibilidade de renovação, mas também

<sup>1</sup>O conceito do Outro aqui invocado é uma das questões clássicas da antropologia e de todas as humanidades. O problema é que geralmente consideramos o que é de alguma forma próximo e bom para nós como verdade. A outra é, neste caso, em grande medida, uma construção de nossas crenças e conceitos. Neste texto utilizaremos a letra maiúscula Outro como expressão de um conjunto de conceitos epistemológicos e ontológicos sobre as relações com o outro e projeções de determinados grupos sociais sobre o outro. Vale a pena trazer aqui interessante trabalho de Tzvetan Todorov, “A conquista da América: a questão do outro” (Todorov, 1983) ou livros clássicos dos filósofos do diálogo como Emmanuel Lévinas, *Totalidade e Infinito* (Levinas, 2008).

<sup>2</sup>Vasta análise das influências das outras culturas para cultura ocidental se inicia já na época das vanguardas. Especialmente podemos citar aqui textos que problematizam o conjunto das práticas antropológicas e artísticas de início de século XX formando o fenômeno chamado pelo James Clifford no livro “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX” como surrealismo antropológico. Essa mistura de fascinação do exótico Outro com passos iniciais do pensamento pós-colonial apresenta analisado pelo Clifford no livro de Michel Leiris *A África Fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco, São Paulo: *Cosac Naify*, 2007. Seguindo o pensamento de Clifford, é importante citar aqui experimentos entre arte e ciência do periódico *Documents* ou primeiro livro que analisa a influência das formas Africanas na arte moderna – Einstein, C. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe. Anexo de Roberto Condruru “Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora”. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

reinvenção de si. O fenômeno da antropofagia foi transformado pelos modernistas em conceito de antropofagia simbólica. Ao mesmo tempo em que repetem caminhos dos artistas e pensadores europeus, Andrade e os outros querem “devorar” a Europa, usar o que é útil e mastigar o resto. O modernismo brasileiro cria uma poderosa ferramenta que, como vamos ver no seguinte texto, fomenta em várias formas os conceitos de teatro, literatura, música e artes plásticas. Benedito Nunes aponta o conceito das vanguardas, “o primitivismo como um conceito polêmico” (Nunes, 1990, p.9).

Querendo negar o racionalismo eurocêntrico, buscando as fontes de renovação, os modernistas objetivam o Outro. Transformando o índio em figura retórica e estética acabam devorando o próprio indígena. O texto segue a figura da antropofagia em seu duplo sentido: positivo e negativo. Mostramos a antropofagia como catalisadora de transformação, mas ao mesmo tempo, ferramenta para arriscados e utópicos experimentos aproximando arte para formas de dominação neocolonial. Por fim, o texto segue para respostas contemporâneas, conceitos decoloniais chamados por Eduardo Viveiros de Castro de “perspectivismo ameríndio” (Viveiros De Castro, 1996). Demonstramos como pensadores contemporâneos, como Ailton Krenak, trazem sua própria resposta para as relações entre o mundo ocidental e os povos originários, desconstruindo e expondo os escondidos preconceitos da

cultura brasileira e própria antropofagia simbólica.

### **Antropofagia - um presente de aniversário**

Tarsila do Amaral terminou uma pintura em 11 de janeiro de 1928. Apresentava uma figura do homem com pés gigantes sentado no chão. A obra, ainda sem título, a artista ofereceu no mesmo dia ao marido Oswald de Andrade como presente de aniversário. A imagem com tamanho de 85 × 73 cm o impressionou muito e logo se tornou objeto de interpretações e conversas desses dois artistas. A história do presente de aniversário rapidamente transcendeu a dimensão privada e entrou na história da cultura brasileira contemporânea.

No mesmo dia, Oswald mostrou o presente para um de seus amigos, o poeta Raul Bopp (1898-1984). E juntos começaram a enxergar ali, naquela figura enigmática, um índio canibal, um homem antropófago, aquele que iria devorar a cultura para se apossar dela e reinventá-la (Veiga, 2019, p.1).

Tarsila do Amaral, seguindo a interpretação do marido, batizou a imagem como *Abaporu*, que na língua tupi-guarani significa “homem que come” ou “antropófago”. E por aqui começou. Hoje em dia, *Abaporu* é uma das pinturas mais conhecidas no Brasil e um dos símbolos do movimento do modernismo brasileiro.



*Abaporu*



Do Amaral, Tarsila. Abaporu, 1928, óleo sobre tela, 85 cm x 72 cm, Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), Argentina. Fonte: [www.researchgate.net/figure/Abaporu-1928-Tarsila-do-Amaral-oleo-sobre-tela-85-cm-x-72-cm-Museu-de-Arte\\_fig17\\_342492547](http://www.researchgate.net/figure/Abaporu-1928-Tarsila-do-Amaral-oleo-sobre-tela-85-cm-x-72-cm-Museu-de-Arte_fig17_342492547).

Também a história de Oswald de Andrade e proposta de “antropofagia simbólica” é bem conhecida, e bem analisada pelos especialistas da área que vou citar em seguinte texto. Vou repetir aqui a conhecida história de alguns atos fundadores do conceito antropofágico. Só então vamos nos aprofundar nos aspectos menos óbvios dessa proposta.

O intelectual e dramaturgo Oswald de Andrade ganhou fama como propagador do modernismo brasileiro. No início da sua carreira, passou muito tempo em Paris, onde conheceu as idéias dos movimentos de vanguarda da época e depois foi um dos mensageiros que levou as novidades do modernismo para os artistas e intelectuais brasileiros. Essa versão local do modernismo, que começou a surgir dos conceitos europeus e pensamento sul-americano criou o hibridismo bastante original. Em 1923, em palestra na Sorbonne, Oswald de Andrade (*apud* Nunes, 1990, p.9) afirmou que “o século XX busca as fontes emotivas, das origens concretas e metafísicas da arte”<sup>3</sup>. Como aponta Benedito Nunes (1990) em sua análise da obra de Oswald de Andrade, os artistas e inte-

lectuais europeus buscaram os impulsos da renovação em culturas anteriormente colonizadas.

Andrade reconhece e se aproxima desse movimento multicultural de artistas de vanguarda. Ele viu a necessidade de resgatar a arte e a cultura referindo-se às tradições indígenas, africanas e asiáticas<sup>4</sup>. No *Manifesto antropofágico*, (De Andrade, 1928), um texto revolucionário para a cultura brasileira, escrito em 1928, aponta desdobramentos semelhantes no tema da vanguarda europeia, que se enraíza nesse contexto e, em alguns casos, também se refere ao canibalismo cultural no Brasil: trata-se entre os outros das obras *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud, *O Manifesto Canibal* de Francisco Picabia e o livro *L'Anthropophagie rituelle des Tupinambás* de Alfred Métraux (2014). No entanto, o texto de Andrade tem sua própria poética e seu próprio contexto local: aborda a questão da heterogeneidade estética da arte e da cultura brasileiras e, conseqüentemente, a desordem ontológica dos modelos de identidade pós-colonial da América.

<sup>3</sup> *L'effort intellectuel du Brésil Contemporain*, 'Revue de L'Amérique Latine' 1923, pp. 197-207. Citado por Benedito Nunes em *Antropophagia ao alcance de todos*.

<sup>4</sup> Necessária é análise das obras, técnicas de criação e poéticas das artes europeias contemporâneas pelo seu contexto multicultural e colonial, “empréstimos” que artistas europeus fizeram se apropriando das culturas colonizadas, inventando novos conceitos em arte e cultura no base artes tradicionais dessas comunidades. Reconhecidas são análises da influência das manifestações culturais e religiosas da Ásia, especialmente para as artes cênicas europeias. O sequestro das práticas e estéticas dos povos Africanos e Indígenas que revolucionaram as artes cênicas e artes visuais europeias e norte americanas, ainda espera uma profunda análise. Podemos, nessa temática, mencionar importante livro *Flash of the Spirit* de Robert Farris Thompson (2011), ou a tese de doutorado de Luciane da Silva, intitulada *Corpo Em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*

## Manifesto Antropófago

Revista de Antropofagia 3

## MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos usa. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Grucechos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos cathólicos suspensos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypoerisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubeamos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappá mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carabiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carabiba. *Où Villegambon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Belchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Max nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo urecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaavezadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carabiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação su parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingido de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejá

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignitarios e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Com-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarsila do Amaral - De um quadro que figurará na sua próxima exposição de Junho na galeria Procyon, em Paris.

De Andrade, O. (1928). Manifesto Antropofago, Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928, fonte: <https://incinerante.com/manifesto-antropofago-devoragem/>.

Em 1928, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago* (De Andrade, 1928), poema político de poucas páginas, uma das mais famosas e reconhecidas obras dele. O texto apresenta uma combinação das ideias do modernismo europeu (nas suas inspirações das culturas tradicionais) com a filosofia dos índios sul-americanos, especialmente trazendo as práticas dos canibais, rituais das tribos Tupinambás como ato da resistência simbólica. “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência tangível da vida” declara Oswald de Andrade (De Andrade, 1928) em seu manifesto.

Postulando a busca por uma nova consciência a partir da experiência do canibalismo ritual praticado pelos alguns povos originários, o artista expressa à necessidade de devorar/se apropriar da vanguarda europeia e ao mesmo tempo encontrar uma nova linguagem a partir de um retorno criativo às raízes da sua própria cultura. À sociedade obcecada pelo modelo eurocêntrico, ele propõe uma viagem à selva amazônica e um encontro do Outro<sup>5</sup>, destituído pela era colonial.

Esta ideia despertou grande interesse. O manifesto foi publicado no primeiro número da *Revista Antropófaga* e, também, foi instituído o Clube Antropófago, ou seja, um grupo de intelectuais e artistas associados ao conceito de Oswald de Andrade. Um evento central para esse mo-

vimento foi a Semana de Arte Moderna – exposição/performance/evento promovido alguns anos antes, em 1922, que mudou a forma de pensar a arte contemporânea brasileira por uma intervenção que hoje em dia chamaríamos performática. Novos meios de expressão exploraram os jogos de opostos, a provocação, a variedade de linguagens estéticas e a mistura da alta cultura com fenômenos baseados em uma visão de mundo tradicional. O cerne dessa revolução foi, precisamente, a antropofagia. Os modernistas brasileiros da época queriam devorar, cuspir, negar e criar mundos. Em seu manifesto, Oswald de Andrade rejeita o domínio da cultura eurocêntrica e, a partir da noção de retorno às fontes da cultura indígena, desenvolve uma visão crítica da normatividade das elites do Brasil colonialista.

Benedito Nunes (1990) analisa extensivamente o conceito de antropofagia na introdução a uma antologia dos textos sob o significativo título *A utopia antropofágica*. As ferramentas para fortalecer essa nova atitude seriam a crítica aos valores conservadores e a tradição ocidental consagrada. A antropofagia como prática de reinvenção e devastação distorceu e invertiu significados, selecionou e devorou o que seria útil para a construção de novas formas.

Nunes aponta a inovação de Oswald de Andrade em sua busca por uma nova

---

<sup>5</sup>“Outro” se escreve aqui com “O” maiúsculo para destacar a importância dessa mistura da diferença e aproximação entre duas culturas diferentes morando no mesmo território.

consciência da arte brasileira, baseada - o que é importante para as deliberações aqui discutidas - na busca utópica de uma identidade esticada entre a afirmação absoluta expressa na figura do 'devorar'. O próprio autor do manifesto está ciente da natureza utópica do pensamento antropofágico, se inspira nos movimentos da vanguarda europeia e, ao mesmo tempo, deseja destruí-los. A antropofagia é uma das variantes da utopia da identidade pós-colonial, que sempre está inacabada, continua se formando e oscila entre as formas:

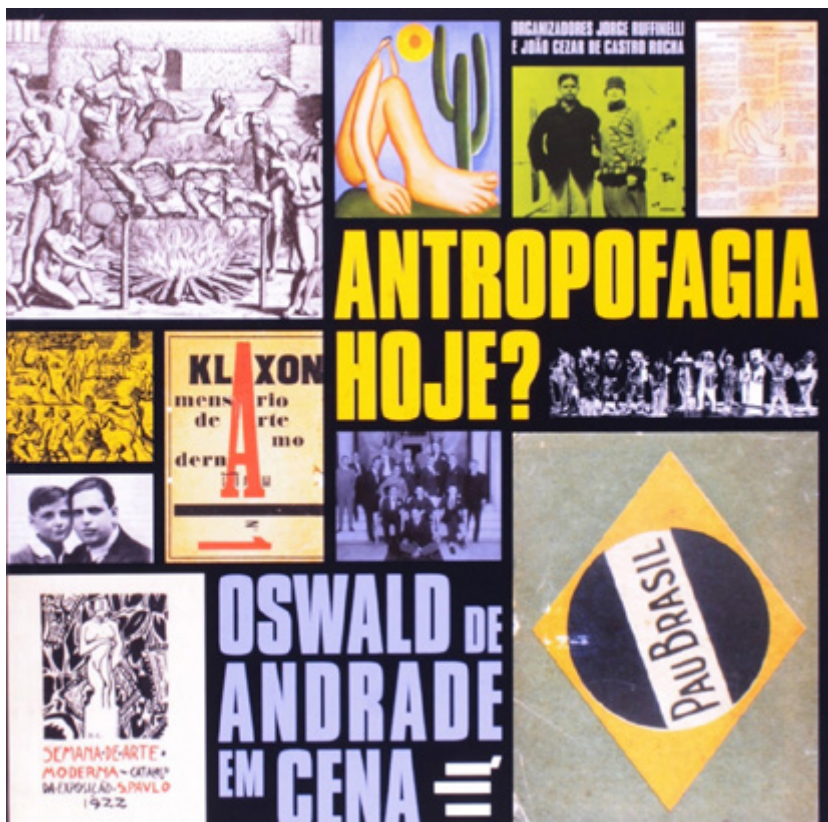
(...) os aforismos do *Manifesto Antropófago* misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. Usando-a pelo seu poder de choque, esse Manifesto lança a palavra "antropofagia" como pedra de um escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. Imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com um *background* de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturnina, tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes

éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidos (Nunes, 1990, p.15).

Como aponta outro pesquisador do modernismo, o brasileiro João César de Castro Rocha (2011), o *Manifesto Antropófago* vai muito mais fundo do que seus homólogos europeus. Ele aponta para um assunto que caracteriza amplamente as atitudes intelectuais e os modelos de identidade do Brasil e de outros países que lidam com a herança pós-colonial. Assim como a imagem do *Abaporu*, o texto do pai do modernismo brasileiro mostra a incerteza e a instabilidade das oposições profundamente arraigadas na cultura sul-americana: alto/baixo, oficial/folclórico, nosso/estrangeiro. Ele questiona uma identidade cultural, étnica e nacional, que se baseia na paixão pela Europa ao mesmo tempo em que tenta negar ela e buscar cosmologias e metodologias diferentes.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções dos velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçoso no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa (De Andrade, 1928).

Antropofagia hoje



Castro Rocha, João César de Antropofagia hoje, São Paulo É Realizações, 2011, Capa de livro.

## Antropofagia autoritária

Em 2009, Castro Rocha (2011) publicou uma extensa antologia, *Antropofagia hoje?* Rocha convidou os intelectuais e artistas de diversas partes do mundo, inclusive quem não necessariamente havia lido com a teoria do modernista brasileiro antes. Enviou-lhes um *Manifesto Antropófago* com o pedido de interpretá-lo à sua maneira. Como consequência, surgiu uma coleção de textos e imagens fascinantes que foram além, reinterpretaram ou, como o próprio Rocha (2011) destaca, novamente devoraram o pensamento de Oswald de Andrade. Em entrevista gravada pelo programa Fiocruz<sup>6</sup>, o organizador da antologia analisa a atualidade da metáfora do canibalismo, afirmando que a antropofagia ainda define e descreve o Brasil contemporâneo. O Brasil ainda se inspira muito pelo modelo eurocêntrico, mas ao mesmo tempo, busca respostas sobre sua própria identidade. Essa duplicidade de perspectiva sobre si mesmo coloca a sociedade brasileira ainda no âmbito do pensamento utópico de Andrade.

Rocha também aponta para o aspecto problemático do pensamento do autor do *Manifesto*. Voltando aos seus rituais, o brasileiro branco busca uma renovação, um *reset* de si mesmo. Como aponta em sua introdução para textos de Oswald de Andrade, Benedito Nunes, Andrade repete a arriscada polarização dos primiti-

vistas de modernismo europeu que buscaram em culturas africanas, indígenas e asiáticas o pensamento puro, selvagem, que vai trazer a renovação para a cansada cultura europeia. “Oswald de Andrade, condicionado por esse sobressalto, que já marca o Manifesto Pau-Brasil, (...) penderia para o primitivismo...” (Nunes, 1990, p.10). A cultura dos índios é glorificada nas obras dos antropófagos, mas é preciso dizer que apenas como uma figura retórica. É usado como uma ferramenta para chocar o público conservador. Conscientemente ou não, essa abordagem repete a atitude do modernismo europeu da qual ele tenta se dissociar. Ele se distancia da busca de artistas europeus, mas repete o mesmo pensamento.

O modernista quer apresentar o ato de devoração como renovador pelo seu aspecto chocante. O índio canibal se torna uma figura retórica que, como um personagem de filmes de terror, deve assustar e perturbar. Artistas e intelectuais voltariam aos elementos (por eles) primitivos em busca de sua própria identidade. O modernismo antropofágico declara romper com ordenamentos evolucionistas e racionalizadores, mas ao mesmo tempo os duplica, apresentando os índios como selvagens. Dessa forma, o modernismo brasileiro mostra seu contexto evolucionista. Oswald de Andrade fala sobre antropofagia como movimento de retrocesso, uma volta para os inícios, então situa leitores dos textos dele nos

<sup>6</sup> <https://portal.fiocruz.br/video/antropofagia-hoje>, acessado em 1º de setembro de 2020.

tempos mais avançados e desenvolvidos (mesmo que criticados).

A ‘Antropofagia’ oswaldiana é o pensamento de devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva do “bom selvagem”, mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago (De Campos, 1992, p. 234).

O movimento antropofágico em direção ao Outro busca a libertação das atribuições do racionalismo e do pensamento colonizador. No entanto, comete os mesmos erros que o modernismo europeu. Propõe polaridade entre tempos modernos e -índigenas exotizadas na sua imagem do “Outro “pré-histórico” ou “pré-Édipo”<sup>7</sup>, como analisa Verônica Stigger em seu texto sobre o artista Flávio de Carvalho e o modernismo Brasileiro.

Castro Rocha tem consciência dessa armadilha em que caíram os modernistas. Ao mesmo tempo enfatiza que suas ações também apontam para uma direção que talvez nos leve a importantes questões sobre a identidade do mundo queimado pelo ferro colonial e à procura desesperada de um novo ponto de referência. A apropriação criativa e radical da antropofagia ritual como prática cultural é uma

tentativa de renovação a partir da destruição e transformação dos mastigados elementos de padrões autoritários.

Comentando pensamento de Rocha queremos propor tese que desejo de ser Diferente, de se transformar no Outro, de se definir em ato de constante imitação, mesmo quando marcado pela violência, mostra uma das grandes utopias da América do Sul: tornar-se Outro, para finalmente ser você mesmo. O “Manifesto” Oswald de Andrade captura este amplo contexto da dupla identidade. Anos depois o movimento tropicalista traz textos de Oswald de Andrade para nova releitura. Nas próximas partes do texto vou querer mostrar como essa multiplicidade identitária marca traços dos artistas com esse movimento interligados.

### **Tropicalismo – uma identidade vestida de cores**

A década de 1970 na América do Sul foi uma época de turbulência e tensão. O Brasil estava mergulhando em um sistema totalitário liderado pelos generais do exército, do qual só se liberaria no final da década de 1980. Diante dessa convulsão política, inesperadamente, floresceu um movimento artístico e social, desafiando a violência totalitária. No entanto, não se trata de uma oposi-

<sup>7</sup> Stigger, V.(2018). Flávio de Carvalho na selva amazônica. Texto curatorial da exposição Flávio de Carvalho expedicionário. Disponível em [https://www.academia.edu/35961875/FL%C3%81VIO\\_DE\\_CARVALHO\\_NA\\_SELVA\\_AMAZ%C3%94NICA\\_Veronica\\_Stigger](https://www.academia.edu/35961875/FL%C3%81VIO_DE_CARVALHO_NA_SELVA_AMAZ%C3%94NICA_Veronica_Stigger). Acesso em 18 Jun 2021, p.104. A autora analisa o modernismo e a vanguarda brasileira no contexto dos movimentos surrealistas na Europa e a relação com o surrealismo etnográfico. Nesse sentido, compara-se à busca do primitivo (primário) em literatura modernista mundial e brasileira.



ção armada (que também começa a funcionar neste período), mas um levante pacífico de criatividade artística e social que busca a liberdade e a transformação. Mas o tropicalismo é muito mais que forma de protesto. É a explosão das cores, mistura da tradição nordestina com cultura comercial, rock e Coca-Cola. O tropicalismo mistura os mundos, postula a necessidade de devorar e redefinir seus limites, colocando em dúvida as mencionadas questões da identidade do mundo pós-colonial. As ações dos artistas interligados com a tropicália se baseiam principalmente nas práticas de negar as barreiras e combinar os antigos elementos em formas criativas e inesperadas. Nesse sentido podemos observar semelhanças com as ideias do modernismo e antropofagia como ferramentas de protesto e inovação. “A antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica de legado cultural universal” (De Campos, 1992, p.234). O movimento do Tropicalismo nesse sentido se aproxima da prática da devoração e da transformação de antigos valores misturando-os com o mundo lá fora. Devora identidade sua e do mundo contemporâneo em uma única mistura. Nas próximas páginas quero analisar formas dessa aproximação dos motivos antropofágicos com estética de tropicalismo. Buscamos aqui algumas linhas contínuas entre elementos cosmológicos, ontológicos e estéticos entre o modernismo brasileiro, tropicalismo e estéticas seguintes mais contemporâneas.

A especificidade da poética desse movimento cultural, é analisada por Celso Favaretto (Favaretto, 2000, p.20) no texto “Tropicália, Alegria, Alegria”. No início do seu texto, Favaretto fala sobre duas canções, apresentadas no 3º Festival de Música Popular, em 1967, e cuja apresentação é interpretada como início simbólico da tendência do tropicalismo. Vamos dar uma olhada neste “evento fundador”. “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso (Imagem 4), e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil. As canções causaram escândalo e emoções extremamente polarizadas no público e na crítica. Como escreve Favaretto, não se trata apenas do conteúdo chocante que mistura tema de opressão e da tortura com amor de dois jovens (caso *Alegria, Alegria*) e as histórias de crimes cruéis com as românticas palavras da MPB (caso Domingo no parque). Um choque estético causou o método específico da construção poética baseada na montagem surreal das qualidades musicais e visuais incompatíveis e opostas. Em “Domingo no Parque”, Gilberto Gil e Rogério Duprat misturam barulho de rua, maquinários e sons de multidão com samba melódico e bossa nova:

O processo de construção lembra a montagem eisensteiniana; letras, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação em um todo giratório. Esse procedimento musical conota algo do atonalismo sobreposto a desenvolvimentos sin-

fônicos atuais. Como “Alegria, Alegria” a música de Gil define um procedimento de mistura, próprio de linguagem carnavalesca, associado a prática antropofágica oswaldiana (Favaretto, 2000, p.22).

Como resultado, cria-se uma cacofonia de sons, que para o público preparado para a canção melódica e rítmica foi insuportável e, entre outra parte dos ouvintes, provocou comentários extasiados. Essa proposta deu origem a um furacão, que pôs arranjos artísticos violentos em montagem, internamente incoerentes, tocou o próprio cerne da identidade do mundo pós-colonial sem uma identidade unificada. Interessante é nesse sentido a citada comparação de Favaretto da música de Gilberto Gil com “montagem de atrações”, de Sergei Eisenstein. Esse cineasta russo da época da revolução comunista criou o método de montagem inspirado pelo teatro. Seus filmes são compostos por cenas editadas numa forma rápida, dinâmica, misturando os elementos numa forma inesperada. Essa técnica foi projetada para causar choque emocional e, conseqüentemente, evocar a necessidade de uma revolução nos telespectadores. Antropofagia vira prática de montagem de atrações criativas e intelectuais em novas paisagens. Parece que as ações artísticas de Gil e Veloso tem um propósito semelhante. Podemos também arriscar semelhanças com o modernismo brasileiro que teve o mesmo objetivo – chocar e destruir a velha or-

dem usando as técnicas surreais, grotescas e inesperadas.

Mesmo que artistas não citam nas suas ações diretamente os modernistas e suas práticas antropofágicas, a semelhança é mais que direta. As apresentações dos tropicalistas foram recebidas com reações radicais e causaram uma verdadeira revolução cultural. Houve vaia, mas também houve muito aplauso, eles foram censurados, mas também tiveram espaços enormes nos festivais e na televisão. Para mostrar melhor as intenções dos artistas, vamos falar sobre outra ação dos artistas. Em setembro de 1968, eles participaram do “III FIC, Festival Internacional da Canção”, promovido pela Rede Globo. Neste festival, Caetano apresentou “É proibido proibir”. Foi nessa apresentação que ele foi vaiado e fez aquele discurso, hoje dia clássico:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu,

mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu<sup>8</sup> (Veloso, 1968).

A negação de Veloso e Gil tem seus objetivos. Foi uma revolta contra a ordem conservadora e autoritária. A montagem radical das oposições de alguma forma refletiu a nova realidade totalitária, mas também trouxe cultura da massa misturada com tradição nordestina. A multidão continuava a festa em quanto as pessoas desapareciam nas delegacias, o barulho das fábricas recém-construídas se misturava com as vozes da desigualdade do mundo pós-colonial, do rock e da cultura comercial. A festa de Veloso e Gil é carnavalesca porque como verdadeiro carnaval festeja, mas virando o mundo de cima para baixo e devorando sua carne. Veloso continua falando:

Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem... (Veloso, 1968).

<sup>8</sup> <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido.php>

Anarquia e performance dos significados  
*Viva Vaia*



De Campos, Augusto (1974) Poema visual Viva Vaia. Publicado em único número da revista Navilouca, Coordenação Torquato Neto, Waly Salomão, Rio de Janeiro.

A vaia do tumulto durante canto de Caetano Veloso se tornou simbólica. Em 1974, já na outra época, o poeta concretista Augusto de Campos publica o poema-performance VivaVaia, que talvez numa forma mais efetiva leva esse momento para a história. O poema foi publicado na lendária revista Navilouca (foi publicado só o primeiro número). Foram compilados lá textos, poemas concretistas e artes visuais que documentaram a história do tropicalismo e do movimento concretista. Na revista o poema do Campos está colocado na imagem-grafia feita por Ivan Cardoso. Caetano Veloso segura uma placa com um poema visual nas mãos sorrindo para a câmera. Parece que o artista de perspectiva do tempo reflete seus próprios atos. O poema VivaVaia já é o comentário de um ato real do *happening* que aconteceu em 1968. Se o tropicalismo é grito para liberdade, a imagem-grafia de Veloso traz duplo comentário. Reflete suas próprias ações e nos leva para as perguntas existenciais. O que estou tentando mostrar são profundas dúvidas e novas propostas identitárias do tropicalismo que nos levam numa viagem entre tradições populares do Brasil, protesto político, explosão de juventude e fascinação pelo mundo contemporâneo.

Júlio Cesar Valladão Diniz (2013) analisa essas oposições em texto com significativo título “Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo”.

O maior valor do tropicalismo é a capacidade (presente até hoje nas

ramificações tropicalistas e tribalistas) de repensar o lugar do corpo, da alteridade, das novas subjetividades, da visualidade e da voz na cena performática. O tropicalismo, em seu *meltingpot* triturador, meteu e tirou inúmeras vezes, a colher estetizante e politizante de seu caldeirão. Celso Favaretto conseguiu, em seu ensaio de 1979, perceber que a tropicália não só trabalhava com materiais que representavam o *kitsch*, o cafona, a extroversão, o excessivo na cultura brasileira, mas também com a sofisticação de uma formatação clean, com seu gesto mais intimista, sua construção mais plana e angular de uma tradição da bossa nova, a voz dissonante, desencaixada, tradutora de modulações (Valladão Diniz, 2013, p.52).

Valladão discute tropicalismo como sistema dos signos transformadores. Ele aponta a capacidade desse movimento de produzir as imagens que devoraram e no mesmo momento fomentaram a cultura. Os artistas do tropicalismo criam verdadeiros “bricolagens e caleidoscópios de potência erótica, política e violenta destruidora” (Valladão Diniz, 2013, p.53). O tropicalismo retomou nesse sentido para autor os elementos estéticos da Semana de 22, propôs a fusão do sacro com o profano, subverteu a dicção oficial, introduzindo modos e temas da cultura da massa de lado das tradições locais que perturbaram, devoraram as imagens e injetaram louca mistura recriada dos fragmentos.

Navilouca



Neto, Torquato, Salomão, Waly (1974) *Navilouca*, Coordenação Capa de revista publicada por artistas do tropicalismo e poetas concretistas, Rio de Janeiro, fonte: [www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=8152323](http://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=8152323).

Augusto de Campos (1974), mencionado criador da performance visual *Viva Vaia*, escreve na mesma publicação outro poema “só quem é não comunicável realmente se comunica” (Campos, 1974). Caetano Veloso e Gilberto Gil, mesmo que gritando e rindo, que suas explosões de alegria anarquistas tocam em algo extremamente importante para a compreensão do fenômeno sul-americano. Tropicalismo não é apenas uma anarquia de imagens e sons.

“Quem sou eu?” Pergunta Veloso, comentando sua participação depois do festival em 1967.

Eu sou *Rei da vela* de Oswald de Andrade, encenado pelo grupo Oficina, sou brasileiro, sou casado e sou solteiro, sou baiano e sou de outro país. Amo meu pai, minha mãe e meus irmãos, mas não tenho família. Eu sou Caetano Veloso. Meu coração é do tamanho de um trem (Veloso *apud* Diniz, 2013, p.24).

Júlio Diniz traz no seu texto essa citação da fala de Caetano depois de festival (Veloso *apud* Diniz, 2013). O autor aponta outro aspecto importante das ações Tropicalistas: Caetano Veloso admite, nesse trecho, a espetacularidade das suas ações. É uma provocação estética, política e social constante que se revela em ação performática. Para entender o Tropicalismo, precisamos incluir em nossa reflexão o conceito de performance e

teatro. Esse movimento começou com as provocações musicais de Veloso e Gil, mas também com a revolução teatral de José Celso Martinez Corrêa em seu teatro Oficina, o cinema de vanguarda de Glauber Rocha. No fundo, o tropicalismo é teatral mesmo como modernismo brasileiro. Estou arriscando falar isso porque os artistas dos dois movimentos jogam com máscaras. Mudam os papéis de uma personagem para outra. As canções de Gil e Veloso tem seu profundo aspecto performático. Não é também por acaso que link mais direto entre experimentos da época dos anos 60-70 e modernismo de anos 20 ocorre pelo teatro.

### **Espetacularidade de devoção**

O *Rei da vela* é o título da peça teatral de Oswald de Andrade escrita em 1933. Foi esquecida por muito tempo e apenas José Celso Martinez Corrêa, 30 anos depois, a tirou da poeira e criou um dos espetáculos mais significativos e mais importantes do grupo Oficina e da cena contemporânea brasileira em geral. O espetáculo *Rei da Vela* conta, de forma grotesca e exagerada, as relações de poder e política no Brasil, o colonialismo, o esquecido holocausto e a exploração de tribos tradicionais no Brasil. A peça revolucionou a cena do teatro no Brasil com sua temática, mas especialmente por sua forma. Veloso e Gil em suas provocações musicais performatizam as máscaras de tradição e contemporaneidade criando espetáculo das oposições.

O espetáculo da Oficina tem outra linguagem e outro contexto que provocações de Gil e Veloso. Mas Corrêa também performatiza e, numa forma grotesca, joga com oposições, chocando e derrubando as paredes das convenções. Claro que são performances diferentes, mas os dois acabam por aplicar a terapia do choque para mexer com máscaras da realidade. José Celso traz para cena diferentes linguagens teatrais. Especialmente provoca jogando com grotesca e forte presença do corpo na cena. Traz também vida cotidiana, política, tradição e provocações estéticas na mesma cena. Nesse sentido, o espetáculo dele é performático. Nega linearidade textual juntando os elementos opostos em cacofonia da dramaturgia chocante.

José Celso Martinez Corrêa é um grande transformador do teatro brasileiro e artista que, talvez, mais conscientemente se referiu ao conceito antropofágico de Oswald de Andrade em sua obra. A temática da peça é uma ardente crítica da sociedade brasileira baseada na desigualdade, violência e jogo do poder. Corrêa se interessou muito sobre essa temática, mas ainda mais pela forma de chegar e atingir diretamente o público brasileiro.

A encenação da peça apresentada em 1967 começa com trecho do outro texto de Oswald, *A morta*, que descreve bem as intenções do diretor Zé Celso:

“Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se

quiserdes salvar vossas tradições e vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! (Andrade, 1937).

José Celso tem consciência que o ataque à falsa moralidade da burguesia brasileira precisa acontecer não só pela temática, mas também pela forma e por novas e chocantes ferramentas da própria linguagem teatral. Em sua análise do fenômeno de teatro Oficina, Armando Sergio da Silva escreve:

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica (...) Ao se afastar do teatro – instituição burguesa – ilusionista, o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, uma super teatralidade, por meio da síntese de todas as artes “maiores” e “menores”(Da Silva, 1981).

Corrêa rompe então a divisão entre as linguagens, mexe com a distância entre público e ator. *O Rei da vela* levanta-se da plateia e representa uma tragédia grotesca, em linguagem circense, de poder e humilhação que funda um auto-retrato da sociedade brasileira. *O Rei da Vela* rompe com formas clássicas das montagens dessa época. Usando também montagem agressiva e imprevisível das cenas aproxima o teatro brasileiro da performatização. A devoração antropofágica ganha sua nova e plena forma, espetacularizando o próprio espetáculo. Como escreve Sil-



va (1981), essa peça forma também uma cesura para o próprio teatro Oficina. José Celso começa a buscar uma nova linguagem, uma nova forma de existir na cena que se transcreve pela proposta dele de mudar a palavra “teatro” por “te-ato” (SILVA, 1981).

Parece que as estratégias dos artistas das diferentes linguagens se encontram e seguem caminhos parecidos. Além da apoteose da antropofagia intelectual e artística e da valorização da cultura popular, todos esses artistas se encontram nas práticas de combinar os elementos do discurso e fenômenos estéticos inicialmente incompatíveis. Tropicalistas declaram programaticamente uma incompatibilidade: os elementos do jogo estético são mal recortados, caricaturados, grandes demais, muito coloridos. Retiram da obra de Oswald de Andrade a convicção sobre as possibilidades cognitivas e transformadoras da arte, realizadas pelo procedimento da provocação. Assim, a incompatibilidade não é um acidente ou um capricho, nem uma forma de niilismo.

O político de esquerda contemporâneo Guilherme Boulos, criticando o governo de extrema-direita do Jair Bolsonaro, afirmou recentemente que “o Brasil é um país de mal concluídos acordos entre os magnatas do mundo pós-colonial, feitos sobre as cabeças do povo e o protesto constante desse povo contra esses

acordos”<sup>9</sup>. O político parece comentar a peça *Rei da Vela* e sua temática. Mas fala sobre o Brasil cotidiano contemporâneo. As ações de tropicalistas são cheias de tumulto, surreais e cheias de contradições. É preciso mergulhar nesse caos, vivenciar o carnaval dos radicalismos, dos opostos e do inesperado encontro do Outro em meio a uma multidão inerte. Numa cena do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a procissão política se mistura ao samba, ao carnaval e ao linchamento de um homem inocente. Tudo isso acontece em um espaço: o amor aparece ao lado do ódio, a alegria está ao lado da morte. Quem já participou do carnaval nas ruas de Salvador da Bahia sabe que Glauber Rocha não inventou essa cena, ele mostra a realidade.

<sup>9</sup> Guilherme Boulos, programa Café com Boulos, Instagram, 20 de julho de 2020.

Flávio de Carvalho – comedor de emoções<sup>10</sup>  
*Flávio de Carvalho*



Início da expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

---

<sup>10</sup> Este é o título do livro de José Maria Arruda Toledo: *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*, UNICAMP, Campinas 1994.

A imagem-grafia mostra um grupo de homens e mulheres brancos subindo em uma canoa indígena carregada pelos materiais da viagem e pronta para navegar. Eles estão discutindo algo enquanto se preparam para partir pela viagem pelo Rio Amazonas. É Flávio de Carvalho - artista, arquiteto, pintor, escritor, animador e performer, que, em 1956, se prepara com um grupo de antropólogos liderados por Tubal Vianna para uma expedição que visa o primeiro encontro de um homem branco com uma tribo indígena Xirianás, habitantes da bacia do Rio Negro na Amazônia. O projeto foi posteriormente batizado por críticos de arte e antropólogos como *Experiência n.º 4*<sup>11</sup>. Além dos integrantes da missão de pesquisa, seis grandes barcos carregam uma tripulação de atores, jornalistas e cineastas com todo um laboratório preparado para a realização do filme planejado por Carvalho. A expedição envolve uma viagem pelo Rio Branco e depois percorre parte da distância a pé. No total, a viagem inteira teve 2.500 quilômetros de extensão. O objetivo principal era encontrar a nunca visitada cidade dos índios Xirianás.

<sup>11</sup> A palavra "experiência", é essencial para caracterizar o tipo de atividades realizadas por Flávio de Carvalho. "Experiência" contém aspecto estético, mas coloca seu peso mais no aspecto presencial, participando da realidade. A *Experiência n.º 2* aconteceu em 1931 em São Paulo e teve como base a provocação de uma multidão de fiéis durante a procissão de Corpus Christi. Carvalho foi quase linchado por pessoas provocadas pelo estilo das roupas que ele usava. Como ele mesmo comentou sobre o evento, sua intenção era estudar a psicologia das multidões em situação de conflito radical. A *Experiência n.º 3* ocorreu em 1956 e tratou de normas e padrões de comportamento cotidiano. Carvalho dessa vez fez uma provocação colocando um vestido que ele mesmo projetou e desfilou pelas ruas da cidade. O aspecto antropológico de que trato neste texto aparece integralmente na *Experiência n.º 4*. As experiências se aproximam da linguagem de performance que foi desenvolvida nas últimas décadas. Para alguns pesquisadores ele traz ponte entre modernismo e tropicalismo. Queremos nesse texto focar na experiência dele que influenciou os outros, mas como fenômeno que conta uma específica mistura das todas ideias, inovações e abusos que trata o seguinte texto. Obra de Carvalho mostra essa mistura de forma mais completa, inesperada e chocante.

Experiência n.º 4



A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

A segunda imagem mostra Flávio de Carvalho segurando o queixo do índio em um gesto autoritário diante das lentes da câmera. A imagem foi tirada de perfil, parece essas imagem-grafias feitas para

documentar uma coleção de animais ou antiguidades. Podemos sentir a dominação e a agressão da era colonial nele. Dois rostos de pessoas se olhando, duas cores de pele, duas realidades incongruentes.

Experiência n.º 4



A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

A próxima imagem mostra Flávio de Carvalho em pose íntima tomando banho com uma das atrizes, Eva Harmsdo, realizado durante a viagem, mas não concretizado, documento. A obra iria repetir, em forma real, um fato ocorrido nos anos 1930: o sequestro de uma mulher branca por um grupo de índios. Flávio de Carvalho foi convidado a preparar a documentação cinematográfica da expedição antropológica. Aproveitou, no entanto, essa situação para realizar um projeto de área artístico-antropológica. Como vou chamar mais tarde, esse projeto é um exemplo de surrealismo antropológico.

Todo o projeto, além de seu aspecto documental, iria servir então como cenário para-documentário<sup>12</sup> performático, cujo tema principal seria o contato entre as culturas e a performance do sequestro da mulher branca pelo povo indígena. A história seria modelada no sequestro real de uma jovem, Helena Valero, na Amazônia na década de 1930.<sup>13</sup> Carvalho havia lido sobre esse incidente alguns anos antes em

um jornal. A história o fascinou tanto que decidiu fazer um filme repetindo as sequências de acontecimentos, ao vivo. Duas atrizes foram convidadas para a produção. Flávio de Carvalho tinha publicado, alguns meses antes, um anúncio em jornais paulistas. Procurava uma loira jovem, bonita, aventureira, pronta para desafios ousados em nome da arte. As atrizes deveriam ser uma espécie de alter-ego duplo da mulher sequestrada antigamente. Verônica Stiggerem sua análise explica:

“(...) nesta viagem Flávio buscava unir arte e investigação científica: por um lado, iria produzir um filme semi documental, por outro, se dedicaria a estudar os índios – algumas de suas anotações realizadas durante a expedição foram usadas, por exemplo, em seu ensaio derradeiro *A origem animal de Deus*” (Stigger, 2018).

Eles (ela) iriam realmente encontrar os índios, repetindo numa forma performática-antropológica os fatos acontecidos

<sup>12</sup> Uso aqui o termo 'para-documentário'. Esse gênero do filme seria um pseudo documental que mistura os fatos e pessoas reais com história fictícia e atores que atuam em seus papéis.

<sup>13</sup> Essa história realmente aconteceu. Era sobre o sequestro de uma menina branca, Helena Valero, filha de um fazendeiro pobre que vivia na bacia de Rio Negro. Ela foi sequestrada em 1939, aos 11 anos, por guerreiros da tribo Yanoama. Ela viveu 25 anos entre os índios. Conseguiu escapar com seus dois filhos durante uma guerra tribal. Ela retorna à civilização branca, mas logo, decepcionada, retorna para a floresta. Suas experiências são documentadas por Ettore Biocca, professor de antropologia da Universidade de Roma, que estava na expedição à bacia do Orinoco, encontrou essa mulher e gravou sua história. As memórias escritas de Valero foram usadas para escrever o livro *Yanoama: a história de uma mulher abduzida por índios brasileiros*. Essa história é referida pelos autores na introdução do livro *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*, que analisa a cosmologia de índios e o sistema de imagens da civilização branca, escrito pelo xamã Davi Kopenawa e o antropólogo inglês Bruce Albert. Este último escreve sobre o imaginário, fofocas e noções racistas que a sociedade branca do Brasil criou sobre as tribos que habitam a floresta amazônica. A análise e desconstrução destas ideias é objeto de muitos estudos, a que Viveiros de Castro chamou Perspectivismo Ameríndio. Nesse contexto, vale citar principalmente pesquisadores como Davi Kopenawa e Ailton Krenak, que vêm representando comunidades tradicionais da Minas Gerais e Espírito Santo.

na Amazônia. Então os indígenas seriam usados como atores inconscientes. Parecem usados como os coelhos no experimento do cientista enlouquecido. Como se não bastasse a ideia do filme, o artista levou consigo uma bateria de fogos de artifício e equipamentos para tocar música em voz alta. Ele queria tocar fogos de artifício e música durante a filmagem dessas cenas. Como ele próprio admitia, os efeitos deveriam chocar e dar a oportunidade de estudar as reações dos índios a Bach, Mozart e Debussy.

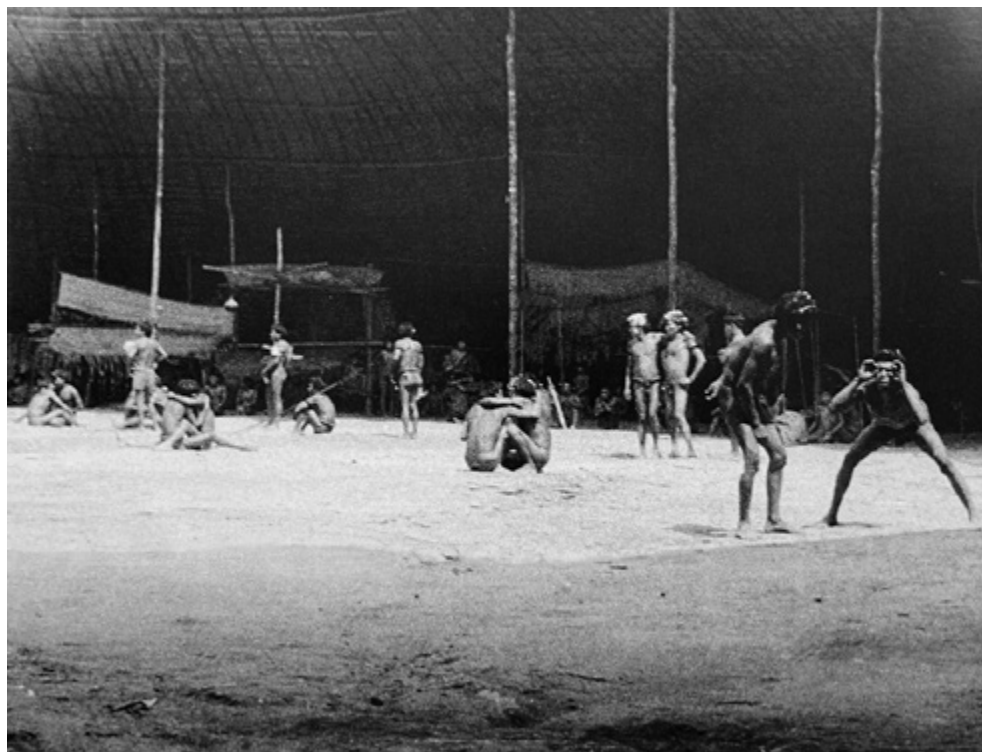
Seguimos os passos dessa estranha história. Se não fosse real seria cenário de filme. Vem à mente aqui são duas produções artísticas, cuja narrativa repete os fios dessa viagem – falo aqui sobre o filme *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog e *Coração Das Trevas*, o livro de Joseph Conrad. Assim como no filme de Herzog, o grotesco se mistura com a ciência, a atividade artística ousada com uma violação racista das fronteiras do Outro. Só que nesse caso a história aconteceu de verdade. Se perguntamos o que aconteceu? Como essa viagem foi possível?

A expedição terminou em desastre total e quase a morte de alguns dos participantes. No entanto, foi realizada. Como dizem os brasileiros, o Brasil não é um lugar para principiantes. Uma bizarra expedição formada por antropólogos, funcionários do governo, artistas, cineastas e atrizes percorreu 2.500 quilômetros para chegar à cidade dos índios Xirianás.

No texto *Flávio por Ele mesmo* (Carvalho, 2010) de Carvalho, defendem-se os pressupostos efeitos da expedição. Sua preparação inclui longos estudos em antropologia e psicologia; como escreve Veronica Stigger, “ele queria estudar os aspectos etnográficos, psicológicos e artísticos da cultura indiana” (Stigger, 2018). Participou de palestras organizadas, em São Paulo, por Paul Rivet. Também estudou psicologia freudiana e as teorias de James Frazer. Suas pesquisas visavam criar uma teoria geral da arte e da cultura, ele tentou criar uma ciência, que propôs ser chamada de *psicoetnografia*.

A expedição terminou em fiasco. Desde o início, foi marcado por um conflito pessoal entre o chefe da expedição, Tubal Vianna, e Flávio de Carvalho. Não sabemos de verdade qual foi a causa do conflito, mas Vianna acabou proibindo as filmagens. Parte do material filmado foi destruída por ele durante a marcha pela floresta amazônica. As atrizes, que deveriam representar o encontro da civilização branca com a cultura indígena, começaram um caso com Flávio. O jornalista contratado para documentar a expedição adoeceu e quase morreu durante a viagem. O conflito e caos crescem e chegam para o momento da culminante, quando Flávio de Carvalho usa arma e tenta atirar em Tubal Vianna. No entanto, a expedição chega à cidade indígena de Xirianás. Carvalho consegue secretamente gravar pequeno material cinematográfico e tira uma série de imagens dos índios e da cidade deles.

*Cidade Xirianás*



A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.



A quarta imagem mostra a cidade indígena Xirianás. Uma estrutura de dez metros ergue-se acima das cabeças de centenas de figuras dançantes. Apesar da destruição de algumas câmeras por Tubal Viana, Flávio Carvalho captura secretamente um dos lugares mais autênticos e únicos do mundo dos índios sul-americanos. As imagem-grafias impressionam e dão uma visão do que poderia se tornar o projeto do artista. Valeu a pena? Para onde o artista queria ir? O que ele estava tentando alcançar? Finalmente encontrar o índio antropófago e se transformar nele, como desejado por Oswald de Andrade? A que custo conseguimos tirar a imagem mais importante da vida? Que mistura de lascívia, perversão e necessidade genuína de entender o Outro está por trás da expedição de Flávio de Carvalho?

### **“Antropólogo malcomportado”**

Em 2018, foi apresentada no Caixa Cultural, em São Paulo, a exposição *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Os curadores Amanda Bonan e Renato Rezende escrevem que para Flávio de Carvalho:

O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos igual ao processo de compreensão na arte (...) o arqueólogo tem que penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem que ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do

homem e da civilização que confeccionou o resíduo (Bonan e Rezende, 2018, p.6).

Seguindo esta afirmação dos curadores, a exposição tenta focar nos “desperdícios” e “vestígios” incompreensíveis e pouco interpretados das ações do artista. Suas inúmeras viagens, incluindo uma série de viagens à floresta amazônica, são tratadas pelos curadores da exposição como mistura das expedições artísticas, etnográficas e performáticas.<sup>14</sup> Os criadores da exposição analisam as bases conceituais e estéticas dessas ações utópicas de Carvalho, interpretando-as como a busca de uma nova forma situada na encruzilhada da arte performática, o paradigma da nova metodologia de investigação e uma espécie de negação antropofágica radical da cultura oficial. Esse mergulho em busca das reinterpretações da utopia carvalhana não justifica ou julga essas ações, mas as situa em perspectiva da antropologia contemporânea e estudos da performance, propondo entender o mundo de Flávio de Carvalho como forma de arte/ciência. Flávio de Carvalho quis criar uma verdadeira disciplina científica, para a qual usando as ferramentas artísticas, pesquisa antropológica e provocação chegaria para as respostas sobre a natureza humana. Carvalho busca pontes entre ciência e arte como realidade poética, mas também ferramenta cognitiva. Essa proposta se aproxima de alguma

<sup>14</sup> A expedição à cidade de Xirianás foi precedida por uma série de expedições. Além das viagens pela Europa, que também têm suas cores performáticas, a artista vai ao Peru (1947) e ao Rio Araguaia (1956).

forma dos sonhos dos modernistas e das experiências posteriores dos performers. Alguma forma prevê também a vinda das ações contraditórias e radicais do tropicalismo e seus seguidores.

Flávio de Carvalho foi um artista visual, arquiteto, performer e antropólogo com uma produção autêntica e rica, um artista consciente do radicalismo de suas ações. Em 1938, foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura, sua arte visual é uma das obras estéticas mais importantes da primeira metade do século XX no Brasil. Esse aspecto de Flávio de Carvalho é indiscutível e bem analisado (Moreira Leite, 2010). Suas ações antropológico-performáticas, no entanto, foram completamente arbitrárias, oscilando livremente entre disciplinas artísticas, experimento científico e abusos mergulhados em práticas neocoloniais. Oswald de Andrade (de quem era amigo) via-o como a personificação perfeita da figura do antropófago. Nesse sentido, Carvalho pode ser visto como modernista. No entanto, é preciso dizer também que a sua obra antecede e, de alguma forma, se enquadra na poética do tropicalismo, encontrando, assim, seus próprios caminhos de maneira selvagem e desenfreada. Ninguém o controla: não há padrões, porque ele mesmo os estabelece (Moreira Leite, 1998). Os pesquisadores apontam a necessidade de encontrar uma nova forma de abordar o Flávio de Carvalho e seu trabalho. Não adianta buscar obras desconhecidas de artista, pois todo material é bem documentado. O

problema é que é difícil entender hoje os motivos por que um reconhecido artista e intelectual abre um espetáculo de loucura nas florestas Amazônicas? Pode ser também que tentando entender melhor Flávio de Carvalho consigamos interpretar, de uma forma mais plena, o caráter da arte e cultura brasileira.

Sua identidade complicada e ambígua é descrita, entre outros, por Paola Berenstein Jacques no livro *Elogio aos errantes*. Aí ela aponta a interdisciplinaridade do artista: “Flávio de Carvalho colecionava os mais curiosos epítetos e classificações: revolucionário romântico, pintor maldito, surrealista tropical, antropófago ideal, performático precoce, javali do asfalto, comedor de emoções” (Berenstein, Paola, 2014, p.148).

Em 1931, no *Experimento número 2*, ele se permite sair às ruas de Brasília e participar da procissão católica Corpus Christi com boné na cabeça. Ele é quase linchado pela multidão, pois os chapéus eram proibidos durante festas religiosas na época. Só que seus motivos não foram anarquistas, e puramente destrutivos. Carvalho está claramente em busca de respostas para as perguntas que se faz. Flávio de Carvalho era um moderno, portanto tentando encontrar respostas aos desafios que a modernidade tinha imposto. Alain Badiou fala que o século XX é o século em que não cumpriram as promessas da modernidade. Podemos dizer que o Flávio ainda era tributário dessas promessas,

buscando as respostas numa forma radical. Já no âmbito do *Experimento número 2*, ele cita pesquisas de Freud e Frazer. Organizada vinte anos depois, a viagem à selva amazônica é precedida de longos estudos psicanalíticos e estudos no campo da antropologia e da arte. O resultado dessa pesquisa da vida busca uma síntese entre arte, análise psicológica e antropologia. A pesquisadora Larissa Costa da Mata analisa no texto dela a pesquisa do De Carvalho:

[...] “psicoetnografia”, uma ciência híbrida que buscaria expor as feridas da psique humana e realizar uma investigação sobre a estética, adotando como método as descobertas da psicanálise. A sua proximidade com a escola social inglesa da antropologia lhe possibilitou uma leitura mais livre e desregrada da arte, posto que tenha se dedicado a realizar uma etnologia imaginativa e poética, tributária da associação mágica de ideias das culturas estudadas por Frazer (Costa Da Mata, 2018. p.117).

Na visão proposta pelo artista, o pensamento baseado em raízes rituais (para Flávio, o ritual perde a sua dimensão religiosa) daria origem a formas de arte como a arquitetura, a encenação teatral ou a poesia. Carvalho vai pelo caminho de Frazer, Caillois, Eliade, entre outros, buscando raízes ritualísticas de arte. O método de mesclar etnologia e teoria da arte proposto por Flávio de Carvalho ins-

creve-se, então, em tendências da época. Mas, novamente, Flávio não deixa se encaixar só nessa interpretação. O conceito das pesquisas não explica, no entanto, o radicalismo das ações implementadas durante as ações performáticas do artista. Com que finalidade o artista usa exagero, escândalo e ultrapassa os limites morais? Porque as ações dele carregam violentas marcas de colonialidade e hegemonia do homem branco mesmo que busca índios como portadores das respostas?

### **Um surrealista etnográfico nas florestas da Amazônia**

Deparamo-nos com uma nova interpretação da atividade do artista analisando seus interesses durante as viagens pela Europa. Lá, ele conduziu uma série de entrevistas com artistas de vanguarda. Durante uma dessas entrevistas, em 1929, Le Corbusier chamou-o de “revolucionário romântico”, enfatizando sua necessidade de mudar e buscar novos métodos a todo custo, mesmo que de forma radical. O tema mais importante, no entanto, é sua relação com o surrealismo. Durante sua estada na Europa, ele conhece, entre outros, André Breton, Man Ray, Raymond Queneau e Roger Caillois. Especialmente com este último, passa muito tempo morando em sua casa na França. Em 1935, tornou-se correspondente latino-americano da revista surrealista “Minotaure”. Como os surrealistas, ele busca o encontro entre arte e cultura tradicional, encontros interdisciplinares e relações entre artes,

disciplinas e significados, procurando momentos imprevisíveis e utópicos.

A mostra na CAIXA Cultural apresenta a atuação de Flávio de Carvalho sob a ótica da prática antropológica. Em um dos textos, é citada a entrevista de Flávio com André Breton, na qual este último afirma que “o surrealismo é um processo cognitivo” (Carvalho, 1939). Essas palavras, provavelmente, guiaram Flávio de Carvalho em suas pesquisas posteriores. Nesse contexto, vale citar James Clifford e seus *Problemas com a cultura*, no qual se mostra como nos anos 1920 e 1930 a etnografia compartilhava interesses comuns com os praticantes do surrealismo, valorizando e fetichizando a poética do fragmento e da montagem, a partir do cruzamento e da busca do contato com o subconsciente ou com a selvagem, como apontamos no início do texto.

Outra proposta é a do curador principal da mostra, Renato Rezende, que mostra a semelhança entre a busca de Carvalho nas florestas amazônicas e o projeto de história da arte de Aby Warburg. Estudando as ruínas de cidades indígenas no Chile, Carvalho tira uma série de imagens documentando paredes de pedra e paisagens. Ao lado delas, ele imagemgrafa cores e danças rituais, captadas nos gestos expressivos do corpo dos índios. Ele se interessa por movimento e dança. No Chile, ele participa de um verdadeiro ritual: quer estudar as culturas indígenas, mas participando de seus rituais. Para Flávio,

um antropólogo deve ser um artista, enquanto a antropologia deve se engajar e encontrar o Outro também por meio da experiência intuitiva. A exibição proposta na CAIXA Cultural propõe experimento de juntar uma série de imagens e anotações, expondo as chaves intuitivas, performáticas e visuais da busca do artista. Provavelmente essas primeiras pesquisas das relações entre arquitetura, corpo e natureza seriam apenas uma preparação para a criação de um projeto próprio no âmbito da *Experiência n.º 4*.

A figura de um velho branco de dois metros de altura (Flávio de Carvalho na selva já estava com 60 anos) é assustadora e fascinante. Ele se assemelha a personagens heróicos e trágicos dos filmes de Herzog, como Fitzcarraldo, que vagueia pela selva para construir uma ópera. Mas, talvez, se aproxime também do personagem enlouquecido de Kurtz de *Coração das Trevas* de Joseph Conrad. Seguindo reflexões de James Clifford sobre essa obra, percebe-se que ela abre um discurso sobre fronteiras e natureza entre pesquisador e artista (Clifford, 2011).

As ações de Flávio de Carvalho na selva amazônica têm aspectos racistas e abusivos. O experimento falhou. Assim como no filme de Herzog, o navio *Fitzcarraldo* é destruído, Flávio de Carvalho foge da floresta com sua atriz amante e o adoecido fotógrafo da expedição. Nesse texto falamos sobre a busca da identidade na época pós-colonial no Brasil e experimentos

artísticos oscilando nos limites disso que eticamente e culturalmente foi aceitável na época. Uma forma radical, desenho delineado por linha grossa parece uma das características que juntam essas épocas. Mas parece que Flávio de Carvalho conseguiu ultrapassar esses limites. Precisava com toda clareza levantar o caráter abusivo e hegemônico (hoje chamaria essa atitude como violentamente repetindo padrões colonizadores mesmo que Carvalho provavelmente não entrou nas florestas Amazônicas com essa intenção) da expedição e toda *Experiência n.º 4*. Talvez as palavras de Oswald de Andrade se confirmam em outro sentido - Flávio de Carvalho de verdade é um exemplo mais realizado da personificação da figura do antropófago. Ele realmente entra no mato para devorar. Só que a violência simbólica se transforma em violência real.

Passamos uma viagem nesse texto entre inícios do modernismo brasileiro até as ações dos tropicalistas justamente para chegar nesse ponto. Acredito que o exemplo de Flávio de Carvalho pode ser tratado como uma ponte e encruzilhada que junta as épocas da utopia modernista, radicalismo de tropicalistas e ações performáticas das próximas décadas. Sua arte e vida abriram muitos caminhos criativos. As ideias deles se encontraram e fomentaram vários movimentos artísticos e intelectuais do século XX. Ao mesmo tempo, a experiência dele é um sério aviso sobre fronteiras éticas de arte e ciência. Homem branco, artista, professor, respeitado em sua

comunidade teve nessa época possibilidades (e vou arriscar a afirmação que ainda hoje tem) de justificar qualquer utopia e suas vítimas. A ação dele teve violenta repercussão na vida dos vários participantes da *Experiência n.º 4*. Parece que o poder simbólico do homem branco, a própria branquitude e o racismo estrutural possibilitaram a utópica viagem do artista. E esse poder ainda reverbera. Lendo hoje as publicações dos autores analisando a obra do artista tenho a sensação de que essa atitude que vou chamar com toda responsabilidade de neocolonial, não foi nesse sentido negada. Em obra completa titulada “Flávio de Carvalho” sobre curadoria de Rui Moreira Leite, que mostra todos os trabalhos do artista, não encontramos nenhuma crítica de *Experiência n.º 4*. Essa falta senti também lendo várias outras análises da obra de Flávio de Carvalho. A exceção são as análises de curadores de apresentação no CAIXA Cultural. Veronica Stigger e outros começam a levantar esse aspecto das *Experiências*. Não acuso os seguintes autores de racismo. Trago dúvida sobre o contexto muito mais sério dessa história. Simplesmente a gravidade dessa situação foi despercebida. Precisamos perguntar se o racismo estrutural não faz parte da normatividade e dos julgamentos estéticos e éticos ainda nos dias atuais.

### **Uma identidade descolonizada**

No seguinte texto tentamos mostrar a relação entre a busca de identidade, utópicos experimentos em arte interpretados

como extensão dessa busca e limites estéticos e éticos desses fenômenos. É um dos mais significativos na América do Sul pós-colonial contemporânea. Como Frantz Fanon escreve em *Pele negra, máscaras brancas* (Fanon, 2008), que a ferramenta básica para a erradicação da resistência das pessoas escravizadas era despojá-los de sua identidade originária. Paul Gilroy, no livro *The Black Atlantic* (Gilroy, 1995), levanta a questão do grande projeto do modernismo, que reserva absoluto poder epistêmico e estético no mundo pós-colonial.

As diásporas afro-americanas, os povos diaspóricos e originários lutam com o problema de superar o domínio das máscaras brancas colocadas nas suas próprias identidades. Só que branca, a América do Sul, olhando para o mito distante da Europa e da América do Norte e, ao mesmo tempo, tentando constantemente se distanciar delas, está em busca do mito de suas origens que não existem. A estratégia de pegar emprestada a máscara do Outro, uma máscara originária encontrada no fundo da floresta amazônica, apenas afasta o problema intransponível de uma identidade, que já desde o início está quebrada e fragmentada. Esse problema volta, teimosamente, com o rosto sempre radical e exagerado de um palhaço, de um louco, de um artista-pesquisador ultrapassando os limites. Por trás da pose da orgástica exaltação do pesquisador das identidades está escondida um pânico do homem sem identidade. Ele tenta se

salvar atuando com a máscara do outro. Os estudos performativos usam aqui ferramentas das performances sociais. Uma versão contemporânea dos estudos de Richard Schechner percebe a performatividade do movimento colonial de vestir as máscaras das outras culturas (Schechner, 2006).

Ailton Krenak é mundialmente reconhecido intelectual, político e líder espiritual da etnia indígena crenaque. Nas primeiras cenas do documentário *GUERRAS DO BRASIL.doc* sobre as guerras coloniais, ele fala diretamente para a câmera: “Você e eu estamos em guerra. Não sei por que você me olha com uma expressão tão bonita no rosto. A paz é uma ilusão”.

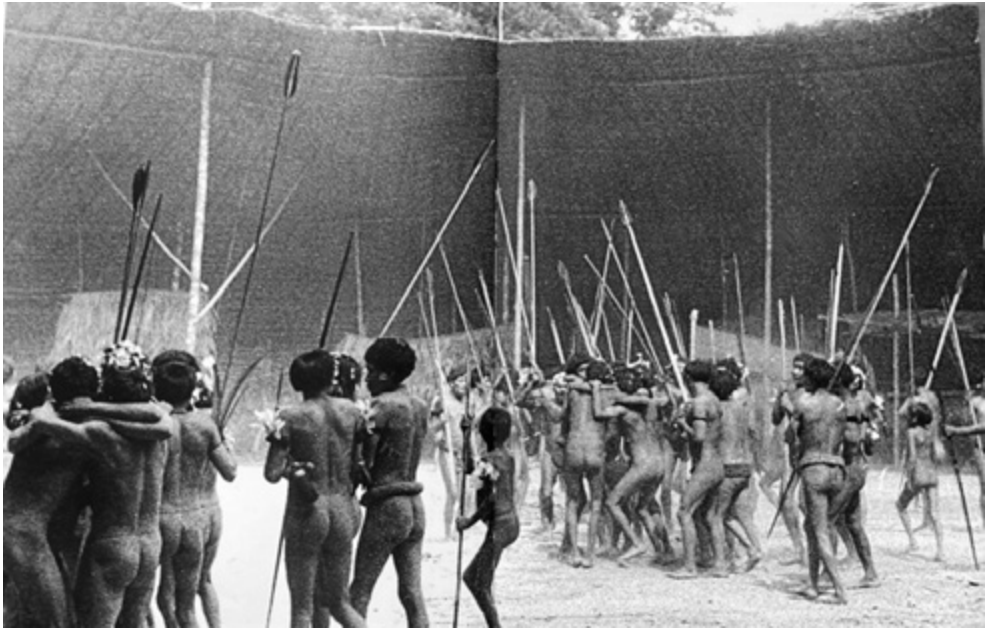
Essa afirmação faz parte do discurso decolonial da nova onda de pensadores afro-indígenas, que procuram respostas para o ato de roubo da identidade pela cultura colonial (Da Silva, 2019). Krenak e os outros falam a partir de sua própria perspectiva, cosmologia e metodologia, tirando a máscara de um canibal assustador da história de Oswald de Andrade. O domínio do colonialismo foi destruir a estrutura de identidade dos africanos e povos originários escravizados e substituí-la por uma personalidade artificial criada (“máscara”). O intelectual brasileiro Silvio Almeida propõe o termo “racismo estrutural” para revelar as posições subjacentes e muitas vezes não conscientizadas que colocam os índios e negros brasileiros como comunidades in-

feriores. Acredito que é necessário levantar o caráter ambivalente da construção da antropofagia simbólica. De um lado possibilitou a revolução e transformação decolonial, de outro lado de alguma forma contínua um pensamento de colonialidade. Essa complexa mistura que situa Flávio de Carvalho em sua grandeza, e no mesmo momento em posição neocolonial em alguns aspectos da sua obra.

Krenak, como outros pensadores dos movimentos contemporâneos da militância intelectual indígena, levanta a necessidade de superar essa dominação, não tanto pela desconstrução, mas criando uma estrutura intelectual, baseada na cosmologia e na filosofia diaspórica (no caso afrodescendentes) e filosofia dos povos originários sul-americanos. Este contexto é crucial: é impossível falar sobre arte, ação social ou política na América do Sul hoje em dia sem se referir ao racismo profundamente enraizado e às desigualdades sociais nas sociedades locais. A atividade intelectual de Krenak se insere na área do “Perspectivismo Ameríndio”, como chama o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Trata-se de inverter a ordem das coisas: não é um artista branco, frustrado com falta das respostas, que vai ao “coração das trevas” para encontrar a “salvação”. Este nativo americano chega à orla da floresta e observa a civilização moderna com espanto e horror. Só agora ele pode comunicar sua discordância e mostrar o absurdo das generalizações eurocêntricas. Na verdade, Krenak ecoa

cientificamente o pensamento de seus ancestrais. Não é a montanha e o rio que o escuta, mas ele escuta as suas vozes. Seu lamento poético e triste é claramente diferente do circo e das máscaras exageradas dos artistas invadindo os matos.

*Cidade Xirianás*



Cidade dos índios Xirianás, A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.



## REFERÊNCIAS

- Arruda Toledo, J. M. (1994). *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*. Campinas: UNICAMP, 1994.
- Berenstein Jacques, P. (2014). *Elogio aos errantes*. Salvador:Edufba, p.152
- Bonan, A. e Rezende, R. (2018) *Catálogo de exposição: Flávio de Carvalho Expedicionário*. São Paulo: CAIXA Cultural.
- Bolognesi, L. (2019). *Direção*. Documentário GUERRASdoBRASIL.doc, Brasil, <https://www.netflix.com/br/title/81091385>
- Castro Rocha, J.C. (2011). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011
- Costa Da Mata, L. M. (2018). *Ou algumas notas sobre uma genealogia da arte*. Em: Flávio de Carvalho expedicionário, São Paulo: CAIXA Cultural.
- Clifford, J. (2011). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX, organizado por José Reginaldo, Santos Gonçalves*. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro
- Da Silva, A. S. (1981). *Oficina: do teatro ao teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Da Silva, Luciane.Campinas: *Corpo Em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*, doutorado defendido no UNICAMP, 2019
- De Andrade, O. (1928). Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, 1 (1), maio de 1928, fonte: <https://incinerante.com/manifesto-antropofago-devoragem/>.
- De Andrade, O. (1995). *A morta*.São Paulo:Globo Antigo 1995
- De Andrade, O. L'effort intellectuel du Brésil Contemporain, 'Revue de L'Amérique Latine' 1923, pp. 197-207. Citado atrás Nunes Benedito, Antropofagia ao alcance de todos
- De Campos, Augusto (1974) Poema visual *Viva Vaia*. Publicado em único número da revista *Navilouca*, Coordenação Torquato Neto, Waly Salomão, Rio de Janeiro
- De Campos, H. (1992). *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, [em:] Metalinguagem e outras metas, São Paulo: Perspectiva.
- De Carvalho, F. (2010). Surrealismo: entrevistando André Breton, "Cultura" 1939, vol. I, no. 5, p.9. Em: Flávio de Carvalho, São Paulo: Museu de arte moderna
- De Carvalho, F. (2010a). *A origem animal de deus*. Difusão Europeia do Livro, 1973, Em: Flávio de Carvalho, São Paulo: Museu de arte moderna
- De Carvalho, F. (2010b). Flávio por Ele mesmo. Em: Flávio de Carvalho, (Ed.). Rui Moreira Leite, São Paulo: Museu de arte moderna
- De Castro, Viveiros. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2 (2), pp. 115-144.
- Do Amaral, Tarsila. Abaporu, 1928, Óleo sobre tela, 85 cm x 72 cm, Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), Argentina, fonte: [www.researchgate.net/figure/Abaporu-1928-Tarsila-do-Amaral-oleo-sobre-tela-85-cm-x-72-cm-Museu-de-Arte-fig17\\_342492547](http://www.researchgate.net/figure/Abaporu-1928-Tarsila-do-Amaral-oleo-sobre-tela-85-cm-x-72-cm-Museu-de-Arte-fig17_342492547).

- Einstein, C. (2011) *Negerplastik [Escultura Negra]* (I. Araújo, Trad.). Organização e Introdução de Liliane Meffre (F.Scheibe, Trad.). Anexo de Roberto Conduru Negerplastik de Carl Einstein, “aqui e agora”. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- Fanon, F. (2008). *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EdUfba.
- Favaretto, C. (2000). *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freud, Sigmund. Totem e Tabu. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- Gilroy, P. (1995). *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. (Ed). Harvard University Press, Cambridge.
- Krenak, A. (2019) *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Leiris, M. *África Fantasma*. (A. P. Pacheco, Trad.) São Paulo: Cosac Naify 2007.
- Lévinas, Emmanuel. Totalidade e Infinito, Lisboa: Edições 70, 2008
- Métraux, A. (2014). *La religion des Tupinamba*. Paris: Presses Universitaires de France (Eds.)
- Moreira Leite, R. (2010). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Moreira Leite, R. (1998). Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. *ESTUDOS AVANÇADOS*, 12 (33), fonte: <https://www.scielo.br/j/ea/a/8JrnVgzXQMC9ymFJD5RZbWq/?lang=pt>
- Neto, Torquato, Salomão, Waly. (1974) *Navilouca*, Coordenação Capa de revista publicada por artistas do tropicalismo e poetas concretistas, Rio de Janeiro.
- Nunes, B. (1990). Antropofagia ao alcance de todos. Em O. de Andrade (Ed.) *A utopia antropofágica*, São Paulo: Globo
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Stigger, V. (2018). Flávio de Carvalho na selva amazônica, texto publicado no catálogo da exposição Flávio de Carvalho expedicionário, curadores Renato Rezende e Amanda Bonan, São Paulo: Circuito, Caixa Cultural. [https://www.academia.edu/35961875/FL%C3%81VIO\\_DE\\_CARVALHO\\_NA\\_SELVA\\_AMAZ%C3%94NICA\\_Veronica\\_Stigger](https://www.academia.edu/35961875/FL%C3%81VIO_DE_CARVALHO_NA_SELVA_AMAZ%C3%94NICA_Veronica_Stigger)
- Thompson, R. F. (2011). *Flash of the Spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil.
- Todorov, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1983.
- Valladão Diniz, J. C. (2013). Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo. *Ipotesi* (UFJF. Impresso), v. 17, pp. 49-56.
- Veiga, E. (2019) Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira. BBC News Brasil. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>
- Veloso, C. (1967). *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca
- Veloso, C. (1968) “III FIC, Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo Setembro de 1968, fonte: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido.php>

**Autor correspondiente:** Maciej Rozalski  
(maciekroz@gmail.com)

**Roles de autor: Rozalski, M.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Curación de datos, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, Visualización, Supervisión y Administración del proyecto

**Cómo citar este artículo:** Rozalski, M. (2022). Utopia do Outro. *Conexión*, (17), 19-59. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.001>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.001>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



# **Representación de la protesta social en las movilizaciones ciudadanas en el Perú durante el periodo pre- y poselectoral de 2021: análisis desde la visualidad de un trabajo fotográfico**

## **Representation of the Social Protest in the Peruvian Citizen Mobilizations During the Pre- and Postelectoral Period 2021: Analysis From the Visuality of a Photographic Work**

---

---

JACKELINE SOFÍA VELARDE CASTILLO

Es licenciada en Comunicación para el Desarrollo por la Pontificia Universidad Católica del Perú; candidata a magíster en Comunicación, Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar (UASB); y cofundadora de Observatorio de Color. Se ha especializado en el estudio de la comunicación y la visualidad y su relación con la representación de la diversidad desde la interseccionalidad.



---

## **Representación de la protesta social en las movilizaciones ciudadanas en el Perú durante el periodo pre- y poselectoral de 2021: análisis desde la visualidad de un trabajo fotográfico**

### **Representation of the Social Protest in the Peruvian Citizen Mobilizations During the Pre- and Postelectoral Period 2021: Analysis From the Visuality of a Photographic Work**

---

Jackeline Sofía Velarde Castillo

Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

jackeline.velarde@uasb.edu.ec (<https://orcid.org/0000-0002-0727-5336>)

Recibido: 25-02-2022 / Aceptado: 08-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.002>

---

#### RESUMEN

Aldair Mejía es un fotógrafo peruano que se hizo medianamente conocido en el estallido de la protesta social en el Perú durante noviembre de 2020. Su trabajo ha registrado las movilizaciones ciudadanas en el país antes, durante y después de las últimas elecciones presidenciales del año 2021, que dieron como ganador a Pedro Castillo. Este artículo explora y describe, desde la visualidad y usando tres fotografías a modo de objeto de análisis, la representación del reclamo social en este trabajo fotográfico. Se ha utilizado específicamente la metodología del análisis visual y no se pretende generalizar el significado ni la implicancia de las imágenes en otros contextos. La atención se ha centrado en definir qué tipo de discurso visual constituyen estas imágenes en el marco de la enunciación y repetición de mensajes, en su mayoría contrarios, por parte de los medios de comunicación, los

poderes económicos y los defensores del *statu quo*, en un contexto de tensión política entre candidatos y lo que sus figuras representaban hasta el anuncio del ganador oficial.

#### ABSTRACT

Aldair Mejía is a Peruvian photographer who became moderately well known in the outbreak of social protest in Peru during November 2020. His work has recorded the citizen mobilizations in the country before, during and after the last presidential elections of 2021, that gave Pedro Castillo as the winner. The subject of this article has to do with, from the visuality, exploring and describing the representation of the social claim in this photographic work, using three photographs as the object of analysis. The methodology of visual analysis has been specifically used and it is not intended to generalize the meaning and implication of the imag-

es in other contexts. The focus has been on defining what kind of visual discourse these images constitute regarding the enunciation and repetition of messages, mostly contrary, by the media, economic powers and defenders of the status quo, in the context of the political tension between candidates and what their figures represented until the announcement of the official winner.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Visualidad, protesta social, contrahegemonía, fotografía, elecciones, política / *visuality, social protest, counter-hegemony, photography, elections, politics*

En el Perú, hubo elecciones generales entre abril y julio del año 2021. Este fue un proceso electoral particular, ya que, además de encontrar al país en una crisis sanitaria, económica y social a causa de la pandemia por la COVID-19, desembocó en una muy polarizada segunda vuelta electoral entre los entonces candidatos presidenciales Keiko Fujimori y Pedro Castillo. Luego de un largo proceso de conteo de votos y de diversas manifestaciones ciudadanas en las calles, tanto a modo de apoyo como de protesta por los resultados preliminares, Pedro Castillo fue nombrado presidente de la república el 28 de julio de 2021.

Por otro lado, Aldair Mejía es un fotógrafo que se hizo conocido por la cobertura de

la protesta social generada por el conflicto de poderes, la vacancia presidencial y la posterior represión policial durante noviembre de 2020, particularmente por el contenido de su cuenta personal en Instagram. A partir de ello, Mejía ha cubierto procesos de movilización social importantes, así como las campañas políticas para las últimas elecciones generales en 2021, en las que retrató a Pedro Castillo como candidato. Además, en octubre de 2021 fue contratado como reportero gráfico oficial de la oficina de la Presidencia de la República, en donde laboró hasta abril de 2022.

El presente artículo girará en torno a la representación de la protesta social que se llevó a cabo en el marco de esta contienda política y del enfrentamiento no solo de candidatos a la presidencia, sino también de simpatizantes y electores. El análisis se hará específicamente desde la visualidad y usando tres fotografías como objeto de estudio.

Es importante señalar que los medios de comunicación no jugaron un rol menor durante la campaña electoral peruana de 2021. Si bien durante la primera vuelta las posiciones mediáticas fueron en cierta medida variadas —con la usual inclinación de apoyo hacia las propuestas políticas de derecha y hacia propuestas liberales vinculadas a los grupos empresariales—, en la segunda vuelta el apoyo a Fujimori fue explícito en la mayoría de medios escritos, televisivos, radiales y digitales, principalmente limeños. En este



punto, entran a tallar dos conceptos guía para este trabajo, la hegemonía y la contrahegemonía, y cómo se construyen y se sostienen a través de las imágenes.

En esa línea, la pregunta de investigación que dirige este trabajo es la siguiente: ¿qué tipo de discurso visual constituye este trabajo fotográfico al representar la protesta social en el Perú durante las movilizaciones ciudadanas en el periodo pre- y poselectoral de 2021?

Como bien señala Betancourt Ruiz (2020), la imagen-representación identifica, diferencia, ampara intereses, interactúa socialmente y es un tipo de discurso al que le subyacen intereses y estrategias de diferente índole. Así, existen formas de dominación simbólica, a través de las imágenes, que acentúan la negación de la alteridad, de todo aquello concebido como diferente. En la contemporaneidad, refiriéndonos específicamente al contexto latinoamericano, se han «construido nuevas relaciones con lo visible que configuran nuevas formas identitarias y posibilitan tanto la sumisión, como la emergencia de resistencias» (Betancourt Ruiz, 2020, p. 51).

### **La cultura visual y las imágenes**

Para este trabajo es preciso enmarcar, primero, lo que se entiende por *cultura visual*. Nicholas Mirzoeff (1999/2003) explica cómo, debido a los cambios tecnológicos a nivel global, la experiencia hu-

mana es cada vez más visual y está más visualizada. La cultura visual es parte de la vida cotidiana y se aleja de definiciones como la de la historia del arte, por ejemplo. Aquella, dice el autor, se interesa por los acontecimientos visuales en los que el espectador busca información, significado o placer y no depende de las imágenes en sí mismas, sino de esta especie de tendencia moderna de plasmar en imágenes o visualizar la existencia. Para referirse a las imágenes y su poder, Mirzoeff señala que «tales imágenes del mundo no pueden ser puramente visuales, pero, de igual modo, lo visual perturba el desarrollo y desafía cualquier intento de definir la cultura en términos estrictamente lingüísticos» (1999/2003, p. 25).

Para el autor, las imágenes le dan sentido a la vida, al mundo y están presentes en todos los ámbitos de la existencia. Además, afirma que se enfrentan de una manera particular a las palabras y al ámbito lingüístico. En contraposición a otras posturas, además de tener un poder diferente al de las palabras, en lo visual se crean y se discuten los significados de la cultura y de la sociedad.

Por otro lado, W. J. T. Mitchell (1996/2014) hace un esfuerzo por indagar en el deseo de las imágenes y marcar la diferencia entre estas y las palabras, así como con lo lingüístico. Él señala:

Lo que quieren las imágenes entonces es no ser interpretadas, decodifi-

cadadas, adoradas, aplastadas, expuestas, desmitificadas o bien fascinar a sus espectadores. Ellas ni siquiera pueden desear que se les conceda subjetividad o personalidad por sus bienintencionados comentaristas, quienes piensan que la humanidad es el mayor cumplido con el que podrían pagar a las imágenes [...]. Lo que las imágenes en última instancia quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto (Mitchell, 1996/2014, p. 22).

Siguiendo este orden de ideas, el deseo de las imágenes no es su contenido explícito, sino que su deseo profundo estaría dentro o detrás de ellas mismas. Es así como la «verdad» de las imágenes escaparía a todos los intentos de interpretarla y estaría, más bien, en un estado de difícil decodificación. Numerosos autores han señalado que las herramientas de la semiótica o la semiología constituirían una forma de intentar descifrar el secreto de las imágenes; sin embargo, según lo postulado por Mitchell, todo ello estaría aún en el plano de la interpretación y especulación, que tienen que ver más con los deseos de las personas que con los de las propias imágenes.

Finalmente, Mieke Bal (2016/2020) postula que la cultura visual contribuye a la construcción de una teoría social de la visualidad, centrándose por ejemplo en cuestiones sobre lo que se visibiliza,

quién ve qué, y cómo se interrelacionan la visión, el conocimiento y el poder. Además, propone el concepto de *agencia visual*, que define como la capacidad crítica al percibir visualmente. Ella señala:

Implica un cuestionamiento profundo de las distinciones ontológicas que definen la ficción en contraposición a la realidad, un examen de la agencia de los medios de comunicación y de las obras de arte producidas en ellos, así como una toma de conciencia de la agencia implicada en la observación comprometida. Esta combinación es lo que yo entiendo por agencia visual (Bal, 2016/2020, p. 49).

La época no solo está marcada por la construcción y la operación de la cultura visual de la que nos habla Mirzoeff (1999/2003), sino que también los seres sociales estamos en la capacidad de actuar con la agencia visual, planteada por Bal (2016/2020), para decodificar todo tipo de visualidad. Sobre todo, para esta última, la visión se configura como un acto social y la «verdad» que extraemos de las imágenes estará construida también social y culturalmente.

Para cerrar esta sección, es necesario mencionar que, para los estudios del campo de la cultura visual, importa mucho también quién ve, quién consume, por qué y cuáles son sus características. Sin embargo, para dejar claros los límites de este trabajo, el presente artículo no se ocupará de eso.

## **Hegemonía, contrahegemonía e imágenes**

Para hablar de hegemonía, se señalará lo que propone Antonio Gramsci (1963/1967), quien le brinda un lugar central a este concepto en la dominación del capitalismo. Principalmente, la hegemonía es ese consenso a través del cual la clase dominante impone a la sociedad un sistema de significados propios, un sistema que dice qué está bien y qué es correcto. Para el autor, son tres las vías por las cuales se difunde la hegemonía cultural: la educación, la religión y los medios de comunicación. Es esta última la que cobra especial relevancia para el objeto de esta investigación.

También es importante señalar que Gramsci (1963/1967) afirma que la clase dominante ejerce su poder no solo por la coacción, sino porque logra imponer su visión del mundo, lo que favorece el reconocimiento de su dominación por las clases dominadas. De igual manera, la clase dominante busca consensos para asegurar su hegemonía tomando a su cargo algunos de los intereses de los grupos dominados. El autor enfatiza la necesidad de, sobre todo, una profunda lucha ideológica para lograr la hegemonía.

Ahora bien, cuando la clase social que detenta el poder ya no puede dirigir, cuando su ideología es rechazada, cuando se van desprendiendo los consensos, cuando no lleva adelante a la sociedad porque no

puede responder a sus demandas, se produce una crisis orgánica, una crisis estructural que afecta a todo el bloque histórico; una crisis de hegemonía, dice Gramsci (1963/1967). Esto será importante cuando, a lo largo del texto, se describa específicamente al «objeto» retratado por Mejía.

Una vez entendida la hegemonía como la forma en la que es dominado el mundo a través de, entre otras cosas, las construcciones culturales que disemina la clase dominante, debemos partir de que lo visual es crucial para aquella construcción cultural de la vida social en las sociedades contemporáneas. Así, como también señala Gillian Rose (2001/2019), las imágenes representan al mundo; construyen la visualidad, un determinado régimen escópico. Para referirse a la reproducción del mundo, la autora señala que:

evidentemente estamos constantemente rodeados por diferentes tipos de tecnologías visuales, como por ejemplo fotografía, cine, video, gráficos digitales, televisión, acrílicos, y las imágenes que nos muestran los programas de TV, la publicidad, las instantáneas, las páginas de Facebook, la escultura pública, las películas, los circuitos cerrados de televisión, las imágenes en los periódicos, los cuadros. Todos estos tipos de tecnologías e imágenes diferentes nos ofrecen visiones del mundo; reproducen el mundo en términos visuales. (Rose, 2001/2019, p. 41).

Es importante, además, mencionar lo que propone Rose (2001/2019) cuando se refiere a visualidad y dominación. Para la autora, ciertas instituciones movilizan formas de visualización específicas para ver y para ordenar el mundo. Sin embargo, si una visualidad dominante niega la validez de otros modos de representar la diferencia social, otros flujos también son posibles.

### **La protesta social y las imágenes**

Casi todos los países de Latinoamérica han vivido una fuerte transformación en su clase política durante las últimas décadas, particularmente en los últimos años. Una larga lista de países ha experimentado cambios importantes en las orientaciones ideológicas no solo de sus jefes de Estado, sino también en las redes de poder político que determinan sus agendas nacionales (Ackerman, 2015, p. 4).

En noviembre del año 2020, el Perú vivió una de sus peores crisis en las últimas décadas. El pleno del Congreso de la República admitió el pedido de vacancia del entonces presidente de la república Martín Vizcarra, argumentando incapacidad moral permanente para ejercer el cargo. Esto, además, ocurrió en un contexto desolador a nivel sanitario y económico a causa de la pandemia que venía golpeando fuertemente al país. El 9 de noviembre, tras una serie de enfrentamientos entre el Ejecutivo y el Legislativo, con 105 votos a favor se

aprobó la vacancia presidencial. Desde ese día, se activaron las protestas y manifestaciones públicas a nivel nacional («Hoy se realizará gran marcha en Lima», 2020). Al día siguiente, Manuel Merino, presidente del Congreso de la República durante ese periodo, asumió como nuevo presidente del Perú. La ciudadanía en su mayoría rechazó tajantemente esta decisión, y las protestas se agrandaron y agudizaron en todo el territorio nacional.

La primera gran marcha fue convocada para el jueves 12 de noviembre con la denominación «#FueraMerino». Esta se difundió principalmente a través de las redes sociales y la plaza San Martín fue el punto de concentración de la marcha, a la cual asistieron miles de personas («Hoy se realizará gran marcha en Lima», 2020).

La segunda gran marcha, denominada «¡Que se vayan todos!», se convocó para el sábado 14 de noviembre. El clima político era cada vez más caótico e insostenible conforme transcurrían los días y la movilización contó con más episodios violentos. Al finalizar ese sábado, se informó de las muertes de Inti Sotelo (24) y Bryan Pintado (22), además de decenas de personas heridas a causa de la represión policial. Al día siguiente, el desenlace de la semana de conflicto fue que Manuel Merino proclamó un mensaje a la nación presentando su renuncia irrevocable al cargo de presidente de la república.

Este periodo, además, destacó por los usos y efectos de los medios digitales para convocar, reportar, denunciar y acompañar. Señala Eduardo Villanueva Mansilla (2021) lo siguiente:

En este contexto, el componente digital fue de suma importancia para el desarrollo del contragolpe. En esa tensa e intensa semana que duró desde la noche del 9 de noviembre hasta el mediodía del 15 de noviembre, en el Perú vivimos un evento local, pero reconocible como parte de una tendencia global [...]. Particularmente, fue una colección de interacciones digitales que conectaron, amplificaron y multiplicaron las acciones en el «mundo real» (pp. 17-18).

Algo se transformó en las prácticas digitales en medio de la «nueva normalidad» y la crisis generalizada; en esa línea, conforme se ha explicado en párrafos anteriores, las imágenes construyen realidad.

Según una recopilación hecha sobre la base de los principales medios de comunicación con plataformas digitales en el Perú, entre abril y julio de 2021 —periodo en el que se desarrolló la campaña de la segunda vuelta electoral—, hubo, aproximadamente, 26 movilizaciones ciudadanas de apoyo o de rechazo hacia alguno de los dos candidatos que compitieron en la segunda vuelta. De estas, Mejía publicó en su cuenta de Instagram fotografías de 11 movilizacio-

nes de apoyo al entonces candidato Pedro Castillo. Pero no solo eso: además, publicó el registro fotográfico de diversos mítines, visitas y manifestaciones públicas, tanto de Castillo como de Fujimori, incluidos los debates que se llevaron a cabo entre ellos.

Mejía se presentaba en ese momento como fotoperiodista del diario *La República* y con misiones específicas para agencias latinoamericanas como Agencia EFE; además, publicaba en sus cuentas personales en redes sociales a modo de fotoperiodista independiente.

En contraste con lo que se producía mayoritariamente en medios hegemónicos, la visualidad propuesta por Mejía durante esos meses construía un relato de apoyo a Castillo y a la representación de las movilizaciones de sus simpatizantes, a diferencia de cuando retrataba a Fujimori y lo que la rodeaba. No es un detalle menor que, cuatro meses después de la toma de mando, fuera contratado por la oficina de la Presidencia de la República, en donde fue fotógrafo institucional durante aproximadamente seis meses. Este hecho y sus implicancias podrían analizarse a mayor profundidad en futuras investigaciones.

## Metodología

Gillian Rose (2001/2019) señala que las imágenes interpretan el mundo, pero que, además, constituyen elementos que construyen sentidos y estos, a su vez, edifican las culturas. En esa línea, la visualidad,

como modo de ver e interpretar las imágenes, produce visiones del orden social y, por supuesto, de sus diferencias. Si bien hay visualidades hegemónicas, tenemos el poder de contestarles, de «rebelarnos» y de reconfigurar el régimen escópico con el que miramos e interpretamos.

Por otro lado, Roland Barthes (1982/1986) introduce el concepto de *tercer sentido* para referirse a esta especie de tercera dimensión que va más allá de lo discursivo e, incluso, de lo semiótico. El tercer sentido alude a lo obtuso, una especie de sábana transparente e incolora que cae y se impregna en la imagen sin casi poder ser percibida. Este elemento también formará parte de nuestro análisis.

En este punto, es preciso definir la muestra, que serán, específicamente, tres fotografías registradas y publicadas por Aldair Mejía en el marco de las movilizaciones sociales entre abril y julio de 2021 en la ciudad de Lima.

Además, se han elegido y ordenado las herramientas y elementos de análisis de la siguiente manera:

- La estructura narrativa de las imágenes:
  - Semántica denotativa de las imágenes
  - Semántica connotativa de las imágenes
- Contexto de las imágenes:
  - Espacio en el que fueron registradas

- Enunciador. Quién es el fotógrafo y desde dónde se posiciona.
- Circunstancias o condiciones de producción
- Espacio en el que fueron publicadas
- Consumidor. Quiénes son los que observan las imágenes.

- Estructura ideológica de las imágenes:
  - Oposiciones y diferencias en las imágenes
  - Lo implícito y lo explícito en las imágenes
  - Representaciones ideologizadas en las imágenes

Las tres fotografías seleccionadas fueron tomadas el miércoles 16 de junio de 2021, día en el que diversos actores sociales organizados se convocaron a una marcha en defensa de los votos para el entonces candidato Pedro Castillo. Al respecto, los dirigentes de la Central Única Nacional de Rondas Campesinas del Perú advirtieron que el país se encontraba frente a un peligro de golpe de Estado, ya que la clase política y empresarial se preparaba para que Keiko Fujimori ocupe el sillón presidencial, por lo que hicieron un llamado a los más de 2 500 000 ronderos a nivel nacional («Ronderos convocan marcha nacional», 2021). El contexto, entonces, es la movilización organizada de algunos grupos partidarios de Castillo en segunda vuelta, los cuales emitieron discursos contestatarios frente al entendido como discurso hegemónico, que apoyaba a Fujimori.

**Figura 1**

*Persona alza un machete durante marcha en los exteriores del Jurado Nacional de Elecciones*



*Nota. De Lima, Perú. Simpatizantes de Perú Libre marcharon esta tarde en los exteriores del JNE apoyando al presidente virtual Pedro Castillo [Fotografía], por Aldair Mejía [@aldairmejia\_photo], 16 de junio de 2021a, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CONTE--hOw1>).*

**Figura 2**

*Mujeres simpatizantes de Perú Libre marchan alrededor de la plaza San Martín*



*Nota. De Lima, Perú. Simpatizantes de Perú Libre marcharon esta tarde en los exteriores del JNE apoyando al presidente virtual Pedro Castillo [Fotografía], por Aldair Mejía [@aldairmejia\_photo], 16 de junio de 2021b, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CONTE--hOw1>).*



**Figura 3**

*Rondero simpatizante de Perú Libre en los exteriores del Jurado Nacional de Elecciones*



*Nota. De Lima, Perú. Simpatizantes de Perú Libre marcharon esta tarde en los exteriores del JNE apoyando al presidente virtual Pedro Castillo [Fotografía], por Aldair Mejía [@aldairmejia\_photo], 16 de junio de 2021c, Instagram (<https://www.instagram.com/p/CONTE--hOw1>).*

## Resultados

Para el análisis, las fotografías se titularán de esta manera: *Machete al sol* (Figura 1), *Rebelión con San Martín* (Figura 2) y *Rondero y chicote* (Figura 3).

Para referirnos al contexto de las tres fotografías analizadas, debemos, además de nombrar el espacio, identificar al enunciador, las circunstancias, las plataformas y los consumidores. Si bien las tres fotografías fueron registradas el 16 de junio en la mencionada movilización, todas fueron tomadas en distintos momentos del día y en distintos espacios de las calles. Así, *Machete al sol* y *Rondero y chicote* fueron registradas en la avenida Nicolás de Piérola, mientras que *Rebelión con San Martín* fue registrada en la plaza San Martín.

Por otro lado, las tres fotografías fueron publicadas en la cuenta de Instagram de Aldair Mejía la noche del día de su registro. Las tres formaron parte de una sola publicación a modo de «carrusel» de una selección total de 10 fotografías. Ninguna de las tres es la portada del álbum y, más bien, corresponden a las fotografías número nueve, cinco y tres, respectivamente. Sobre la plataforma, es importante señalar que la publicación entera recibió un total de 1000 *likes*<sup>1</sup>, de modo que fue una de las publicaciones más *likeadas* de la cuenta del fotógrafo. Para hacernos una idea de la audiencia,

la cuenta (Mejía, s. f.) tiene actualmente 6264 seguidores<sup>2</sup>. Por último, en este trabajo no se describirá a los consumidores de la imagen.

### ***Machete al sol***

Se observa (Figura 1) la mano de una persona alzándose con un machete en medio de la ciudad. Se logran ver edificios y árboles que denotan un paisaje urbano; además, es de día y el machete muestra signos de envejecimiento.

Eligiendo el lugar de producción de la fotografía como punto de análisis, se puede afirmar que es una fotografía hecha con una cámara digital. Puede reconocerse también que es una foto de calle, ese tipo de fotografía que tiene el deseo de reflejar la vida tal como aparenta ser, pero que no necesariamente lo logra. ¿A qué distancia tuvo que posicionarse el fotógrafo para captarla? ¿La persona que sostiene el machete se dio cuenta de la captura? Al darse cuenta, ¿hizo algún tipo de movimiento particular del brazo para que se capture de cierta manera? ¿El fotógrafo tuvo miedo al tomar la foto, pues registraba un objeto punzocortante?

En el ámbito narrativo, es como si faltase información en la imagen, pero a la vez no. A nivel de composición, la mano aparece en el centro exacto de la foto, rodeada simétricamente por el edificio y

<sup>1</sup>La última consulta fue hecha el 22 de diciembre de 2021.

<sup>2</sup>La última consulta fue hecha el 22 de diciembre de 2021.

el árbol. ¿Cuánto se tuvo que inclinar la cámara para capturarla? ¿Fue su primera captura o necesitó varias para lograr la toma deseada?

Si exploramos la modalidad social, podemos decir mucho sobre el contexto. La foto fue registrada en medio del proceso de conteo de votos por parte de la Oficina Nacional de Procesos Electorales, luego de la segunda vuelta electoral en la que Pedro Castillo se enfrentó a Keiko Fujimori. El entonces candidato se identificaba como campesino y rondero, miembro de un tipo de organización comunal de defensa surgido de manera autónoma en las zonas rurales del Perú a mediados de la década de los setenta (Korsbaek, 2010); sus elementos representativos son el chicote y el machete. Como ya se ha mencionado, muchos de estos ronderos llegaron a Lima por esos días, convocados por la Central Única Nacional de Rondas Campesinas del Perú.

En el ámbito ideológico, lo obtuso de la imagen —siguiendo el concepto de Barthes (1982/1986)— nos deja una sensación sombría, violenta, agresiva. El machete, debido a los claros signos de uso, probablemente ha cortado ya otras cosas. ¿Habrán lastimado otros cuerpos? ¿Habrán sido usados como herramienta o alguna vez fue un arma? La intención con la cual es cargado también es potente: la mano completamente erguida connota virilidad y fuerza. Podríamos ir aproximándonos a la idea de que una mano sosteniendo

un machete en una calle del centro de la capital, en el contexto económico, social y político anteriormente mencionado, se acerca más a lo contrahegemónico y resignifica identidades, movimientos y poderes; propone un régimen escópico contestatario.

### ***Rebelión con San Martín***

La foto (Figura 2), muy probablemente, fue tomada en movimiento. La imagen en cuestión presenta a una mujer con rasgos indígenas del lado más cercano al lente de la cámara; al fondo, se logra ver la estatua de José de San Martín, ubicada en la plaza que lleva este mismo nombre en Lima, Perú. La mujer tiene vestimenta típica andina, y lleva sombrero y una especie de cubrebocas abajo. Hay más gente alrededor: al parecer más mujeres como ella caminando hacia la misma dirección y personas que toman fotos con sus celulares. Los edificios limeños van de fondo.

En el ámbito narrativo, puede destacarse que intencionalmente la estatua está enfocada y la mujer no, pero, a pesar de ello, su figura se nos pega a la retina apenas la vemos. Además, la mujer va en la misma dirección que José de San Martín y su caballo. ¿Será esa una especie de sugerencia sobre la lucha por la revolución compartida? ¿Será alguna alusión al sueño vigente del libertador? Por otro parte, hay una clara oposición entre lo femenino y lo masculino en la imagen; si cortásemos la

foto por la mitad, lograríamos ver, por un lado —de mayor proporción—, mujeres caminando hacia una dirección y, por el otro, hombres parados usando sus celulares para registrar lo que ven, además de la estatua del hombre libertador. También es posible cortar en la misma proporción la imagen y separarla por los colores usados; las ropas de las mujeres tienen rojo, verde, azul y marrón, mientras que las de los hombres solo blanco y negro, lo que podría interpretarse como celebración versus luto. Finalmente, atrás y con poquísimos protagonismos, se logra observar la bandera del Perú: luce alicaída, no flamea y es la parte final del batallón, como sin ánimos de seguir. ¿Nos dice algo más que la falda de la mujer al fondo sea del mismo color que la bandera?

En torno a lo connotativo, la coincidencia entre las direcciones y las miradas de la mujer y el caballo se siente como una alusión a lo animal o, incluso, a una especie de comparación con lo indómito —pero domado— de un caballo en la guerra y una mujer andina que protesta en el centro de una ciudad capital. Los teléfonos bien podrían entenderse como armas o instrumento de ataque, de inserción, de proyección en manos de los domadores.

Respecto al ámbito ideológico, ¿podríamos afirmar que esta imagen realmente se registró en una movilización social? ¿Cómo se podría probar que esto no fue actuado y cada uno de los elementos de la imagen posado para generar un posicio-

namiento político particular? ¿Qué pasó realmente antes, en medio y durante la foto que el fotógrafo no nos quiso mostrar? La mujer —cuya expresión no es fácil de denotar— no parece estar molesta u ofuscada, sino que, más bien, se muestra impávida. Si viramos hacia lo obtuso propuesto por Barthes (1982/1986), ¿cuál sería el disfraz aquí?

Para analizar con detenimiento todos los pliegues que podrían encontrarse en una foto, como también menciona Barthes (1982/1986) sobre la paradoja fotográfica, hay que desentrañar la ambivalencia, la coexistencia y hasta la oposición de los mensajes encriptados.

### ***Rondero y chicote***

En el ámbito narrativo, lo denotativo de la imagen (Figura 3) nos presenta a un hombre cargando un chicote y girándolo en el aire. Él lleva cubrebocas, sombrero e indumentaria típica de rondero. Además, es relevante remarcar que, según lo señalado por Pedro Castillo, él ha sido docente, rondero y dirigente sindical antes de ser presidente.

Sobre lo connotativo de la imagen, nos situamos nuevamente ante un ángulo contrapicado que solo nos deja presenciar la figura dominante de un hombre en plano busto. También es una figura sombría, pero esta vez más oscura que las anteriores. Atardece y el ángulo escogido favorece ese color.

Respecto al ámbito ideológico, se presenta a este hombre rondero como protagonista de la foto —lo que disloca el orden visual tradicional— portando un arma que, si bien es usada en muchos lugares del Perú, no lo es precisamente en el espacio ciudadano. A su lado izquierdo, pasa casi desapercibido un policía con su casco de protección. Es la segunda figura humana que resalta, pero nadie más está en foco.

A la luz de las notas de prensa y comunicados emitidos por diversos medios respecto a la llegada de «ronderos con machetes y látigos» (ATV Noticias, 2021) durante esos días, la fotografía se sitúa como un tipo de contravisualidad al relato de la ciudad. A diferencia de las imágenes que colocan a este actor como un peligro o amenaza para el orden público, la fotografía de Mejía lo sitúa como un ente de poder y hasta de salvación. La realidad, por supuesto, puede distar mucho de la connotación a nivel visual.

## Discusión y conclusiones

En primer lugar, el análisis individual y grupal de las imágenes, más allá de que estas representan a individuos de grupos poblacionales vulnerables y la protesta explícita, por el contexto en el que fueron registradas y publicadas, desde su profundidad y opacidad nos están mostrando un conflicto —no literal— entre elementos que podríamos llamar institucionales y no institucionales.

En esa línea, los márgenes entre lo hegemónico y lo contrahegemónico a nivel visual fluctúan: se dibujan y se desdibujan constantemente. Para identificar cómo ocurre este proceso, es fundamental analizar a profundidad el contexto sociopolítico en el que se mueven las imágenes en cuestión, sin perder de vista lo estructural. Un estudio ampliado sobre ello podría construir una respuesta para determinar cómo es que se está haciendo política a través de las visualidades en el Perú poscrisis de 2021.

En segundo lugar, las tres fotografías analizadas evocan fuerza y ruptura, penetración e invasión. Esto, si se entiende la estructura que respalda el *statu quo* social y político al cual se oponía la elección de Pedro Castillo como presidente, correspondería definitivamente a un tipo de visualidad contrahegemónica. Además —y cuestión no menos importante—, fueron registradas y publicadas en medio de un agitado ambiente político, y posicionaron un discurso de resistencia.

En tercer lugar, es importante destacar el contexto de las imágenes presentadas en este artículo, pues su lugar y espacio de producción marcan sus existencias y sus deseos. Todas son fotos en movimiento y en primer plano. No hay ninguna grupal ni alguna figura humana viendo a la cámara. El enunciador se sitúa como parte del tumulto o del paisaje para registrar e intentar construir estas posturas narrativas, ideológicas y contextuales particu-

lares. Tiene una posición clara que manifiesta a través de la visualidad.

En ese orden de ideas, es fundamental identificar adecuadamente a quien enuncia las imágenes, siguiendo la lógica de lo que concibe Rose (2001/2019) como *teoría de autor*. El trabajo de Mejía se hizo conocido en el estallido de la protesta social durante la crisis política del año 2020. Sus fotografías, para agencias y algunos diarios, registraron de manera particular las movilizaciones ciudadanas antes, durante y después de las últimas elecciones presidenciales de 2021. Como se indicó páginas atrás, no es un detalle menor que para octubre del mismo año, cuatro meses después de la publicación de estas fotografías en Instagram y tres meses después de la toma de mando de Pedro Castillo como presidente de la república, Mejía haya sido contratado como reportero gráfico en la oficina de la Presidencia de la República. Este hecho y lo que desencadena podrá ser analizado en próximos trabajos.

Georges Balandier (1992/1994) menciona la *espectacularización* del poder. Afirma que se dramatiza precisamente por medio de las elecciones, a través de las cuales se crea la impresión de que puede jugarse siempre una nueva partida. La intensidad de esta acción resulta de la incertidumbre relativa a la mayoría, a su mantenimiento o a su cambio; el momento espectacular es el de las crisis de gobierno. Si el autor pudiese narrar lo sucedido en 2021,

agregaría que, ocasionalmente, el efecto sorpresa barre la rutina y asombra colocándose en primer plano; entonces se denuncia la transformación del Estado en *Estado-espectáculo*. Añade que su más espectacular aplicación se produce en esa movilización festiva que coloca a la nación toda en situación ceremonial.

Lo acontecido en la segunda vuelta electoral entre abril y julio de 2021 parece calzar con lo descrito por Balandier (1992/1994) cuando se refiere a cómo se teatraliza el poder a través de las imágenes y los símbolos. El autor señala que el pueblo queda transformado en una multitud de figurantes fascinados por el drama al que los incita a participar el dueño absoluto del poder. Son espectadores, pero también parte del espectáculo.

Para cerrar estas páginas, me quedan algunas preguntas, que se responderán posteriormente. ¿Lo propuesto por fotógrafos como Mejía sobre la imagen de Pedro Castillo corresponde a un nuevo tipo de comunicación política, considerando el contexto visual y digital? Esta nueva construcción de sentidos oficiales, de discursos «hegemónicos», podría posibilitar la ruptura de diques que contienen estos procesos de transformación, específicamente en países latinoamericanos contemporáneos en la era digital.

¿Podría catalogarse el trabajo de Mejía como una contravisualidad? Bien decía Dussel (1993) que «se supera la razón

emancipadora como “razón liberadora” [...] cuando se define la “falacia desarrollista” del proceso de modernización hegemónico. Esto es posible [...] cuando éticamente se descubre la dignidad del Otro» (p. 78). ¿Quién es precisamente ese Otro? ¿Realmente está siendo representado? ¿Hacia dónde nos dirige esa representación?

## REFERENCIAS

- Ackerman, J. M. (2015). México: la transición pendiente. Déficit democrático y movilizaciones sociales. *Nueva Sociedad*, (256), 4-16. [https://static.nuso.org/media/articles/downloads/4100\\_1.pdf](https://static.nuso.org/media/articles/downloads/4100_1.pdf)
- ATV Noticias. (2021, 18 de junio). *Centro de Lima: Ronderos con machetes y látigos se plantan en el JNE* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=OmC6YgVRqcc&ab\\_channel=ATVNoticias](https://www.youtube.com/watch?v=OmC6YgVRqcc&ab_channel=ATVNoticias)
- Bal, M. (2020). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada* (Trad. R. Perni Llorente). Ediciones Akal. (Trabajo original publicado en 2016)
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* (Trad. M. Delgado Ruiz). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1992)
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Trad. C. Fernández Medrano). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1982)
- Betancourt Ruiz, M. X. (2020). La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (79), 51-74. <https://dSPACE.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3676/1973>
- Dussel, E. (1993). Europa, modernidad y eurocentrismo. *Revista de Cultura Teológica*, (4), 69-81. <https://doi.org/10.19176/rct.voi4.14105>
- Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales* (Trad. Á. González Vega). Editorial Grijalbo. (Trabajo original publicado en 1963)
- Hoy se realizará gran marcha en Lima en rechazo a Manuel Merino. (2020, 12 de noviembre). *La República*. <https://larepublica.pe/sociedad/2020/11/11/convocan-a-marcha-nacional-contra-manuel-merino-para-este-jueves/>
- Korsbaek, L. (2010). Los tipos de rondas campesinas en el Perú: tema con variaciones. *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, (5). <http://www.pacarinadelsur.com/home/indoamerica/158-los-tipos-de-rondas-campesinas-en-el-peru-tema-con-variaciones>
- Mejía, A. [@aldairmejia\_photo]. (s. f.). *Publicaciones* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 22 de diciembre de 2021 de [https://www.instagram.com/aldairmejia\\_photo/](https://www.instagram.com/aldairmejia_photo/)
- Mejía, A. [@aldairmejia\_photo]. (2021a, 16 de junio). *Lima, Perú. Simpatizantes de Perú Libre marcharon está tarde en los exteriores del JNE apoyando al presidente virtual Pedro Castillo* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CQNTe--hOw1>
- Mejía, A. [@aldairmejia\_photo]. (2021b, 16 de junio). *Lima, Perú. Simpatizantes de Perú Libre marcharon está tarde en los exteriores del JNE apoyando al presidente virtual Pedro Castillo* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CQNTe--hOw1>
- Mejía, A. [@aldairmejia\_photo]. (2021c, 16 de junio). *Lima, Perú. Simpatizantes de Perú Libre marcharon está tarde en los exteriores del JNE apoyando al presidente virtual Pedro Castillo* [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CQNTe--hOw1>



- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual* (Trad. P. García Segura). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en 1999)
- Mitchell, W. J. T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (Trad. J. Fresneda). COCOM. (Trabajo original publicado en 1996)
- Ronderos convocan marcha nacional hacia Lima para defender los votos de Pedro Castillo. (2021, 14 de junio). *La República*. <https://larepublica.pe/elecciones/2021/06/14/ronderos-convocan-a-marcha-nacional-hacia-lima-para-defender-los-votos-por-pedro-castillo-mdga/>
- Rose, G. (2019). *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales* (Trad. I. Garnelo). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. (Trabajo original publicado en 2001)
- Villanueva Mansilla, E. (2021). *Rápido, violento y muy cercano: las movilizaciones de noviembre 2020 y el futuro de la política digital*. Fondo Editorial PUCP.

**Autora correspondiente:** Jackeline Sofía Velarde Castillo  
(jackeline.velarde@uasb.edu.ec)

**Roles de autora: Velarde, J.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Recursos, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, Visualización, Supervisión, Administración del proyecto y Adquisición de fondos

**Cómo citar este artículo:** Velarde Castillo, J. S. (2022). Representación de la protesta social en las movilizaciones ciudadanas en el Perú durante el periodo pre- y poselectoral de 2021: análisis desde la visualidad de un trabajo fotográfico. *Conexión*, (17), 61-82. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.002>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.002>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

**SEGUNDA PARTE**  
**Mujeres, género y**  
**representaciones**



**Mujeres peruanas en los primeros años de la República, según  
Flora Tristán en su libro *Peregrinaciones de una paria*  
Peruvian Women in the Early Years of the Republic, According to  
Flora Tristan in Her Book *Peregrinations of a Pariah***

---

---

MARIA JOSE ARGUEDAS PINASCO

Es licenciada en Comunicación para el Desarrollo por la Pontificia Universidad Católica del Perú y maestranda en Género y Políticas de Igualdad por la Universidad de Valencia. Feminista bisexual con herencia amazónica, migrante. Cuenta con experiencia en gestión de proyectos e investigación en género, interculturalidad y ambiente. Es cofundadora de Conectar para Actuar, iniciativa que une voluntades ciudadanas para contribuir a procesos de transformación social. Fue ponente sobre competencias de comunicación intercultural en el XV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Actualmente, investiga sobre género, diversidad, decolonialidad y conocimiento ancestral.



---

## **Mujeres peruanas en los primeros años de la República, según Flora Tristán en su libro *Peregrinaciones de una paria***

### **Peruvian Women in the Early Years of the Republic, According to Flora Tristan in Her Book *Peregrinations of a Pariah***

---

Maria Jose Arguedas Pinasco

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

mjarguedas@pucp.pe (<https://orcid.org/0000-0002-0367-0726>)

Recibido: 15-03-2022 / Aceptado: 29-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.003>

---

#### RESUMEN

El presente artículo está basado en las mujeres peruanas que Flora Tristán conoció durante su viaje al Perú entre 1832 y 1833. Ellas han permanecido en el tiempo en su libro *Peregrinaciones de una paria*. A través de Joaquina, Manuela, Carmen, Francisca, las *rabonas*, las *limeñas* y las otras, se esboza un amplio panorama de diversos entornos de desigualdad y opresión. En este escenario, la sociedad se organiza por y para un sujeto que es el hombre blanco criollo de clase alta, imaginario social cuyos fragmentos persisten hasta la actualidad.

#### ABSTRACT

This article is based on the Peruvian women that Flora Tristan met during her trip to Peru between 1832 and 1833. They have remained over time in her book *Peregrinations of a Pariah*. Through Joaquina, Manuela, Carmen, Francisca, the *rabonas*, the *limeñas* and the others, a

broad panorama of diverse environments of inequality and oppression is outlined. In this scenario, society is organized by and for a subject who is the upper-class white man, a social imaginary whose fragments persist to the present day.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Género, mujeres, Flora Tristán, república, decolonialidad / gender, women, Flora Tristan, republic, decoloniality

Durante su viaje al Perú —entre 1832 y 1833—, Flora Tristán conoció a Joaquina, Manuela, Carmen, Francisca, las *rabonas*, las *limeñas* y las otras. Estas mujeres fueron retratadas en su libro *Peregrinaciones de una paria*; a través de ellas, Flora esboza un amplio panorama de representaciones de los roles que cumplían las mujeres en una república naciente. En adelante, se reflexionará sobre cómo estos mecanismos de dominación —de los

cuales ciertos fragmentos persisten hasta la actualidad— de género, clase y etnicidad influyeron en la vida de estas mujeres y en la institucionalización de un imaginario social.

### **Perú, primeros años de República**

La etapa republicana del Perú comienza entre 1821 y 1824, e inicia un periodo sumamente conflictivo desde un punto de vista social, político, militar y geográfico. Esta «fundación de la República» significó la definición de un sistema de gobierno autónomo y la consolidación del espacio territorial. Los hitos que pueden marcar el inicio de este periodo son la declaración de independencia, proclamada por José de San Martín el 28 de julio de 1821 en la plaza de Armas de la ciudad de Lima, y la institución del primer Congreso Constituyente del Perú en 1822, el primer órgano político cuyos miembros fueron elegidos democráticamente y cuya labor principal fue crear la primera Constitución Política de la República Peruana de 1823, que fue suspendida un día antes de su proclamación.

Las palabras de José de San Martín en la proclamación de la independencia el 28 de julio de 1821 —citadas en *Gaceta del Gobierno de Lima Independiente* el 1 de agosto de ese año— fueron las siguientes: «El Perú es desde este momento libre e independiente por la voluntad general de los pueblos, y por la Justicia de su causa que Dios defiende. [...] Viva la Patria: Viva la libertad: Viva la independencia» (*Gace-*

*ta del Gobierno de Lima Independiente. Tomos I a III. Julio 1821 - diciembre 1822, 1821/1950, pp. 23-24).*

En 1824, ocurrió el último gran enfrentamiento dentro de las campañas terrestres libertadoras: la batalla de Ayacucho. La victoria dio paso a la redacción de la Capitulación de Ayacucho, en la que se estableció la rendición del ejército español y se selló la independencia del Perú. Durante esos años, pasaron por la presidencia José de la Riva-Agüero, José Bernardo de Tagle, José de La Mar y Agustín Gamarra hasta la primera guerra civil peruana de 1834, en la que, tras la elección de Luis José de Orbegoso, el general Pedro Pablo Bermúdez dio un golpe de Estado en alianza con Agustín Gamarra. En este conflicto, la población de Lima, respaldando a De Orbegoso, se enfrentó al ejército que lideraba Francisca Zubiaga y Bernales. Meses después, luego de enfrentamientos y campañas entre ambos bandos, la guerra civil terminó con el reconocimiento de De Orbegoso como presidente del Perú.

Aunque la historia oficial ha considerado estos acontecimientos fundadores de la nación peruana como fruto de esfuerzos de múltiples grupos sociales y étnicos del país, esto ha sido sometido a un severo escrutinio. La realidad es que la «libertad» fue concedida solo a ciertos grupos sociales de peruanos. El proyecto nación, en vez de ser unificador, era dirigido por múltiples ambiciones personales (Aguirre, 2002). Las élites organizaron el Esta-



do de tal manera que la aristocracia criolla pudiera tener los mismos mecanismos de dominación coloniales anteriores a la independencia, para crear una *república sin ciudadanía* (Oliart, 2004).

### **Flora Tristán y sus peregrinaciones**

Flora Tristán fue una escritora, pensadora socialista y feminista francesa de ascendencia paterna peruana. Nació en París en 1803; su padre, Mariano Tristán y Moscoso, fue un coronel peruano de Arequipa, en ese entonces el virreinato del Perú, y su madre, Teresa Laisney, mujer francesa educada en ideas republicanas. El matrimonio de ambos fue una ceremonia religiosa nula para la época, por lo que, al nacer Flora Tristán, tuvo la condición de «hija natural» y no de hija legítima (Scherbosky, 2017):

Se ha visto en mi prefacio que el matrimonio de mi madre no había sido regularizado en Francia y que, como resultado de aquel defecto de forma, se me consideraba como hija natural. Hasta la edad de quince años había yo ignorado esta absurda distinción social y sus monstruosas consecuencias (Tristán, 1838/2003, p. 198).

Durante su infancia, la muerte de su padre cambió completamente la realidad económica de la familia: pasaron de la opulencia a tener escasos recursos económicos para subsistir. A los 16 años, Flora empezó a trabajar como obrera; luego,

se casó con André Chazal, el dueño de la fábrica donde trabajaba. Los años en los que convivieron fueron de constante violencia, lo que motivó a Flora, de 22 años, a huir con su hija Aline, recién nacida. Por la prohibición del divorcio, vivió como fugitiva, intentando ocultar su identidad y proteger a su hija (Scherbosky, 2017).

Flora se consideraba a sí misma como una *paria* —«persona excluida de las ventajas de que gozan las demás, e incluso de su trato, por ser considerada inferior» (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, s. f., definición 1)—, por el estigma y las dificultades que tuvo que enfrentar por ser hija natural y mujer separada en una sociedad donde la estabilidad y el estatus para las mujeres era otorgado por su relación con una figura masculina. Flora no tenía familia ni nación. Además, como muchas mujeres en su condición, había tenido que escapar de un matrimonio violento, no tenía posibilidad de palabra en espacios sociales y políticos, y sus oportunidades laborales eran limitadas y precarias.

En 1832, Flora inició su travesía hacia el Perú, en busca de legitimidad y reconocimiento por parte de la familia Tristán. Teniendo como argumento su condición de «hija natural», su tío Pío Tristán y Moscoso le concedió una pensión mensual, pero le negó la totalidad de la herencia paterna. Durante su peregrinación, Flora transitó por Islay, Arequipa y Lima hasta 1834, año en que regresó a Europa. Este periplo

la impulsó a escribir su primer libro, *Perigrinaciones de una paría*, publicado en 1838, en el cual recogió sus vivencias del viaje desde una percepción personal, crítica e íntima del Perú, de sus costumbres y de sus habitantes.

Durante su estadía en el Perú, Flora fue recibida por las personas que conformaban la cúpula social, así como tratada por el entorno con deferencia y privilegio. Esto ocurría por dos razones primordiales. Una era que pertenecía a la familia Tristán, parte de la élite criolla que, durante el Virreinato y el periodo fundacional de la República, contaba con poder económico y político, lo que les daba un vasto reconocimiento en Arequipa y en todo el país.

Esto le comentaba en el viaje su primo Manuel de Rivero a Flora Tristán:

[Manuel a Flora] Querida prima, nuestros parientes son los reyes del país. Ninguna familia de Francia, ni aun las de Rohan y de Montmorency tienen tanta influencia por su nombre o su fortuna y, sin embargo, nos hallamos en una república. ¡Ah! Sus títulos y sus inmensas riquezas pueden procurarles el poder mas no el afecto (Tristán, 1838/2003, p. 234).

La segunda razón residía en que Flora era francesa. La sociedad peruana sentía curiosidad por todo lo extranjero, sobre todo lo francés. Al llegar, se le otorgó un espa-

cio social alto por ser «blanca» y europea. En este contexto, las personas que podían comprobar ser descendientes directos de españoles o europeos tenían reconocimiento en las dinámicas sociales de poder. En torno a su ascendencia, esto menciona la autora: «Nuestra familia es, sin embargo, de pura sangre española y tiene esto de notable: los numerosos miembros que la componen se parecen todos entre sí» (Tristán, 1838/2003, p. 305).

La sociedad peruana que Flora conoció era altamente jerárquica, estratificada y clasista; conservaba las costumbres coloniales y el sistema de castas establecido por los españoles (Iribarne, 2010). Se mantenían estereotipos raciales y de género que servían a las élites para perpetuar una dinámica de dominación y jerarquía basada en matices de blancura, sexo y posición socioeconómica (Oliart, 2004). Así lo señala la escritora:

En el Perú, como en toda la América, el origen europeo es el gran título de nobleza. En el lenguaje aristocrático del país se llama blancos a aquellos cuyos ascendientes no son indios ni negros. He visto a varias señoras que pasan por blancas, aunque su piel sea de color canela, porque su padre fue nativo de Andalucía o del reino de Valencia. La población libre forma, pues, tres clases, provenientes de tres razas muy distintas: europea, india y negra. En la última clase, bajo la denominación de gentes de color,

se confunden los negros y los mestizos de las tres razas. En cuanto a los esclavos, a cualquier raza a que pertenezcan, la privación de la libertad establece entre ellos la igualdad en la desgracia (Tristán, 1838/2003, p. 286).

Flora presenta un panorama en el que género, etnicidad y clase social se entrecruzan y generan un sistema de opresión. En su obra, se encuentra una red de referencias basadas en la movilidad, en el ir y venir constante, por lo cual su visión no es ni europea ni peruana: es la visión de Flora (Gómez, 2014). Este libro, además de ser un diario de viaje, es una crítica a la sociedad patriarcal peruana del siglo XIX y los espacios que las mujeres ocupaban en ella. Como tal, su obra fue censurada en el Perú por muchos años (Goicochea Medina, 2020).

Flora cuenta la historia de mujeres que conoció durante su viaje y a través de ellas hace públicas opresiones que eran consideradas como privadas o ilegítimas. Se acerca a la reivindicación que el feminismo radical propone dos siglos después: *lo personal es político* (Iribarne González, 2010). En adelante, se inicia un recorrido de los principales temas que Flora cuestiona desde estas historias.

### **Joaquina y Manuela, el ideal de mujer**

Flora presenta el estereotipo de la «mujer ideal» que se tenía en la sociedad peruana a través de la imagen de dos mujeres

blancas arequipeñas de clase alta: su tía Joaquina Flores de Tristán y la hermana de esta, Manuela Flores de Althaus. Es interesante cómo ambas son descritas una en contraste con la otra. Por un lado, Joaquina representa la «mujer buena» según los mandatos de género en el entorno en el que se encuentra; por otro, Manuela aparece como la «mujer perfecta», que agrega a su personalidad nuevos rasgos de modernidad que deberían tener las mujeres.

Joaquina era la sobrina y esposa de Pío Tristán y Moscoso. Dentro de todas sus características, Flora destaca su belleza, la pulcritud en su manera de presentarse físicamente, su maternidad, sus cualidades relacionadas con el cuidado y con cumplir a la perfección los roles de género asignados a las mujeres. Flora resalta su inteligencia a pesar de la poca educación formal que ha recibido. En su actuar público, aparenta no saber nada ni involucrarse en asuntos fuera de lo doméstico:

Mi tía se llama Joaquina Flores. Debe haber sido, sin contradicción, la más hermosa persona de toda la familia. Cuando la vi podía tener unos cuarenta años y era todavía muy bella. Sus numerosos partos (había tenido once hijos), más que los años, habían marchitado su belleza. Sus grandes ojos negros son admirables de forma y de expresión, su piel dorada y limpia, sus dientes, de la blancura de las perlas, le daban mucho esplendor [...].

Ha sido formada por mi tío y, aunque su primera educación haya sido muy descuidada, ciertamente la discípula hace honor al maestro. Joaquina estaba hecha para ser regente de un reino o amante de un rey septuagenario.

Su gran talento es el de hacer creer, hasta a su marido por más astuto que éste sea, que no sabe nada y que se ocupa únicamente de sus hijos y de su hogar. Su gran devoción, su aire humilde, dulce, sumiso, la bondad con que habla de los pobres, el interés que demuestra a las gentes modestas que la saludan cuando pasa por las calles, la timidez de sus maneras y hasta la extrema sencillez de sus vestidos, todo anuncia en ella a la mujer piadosa, modesta y sin ambición [...]. Joaquina hace gran alarde de religiosidad (Tristán, 1838/2003, pp. 306-307).

Por su parte, Manuela destaca por su relación con la moda, la elegancia y el cuidado por la imagen de las personas que están a su cargo, además de por su sensibilidad por el arte, la escritura y los placeres sociales como el teatro, los bailes o los encuentros. Flora la pone en lo más alto de su concepción con respecto a dónde se podría desempeñar una mujer en las sociedades de élite en comparación con las grandes capitales de Europa:

Mi prima Manuela es en Arequipa, lo que son en París las elegantes del barrio de Gante o de Bouffé. Es la mu-

jer modelo a quienes todos envidian o tratan de imitar. Manuela no perdona cuidados ni gastos para ponerse al corriente de las nuevas modas. [...] pero Manuela es tan graciosa que sobre ella todo se embellece, todo es encantador. Sus lindas facciones, la expresión de su fisonomía tan espiritual como alegre, su aire distinguido, sus maneras afables y su paso ligero y elegante se armonizan con todos los vestidos por extraños que parezcan.

[...] Sus esclavos están bien vestidos y sus hijos son los mejor puestos de toda la ciudad, sobre todo la niña, que es un amor, ¡a tal punto es simpática y bien ataviada! [...] Busca las diversiones con pasión. Le agradan todas. Los espectáculos, bailes, soirées, paseos y visitas son sus más caras ocupaciones y con todo no bastan a su actividad. Encuentra tiempo para interesarse en la política, para leer todos los periódicos y estar perfectamente enterada de todos los asuntos de su país y de los de Europa. [...] Escribe muy bien y con una facilidad sorprendente. Reúne a todas estas ventajas las cualidades del corazón: es muy generosa y de una sensibilidad que se encuentra muy rara vez. [...] esta mujer tan graciosa, tan refinada y tan perfumada (Tristán, 1838/2003, pp. 308-310).

A pesar de sus diferencias, el punto de convergencia del ideal de mujer es la lógica del cuidado, de ser el «ángel del ho-

gar», este rol que se expande por América durante el siglo XIX. En este sentido, se esperaba que las mujeres cumplieran un rol relacional, administrativo del hogar y emotivo; se orientaba su accionar hacia lo social y lo doméstico, mientras que se limitaba su participación en lo laboral y político. Por lo tanto, si las mujeres descuidaban su casa, sus hijos y su marido, entonces eran tachadas como «desnaturalizadas» (Bermúdez, 2008). Tanto Joaquina como Manuela buscan manifestarse como mujeres virtuosas, ya sea desde la moral o desde la belleza.

Ambos arquetipos nos dan pie a entender el rol de las mujeres dentro de las élites peruanas, que vivían dentro de una serie de convenciones sociales heredadas de la Colonia, desde el vestuario o los gustos por la música, el baile y el teatro hasta los espacios sociales de encuentro. Sus vidas transcurrían en una opulencia más cercana a las élites europeas que a otras clases sociales del mismo país:

Las costumbres de las clases altas no difieren en nada de las de Europa. Hombres y mujeres están vestidos lo mismo que en París; las señoras siguen las modas con una exactitud escrupulosa, salvo que van con la cabeza descubierta y el uso les exige siempre ir de negro a la iglesia, con la mantilla y con toda la severidad del vestido español. Los bailes franceses substituyen el fandango, el bolero y las danzas del país reprobadas por

la decencia. Las partituras de nuevas óperas se cantan en los salones y, en fin, se llega hasta a leer novelas. [...] Las gentes acomodadas pasan el tiempo fumando, leyendo periódicos y jugando al faraón. Los hombres se arruinan en el juego y las mujeres con la toilette (Tristán, 1838/2003, p. 287).

Otra de las costumbres que las clases altas intentaban emular de sociedades europeas eran los salones literarios, reuniones sociales en las que mujeres y hombres de élite se juntaban a conversar y ampliar sus conocimientos. Sin embargo, Flora resalta que el nivel educativo de la sociedad peruana era bastante bajo, ya que la educación académica no era una prioridad y era vagamente desarrollada fuera de la capital del país, centralismo educativo cuyos vestigios aún persisten en la actualidad:

Todos los domingos era preciso que desde las diez de la mañana estuviese en gran toilette en el salón para recibir visitas hasta las tres, momento en que íbamos a la mesa a almorzar y, enseguida, desde las cinco hasta las once de la noche —jamás he tenido tarea más fatigosa—, las señoras venían para lucir sus galas, los hombres por ociosidad y todos tenían en su fisonomía la expresión de un tedio permanente. Como el país no ofrece ningún recurso para alimentar las conversaciones resulta que la charla es siempre fría, afectada y monótona.

Están reducidos a murmurar el uno del otro, a hablar de la salud de cada uno o de la temperatura (Tristán, 1838/2003, p. 253).

Si la educación no era prioritaria dentro de los hombres de la élite, esta era incluso menos relevante de desarrollar en las mujeres, debido a que no se esperaba que ellas cumplieran otro rol aparte de ser novias, esposas y madres. Sin embargo, las mujeres no se resignaban a este destino: de formas ingeniosas, intentaban enriquecer sus conocimientos y sus experiencias. La movilidad entre regiones del país era una manera de ampliar sus horizontes y conocimientos, ganar mayor independencia dentro de sus vidas, conocer a nuevas personas, conectarse con nuevas redes:

Sólo cambiando de lugar pueden alimentar su pensamiento, tener nuevas ideas y experimentar otras emociones. Las señoras, en especial, van y vienen a los pueblos de la costa, tales como Islay, Camaná y Arica donde toman baños de mar, o a las fuentes de aguas termales.

[...] Las mujeres de Arequipa aceptan con entusiasmo todas las ocasiones de viajar en cualquier dirección: Bolivia, Cuzco, Lima o Chile, y los gastos o las excesivas fatigas jamás son motivos para detenerlas. A este gusto por los viajes estaría yo tentada de atribuir las preferencias de las jóvenes por los extranjeros. Al

casarse con un extranjero esperan conocer el país donde él nació: Francia, Inglaterra o Italia y realizar un viaje cuya ilusión ha sonreído desde mucho tiempo atrás a su imaginación. Las ideas de viaje ponen a la lengua francesa de moda entre las señoras. Muchas la aprenden con la esperanza de necesitarla algún día y en espera de ello gozan de la lectura de algunas de nuestras mejores obras; al desarrollar su inteligencia soportan con menos tedio la monotonía que ofrece el país (Tristán, 1838/2003, p. 288).

De este fragmento, también es importante notar cómo el matrimonio con un europeo era la aspiración social concebida como más alta dentro del imaginario de la élite. Esto respondía a la percepción, heredada de la colonialidad, de Europa como un modelo de sociedad idealizado. También se relacionaba con la idea del perfeccionamiento de la «raza peruana», desde la lógica de que la «raza europea» era mejor, por lo que un matrimonio de este tipo aseguraba un estatus social alto en la futura descendencia de estas mujeres (Oliart, 2004).

### **Carmen, la buena esposa**

Una de las críticas de Flora en *Peregrinaciones de una paria* es la doble moral relacionada con el matrimonio. Esto lo evidencia mediante la historia de su prima Carmen Piérola de Flores. Carmen no es el arquetipo de mujer ideal presentado en

Joaquina o Manuela: ella es la mujer que vive las consecuencias de lo que significa ser la buena esposa, la que cumple todas las obligaciones sociales y cuyos sacrificios no son retribuidos.

Carmen, como la mayoría de las mujeres peruanas, tenía dos posibilidades al ser adulta: el matrimonio o el convento. Fue así como se vio en un callejón sin salida, un matrimonio en el que la violencia era constante, y que tendría que soportar hasta la muerte de su esposo. A esto se le sumaba su complicada condición social: Carmen nació en un entorno de clase alta, pero era huérfana, lo cual le quitaba la protección familiar que podría tener. Por matrimonio, pertenecía a la familia Tristán, de modo que mantenía su estatus social y el acceso a todos los círculos sociales de la élite. Sin embargo, cuando Flora la conoció, no contaba con dinero, educación o manera de sustentarse independientemente:

[Sobre Carmen] No ha recibido educación, pero la ha adquirido por sí misma y comprende con una admirable inteligencia. [...] Educada por una tía dura y soberbia, su vida fue tan miserable que deseando sustraerse a ese yugo y sin tener más alternativa que el matrimonio o el claustro, por el que no sentía ninguna vocación, decidió casarse con el hijo de una hermana de mi padre. Éste había pedido su mano atraída por el cebo de una rica dote. Mi primo era un hombre muy guapo,

muy amable, pero jugador y libertino que despilfarró su fortuna y la de su esposa en desórdenes de toda especie (Tristán, 1838/2003, p. 240).

Carmen vive con la continua opresión que le significa su género y su clase. Durante los diez años que duró su matrimonio, tuvo que soportar constantes agravios. Al pedir apoyo de sus parientes y amigos, no encontró un sistema de sostén; al contrario, la respuesta fue que debía estar agradecida por estar casada con un hombre como su esposo. Como ella, muchas mujeres del Perú republicano estaban condenadas a desempeñar el rol de «buena esposa» en todas las circunstancias, sin importar el accionar de su contraparte:

Doña Carmen, orgullosa y arrogante, hubo de sufrir todas las torturas imaginables durante los diez años que duró esta unión. Quería a su marido, a este hombre que no vivía sino para los sentidos, que rechazaba su amor con brutalidad, que la humillaba con su conducta y la ultrajaba con las explicaciones que le daba. En muchas ocasiones la dejó para vivir públicamente con amantes. Cuando en los primeros tiempos del matrimonio la joven esposa trató de hacer escuchar algunas quejas, ya sea en la familia de su marido o a amigos comunes, se le respondió que debía estimarse feliz con tener a un hombre tan guapo por marido y que debía soportar su

conducta sin quejarse. Esas personas encontraban en la fealdad de la mujer y en la hermosura del marido razones suficientes para justificar la expoliación de su fortuna y los continuos ultrajes de que era víctima aquella desgraciada. Tal es la moral que resulta de la indisolubilidad del matrimonio (Tristán, 1838/2003, p. 240).

Es así como Flora critica fuertemente la indisolubilidad del matrimonio, que perpetuaba estas relaciones de humillación y desigualdad social (Iribarne González, 2010). Carmen no podía escapar de la institución social androcéntrica que constituía su matrimonio. Todo lo que se vivía dentro de él eran asuntos domésticos, que no debían ser materia de interés público. Por ello, sin importar lo que hiciera su esposo, ella debía pertenecer leal y complaciente a sus necesidades. Esto se evidencia cuando su esposo regresa a casa enfermo y Carmen lo provee de todos los cuidados necesarios:

Sin recursos y abandonado por todos regresó por instinto donde la mujer a quien había humillado y abandonado a pedirle asilo. Ella lo recibió [...]. Estuvo en cama dieciséis meses sufriendo las más crueles torturas. Durante ese tiempo su esposa no lo dejó un instante. [...] Doña Carmen mostró una fuerza de carácter no desmentida una sola vez. Sufrió con una paciencia admirable los caprichos, las repulsas y los accesos de desesperación del

moribundo. Esta larga enfermedad agotó los últimos recursos de mi desgraciada prima. Después de la muerte de su marido quedó reducida a vivir de nuevo donde su tía junto con su hija, único vástago que había tenido.

[...] Cuando llegué a Arequipa hacía doce años que era viuda y doce años que vegetaba, ocultando su miseria real bajo las apariencias de la opulencia (Tristán, 1838/2003, p. 242).

Carmen y Flora tenían un punto común: percibían el matrimonio como un destino desdichado para las mujeres e impuesto en las sociedades patriarcales. La mujer era oprimida dentro de esta institución por las leyes, por los prejuicios y por las limitadas oportunidades de desarrollo personal autónomo que tenía. Así, el siguiente diálogo entre ambas sobre la libertad es una de las partes más potentes de crítica feminista sobre la situación de la mujer que presenta el libro:

[Carmen a Flora] Soltera, sin familia, usted ha sido libre en todas sus acciones, dueña absoluta de sí misma. Sin estar sujeta a ningún deber, no tenía obligaciones para con el mundo y la calumnia no podía alcanzarla. Florita, hay pocas mujeres en su feliz posición. Casi todas, casadas muy jóvenes, han tenido sus facultades marchitas, alteradas por la opresión más o menos fuerte que sus amos han hecho pesar sobre ellas. Usted no sabe cuántos de estos penosos sufrimien-



tos está una obligada a ocultar a los ojos del mundo, a disimular aun en el interior y cómo paralizan y debilitan la moral del ser más felizmente dotado. [...] ¿Será de otro modo entre las mujeres de Europa?

[Flora a Carmen] —Prima, hay sufrimientos en donde hay opresión y opresión donde el poder de ejercitarla existe. En Europa, como aquí, las mujeres están sometidas a los hombres y tienen que sufrir aún más su tiranía.

[...] [Carmen a Flora] Para tener una idea justa del abismo de dolor en que está condenada a vivir, hay que estar o haber estado casada. ¡Oh, Florita! El matrimonio es el único infierno que reconozco.

[...] [Ya no dirigiéndose a Carmen] Las mujeres de acá, pensaba, son por el matrimonio tan desgraciadas como en Francia (Tristán, 1838/2003, pp. 247-248).

### **Francisca, la vida pública**

Francisca Zubiaga y Bernaldes fue una mujer que participó activamente en la política del país durante los primeros años de la República. Era popularmente conocida con el nombre de la Mariscala o doña Pancha. Estaba casada con Agustín Gamarra, quien fue presidente del Perú entre 1829 y 1833<sup>1</sup>. El caso de Francisca es sumamente interesante, porque ella constituye una imagen femenina con influencia, que

toma decisiones y que tiene voz en un entorno mayoritariamente masculino, algo que, en ese entonces, parecía casi imposible. Además, se decía de Francisca que, a través de la figura pública de su esposo, supo gobernar al Perú como ningún hombre lo había podido hacer hasta entonces (Iribarne González, 2010). Sobre ella, Flora menciona:

Esa mujer, educada en un convento, sin instrucción, pero dotada de un sentido recto y de una fuerza de voluntad poco común, supo gobernar tan bien este pueblo, hasta entonces ingobernable aun para el mismo Bolívar, que en menos de un año el orden y la tranquilidad reaparecieron. Las facciones se habían apaciguado. El comercio florecía. El ejército había devuelto su confianza a sus jefes y, si no reinaba aún la tranquilidad en todo el Perú, al menos gozaba de ella la mayor parte del país (Tristán, 1838/2003, p. 533).

La existencia de Francisca rompía estereotipos de género, ya que demostraba que las mujeres podían ser parte de otros espacios no domésticos como las campañas de guerra o las instituciones políticas. Sin embargo, es importante notar que ella accede a esos espacios por ser *la esposa de*. A pesar de que, dentro del imaginario social, Francisca gobernaba y tomaba las decisiones políticas, no había ni la menor

<sup>1</sup>Agustín Gamarra tuvo un segundo periodo como presidente del Perú entre 1838 y 1840, luego de la muerte de Francisca Zubiaga y Bernaldes.

oportunidad de que ella fuera públicamente la presidenta del Perú. Doscientos años de historia republicana después, aún ninguna mujer ha asumido ese cargo.

Francisca era una presencia que incomodaba públicamente, que cuestionaba los límites que habían sido impuestos por una sociedad patriarcal. Durante las campañas de independencia, se cuenta que iba montada a caballo, armada y luciendo traje militar:

[Francisca a Flora] Desde hace diez años, y mucho tiempo antes de tener la esperanza de hacer nombrar presidente a mi marido, asistía a todos los combates con el propósito de acostumbrarme al fuego. [...] He querido hacerles ver que no tenía miedo ni de la sangre, ni de la muerte (Tristán, 1838/2003, p. 530).

Cuando su esposo estuvo en la presidencia, ella fue objeto de averiguación y escrutinio de la opinión pública, que buscaba un motivo para desmerecer su accionar. Todo esto sucedía con el fin de encontrar algún argumento que permitiera demostrar a otras mujeres que los comportamientos que había adoptado Francisca no eran ni lo «normal» ni lo esperado:

Se casó con el señor Gamarra, cuando era simple capitán. Aunque de salud débil y casi siempre encinta, siguió a su marido a todos los lugares donde

la guerra lo llamaba. Y esas continuas fatigas robustecieron de tal modo su constitución que adquirió una gran fortaleza y fue capaz de hacer largos viajes a caballo. Por mucho tiempo logró ocultar la cruel enfermedad que la atormentaba y que progresaba cada día más. Y sólo cuando fue presidenta, y su vida se convirtió en objeto de toda clase de averiguaciones, el público lo supo por intermedio de sus enemigos (Tristán, 1838/2003, p. 532).

Flora conoció a Francisca en Lima durante junio de 1834. Ambas se encontraron en un paralelo de despedida al Perú: Flora regresaba a Francia sin haber obtenido la herencia paterna por la que emprendió el viaje y Francisca estaba camino al exilio en Chile luego del desenlace de la guerra civil de 1934. A pesar de que ambas «habían perdido», Flora presenta admiración por Francisca, por el ímpetu y fuerza que manifiesta a pesar de la situación en la que se encuentra:

Prisionera, doña Pancha era todavía presidenta. La espontaneidad de su gesto manifestaba la conciencia que tenía de su superioridad. [...] Todo en ella anunciaba a una mujer excepcional, tan extraordinaria por el poder de su voluntad como por el gran alcance de su inteligencia. Podía tener 34 ó 36 años, era de talla mediana y de constitución robusta, aunque muy delgada. Su rostro, según las reglas con que se pretende medir la belleza,

no era ciertamente hermoso. Pero, a juzgar por el efecto que producía sobre todo el mundo, sobrepasaba a la más bella. Como Napoleón, todo el imperio de su hermosura estaba en su mirada. ¡Cuánto orgullo! ¡Cuánto atrevimiento! ¡Cuánta penetración! ¡Con qué ascendiente irresistible imponía el respeto, arrastraba las voluntades y cautivaba la admiración! El ser a quien Dios concede aquella mirada no necesita de la palabra para gobernar a sus semejantes. Posee un poder de persuasión que se soporta y no se discute (Tristán, 1838/2003, p. 523).

El desenlace de la historia de Francisca sirvió de advertencia a las mujeres peruanas. Contenía la moraleja de que las mujeres no deben involucrarse dentro de la vida pública y la política del país. Previamente a su exilio, Francisca fue obligada a cambiar el atuendo militar por uno muy femenino para recuperar el favor de la opinión pública. Esta transformación forzada no fue más que un recordatorio de cuál era el lugar de la mujer en esa sociedad (Iribarne González, 2010). Estas estrategias no resultaron útiles, ya que, poco tiempo después del encuentro con Flora, viajó a Valparaíso y dejó el país en el cual había luchado activamente por su independencia. Murió un año después, en 1935.

[Francisca a Flora] —Niña, me dijo la ex presidenta apretándome la mano hasta magullármela y con

una expresión que no olvidaré jamás, niña, sábelo bien: es por no haber podido someter mi indomable orgullo a la fuerza brutal que me veo prisionera aquí, arrojada y desterrada por los mismos a quienes durante tres años goberné...

[...] Creí haber vencido, llegado por fin al término en que debía recoger el fruto de ocho años de tormentos, de trabajos, de sacrificios, cuando por un golpe infernal me veo arrojada, perdida, ¡perdida, Florita...! No regresaré jamás al Perú (Tristán, 1838/2003, p. 525).

Luego de su exilio, Francisca fue invisibilizada de la historia. Se habla de su esposo Agustín Gamarra; sin embargo, el nombre de ella es desconocido en muchos espacios y libros de historia.

### **Las *rabonas* y las *limeñas*, mujeres libres**

Flora también encuentra en el Perú a mujeres que viven gozando de espacios o momentos de libertad; sorprendida, cuenta sus historias de que poseen más autonomía que las mujeres europeas que ella conoce. En este caso, Flora no habla de personajes o de parientes, sino de dos colectivos: las *rabonas* y las *limeñas*. Es interesante cómo ambos colectivos no podrían estar más apartados dentro de la escala social en la que se divide la sociedad peruana de inicios de la República (Iribarne González, 2010).

Las rabonas eran mujeres indígenas que participaban en marchas y campañas militares; precedían a los soldados para darles comida y albergue. Las tareas de estas mujeres cumplían un rol asignado a su género, relacionado con las tareas de cuidado: abastecían de víveres, cocinaban, cosían y atendían a sus familiares. Sin embargo, ampliaban las fronteras impuestas al ir armadas y tener la posibilidad de participar en el frente de las batallas:

En el extremo del campamento, detrás de las tiendas de los soldados, estaban las rabonas con todos sus trastos de cocina y sus hijos. Se veía la ropa puesta a secar y a las mujeres ocupadas en lavar y coser. Todas haciendo una terrible barahúnda con sus gritos, cantos y charlas.

[...] Éstas forman una tropa considerable, preceden al ejército por el espacio de algunas horas para tener tiempo de conseguir víveres, cocinarles y preparar todo en el albergue que deben ocupar. [...] Las rabonas están armadas. Cargan sobre mulas las marmitas, las tiendas y, en fin, todo el bagaje. Arrastran en su séquito a una multitud de niños de toda edad. Hacen partir sus mulas al trote, las siguen corriendo, trepan así las altas montañas cubiertas de nieve y atraviesan los ríos a nado llevando uno y a veces dos hijos sobre sus espaldas. Cuando llegan al lugar que se les ha asignado se ocupan primero en escoger el mejor

sitio para acampar. Enseguida descargan las mulas, arman las tiendas, amamantan y acuestan a los niños, encienden los fuegos y cocinan. Si no están muy alejadas de un sitio habitado van en destacamento en busca de provisiones. [...] Cuando los dan [los víveres] con buena voluntad no hacen daño alguno; pero si se les resiste se baten como leonas y con valor salvaje triunfan siempre de la resistencia (Tristán, 1838/2003, pp. 365-366).

La vida de las rabonas transcurría en colectividad; formaban redes de apoyo entre mujeres, lo cual les daba más libertad para accionar y tomar decisiones de manera autónoma. Flora admira su fortaleza, su capacidad de llevar una vida en constante movilidad y su disposición a vivir una vida expuesta a peligros con el fin de alcanzar su libertad:

Las rabonas no son casadas, no pertenecen a nadie y son de quien ellas quieren ser. Son criaturas al margen de todo. Viven con los soldados, comen con ellos, se detienen donde ellos acampan, están expuestas a los mismos peligros y soportan aún mayores fatigas. Cuando el ejército está en marcha, es casi siempre del valor y de la intrepidez de estas mujeres que lo preceden de cuatro o cinco horas, de lo que depende su subsistencia. Cuando se piensa en que, además de llevar esta vida de penurias y peligros cumplen los deberes de la materni-

dad, se admira uno de que puedan resistir (Tristán, 1838/2003, p. 366).

A partir de la imagen de las rabonas, Flora reflexiona sobre cómo las concepciones de desigualdad natural entre hombres y mujeres son construidas social y culturalmente. En este sentido, considera a este colectivo como una prueba de que las mujeres pueden ser superiores a los hombres si no están expuestas a las convenciones sociales androcéntricas:

Las mujeres indígenas abrazan esta vida voluntariamente y soportan las fatigas y afrontan los peligros con un valor de que son incapaces los hombres de su raza. No creo que se pueda citar una prueba más admirable de la superioridad de la mujer en la infancia de los pueblos.

[...] En efecto, soportan la intemperie en los climas más opuestos, sucesivamente expuestas al ardor abrasador del sol de las pampas y al frío de las cimas heladas de las cordilleras (Tristán, 1838/2003, p. 367).

El otro colectivo que Flora considera con mayor libertad son las *limeñas*, mujeres blancas criollas de clase alta que viven en la capital del Perú. Estas son descritas como bellas, inteligentes, con habilidad verbal, conscientes de sus encantos femeninos y cómo pueden utilizarlos en su beneficio (Oliart, 2004). Es interesante cómo esta libertad está estrechamente relacionada con el vestuario tradicional que

llevaban y les daba el nombre popular de *tapadas limeñas*. Este consistía en un vestido compuesto por una saya que contorneaba las caderas y un manto que cubría la cabeza y el rostro, excepto un ojo:

Antes de proseguir voy a dar a conocer el vestido especial de las mujeres de Lima, el partido que sacan de él y la influencia que tiene sobre sus costumbres, hábitos y carácter.

No hay ningún lugar sobre la tierra donde las mujeres sean más libres y ejerzan mayor imperio que en Lima. Reinan allí exclusivamente. [...] Las limeñas no son hermosas por lo regular, pero su graciosa fisonomía tiene un ascendente irresistible. No hay hombre a quien la vista de una limeña no haga latir el corazón de placer. No tienen la piel curtida como se cree en Europa. La mayoría son, al contrario, muy blancas. Las otras, según su diverso origen, son trigueñas, pero de una piel lisa y aterciopelada y de una tez cálida y llena de vida. Las limeñas tienen todas buen color, los labios de un rojo vivo, hermosos cabellos ondulados naturalmente, ojos negros de forma admirable, con un brillo y una expresión indefinible de espíritu, de orgullo y de languidez. Es en esta expresión donde reside todo el encanto de su persona. Hablan con mucha facilidad y sus gestos no son menos expresivos que las palabras con que los acompañan (Tristán, 1838/2003, pp. 490-491).

El traje que llevaban les permitía mantener tanto la vida doméstica y matrimonial que tenían otras mujeres de la élite peruana como también una vida pública en anonimato cuando salían a la calle tapadas. Esto les daba libertad de movimiento, de reunión entre ellas, de poder expresarse sin las limitaciones de conservar su imagen, y mayor independencia dentro de la esfera pública, que, en ese momento, era dominada por hombres (Iribarne González, 2010). Flora describe así el día de las limeñas y cómo hacían uso de esa libertad en el espacio público:

Una limeña desayuna por la mañana con su marido con un pequeño peinador a la francesa, con los cabellos levantados, absolutamente como nuestras señoras de París. Si tiene deseo de salir se pone su saya sin corsé (la faja interior que oprime la saya es suficiente), deja caer sus cabellos, se tapa, es decir, esconde la cara con el manto y va donde quiere. Encuentra a su marido en la calle y él no la reconoce, lo intriga con su mirada, le hace gestos, lo provoca con frases, entra en gran conversación, se deja ofrecer helados, frutas, bizcochos, le da una cita, lo deja y enseguida entabla otro diálogo con un oficial que pasa. Puede llevar tan lejos como quiera esta nueva aventura sin quitarse jamás su manto. Va a visitar a sus amigas, hace un paseo y entra en su casa para almorzar. [...] Así estas señoras van solas al teatro, a las co-

rridas de toros, a las asambleas públicas, a los bailes, a los paseos, a las iglesias, a las visitas y son muy bien vistas en todas partes. Si encuentran algunas personas con quienes desean conversar les hablan, las dejan y son libres e independientes en medio de la multitud, aún más de lo que son los hombres con el rostro descubierto (Tristán, 1838/2003, p. 496).

Claro está que las limeñas no son ajenas a las obligaciones de género de la época que ya se han mencionado. Sin embargo, también se involucran en política y en espacios sociales:

Las señoras de Lima se ocupan de sus casas. Pero como son muy activas el poco tiempo que les consagran basta para tener todo en orden. Tienen una inclinación decidida por la política y la intriga. Son ellas quienes se ocupan de colocar a sus maridos, a sus hijos y a los hombres que les interesan. [...] Les gusta mucho el placer, las fiestas, buscan las reuniones sociales, juegan mucho, fuman cigarrillos y montan a caballo, no a la inglesa, sino con un pantalón largo como el de los hombres (Tristán, 1838/2003 p. 498).

Mi tía, como todas las señoras de Lima, se ocupaba mucho de política y al tratarla pude formarme opinión sobre el espíritu y el mérito de los hombres que se encontraban a la cabeza del gobierno (Tristán, 1838/2003, p. 480).

## Las otras, sin nombre

Las mujeres negras y mulatas también son mencionadas en *Peregrinaciones de una paría*. Sin embargo, Flora no nos presenta a ninguna con nombre propio ni describe a detalle los roles que cumplen como grupo. Estas mujeres, la mayoría esclavas, son las otras, las sin nombre, las que están en el escalón más bajo de la jerarquía que es la sociedad peruana.

En todo el libro, Flora va explicitando las opresiones que sufren las mujeres por su género, etnicidad y condición social. Sin embargo, una de las grandes contradicciones es la manera como ignora la existencia y las desigualdades que viven las mujeres negras y mulatas en el Perú, a pesar de haber estado en contacto directo con muchas:

Todo el mundo se retiró y por fin, cerca de la medianoche, logré estar *sola* en mi cuarto con una negrita que me dieron para mi servicio [el énfasis es mío] (Tristán, 1838/2003, p. 235).

Este contacto, si bien no se ve reflejado en este libro, inicia las reflexiones de Flora sobre la esclavitud; en futuros escritos, llega a entenderla como una forma de opresión y a apostar por la necesidad urgente de una emancipación real (Scherbosky, 2017).

## Conclusiones

*Peregrinaciones de una paría* es el relato de un viaje de descubrimiento de Flora Tristán, un recorrido tanto personal como colectivo. Desde los estudios de género, es sumamente valioso cómo los encuentros con Joaquina, Manuela, Carmen, Francisca, las rabonas, las limeñas y muchas mujeres más ilustran un panorama complejo en el que múltiples formas de opresión se entrecruzan. Todas estas se fundamentan en la lógica patriarcal y herencia colonial de un país como el Perú.

Estas pinceladas son posibles gracias a los marcos conceptuales que Flora construye basada en su experiencia personal. Su mirada es crítica y nos muestra una realidad sobre la situación de las mujeres que alcanza a ser más integral que los escritos sobre el Perú de la época. Flora, a su manera, plantea que lo personal, las historias de estas mujeres y colectivos, también es político, que es necesario reclamar y reivindicar espacios donde las mujeres puedan ser ciudadanas realmente libres e independientes.

## REFERENCIAS

- Aguirre, C. (2002). La historia social del Perú republicano (1821-1930). *Histórica*, 26(2), 445-501. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/10466>
- Bermúdez, I. C. (2008). El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino. *Historia y Espacio*, 4(30), 11-43 [https://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia\\_y\\_espacio/article/view/1671/1777](https://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1671/1777).
- Gaceta del Gobierno de Lima Independiente. Tomos I a III. Julio 1821 - diciembre 1822.* (1950). Ministerio de Educación; Universidad Nacional de la Plata. (Trabajo original publicado en 1821)
- Goicochea Medina, J. J. (2020). Reflexiones sobre «el problema de la mujer» en el Perú. *Argumentos*, 1(1), 59-80. <https://doi.org/10.46476/ra.vi1.21>
- Gómez, L. (2014). Mujer sin equipaje. El viaje de Flora Tristán al Perú. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (80), 169-186.
- Iribarne González, M. de la M. (2010). Flora Tristán y el Perú: crónica de un viaje y una recepción. *Foro Jurídico*, (11), 359-369. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/view/18603/18843>
- Oliart, P. (2004). Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX. En A. Panfichi H. y F. Portocarrero S. (Eds.), *Mundos interiores: Lima 1850-1950* (pp. 261-288). Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. (s. f.). Paria. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 16 de enero de 2022 de <https://dle.rae.es/paria>
- Scherbosky, F. (2017). Flora Tristán o acerca de una peregrinación emancipatoria norte-sur sur-norte. *Hermenéutica Intercultural. Revista de Filosofía*, (27), 111-132. <http://ediciones.ucsh.cl/index.php/hirf/article/view/494/444>
- Tristán, F. (2003). *Peregrinaciones de una paria* (Trad. E. Romero). Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán; Fondo Editorial de la UNMSM. (Trabajo original publicado en 1838)



**Autora correspondiente:** María Jose Arguedas Pinasco  
(mjarguedas@pucp.pe)

**Roles de autora: Arguedas, M.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Investigación, Recursos, Curación de datos, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, Visualización, Supervisión y Administración del proyecto

**Cómo citar este artículo:** Arguedas Pinasco, M. J. (2022). Mujeres peruanas en los primeros años de la República, según Flora Tristán en su libro *Peregrinaciones de una paría*. *Conexión*, (17), 85-105. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.003>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.003>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.



## «Muerte al Estado» y la lucha en el territorio de los cuerpos “Death to the State” and the Struggle on the Territory of Bodies

---

---

VERÓNICA GABRIELA MEO LAOS

Es licenciada en Ciencias Sociales y Humanidades por la Universidad Nacional de Quilmes, y doctoranda en Semiótica (Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba). Cursó la Especialización y Curso Internacional en Epistemologías del Sur (CLACSO). Es profesora adjunta del Departamento de Moda, Arte y Diseño de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE), sede Costa. Investiga temas de patrimonio funerario, antropología del cuerpo y la salud y sobre paisajes culturales. Su trabajo de tesis de doctorado gira en torno a comprender los procesos de significación que instituyen las categorías de paisaje, lugar y territorio desde una matriz semiótica con arreglo a un lugar en particular: los Montes del Tordillo.



---

## «Muerte al Estado» y la lucha en el territorio de los cuerpos<sup>1</sup> “Death to the State” and the Struggle on the Territory of Bodies

---

Verónica Gabriela Meo Laos

Universidad Argentina de la Empresa (UADE), Instituto de Ciencias Sociales y

Disciplinas Proyectuales (INSOD), Buenos Aires, Argentina

vmeolaos@uade.edu.ar (<https://orcid.org/0000-0002-8125-7283>)

Recibido: 24-02-2022 / Aceptado: 29-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.004>

---

### RESUMEN

Este texto toma como eje de análisis una manifestación realizada en Ciudad de México el 8 de marzo de 2020, cuando 80 000 mujeres se concentraron para conmemorar el Día Internacional de la Mujer. Antes de la marcha que partió del Monumento a la Revolución, colectivos feministas se reunieron en la plancha del Zócalo capitalino, a las 10 de la mañana, para pintar con letras blancas los nombres de las víctimas de feminicidio desde 2016. Tres días después, el contexto sanitario global cambió por completo, porque se inició la cuarentena que prohibió la circulación en el espacio público y confinó a la población mundial a la esfera privada. Previamente a eso, en medio de la multitudinaria convocatoria, la periodista mexicana Amaranta Atxín Marentes fotografió a una mujer morena de cabellos negros, vestida solo con un pantalón

rojo hecho jirones, un saco verde y con su torso pintado de rojo, posando delante de una pintada callejera que, al lado de un símbolo de anarquía, decía «Muerte al Estado». Partiendo de la fotografía tomada por Marentes, se propone analizar el contexto de producción y de recepción desde la semiótica y la interseccionalidad con vistas a reflexionar acerca de las relaciones entre el Estado, la identidad, la participación política de las mujeres «del tercer mundo» y, al mismo tiempo, como una forma de conjurar el olvido.

### ABSTRACT

The following text takes as its axis of analysis a demonstration held in Mexico City on March 8, 2020, when 80 000 women gathered to commemorate International Women’s Day. Prior to the march that departed from the Monument to the Revolution, feminist collectives

---

<sup>1</sup>Este trabajo fue presentado como ponencia en el V Congreso de Estudios Poscoloniales – VII Jornadas de Feminismo Poscolonial, *Una nueva poética (erótica) de la Relación, para una nueva política de lo diverso y de las futuridades. Abriendo mundos poscoloniales*, 1-4 de diciembre de 2020, Buenos Aires, Argentina, en la Mesa 9: «Colonialidad, sociedad abigarrada, emancipaciones» (coordinadorxs: Ana Britos y Paola Gramaglia).

gathered on the *plancha* of the capital's Zócalo, at 10 am, to paint in white letters the names of the victims of femicide since 2016. Three days later, the global health context changed completely, because the quarantine that banned circulation in public space and confined the world's population to the private sphere began. Prior to that, in the midst of the multitudinous convocation, Mexican journalist Amaranta Atxín Marentes photographed a brunette woman with black hair, dressed only in tattered red pants, a green jacket and with her torso painted red, posing in front of a street graffiti that, next to a symbol of anarchy, read "Death to the State". Based on the photograph taken by Marentes, this article proposes to analyze the context of production and reception from semiotics and intersectionality in order to reflect on the relationship between the State, identity, and the political participation of "third world" women and, at the same time, as a way of avoiding oblivion.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Imagen, Estado, identidad, participación política, interseccionalidad / image, state, identity, political participation, intersectionality

La foto que se analizará a continuación fue tomada por la fotógrafa de movimientos sociales y periodista mexicana

Amaranta Atxín Marentes durante la manifestación masiva realizada en marzo de 2020 con motivo del Día Internacional de la Mujer. En aquel momento, de acuerdo con información suministrada por el Centro de Información Vial de la Secretaría de Seguridad Ciudadana (2020), cerca de 80 000 mujeres se manifestaron en Ciudad de México. Previamente a la marcha que partió del Monumento a la Revolución, colectivos feministas se reunieron en la plancha del Zócalo capitalino, a las 10 de la mañana, para pintar con letras blancas los nombres de las víctimas de feminicidio desde 2016.

En medio de la multitudinaria convocatoria, Marentes fotografió a una mujer morena de cabellos largos —vestida con un saco verde y un pantalón color rojo hecho jirones, y con el torso desnudo y pintado también de rojo— posando delante de un grafiti con la inscripción «Muerte al Estado» al lado de un símbolo de anarquía. Tres días después, el 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) declaró oficialmente con el nombre de *pandemia* al brote de coronavirus, tras haber sido reportado como neumonía de origen desconocido el primer caso en Wuhan, China, el 11 de diciembre de 2019. A partir de allí, el impacto económico y social fue de tal magnitud que, según el Observatorio de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), «el mundo se encuentra ante una crisis sanitaria y humanitaria sin precedentes en el último siglo» (2022). Tanto es así

que, desde el 22 de enero de 2020 hasta el 17 de febrero de 2022, se han registrado en el mundo alrededor de 419,7 millones de casos de coronavirus (SARS-CoV-2) (Statista, s. f.).

Con el coronavirus, se expandió la COVID-19, la enfermedad infecciosa que se transmitió de persona a persona y se propagó sin distinción de fronteras, y que afectó a millones de seres humanos en todo el mundo. Según los Centros para el Control y Prevención de Enfermedades (CDC, por su sigla en inglés), desde el 11 de enero de 2020 —cuando se registró la primera muerte en Estados Unidos por la COVID-19— al presente, la cifra de personas fallecidas en ese país se acerca al millón. En octubre de 2021, más de 140 000 niños en Estados Unidos habían perdido a uno de sus padres o cuidadores a causa de la COVID-19. Desde entonces, la cifra ha aumentado a más de 251 000 (Centers for Disease Control and Prevention, 2022). En la Argentina, durante la pandemia, toda información por fuera de los casos de la COVID-19 se puso entre paréntesis y la agenda política y periodística estuvo ocupada —con justeza— en difundir estadísticas y campañas de prevención de contagios.

En ese contexto, la manifestación masiva por el Día Internacional de la Mujer en México se hundió en el olvido ante la urgencia sanitaria global. Sin embargo, aun cuando disminuyó la visibilidad de los reclamos, los feminicidios continuaron.

El químico y filósofo español Santiago López Petit (2020) escribió: «Permanecemos encerrados en el interior de una gran ficción con el objetivo de salvarnos la vida. Se llama movilización total y, paradójicamente, su forma extrema es el confinamiento» (p. 56). Se preguntó acerca de si es verdad que la gente muere. Claro que lo es. Y remató de manera contundente, en alusión a la COVID-19: «Sucede, sin embargo, que la naturalización actual de la muerte cancela el pensamiento crítico» (p. 56). Por mi parte, brego porque el pensamiento crítico nunca sea cancelado y porque el horror ante el asesinato de mujeres no sea olvidado debido a la naturalización de la muerte de ningún tipo.

Este trabajo, a partir del análisis retórico de la fotografía capturada por la cámara de la mexicana Amaranta Marentes, intenta, por un lado, analizar la imagen en tanto operación del orden de la enunciación según Eliseo Verón (1983/2003) y, por otro, en tanto discurso social. Sumado a ello, el análisis desde las perspectivas de raza y etnicidad, en intersección con aspectos tales como género y clase, tiene por objeto indagar en la participación política de las mujeres, el Estado burocrático y la dominación patriarcal. A la vez, busca interrogar la fotografía con arreglo a las construcciones de sentido cristalizadas en torno a la palabra *mujer* desde una doble vía: en tanto categoría de análisis y en cuanto a mujeres como «sujetos materiales de su propia historia» (Talpade Mohanty, 1984/2008, p. 5).

### «Muerte al Estado», el eje o-o y el análisis retórico de la imagen

Sobre el fondo gris de ladrillos, sobresale, en el centro de un plano horizontal, la imagen de una mujer joven de cabellos largos renegridos cuyo torso desnudo está pintado de un color rojo saturado que se continúa en sus pantalones rotos. Lleva puesto un saco verde, el color complementario del rojo, que le otorga a la imagen una mayor densidad semántica y, en sus pies, unas zapatillas blancas. Sus pechos al descubierto y su postura corporal con su mano en la cintura configuran una pose que desafía al ojo de la lente. Asimismo, la protagonista de la imagen está mirando a la cámara; es decir, está interpelando a quien la observa. Como afirma Eliseo Verón (1983/2003), cuando la persona se dirige al ojo vacío de la cámara, hace que el espectador se sienta observado. Esto es así porque la afirmación *está ahí, lo veo, me habla* es una operación del orden de la enunciación «destinada a desficcionalizar el discurso» (p. 9). En otras palabras, ese procedimiento de mirar a la cámara que Verón denomina el eje o-o (p. 9), en la fotografía analizada, está interpelando a quien la observa, de modo tal que, aun cuando se trata de una foto-pose —es decir, la modelo adoptó una postura adrede para construir una puesta en escena—, la imagen captura el gesto que conjuga el reclamo popular con la producción estética.

Es que la protagonista de la imagen es ella misma un emblema. En efecto, verde,

blanco y rojo son los colores de la bandera mexicana y, al mismo tiempo, son los que la joven de cabellos negros eligió para sí misma. La estrategia cromática es retórica, ya que plantea una metonimia. O sea, es una figura retórica que designa una cosa o idea con el nombre de otra sirviéndose de una relación semántica entre ambas. A partir de allí, se produce una sustitución de términos basada en la asociación mental entre lo que se muestra y su significado debido a una relación causal, espacial o temporal. En este caso, los complementarios rojo y verde, junto con el blanco de su calzado, en un primer momento, generan un fuerte impacto y, con posterioridad, reenvían el sentido hacia la referencia semántica de la bandera mexicana. Como afirma Le Breton, «el cuerpo es hoy en día una apuesta política mayor, es el termómetro fundamental de nuestras sociedades contemporáneas» (1999/2007, p. 29). En el caso de la imagen analizada, el cuerpo deviene político, insignia de una lucha que se dirime en el territorio de las corporalidades y que, al mismo tiempo, se expresa a través del lenguaje publicitario.

La escena se completa con la pintada callejera que está por detrás de la mujer, que dicta un categórico «Muerte al Estado» y, a su izquierda, la *A* rodeada por un círculo, símbolo de anarquía. La mujer, el texto y el símbolo configuran un triángulo cuyo vértice hacia abajo se inscribe en el centro de un fondo gris a manera de interrupción, de provocación delante



de una pared de ladrillos que proclama el fin del aparato estatal desde la figura retórica de la prosopopeya, que podríamos vincular con el animismo. En efecto, se reemplaza la clásica definición weberiana de Estado moderno —asociación de dominación con carácter institucional que ha tratado, con éxito, de monopolizar dentro de un territorio la violencia legítima como medio de dominación (Weber, 1919/1979)— por una figura de estilo que consiste en atribuir propiedades humanas a un animal u objeto, al que se lo hace hablar, actuar o reaccionar, en este caso, no solo como una persona, sino como un ser vivo. Por eso, siguiendo nuestra reflexión, es posible acabar con el Estado segándole la vida.

Todo marco establece un límite a la imagen. No es posible afirmar que haya habido alguien más por fuera del marco, porque el registro de lo visible se canceló con el encuadre. Lo cierto es que la contundencia de la imagen captada por la lente de Marentes establece su potencia en el protagonismo unívoco de la mujer de rojo con el torso desnudo que se ubica en el centro de la escena, lo que podría otorgar quietud a la configuración y, sin embargo, por su contundencia, provoca el efecto contrario: una metáfora provocadora que ubica al cuerpo femenino —por fuera de los estándares de belleza *light* impuestos por la sociedad de consumo— como territorio de luchas, espacio de inscripción subjetiva, reafirmación y resistencia individual que se acopla a colectivos identita-

rios que emergen en contraposición a las instituciones políticas modernas.

Así, la composición fotográfica deviene metáfora, en términos de lo que sostiene Ricoeur (1975/1980), esto es, en tanto violación de un orden, a la vez reconocimiento y transgresión de la estructura del lenguaje.

### **De grafitis y estrategias retóricas**

Como se ha señalado con anterioridad, la fotografía fue tomada el 8 de marzo de 2020 en el contexto de la multitudinaria marcha convocada en Ciudad de México en conmemoración de las víctimas de feminicidio. Al respecto, su autora afirma:

Con todas las cifras espeluznantes que tiene mi país [México], el pasado 8 de marzo nos vestimos de esa ola roja, recuperamos las historias y las pieles de las que ya no están. Mujeres de todas las edades gritaron al unísono «ni una menos», con pañuelos verdes y morados recorrieron las calles. Ahí en el corazón del centro histórico de la Ciudad de México, estábamos todas juntas, encabezadas por los familiares de las víctimas, quienes llevaban la mirada cargada de la tristeza más grande; las madres jóvenes que llevaban a sus niños en brazos (por una crianza sin machos, leí en una pancarta); las que rompieron vidrios y pintaron paredes con la convicción de la rabia en su puño y las que gri-

taban «no violencia»; las abuelas que después de unos pasos recuperaban el aliento andando al lado de las más jóvenes; las que son feministas 365 días del año y rechazan el ser botín político de partidos de ultra derecha y las que comienzan a descubrir el feminismo; las estudiantes que apoyaron el paro académico, las estudiantes que no lo apoyaron; las que marchaban por primera vez, las que tienen ya desgastados los zapatos de tanto recorrer las calles en búsqueda de justicia, estábamos todas, todas moradas, todas verdes, todas rojas, por todas. (Meo Laos, 2020, párr. 8).

Ese día, decenas de miles de manifestantes se reunieron en la plancha del Zócalo para reclamar «ni una menos». Mujeres de diferentes edades y trayectorias vitales amalgamaron sus voces para pedir que se haga justicia. Allí estaba también Amaranta Atzín Marentes (Figura 1), quien, mientras acompañaba la concentración en medio de conatos represivos, se encontró por casualidad con una joven de cabellos negros con el torso desnudo y pintado de rojo que se paró delante de una pintada o grafiti callejero que decía «Muerte al Estado», acompañado del símbolo de anarquía, la A circulada. De inmediato, sacó su cámara y capturó el instante (Figura 2).

**Figura 1**

*Fotógrafa Amaranta Atzin Marentes*



Nota. De [Fotografía sin título], por J. Bohórquez, 2020.

**Figura 2**

*Fotografía tomada por A. A. Marentes el día de la marcha*



*Nota. De [Fotografía sin título], por A. A. Marentes, 8 de marzo de 2020.*

Poco tiempo después, otros reporteros y fotógrafos que se encontraban en el lugar comenzaron a retratar a la modelo espontánea cuando ella levantó su puño a modo de saludo antifascista. La escena quedó, así, registrada para siempre. En palabras de Marentes:

La marcha acabó en ese punto que es [el] Palacio Nacional. Y hay, siempre hay, como, pues, enfrentamiento con la policía y las manifestantes. Después de eso, pues, ahí me quedé un buen rato, porque estaban ahí como en ese tira y afloje entre policías y manifestantes. Llegó esta chica y vio la pinta a unos varios metros de donde estaban como aventando bombas molotov y gases y tal. Y ahí estaba la pinta. Entonces, ella estaba parada y empezó como a reconocer el espacio. Le pregunté: «¿Te puedo tomar una foto?». Me dijo que sí. La tomé y en ese momento varios medios de comunicación sé que la vieron como con el puño arriba y empezaron a tomar la misma imagen (A. Marentes, comunicación personal, 16 de mayo de 2022).

La configuración *mujer del tercer mundo - torso desnudo pintado con los colores de la bandera mexicana - grafiti* es una imagen contundente que reenvía a diversos discursos sociales cristalizados en la memoria colectiva y que operan en el sentido común a modo de recursos tópicos asociados a lo político. Así, por ejemplo, la frase «Muerte al Estado» es

una estrategia retórica que borra o elide el segundo enunciado que acompaña la proclama «¡Muerte al Estado. Que viva la anarquía!». Esta oración compuesta es un enunciado expresivo y, al mismo tiempo, un lugar común que hunde sus raíces en el platonismo y el cristianismo. Según un portal anarquista, para estas posturas, «las cosas, la vida, la Historia, tienen un sentido lineal y acumulativo, lógico, objetivo, progresivo, ascendente» (Fridom, 2018, párr. 5). Detrás de la justificación del poder en un dios o un jefe, se esconde el mismo mensaje: «¡Sumisión! ¡Pasividad! “Que decidan lxs que ‘saben’”» (párr. 5).

¿Por qué «Muerte al Estado»? Desde la perspectiva ácrata, sin Estado no hay capital: no existe uno sin el otro. El Estado moderno es una creación de la burguesía francesa y ha sido imitado con posterioridad por las burguesías de cada país. Afirman que esto es así porque la clase dominante, cuando accede al poder, busca desarrollar una estructura —es decir, el Estado de la democracia capitalista— que le permita reproducir y acrecentar ese poder cada vez más. De hecho, en contraposición a la célebre afirmación de Hobbes, «no es el Estado el que impide que el hombre sea el lobo del hombre [...], sino que es justamente el Estado el que perpetúa que lxs individuos se vean entre sí como enemigxs, como contraposiciones, eliminando cualquier capacidad de comunidad y solidaridad entre ellxs» (Fridom, 2018, párr. 7). Por eso, la alternativa a la dominación es la ausencia de representación y,

por ende, del Estado. Así pues, para esta postura, donde hay libertad no puede haber Estado.

Sin embargo, el problema del Estado contemporáneo es complejo y, como consecuencia, no hay una perspectiva unívoca, por lo que la postura anarquista es tan solo una de ellas. Para fines de este trabajo, interesa señalar de qué manera el Estado contemporáneo articula la democracia liberal o representativa con la lógica patriarcal. En principio, este podría apoyarse en una crisis política en virtud de que el aparato estatal se muestra incapaz de coordinar la totalidad de los intereses del conjunto social. Porque, para decirlo en términos de Norberto Bobbio (1976/1993, p. 550), la racionalidad del Estado de derecho o racionalidad weberiana es incompatible con una racionalidad que debe mediar entre los requerimientos del ambiente y la lógica legal-racional del sistema político.

Desde esta perspectiva, en lugar de estar basado en acciones administrativas con arreglo a las normas jurídicas, el Estado burocrático se fundamenta en consensos y negociaciones en contextos cuyas demandas son cada vez más complejas, múltiples e, incluso, simultáneas. Aun así, perpetúa relaciones de dominación funcionales al sistema capitalista, como, por ejemplo, la explotación burguesa sobre el proletariado y la dominación patriarcal. Tal como afirma Marta Amanda Fontenla (2007):

En términos generales, el patriarcado puede definirse como un sistema de relaciones sociales sexopolíticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclases e intragénero instaurada por los varones, quienes, como grupo social y en forma individual y colectiva, oprimen a las mujeres también en forma individual y colectiva, y se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia (p. 258).

Ahora, retomemos la fotografía. Siguiendo el hilo del análisis, postulo que, al adoptar la forma de sintagma nominal que opera como un enunciado apelativo, con el tópicico «Muerte al Estado», sumado a la imagen de la mujer de torso desnudo pintada con los colores de la bandera mexicana en el contexto de la manifestación Ni Una Menos, se configura una estrategia retórica que insta a sus interlocutores a derribar la forma de dominación política patriarcal que somete a la mujer «del tercer mundo» (Talpade Mohanty, 1984/2008, p. 2), encarnada en el cuerpo de la protagonista, con el fin de generar nuevas formas de vincularse, más libres y más horizontales y por fuera del aparato opresivo moderno.

### **Algunas reflexiones sobre la definición de *etnicidad***

Bajtín señala que «la contemporaneidad, tomada al margen de su relación con el

pasado y el futuro, pierde su unidad, se reparte entre fenómenos y cosas aisladas, convirtiéndose en un conglomerado abstracto de éstos» (1975/1989, p. 298).

Cabe señalar que la categorización de *mujer del tercer mundo*, como sugiere Chandra Talpade Mohanty (1984/2008) es de por sí problemática, debido a que se trata de una tipificación que refuerza desigualdades económicas, culturales y, por supuesto, ideológicas. En esta operación discursiva, es posible distinguir una polarización que no es ingenua: si hablamos de la construcción discursiva *mujeres del tercer mundo* como lo ajeno, es porque hay un enunciador colectivo que alude a un *nosotros* perteneciente al primer mundo y que, por ello, puede nombrar a las mujeres del tercero en términos de otredad.

Por otra parte, como toda imagen, la que nos ocupa es de naturaleza polisémica, de modo tal que puede ser decodificada de maneras diferentes de acuerdo con los horizontes de creencias particulares a cada instancia de recepción. De allí que se requiera información textual para poder anclar el sentido de la imagen en su contexto de producción más allá de lo que la puesta en escena del cuerpo femenino pintado con los colores de la bandera mexicana y la pose de la protagonista pudieran sugerir. En otras palabras, el mensaje visual que subyace a la configuración es, como sucede con todas las imágenes en sí mismas, una narración. Por mi parte, basándome en lo que sostiene Leonor

Arfuch (2006, p. 82), concuerdo con que toda narración o relato es una puesta en forma, y la puesta en forma es una puesta en sentido abierta a múltiples significaciones, pero que, sin embargo, es interpretada de acuerdo con lo que las coordenadas espaciales y temporales permiten comprender. En virtud de ello, es posible contextualizar la imagen fotográfica en un momento histórico particular —la marcha mexicana por el Día Internacional de la Mujer en 2020, poco antes del confinamiento global a causa de la pandemia— y orientar su sentido hacia la participación política de las mujeres latinoamericanas y su proclama colectiva en contra de la violencia feminicida.

No obstante, esa trama narrativa ha sido construida sobre la base de verosímiles. Hasta aquí, en ningún momento se estableció de manera fehaciente que se tratara de una mujer latinoamericana. De hecho, tras entrevistar a la autora de la fotografía, quedó abierta la posibilidad de que no fuera así. Literalmente, ella comenta: «Pero ella no. Yo recuerdo que, cuando estaba como alrededor antes de ponerse [frente al grafiti], ahí no hablaba español; estaba comunicándose en inglés» (A. Marentes, comunicación personal, 16 de mayo de 2022).

¿Conocer este dato modifica la decodificación de la imagen? ¿Hace falta ser una «mujer del tercer mundo» para alzar la voz contra los feminicidios en la periferia? ¿Las mujeres del «tercer mundo» no

pueden hablar inglés? ¿Por qué? Y, si entre las manifestantes de diferentes grupos etarios se hubieran encontrado mujeres de otros orígenes identificadas con el reclamo de sus pares mexicanas, ¿se habría puesto en tela de juicio la legitimidad del reclamo colectivo?

En primer lugar, retomando lo postulado por Talpade Mohanty (1984/2008), pensar la palabra *mujer* como una categoría abstracta y sin biografía es adoptar una estrategia discursiva hegemónica producida desde el feminismo occidental, lo cual implica que «se trata de una relación arbitraria construida por culturas particulares» (pp. 2-3), cuyo objetivo es vaciar al concepto de la materialidad de los sujetos reales históricos. Por otra parte, abordar desde una perspectiva esencialista las negociaciones, la resignificación e, incluso, las acciones estratégicas que los hombres y mujeres llevan adelante para obtener posiciones de privilegio dentro de cada campo es una forma inadecuada de abordar la etnicidad.

En este sentido, coincido con Eduardo Terrén en que:

sólo a partir de una adecuada conceptualización del carácter abierto, diverso y complejo de la identidad y el sentimiento de pertenencia étnicos puede obtenerse una buena base para lo que Rex (1997: 270) ha señalado como el punto de partida necesario de una sociología seria de las so-

ciudades multiculturales: «el estudio tanto teórico como empírico de la naturaleza de los grupos étnicos minoritarios y migrantes, no en la forma en que estos grupos son categorizados y clasificados por el estado, sino en la forma en que dichos grupos se ven a sí mismos» (Terrén, 2002, p. 46).

Sostiene Terrén (2002, p. 46) que, en virtud de que la etnicidad es un sentimiento de pertenencia y es producto de una relación cultural, las formas múltiples en que aquella se manifiesta están estrechamente ligadas a la situación comunicativa, es decir, a las condiciones de existencia del proceso en el que la comunicación tiene lugar. Así, considerando la complejidad de los signos que, siguiendo a Charles S. Peirce (1974, p. 110), se desarrollan en la semiosis ilimitada, es pertinente afirmar que la etnicidad no es algo fijo e inmanente, sino que, por el contrario, se desarrolla a través de la interacción social y contribuye a la formación de la identidad (Terrén, 2002, p. 47).

Ahora bien, volviendo al testimonio de Marentes acerca de que la protagonista de la fotografía no hablaba en español sino en inglés, cabe pensar aquí de qué manera es viable articular la noción de etnicidad con las categorías de género con vistas a pensar la identidad, antes que como algo inmutable, como un término poroso hecho de construcciones identitarias diversas en entornos migrantes y fluidos. Para ello, la perspectiva interseccional



en el contexto latinoamericano postula-  
da por María Lugones (2010/2011) aporta  
un instrumento metodológico pertinente  
para analizar la colonialidad del género  
a través de lo que ella denomina un «fe-  
minismo descolonial» y un «feminismo  
en las raíces» (p. 109) para, una vez allí,  
pensar «desde la diferencia colonial y, a  
partir de ella, con un fuerte énfasis en la  
base, en una intersubjetividad historiza-  
da, encarnada» (p. 109).

En efecto, desde la perspectiva intersec-  
cional, la tríada género, raza y clase es in-  
separable y, en virtud de ello, «es impor-  
tante que usemos la interseccionalidad  
de las dos maneras y dejemos de pensar  
que hay movimientos negros, movimien-  
tos indígenas, movimientos de la mujer,  
como si mujer indígena, mujer negra no  
fueran contradicciones» (Lugones, 2012,  
pp. 4-5, como se citó en Martínez Espín-  
dola, 2015, p. 80). Al igual que la filósofa  
argentina, creo que es central interpelar  
la colonialidad de género que despoja de  
su materialidad y sus tensiones a la pa-  
labra *mujer* y les otorga la prerrogativa  
del sentido a las mujeres blancas, cen-  
trales, mientras que expropia de aquel  
a las mujeres de color, periféricas. La ta-  
rea del feminismo descolonial consiste,  
entonces, en «ver la diferencia colonial,  
enfáticamente resistiendo su propio hábi-  
to epistemológico de borrarla» (Lugones,  
2010/2011, p. 115).

Aquí propongo poner en diálogo el pensa-  
miento de Lugones respecto al feminismo

descolonial con la postura de Adriana Bo-  
ria con arreglo al pensamiento bajtiniano.  
Por un lado, para Boria, la idea de com-  
prensión dialógica en Bajtín posibilita  
una relación activa entre el yo mismo y el  
otro, dado que:

en esta actuación social, hay un jue-  
go entre lo dado y lo creado, donde lo  
dado no se corresponde con una idea  
ontológica universalista, sino que los  
sujetos son, igualmente que los enun-  
ciados, inacabados y abiertos. O sea,  
el hacerse varón o mujer es siempre  
histórico, situado y en un sentido,  
casual. Así, en las reflexiones bajti-  
nianas, encontramos un juego entre  
naciones aparentemente contradicto-  
rias, que nos recuerdan afirmaciones  
de ciertas corrientes del feminismo  
respecto de rasgos propios de «lo fe-  
menino» tales como lo personal y lo  
social, lo particular y lo general, lo  
concreto y lo abstracto, la frontera y  
lo inacabado (Boria, 2016, p. 161).

Para María Lugones, en tanto:

La tarea de la feminista descolonial  
comienza por ver la diferencia colo-  
nial, enfáticamente resistiendo su  
propio hábito epistemológico de bo-  
rrarla. Al verla, ella ve el mundo con  
nuevos ojos, y entonces debe aban-  
donar su encantamiento con «mu-  
jer», con el universal, y comenzar a  
aprender acerca de otros y otras que  
también se resisten ante la diferen-

cia colonial. La lectura opta contra la lectura socio-científica y objetivante, tratando más bien de comprender a los sujetos, su subjetividad activa enfatizada a medida que la lectura busca los locus fracturados en la resistencia a la colonialidad del género en el punto de partida coalicional (Lugones, 2010/2011, p. 115).

Ambas posturas coinciden en priorizar el diálogo en la construcción de identidades a partir del cual los sujetos se constituyen como tales en un juego de interdependencia recíproca, de apropiaciones y re-apropiaciones por el sentido, que nunca es individual ni acabado, sino, más bien, plural y en proceso:

Una no se resiste a la colonialidad del género sola. Una se resiste a ella desde dentro de una forma de comprender el mundo y de vivir en él que es compartida y que puede comprender las acciones que una emprende, permitiendo así el reconocimiento (Lugones, 2010/2011, p. 116).

Analizar la fotografía de Marentes desde Lugones y el aporte dialógico de Bajtín es una invitación a eludir interpretaciones interétnicas inapropiadas y a pensar las dinámicas de la etnicidad y el género en clave de una comprensión mutua. Al mismo tiempo, habilita a interpretar la multitudinaria manifestación Ni Una Menos en el marco de las relaciones entre el Estado y la sociedad civil como una arena de dis-

putas entre la opresión y la colonialidad, por un lado, y las resistencias, las resignificaciones y la cooperación, por otro.

### **Conclusiones inconclusas**

Hasta aquí, desde el análisis de una fotografía tomada en Ciudad de México en el contexto de la manifestación por el Día Internacional de la Mujer, me propuse reflexionar acerca de las relaciones entre el Estado, la etnicidad y la participación política de las mujeres subalternas, tanto desde una perspectiva descolonial como desde la semiótica. El análisis de la imagen fue el punto de partida para poner en tensión discursos sociales cristalizados en torno a las categorías de mujer, identidad, participación política, Estado y etnicidad.

Sabiendo que toda hegemonía instituye el orden de lo decible y establece el orden de lo significante tras un juego de fuerzas contradictorias en tensión, la presencia de la mujer con el torso desnudo pintado de rojo, chaqueta verde y zapatillas blancas a la vez —lo que simboliza el color de la bandera mexicana— puede ser interpretada como un discurso contrahegemónico, una voz subalterna que, parada junto al grafiti, resemantiza su sentido al añadir la dominación patriarcal al cuestionamiento anarquista del aparato estatal burgués en tanto instrumento de dominación de clase que, de tan repetido, ha pasado a integrar el repertorio de los lugares comunes.

Con las salvedades puntualizadas a lo largo de este trabajo, es posible afirmar también que la fotografía en cuestión expresa las contradicciones de la escena global pospandémica: el cuerpo como territorio de lo político y arena de luchas por la apropiación de sentidos colectivos. Sin embargo, la imagen no refiere en sí misma a conflictos y tensiones de lo social, sino que adopta recursos publicitarios para viabilizar sus demandas. En otras palabras, el discurso político y el publicitario se acoplan sin conflictos.

Tras haber explicado los marcos teóricos que apoyaron los argumentos de este artículo, mirando en retrospectiva, los ecos de la multitudinaria manifestación en la plaza del Zócalo en Ciudad de México resuenan lejanos; de hecho, parece como si hubieran pertenecido a una realidad anterior a la actual, la cual, para algunos, es un nuevo tipo de sociedad, que no dudan en denominar *translocal* (Pantojas García, 2020). ¿Qué queda, entonces, de las voces de aquellas 80 000 mujeres que reclamaban «ni una menos» en medio de gases lacrimógenos y represión policial antes de la pandemia? Por lo pronto, queda, sin duda alguna, la memoria actualizada en una foto y el testimonio de sus protagonistas.

Una vez pasado el momento en que un hecho ocurrió, lo que permanece es la resignificación de los recuerdos, una y otra vez, actualizados en palabras y en su percepción a través de los sentidos. No

obstante, también perduran las fotografías como registro del orden de lo icónico. Esto es así porque las imágenes guardan la vigencia del acontecimiento aun cuando no se trate de copias exactas de la realidad, sino de narrativas cuya sintaxis se halla abierta a múltiples decodificaciones. Como se ha señalado, tales interpretaciones no son infinitas ni antojadizas, sino que dependen de consensos, posibilidades de comprensión y horizontes de creencias históricamente situados.

Arrojar luz sobre sentidos soterrados que se ocultan en los pliegues de lo cotidiano no solo es un ejercicio intelectual cauti-  
vador, sino una de las formas ineludibles de intervenir en la semiosis social y, sobre todo, un compromiso para conjurar el olvido. Espero haber realizado un aporte en este sentido.

## REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2006). Las subjetividades en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada. En I. Dussel y D. Gutiérrez (Comps.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 75-84). Manantial; OSDE.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación* (Trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra). Taurus. (Trabajo original publicado en 1975)
- Bobbio, N., Matteucci, N. y Pasquino, G. (Eds.). (1993). *Diccionario de política* (Trad. R. Crisafio, A. García, M. Martí, M. Martín y J. Tula). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1976)
- Bohórquez, J. (2020). [Fotografía sin título].
- Boria, A. (2016). La comprensión dialógica. Una ética para la teoría feminista. En P. O. Arán, (Ed.), *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones* (pp. 161-172). Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Centro de Información Vial de la Secretaría de Seguridad Ciudadana. (2020, 8 de marzo). *Sobre la manifestación del Día Internacional de la Mujer, el Gobierno Capitalino informa* [Comunicado de prensa]. <https://www.ssc.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/sobre-la-manifestacion-del-dia-internacional-de-la-mujer-el-gobierno-capitalino-informa>
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2022, 20 de febrero). *Observatorio COVID-19 en América Latina y el Caribe. Impacto económico y social*. <https://www.cepal.org/es/temas/covid-19>
- Centers for Disease Control and Prevention. (2022, 13 de mayo). *A tragic milestone*. <https://www.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/covid-data/covid-view/past-reports/05132022.html>
- Fontenla, M. A. (2007). Patriarcado. En S. B. Gamba (Coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* (p. 258). Editorial Biblos.
- Fridom, F. (2018, 23 de julio). ¡Muerte al Estado, que viva la Anarquía! *Gatx Negrx*. <https://periodicogatonegro.wordpress.com/2018/07/23/muerte-al-estado-que-viva-la-anarquia/>
- López Petit, S. (2020, 18 de marzo). El coronavirus como declaración de guerra. En P. Amadeo (Ed.), *Sopa de Wuhan* (pp. 55-58). ASPO. <https://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>
- Le Breton, D. (2007). *Adiós al cuerpo* (Trad. O. Flores Flores). La Cifra Editorial. (Trabajo original publicado en 1999)
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo decolonial (Trad. G. Castellanos). *La Manzana de la Discordia*, 6(2), 105-119. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504> (Trabajo original publicado en 2010)
- Marentes, A. A. (2020, 8 de marzo). [Fotografía sin título].
- Martínez Espíndola, M. V. (2015). Acercamiento al concepto de etnicidad: notas sobre algunos debates y las potencialidades del cruce de categorías de etnicidad y género. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas*, 4(8), 65-82. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/7423>

- Meo Laos, V. G. (2020, 17 de marzo). Día Internacional de la Mujer: asignaturas pendientes. *Revista Hábitat*. <http://revistahabitat.com/dia-internacional-de-la-mujer-asignaturas-pendientes/>
- Pantojas García, E. (2020). *La sociedad translocal: notas para entender la pandemia*. Pensar la pandemia. Observatorio social del coronavirus (CLACSO). <https://www.clacso.org/la-sociedad-translocal-notas-para-entender-el-cambio-de-epoca/>
- Peirce, C. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva* (Trad. A. Neira). Ediciones Cristiandad. (Trabajo original publicado en 1975)
- Statista. (s. f.). *Número acumulado de casos de coronavirus en el mundo desde el 22 de enero de 2020 hasta el 17 de febrero de 2022*. Recuperado el 17 de febrero de 2022 de <https://es.statista.com/estadisticas/1104227/numero-acumulado-de-casos-de-coronavirus-covid-19-en-el-mundo-enero-marzo/>
- Talpade Mohanty, C. (2008). Bajo los ojos de Occidente. Academia feminista y discurso colonial (Trad. M. Vinós). En L. Suárez Navaz, y R. A. Hernández Castillo (Eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Cátedra. <https://www.feministas.org/IMG/pdf/articulo-libro-descolonizando-el-feminismo-pdf> (Trabajo original publicado en 1984)
- Terrén, E. (2002). La etnicidad y sus formas: aproximación a un modelo complejo de la pertenencia étnica. *Papers. Revista de Sociología*, 66, 45-57. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v66no.1620>
- Verón, E. (2003). *Está ahí lo veo, me habla* (Trad. M. R. del Coto). Biblioteca Virtual Universal. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf> (Trabajo original publicado en 1983)
- Weber, M. (1979). *El político y el científico* (Trad. F. Rubio Llorente; 5.<sup>a</sup> ed.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1919)

**Autora correspondiente:** Verónica Gabriela Meo Laos  
(vmeolaos@uade.edu.ar)

**Roles de autor: Meo, V.:** Conceptualización, Metodología, Investigación, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, Visualización y Administración del proyecto

**Cómo citar este artículo:** Meo Laos, V. G. (2022). «Muerte al Estado» y la lucha en el territorio de los cuerpos. *Conexión*, (17), 107-126. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.004>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.004>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

**TERCERA PARTE**  
**Imagen regional, cine y**  
**documental**





## **El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima**

### **Peruvian South Andean Cinema on the Armed Conflict: Film Genre and Hybridity From the Margins of Establishment of Lima**

---

---

FERNANDO AGUIRRE PÉREZ

Doctor en Literaturas Hispánicas por Cornell University. Docente del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Su principal área de interés está conformada por las intersecciones entre el arte, la literatura y los radicalismos políticos. Ha publicado trabajos sobre poesía iberoamericana y narrativa latinoamericana, e investiga, además, sobre narrativa gráfica peruana y latinoamericana.

MIGUEL TORRES VITOLAS

Doctor en Ciencias de la Información y Comunicación por la Université Toulouse – Jean Jaurès. Docente del Departamento de Comunicaciones de la PUCP. Su área de interés es la semiótica y el análisis del discurso de producciones audiovisuales —cine y televisión— y de prensa escrita. Ha participado en congresos de la Asociación Internacional de Semiótica (IASS-AIS) y en congresos de comunicación de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). Ha escrito y publicado sobre cine peruano, cine regional y prensa popular.



---

## **El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima<sup>1</sup>**

### **Peruvian South Andean Cinema on the Armed Conflict: Film Genre and Hybridity From the Margins of Establishment of Lima**

---

Fernando Aguirre Pérez y Miguel Torres Vitolas

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

aguirre.fa@pucp.pe (<https://orcid.org/0000-0002-3300-6295>)

matorres@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0001-5817-9013>)

Recibido: 30-03-2022 / Aceptado: 19-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>

---

#### RESUMEN

El artículo plantea una mirada crítica sobre la noción de *género cinematográfico* confrontándola con las producciones del cine peruano del sur andino que han representado el conflicto armado interno. En primer lugar, este ejercicio nos conduce a cuestionar la noción misma de *género*, entendida antes como una condición de intercomprensión en la práctica comunicativa entre productores y audiencia. Nos interesa más cómo la comprensión del término pone en evidencia una disputa que se origina desde y entre los múltiples agentes que intervienen en el fenómeno cinematográfico. En segundo lugar, nos ayuda a identificar como característica fundamental de dicha filmografía una que la distingue del cine hegemónico li-

meño preminentemente realista cuando se acerca al conflicto armado interno: la hibridez de géneros. Se trataría de una operación simbólica mediante la cual este cine se reivindica como diferente respecto al cine de Lima y sienta las bases de sus propias identidades.

#### ABSTRACT

This article proposes a critical regard on *film genre* confronting this notion with Peruvian South Andean cinema on the armed conflict. We start by questioning *genre* notion, understood as a necessary condition in communicational practice between producers and audience. We are more interested in understanding how this notion points to a symbolic dispute from and among multiple agents involved

---

<sup>1</sup>El presente artículo se ha elaborado en el marco del proyecto «El cine artesanal del sur andino peruano y su audiencia: un espacio de debate sobre el conflicto armado, sus secuelas y los responsables de la violencia en lo que va del presente siglo», ganador del Concurso Anual de Proyectos de Investigación PUCP (CAP 2019), organizado por el Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

in the cinematographic phenomenon. Then, we identify a characteristic that differences this cinema from hegemonic *limeño* cinema on internal armed conflict: genre hybridity. We found there a symbolic operation through which this cinema differs from Lima's cinema and build its own identities.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine regional, conflicto armado interno, Perú, género filmico, hibridez / regional cinema, internal armed conflict, Peru, film genre, hybridity

### **Introducción. Diversidad de géneros en el cine regional peruano**

Desde mediados de la década de los noventa, se reconoce en el Perú la presencia de producciones cinematográficas realizadas fuera del circuito de producción y exhibición hegemónico de Lima. Autofinanciadas, estas se produjeron y exhibieron en regiones como Ayacucho, Puno, Apurímac y otras localidades del país. Películas como *El huerfanito* (Quispe Chaiña, 2004) y *Jarjacha, el demonio del incesto* (Eusebio, 2000) consiguieron, en esos primeros años del llamado *cine regional*, una considerable convocatoria de público. Los años que han pasado han llevado a un paulatino reconocimiento, todavía difícil y conflictivo, de este cine producido fuera de Lima, al punto de que

ahora existe una categoría exclusiva para la postulación de proyectos desde las regiones, como parte de los programas de apoyo de financiamiento estatal de producciones cinematográficas: en su convocatoria del año 2022, el concurso de Estímulos Económicos para el Fomento de la Actividad Cinematográfica y Audiovisual —de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura— incluye el rubro de apoyo a la producción de largometrajes en regiones.

Desde sus primeras producciones, en el cine regional resalta la desproporción en la elección de géneros por los realizadores. Por ejemplo, es llamativo que se produzcan muchas más películas de terror y melodramas que comedias, cuyo número es mínimo. Lo podemos observar en la clasificación por géneros que propone el trabajo de Bustamante y Luna Victoria (2017, pp. 450-457), que identifica 3 comedias, 33 películas de horror y 38 melodramas entre los años 1996 y 2015. Ello nos lleva a cuestionar si estas clasificaciones son las mismas que se manejan en los circuitos de producción de estos filmes o si en estos espacios de creación la distinción de géneros no sigue una misma lógica de producción y de recepción. Bustamante y Luna Victoria distinguen, por ejemplo, como géneros el drama, el melodrama y el realismo social. Si ya esa clasificación llama a reflexión, es también relevante preguntarnos si esta es la que opera en los espacios de comunicación del cine regional.

Este trabajo busca explorar las producciones del cine regional del sur andino bajo el prisma del género cinematográfico. Empezaremos por examinar la noción misma de *género* y lo que esta involucra, y luego reflexionaremos sobre lo que se observa en las producciones del cine del sur andino peruano. De ellas, nos detendremos en las producciones que han involucrado en su narrativa el conflicto armado interno en algún nivel de representación. Consideramos que ello nos permitirá resaltar ciertos puntos de colisión entre esferas culturales distintas y, en ese sentido, un nivel de disputa simbólica sobre espacios de representación y comunicación que ha manejado el cine regional en contraste con el limeño.

### Marco teórico

Observar las películas producidas en el circuito del cine regional peruano permite identificar la porosidad de géneros entre producciones si nos guiamos por las temáticas desarrolladas. Así, *La maldición de los jarjachas 2* (Ortega Matute, 2003) combina un relato con elementos que buscan provocar terror —la criatura aterradora, la figura amenazante oculta, los recursos audiovisuales que acentúan la tensión en los momentos de pavor—, así como recursos propios de la comedia —*gags* y bromas entre personajes, el humor físico—; a su vez, encontramos una subtrama que hace referencia a las tensiones latentes ligadas a la presencia de Sendero Luminoso en las localidades an-

dinas —los personajes aluden a los subversivos en varios momentos como posible origen del mal—.

Esta dificultad puede conducir a cuestionar la pertinencia misma de situar estas producciones en un género. De hecho, una clasificación como la presentada por Bustamante y Luna Victoria para el cine regional puede, a veces, parecer más reconocible en el caso de algunas películas y parecer, más bien, arbitraria o cuestionable en otros casos. Ello resulta evidente, por ejemplo, en la denominación *realismo social* que emplean para clasificar algunas producciones, la cual obedecería a criterios de reconocimiento y clasificación manejados por los investigadores (Bustamante y Luna Victoria, 2017, pp. 68-70), antes que a una indexación precisa establecida por los creadores y reconocible por el público en los espacios de difusión originales. *Melodrama* no es una etiqueta reconocida por Jaime Huamán Berrocal para su filmografía (J. Huamán Berrocal, comunicación personal, 5 de agosto de 2021) y casi por ninguno de los cineastas regionales, aunque, para un enfoque académico, Huamán y otros sean cultores del melodrama.

Discrepancias así exigen volver sobre la noción de *género* y considerar qué elementos expresivos involucra. En ese sentido, una manera en que se ha comprendido el género es como un conjunto de rasgos presentes en el texto que permite reconocer su pertenencia a una

clase de textos que comparten recurrencias semánticas y cualidades textuales. Por ese lado, ese reconocimiento puede conducir a un propósito de clasificación y a tratar de establecer las diferencias entre un género y otro. Una aproximación distinta es la de no perseguir un interés clasificatorio y, más bien, interesarse por cómo la denominación genérica es convocada —por el paratexto, por citar un caso— en el horizonte de la comunicación, para establecer un punto de acuerdo entre enunciador y receptor sobre la forma de interpretar un conjunto de producciones. Esta última aproximación, seguida por el análisis del discurso, es una que nos interesa problematizar. Como sugiere Jost (1997), más que plantear una definición de géneros, nos debería interesar preguntarnos en qué ocasiones un documento audiovisual o un programa funciona como un género y lo que esta expresión quiere decir (p. 13).

### ***Contrato de comunicación y género textual***

Si nos alejamos entonces de la pretensión de clasificar las producciones, podemos, más bien, tratar de comprender por qué son entendidas como dentro de un género u otro en la dinámica de la comunicación y qué implicancias tiene tal divergencia en las prácticas de producción de sentido, enunciación y recepción. Por nuestras propias experiencias de lectura, tenemos presente que la identificación del género es requerida en la inteligibilidad de los

textos: antes de ingresar a una sala de cine o de ver algo en televisión, sabemos que lo que vamos a mirar es un documental o una telenovela y, en función de ello, nuestro horizonte de interpretación no será el mismo. Los cuestionamientos o reticencias que podamos experimentar frente a un documental no son los mismos frente a una telenovela. Si en un caso podemos cuestionar la veracidad o falsedad de la información, en el otro, en cambio, esta cuestión es irrelevante, y las dudas pueden surgir, antes bien, sobre la verosimilitud del relato o sus falencias narrativas, aquello que Culler denomina la *vraisemblance* (1975, p. 147).

Esta constatación indica que la noción de *género* es convocada en nuestra práctica interpretativa. Quiere decir que, visto desde el horizonte de la comunicación, el género formaría parte del contrato de comunicación que permite la mutua inteligibilidad entre enunciador y receptor. Casetti entiende este pacto o contrato como el acuerdo gracias al cual emisor y receptor reconocen que comunican y que lo hacen de una forma y por razones compartidas (como se citó en Jost, 1997, p. 15). Encontramos tal idea del pacto o contrato de comunicación como una condición necesaria para la intercomprensión comunicativa en diversas propuestas de análisis del discurso (Charaudeau, 1997/2003, 2015). En palabras de Maingueneau, decir que el género discursivo es un contrato es señalar que este es fundamentalmente cooperativo y reglado por normas. Todo

género del discurso exige a aquellos que participan en él que acepten un cierto número de reglas mutuamente conocidas y las sanciones posibles si estas se transgreden (1998/2016, p. 66).

Si bien la noción de *género discursivo* se refiere a prácticas discursivas instituidas y no a una clasificación temática —como el uso corriente del término convoca a menudo—, para los participantes en la comunicación el reconocimiento de la práctica discursiva en juego se ve también ligado al de constantes semánticas previsibles. Así, en la comunicación mediática, si para el espectador es importante reconocer la distinción entre un texto informativo y uno ficcional, en tanto que ello le permite comprender que se encuentra frente a un documental o una telenovela, a su vez, su experiencia de las regularidades tópicas de la telenovela establece un horizonte de expectativas sobre el cual se mueve su práctica de lectura. Desde el análisis del discurso, tendríamos entonces que considerar que la intercomprensión del género textual sitúa a emisor y receptor sobre un mismo horizonte de comunicación.

Maingueneau (1998/2016) sostiene que el dominio de las leyes del discurso y el de los géneros del discurso —la competencia genérica— son los componentes esenciales de nuestra competencia comunicativa, es decir, de nuestra aptitud para producir e interpretar los enunciados de manera apropiada según las múltiples situaciones de nuestra existencia. Adquiri-

mos esta aptitud —continúa el autor— por impregnación, al tiempo que aprendemos a comportarnos en sociedad (p. 35).

### ***La noción de género dentro de las dinámicas de la enunciación audiovisual***

En este punto de la reflexión sobre la noción de *género*, los enfoques pragmático y poscolonial resultan especialmente pertinentes, pues nos invitan a preguntarnos qué tan firme puede ser la intercomprensión genérica entre los agentes involucrados por un determinado tipo de producción cinematográfica pero pertenecientes a entornos culturales disímiles. Esta pregunta es más relevante todavía cuando nos acercamos al cine del sur andino peruano dedicado al conflicto armado interno —1980-2000—, fenómeno desarrollado no solo fuera del circuito cinematográfico capitalino, sino por mucho tiempo ignorado por las esferas oficiales de reconocimiento político y cultural.

El enfoque pragmático de Rick Altman (1999/2000) puede contribuir a identificar y superar las limitaciones que nos plantea la concepción del género fílmico como un *contrato* entre productores y espectadores, que es lo que parecen proponernos Grant (2007, p. 21) y Leo Braudy, quien apunta que, esencialmente, las películas de género le preguntan a su audiencia: «¿Todavía desean creer en esto?». La popularidad —continúa el autor— es la respuesta *sí* de la audiencia. Los cambios en

los géneros ocurren cuando la audiencia dice: «Es una versión muy infantil de lo que en realidad creemos. Muéstrénnos algo más complejo» (1977, p. 179). Es innegable que la popularidad puede ser una forma de respuesta muy elocuente de la audiencia, pero a la vez una muy limitada y unilateral forma de entender las relaciones entre dos participantes del fenómeno cinematográfico. ¿Acaso sabemos siempre qué aplaude el público? Tudor es de los que piensan que el género es lo que nosotros creemos colectivamente que es (2012, p. 5). Sin embargo, al acercarse a la lectura de las expectativas culturales, reconoce las dificultades para encontrar evidencia de dichas expectativas y las formas en que se determina el consenso (como se citó en Staiger, 2012, p. 205). Por ejemplo, puede ser muy tentador interpretar que Peckinpah emplea el contraste entre «nuestras expectativas» y las imágenes reales para subrayar la idea de «fin de una era» en *Ride the High Country* (Peckinpah, 1962) y *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969). No obstante, al hacerlo estaríamos erróneamente asumiendo que (1) sabemos lo que este director piensa, (2) conocemos lo que la audiencia piensa de esos filmes y sobre wésterns, y (3) que el director sabe lo que la audiencia piensa (Tudor, 2012, p. 10).

A esos mismos apresuramientos apunta Altman para cuestionar la idea de un contrato que dicta que la «industria cinematográfica define los géneros», mientras que «la masa de espectadores»

se encarga de reconocerlos (1999/2000, p. 36). Encuentra dudoso asumir que los géneros de la industria se comunican de manera uniforme a públicos diversos en tiempo, espacio y experiencia. Industria y espectadores vivirían «una relación casi mágica» en la que el propósito de una y la comprensión de los otros se amalgaman a la perfección. Especularmente, en ese modelo no hay lugar para terceros (Altman, 1999/2000, p. 36). Sin embargo, los terceros existen: distribuidores, exhibidoras, centros de formación académica, académicos, medios de comunicación, redes sociales virtuales, entes estatales, instituciones privadas nacionales e internacionales, iglesias que intervienen en la configuración de los fenómenos cinematográficos y sus géneros, además de las industrias y los públicos —nótese el plural—.

Reconocer agencias tan diversas debe llevarnos a entender el fenómeno cinematográfico como un complejo multidiscurso en el que diversos agentes interactúan cada uno con sus propios fines y usos —entre otros— de los géneros cinematográficos. El enfoque pragmático de Altman para superar el esquema reductor y contractual de comprensión de los géneros en el cine consiste en el reconocimiento de esa multiplicidad discursiva encaminada por agendas convergentes y divergentes. Por ello, podemos cuestionar que haya tal acuerdo entre productores, exhibidores, espectadores y críticos (Altman, 1999/2000, p. 140),



pues «[l]a naturaleza y propósitos que percibimos en los géneros dependen directamente y en gran medida de la identidad y propósitos de quienes los utilizan» (p. 140). En contraste, hallamos rivalidad de significados, malentendidos premeditados y un deseo de dominación (p. 141). Por ejemplo, el telefilme *The Day After* (Meyer, 1983) fue categorizado como de «problemática social» en Estados Unidos (Altman, 1999/2000, p. 136). Mientras tanto, en el Reino Unido se rotuló como *nasty*, conjuntamente con *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980), *Deathtrap* (Lumet, 1982) y *SS Experiment Love Camp* (Garrone, 1976). Con la nueva etiqueta salida de un proyecto de ley de categorización de videos, una campaña orquestada por el *Daily Mail*, el régimen de Margareth Thatcher hizo todo lo posible por desviar la mirada del público de las críticas que dichas obras ensayaban a las prácticas de poder patriarcal y a su gobierno conservador (Altman, 1999/2000, p. 136). Así, más que vasos comunicantes transparentes o relaciones contractuales, «los géneros deben contemplarse como un escenario de batalla entre usuarios». A partir de ello, el reto es descubrir cómo ellos disfrazan sus intereses (p. 141).

## Metodología

Este trabajo aborda, desde el enfoque del género textual, un corpus de 18 largometrajes regionales del sur andino peruano que desarrollan en sus contenidos, a ni-

vel narrativo o de sus formas figurativas, formas de representación del conflicto armado interno. Nos interesamos por películas producidas en regiones afectadas por esta violencia pero con diferente intensidad: Ayacucho, Apurímac y Puno. Los criterios de selección de las películas fueron estos: (1) que han sido producidas en dichas regiones y exhibidas, y (2) que la diégesis presenta referencias narrativas o figurativas al conflicto o a sus actores.

Estos filmes son los siguientes:

- *Lágrimas de fuego*, de José Gabriel Huertas y Mélinton Eusebio (1996), Ayacucho
- *Dios tarda pero no olvida*, de Palito Ortega Matute (1997), y su secuela *Dios tarda pero no olvida 2*, del mismo director (1998), Ayacucho
- *La fuerza de un héroe*, de Ramiro Díaz Tupa (1997), Juliaca, Puno
- *Sangre inocente*, de Palito Ortega Matute (2001), Ayacucho
- *Jarjacha, el demonio del incesto*, de Mélinton Eusebio (2000), Ayacucho
- *Incesto en los Andes. La maldición de los jarjachas*, de Palito Ortega Matute (2002), y *La maldición de los jarjachas 2*, del mismo director (2003), Ayacucho

- *Nakaq*, de José Gabriel Huertas (2003), Ayacucho
- *Pishtaco*, de José Antonio Martínez Gamboa (2003), Ayacucho
- *Mártires del periodismo*, de Luis Berrocal (2003a), y *Gritos de libertad*, del mismo director (2003b), Ayacucho
- *El rincón de los inocentes*, de Palito Ortega Matute (2007), Ayacucho
- *Secuelas del terror*, de Juan Camborda (2010), Ayacucho
- *El destino de los pobres*, de Jaime Huamán Berrocal (2012), Andahuaylas, Apurímac
- *Matar para vivir*, de Edgar Ticona Mamani (2013), Juliaca, Puno
- *Ana María, la voz del valor*, de Piero Parra (2015), Ayacucho
- *La casa rosada*, de Palito Ortega Matute (2017), Ayacucho

Para fines del trabajo aquí presentado, nuestro objetivo ha sido interrogarnos, por la vía del género textual, acerca de cuáles son las formas en que el relato del conflicto se integra a las narrativas audiovisuales del cine del sur andino peruano. Ello nos permitirá señalar de qué manera estas películas se distinguen del

manejo narrativo presente en el cine limeño cuando este ha representado el conflicto armado.

### **Análisis. El cine regional peruano bajo el prisma de la noción de género**

Considerar los géneros que practica el cine del sur andino peruano como campos de disputa permite entender mejor a qué se enfrentan, y con qué recursos, usos y fines lo hacen. La primera vez que los cineastas Flaviano Quispe Chaiña, Lalo Parra y Palito Ortega Matute fueron invitados a participar en un festival de cine en Lima fue en el año 2004. Según el recuerdo de Quispe Chaiña, el Festival de Cine de Lima recibió sus películas con la etiqueta de *cine indígena* y destinó para verlas la sala más pequeña (F. Quispe Chaiña, comunicación personal —mesa redonda inédita—, 29 de octubre de 2021). No importó que para entonces *El huerfanito*, de Quispe Chaiña (2004), fuera ya un fenómeno de taquilla en todo el sur andino. Lo que sintieron por ese recibimiento en ese momento es lo que siempre han sentido las regiones de parte de Lima: racismo y discriminación, según testimonio de Parra (L. Parra, comunicación personal —mesa redonda inédita—, 29 de octubre de 2021). En aquel año, los estamentos e instituciones del cine de la capital no pudieron reconocer al cine regional como un movimiento cinematográfico por haber nacido y haberse desarrollado fuera de sus fronteras.

Racismo, discriminación, incomprensión y centralismo son parámetros adecuados para ubicar este movimiento concreta y simbólicamente frente a y en contraste con Lima. Como, incluso para la gran mayoría de limeños, la formación profesional en cine era poco más que improbable, para los provincianos estaba negada de plano: por ello, empezaron a hacer cine sin saber hacer cine. Las primeras películas en regiones tuvieron que optar por autogenerar fuentes de financiamiento creando pequeñas empresas y gestionando familiarmente su dirección y producción (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 35). En materia de exhibición, el movimiento nació y creció casi completamente marginado del circuito comercial de cadenas multicines; debido a ello, creó sus propias formas de llegar al público: rutas de exhibición itinerantes a lo largo y ancho del país en cines, coliseos, teatros, colegios, con las que trataron de cubrir desde capitales hasta centros poblados (Bustamante y Luna Victoria, 2017, p. 43). Para seguir contando con la taquilla —su fuente exclusiva de recaudación—, fue clave para estos realizadores mantener la posesión de las matrices de sus filmes. La abundante piratería revela que solo en contados casos lograron su objetivo. Prácticamente desde sus orígenes, sus obras han circulado en mercadillos, ómnibus interprovinciales y plataformas como YouTube.

Nuestra hipótesis plantea que la marginalidad de este movimiento respecto a Lima se expresa reivindicando para sí la

hibridez en el plano de los géneros cinematográficos; especialmente, cuando se trata de dar cuenta de la violencia política y su memoria. Esa opción se explica porque Lima, su contraparte, ha preferido el realismo en el tratamiento de esos temas. En efecto, desde su inauguración con *La boca del lobo*, de Francisco Lombardi (1988), hasta *Canción sin nombre*, de Melina León (2019), el drama realista ha sido la fórmula de género predominante de un corpus de aproximadamente 15 largometrajes. Entre ellos, las excepciones son *Días de Santiago*, de Josué Méndez (2004), y *Madeinusa* y *La teta asustada*, de Claudia Llosa (2005 y 2009, respectivamente), que se inclinan por exploraciones más arriesgadas dentro del drama psicológico —Méndez—; la voluntad de ruptura con el registro verista y tradicional del mundo andino, en el caso del primer filme de Llosa (Bedoya, 2015, p. 108); y la fábula intimista y liminal de la conciencia, en el segundo (Bedoya, 2015, pp. 118 y 120).

En contraste, solo el corpus de películas de Ayacucho, Apurímac y Puno dedicado a la violencia política ha logrado, basado en la hibridez de géneros, una gama de registros mucho más experimental y rica que la de Lima. No se trata de la mera *mixtura* —*mixing*— de géneros, como pertinentemente distingue Staiger (2012, p. 215). En la concepción de Homi K. Bhabha, *hybridity* describe la construcción de autoridad cultural bajo condiciones de antagonismo o inequidad (1996/2011, p. 58). En el terreno de dominación de

una cultura hegemónica sobre otras, para Bhabha, la hibridez perturba las demandas de obediencia del poder colonial, estos, sus exigencias de que el dominado se limite a imitar o replicar el modelo de ese poder. El autor las llama «demandas miméticas o narcisistas» (1994/2002, p. 134). Ante ellas, la distorsión —*Enstellung*— que el híbrido constituye torna los ojos hacia la fuente del poder colonial para cuestionar su autoridad. Mediante ese movimiento, el híbrido reconstituye su identificación con estrategias de subversión ante dicho poder colonial (1994/2002, p. 141). Es esa la operación cultural que realizan las películas del sur andino peruano al negarse a replicar el modelo realista y de inclinación monogénica o purista de Lombardi —léase, *La boca del lobo*—, consagrado por el cine de Lima a lo largo de más de tres décadas de tratamiento de la violencia política con filmes como *Alias «La Gringa»*, de Alberto Durant (1991); *La vida es una sola*, de Marianne Eyde (1992); *Palo- ma de papel*, de Fabrizio Aguilar (2003); *Paraíso*, de Héctor Gálvez (2009); o *Magallanes*, de Salvador del Solar (2015). Investigaciones como las de Dietrich perciben algo que en nuestras entrevistas a estos creadores resalta con claridad: su proyecto cultural está inspirado por el deseo de revalorización del sujeto quechuahablante y la conciencia de que lo hacen —en palabras de la autora— en el contexto de relaciones de poder y representación experimentadas como discriminatorias y desiguales (2020, p. 87).

El sur andino peruano ofrece un corpus de 18 largometrajes dedicados al conflicto armado interno con dos características fundamentales que marcan una gran distancia con el modelo de Lima y nos muestran su riqueza experimental: su tendencia a la hibridez de géneros y a distinguirse de la fórmula realista. Son apenas seis las películas en las que el realismo predomina a pesar de combinar varios géneros. Es el caso de los filmes de Palito Ortega Matute *Sangre inocente* (2001), un drama político-social y *thriller*; *El rincón de los inocentes* (2007), drama político-social, *thriller* y cine testimonial; y *La casa rosada* (2017), drama político-social y *thriller*. También ocurre algo similar con dos filmes de Luis Berrocal. *Mártires del periodismo* (2003a) es un drama político-social, película de acción con marcas de cine testimonial. Del mismo año es *Gritos de libertad*, a la vez drama de guerra, cine testimonial y película de acción, con alguna inspiración de documental periodístico. El otro filme es *La fuerza de un héroe* (1997), de Ramiro Díaz, drama de violencia urbana, drama político-social y película de acción.

Entre todas las demás, hay algunas en las que el realismo entra en contacto con opciones estéticas clásicamente incompatibles con él, como el melodrama y el horror. En el primer caso, el drama social o político-social se ve contaminado con una fuerte carga melodramática, lo cual crea una tensión de intensidad diversa en el nivel sintáctico de las obras. Lo vemos

con *Lágrimas de fuego* (1996), de Huertas y Eusebio, la obra inaugural de todo el fenómeno cinematográfico extracapitalino, así como en la ópera prima de Ortega Matute, *Dios tarda pero no olvida* (1997) y de su secuela *Dios tarda pero no olvida 2* (1998). En *El destino de los pobres* (2012), de Huamán Berrocal, es más bien una apertura realista la que perturba el desarrollo melodramático de los padecimientos de sus protagonistas. Se debe a que, desde ese inicio, la madre explica a sus hijos ante la tumba de su padre que este murió porque «en ese tiempo los militares y los terroristas hacían lo que querían con nuestro pueblo» (01:37). Con un inicio análogo, *Ana María, la voz del valor* (2015), de Parra, pone por delante los recuerdos antes que el presente de la historia. Se trata de la escena en que —como luego se subraya— militares o «terrucos» asesinan a balazos a los padres de Ana María cuando ella tenía apenas cuatro o cinco años de edad. Desde el rincón donde su padre la dejó segundos antes, ella observa la terrible escena.

Por la convergencia semántico-sintáctica que los caracteriza, es fácil ver en los siguientes largometrajes solo cine de horror: *Jarjacha, el demonio del incesto* (2000), de Eusebio; *Incesto en los Andes. La maldición de los jarjachas* (2002) y *La maldición de los jarjachas 2* (2003), de Ortega Matute; *Nakaq* (2003), de Huertas; y *Pishtaco* (2003), de Martínez Gamboa. En efecto, por los temas, tramas, escenas clave, tipos de personajes, y ciertos objetos,

planos y sonidos, la semántica de estas obras corresponde al género de horror. Sin embargo, por cómo están estructuradas las tramas, las relaciones entre los personajes y el montaje de imagen y sonido, estamos también ante estructuras narrativas propias del drama social sufrido por las comunidades por el embate de Sendero Luminoso y la respuesta de las Fuerzas Armadas. Tal ensamble semántico-sintáctico elabora una propuesta estética original que bebe del acervo mitológico ayacuchano. Toma de él *jarjachas*, *pishtacos* y *nakaq*; los hace asolar comunidades misteriosamente, aterrorizarlas con una violencia explícita y brutal. No solo las aterrorizan: también quiebran su cohesión interna por acción de la sospecha de todos contra todos, a pesar de lo cual intentan y, en algunos casos, logran organizarse y resistir. Bajo ese manto mítico-religioso, corre la estructura profunda de otra sintaxis: la historia del conflicto armado interno hermanada con la primera por el mismo misterio, horror, violencia y desolación. Se trata, entonces, de una iconografía resemantizada, recargada por una nueva sintaxis también alejada del tratamiento realista. A propósito de este cine de horror, otros autores identifican también hibridez, pero se trata de una distinta: la generada al tratar de conciliar las tradiciones letrada y oral en *Pishtaco*, por ejemplo (Terbullino, 2018, pp. 225-226).

No obstante, existen otros casos de hibridez todavía más radicales. *Secuelas del terror* (2010), de Camborda, es uno

de ellos, pues integra, no sin tensiones internas, drama psicológico, drama político-social, *thriller*, policial y melodrama. Camborda ha echado mano de elementos de todos estos géneros para contar qué ocurre cuando una víctima psicológica del conflicto armado interno, del bando oficial y victorioso, vuelve a Huamanga veinte años después. El realismo que pueden aportar un drama en que se discuten explícitamente qué hicieron los hombres de armas —Sendero Luminoso y el Estado— de la mano del policial y la crónica periodística resultan insuficientes para dar cuenta del dolor de las heridas reabiertas en Dragón, el protagonista, exiliado del Ejército, en su reencuentro con una ciudad que parece haber disfrazado de indiferencia un pasado también latente. Ante esa insuficiencia, el flujo de la conciencia mediante la voz en *off* e imágenes de las alucinaciones y pesadillas de Dragón acentúan la presencia de su trauma y le dan credibilidad a la conducta criminal que va a asumir. Por su parte, los tintes melodramáticos sirven para expresar el dolor de los nuevos deudos de las víctimas de Dragón; sorprendentemente, sirven también para darle una nueva voz y conciencia a Dragón de su propio trauma y el de muchos otros «atrapados en el tiempo»:

¿Será acaso la muerte el refugio de los olvidados? ¿Habrán secuelas que el tiempo no puede borrar? Mientras la vida continúa y cesa el terror, ¿cuántos quedaron atrapados en el

tiempo luchando una guerra que en su mundo no acaba? [...] ¿Cuántas madres, viudas y huérfanos lloran por ellos? (Camborda, 2010, 1:31:55).

*Matar para vivir* (2013), de Edgar Ticona Mamani, es un filme en que acción, melodrama, drama político-social, *wéstern*, comedia y horror se enhebran sin solución de continuidad. La trama de base consiste en el secuestro de cuatro niños por parte de un pequeño pelotón de militares o paramilitares, la consiguiente fuga de los infantes, su persecución y la victoriosa liberación de propia mano de los fugados a costa de ultimar uno a uno a sus captores. Como es presumible, la base es de una película de acción. Lo es de principio a fin, pero no solo eso, pues otros hilos aparecen aquí y allá para complejizar la historia. Estos logran ubicar esta saga en el entramado de uno de los peores años del conflicto armado interno: estamos en 1988 y Ayacucho se desangra por la indolencia no solo de Sendero Luminoso, sino del Gobierno de Alan García. Mientras, atados a la espalda, son llevados bajo la lluvia, oímos este monólogo interior de Benjamín, el mayor de ellos:

¿Por qué? ¿Por qué a nosotros? Nunca hemos hecho nada malo. La gente decía que los soldados llevaban y mataban a los terroristas. Pero también decían que vendían niños a los gringos. Yo nunca creí eso, pero ahora sí [...]. No tengo miedo a morir, porque al menos ya he besado a una

chica. Pero mi hermanito, él es aún muy chiquito... Ahora sé que el presidente es un mentiroso: decía que los soldados protegen a la gente, y nosotros ¿qué? ¿Qué somos? (Ticona Mamani, 2013, 58:32)

Un género parece derivar naturalmente en otros. La situación de estos niños huérfanos que van a ser traficados en algún lugar de la ceja de selva ayacuchana es terreno fértil para el melodrama, que es acentuado en diferentes momentos por la banda sonora. Sin embargo, la carga político-social del drama que viven agrega su propia fuerza desde el mismo comienzo: los niños presencian el asesinato a sangre fría de su abuelo por parte de los uniformados, quienes, antes de irse, le tapan el rostro con un trapo rojo con la hoz y el martillo para achacarle el crimen a Sendero Luminoso. El paso de un género a otro está destinado a que cada uno contribuya a vivificar la historia, pero, al mismo tiempo, a mostrar los límites expresivos de cada registro. Los aportes del cine de acción y el *thriller* hacen brillar el arrojito y la inteligencia que los niños demuestran en su lucha a muerte con adultos fogueados y mejor armados, pero la sublimación melodramática de su sufrimiento, de la mano de la exposición objetiva de la injusticia a la que son sometidos, logra elevarlos a la categoría de mártires y héroes. Por su parte, el final es propio del cine de horror: el peor villano de los captores yace muerto con la cabeza partida en el fondo de un barranco; sin embargo, de

pronto, abre los ojos. Entonces, la historia no ha terminado. Tenemos apenas un guiño de cómo podría continuar: no es precisamente una insinuación realista.

## Conclusiones y discusión

La comprensión de la naturaleza multidiscursiva del género cinematográfico permite, a su vez, reconocer de manera más objetiva características fundamentales del fenómeno cinematográfico nacido hace más de 30 años en Ayacucho y extendido por casi todas las regiones del país, el aún llamado *cine regional*, término controversial por sus resonancias discriminatorias y centralistas. Las producciones de dicho cine que han desarrollado representaciones del conflicto armado interno y su memoria involucran en sus sistemas de representación géneros que el cine producido en la capital no suele entrecruzar. Una y otra vez, esta filmografía ha cruzado la frontera del realismo, el terreno capitalino por antonomasia. Con esta operación simbólica y política desde la marginalidad, reivindica sus diferencias respecto al cine de Lima, así como hace de la hibridez de géneros un recurso fundamental con el que construye sus propias identidades. Así, el cine regional no se ha encasillado en las formas establecidas de un género tradicionalmente reconocido, sino que manifiesta una voluntad por moverse entre muchos de ellos. Lo observado en las películas que hemos analizado demuestra distancias importantes respecto a los

lenguajes de representación que el cine de Lima emplea para abordar este periodo sangriento de nuestra historia contemporánea; además, permite augurar que desde fuera de la hegemonía capitalina seguirán llegando las producciones más originales del cine peruano. Dado el desarrollo que han alcanzado las películas realizadas en regiones, como lo señalan producciones como *Wiñaypacha* (Catacora, 2017) o *Manco Cápac* (Vallejo, 2020), sería interesante examinar si estas distancias en las formas de representación que nos indicaban producciones anteriores se continúan encontrando o si la profesionalización que están alcanzando estas creaciones lleva consigo también cambios en sus sistemas simbólicos y semisimbólicos de representación.



## REFERENCIAS

- Aguilar, F. (Director). (2003). *Paloma de papel* [Película]. Luna Llena Films.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos* (Trad. C. Roche Suárez). Paidós. (Trabajo original publicado en 1999)
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Berrocal, L. (Director). (2003a). *Mártires del periodismo* [Película]. Wari Films Producciones; Viento Producciones.
- Berrocal, L. (Director). (2003b). *Gritos de libertad* [Película]. Wari Films Producciones.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura* (Trad. C. Aira). Manantial. (Trabajo original publicado en 1994)
- Bhabha, H. K. (2011). Culture's in-between. En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 53-60). SAGE Publications. <https://dx.doi.org/10.4135/9781446221907.n4> (Trabajo original publicado en 1996)
- Braudy, L. (1977). *The world in a frame: What we see in films*. Anchor.
- Bustamante, E. y Luna Victoria, J. (2017). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (Tomos I y II). Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Camborda, J. (Director). (2010). *Secuelas del terror* [Película]. Waqrapuku Films.
- Catacora, Ó. (Director). (2017). *Wiñaypacha* [Película]. Cine Aymara.
- Charaudeau, P. (2003). *El discurso de la información. La construcción del espejo social* (Trad. M. Mizraji). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1997)
- Charaudeau, P. (2015). De la «scène d'énonciation» au «contrat» et aller-retour. En J. Angermuller y G. Philippe (Eds.), *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau* (pp. 109-116). Lambert-Lucas. <http://www.patrick-charaudeau.com/De-la-scene-d-enonciation-au.html>
- Culler, J. (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. Cornell University Press.
- Del Solar, S. (Director). (2015). *Magallanes* [Película]. Péndulo Films; CEPa; Proyectil; Tondero Producciones; Nephilim Producciones.
- Deodato, R. (Director). (1983). *Cannibal holocaust* [Película]. F. D. Cinematográfica.
- Díaz Tupa, R. (Director). (1997). *La fuerza de un héroe* [Película]. Ramiro Producciones.
- Dietrich, M.-C. (2020). Creativity and perseverance in a precarious context: Film-making in Ayacucho between artistic vision and lived reality. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Peruvian cinema of the twenty-first century: Dynamic and unstable grounds* (pp. 85-102). Palgrave Macmillan.
- Durant, A. (Director). (1991). *Alias «La Gringa»* [Película]. Film4 Productions; ICAIC; Perfo Studio; RTVE.
- Eyde, M. (Directora). (1992). *La vida es una sola* [Película]. Kusi Films.
- Eusebio, M. (Director). (2000). *Jarjacha, el demonio del incesto* [Película]. Mélin-ton Eusebio.

- Gálvez, H. (Director). (2009). *Paraíso* [Película]. Chullachaki Producciones; Ulyses Films; Oasis PC; Neue Cameo Film.
- Garrone, S. (Director). (1976). *SS Experiment Love Camp* [Película]. Società Europea Films Internazionali Cinematografica.
- Grant, B. K. (2007). *Film genre: From iconography to ideology*. Wallflower Press.
- Huamán Berrocal, J. (Director). (2012). *El destino de los pobres* [Película]. Apurimac Films.
- Huertas, J. G. (Director). (2003). *Nakaq* [Película]. Luis Aguilar (Prod.).
- Huertas, J. G. y Eusebio, M. (Directores). (1996). *Lágrimas de fuego* [Película]. Machi Producciones; Warmi Producciones.
- Jost, F. (1997). La promesse des genres. *Ré-seaux*, 15(81), 11-31. <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883>
- León, M. (Directora). (2019). *Canción sin nombre* [Película]. Bord Cadre Films; La Vida Misma Films; MGC; Torch Films.
- Llosa, C. (Directora). (2005). *Madeinusa* [Película]. Oberón Cinematográfica; Vela Producciones; Wanda Visión.
- Llosa, C. (Directora). (2009). *La teta asustada* [Película]. Oberón Cinematográfica; Vela Producciones; Wanda Visión.
- Lombardi, F. (Director). (1988). *La boca del lobo* [Película]. Inca Films; Tornasol Films; TVE.
- Lumet, S. (Director). (1982). *Deathtrap* [Película]. Warner Bros.
- Maingueneau, D. (2016). *Analyser les textes de communication*. Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.maing.2016.01> (Trabajo original publicado en 1998)
- Martínez Gamboa, J. A. (Director). (2003). *Pishtaco* [Película]. Magnum Producciones.
- Méndez, J. (Director). (2004). *Días de Santiago* [Película]. Chullachaki Producciones.
- Meyer, N. (Director). (1983). *The day after* [Película]. ABC Circle Films.
- Ortega Matute, P. (Director). (1997). *Dios tarda pero no olvida* [Película]. Producciones Visión; Tactel.
- Ortega Matute, P. (Director). (1998). *Dios tarda pero no olvida 2* [Película]. Producciones Visión; Tactel.
- Ortega Matute, P. (Director). (2001). *Sangre inocente* [Película]. Kaktus Producciones Cinematográficas; Vision Creative Films.
- Ortega Matute, P. (Director). (2002). *Incesto en los Andes. La maldición de los jarjachas* [Película]. Peru Movie; Roca Films.
- Ortega Matute, P. (Director). (2003). *La maldición de los jarjachas 2* [Película]. Roca Films; Fox Perú Producciones.
- Ortega Matute, P. (Director). (2007). *El rincón de los inocentes* [Película]. Peru Movie; Fox Perú Producciones; Andina Compañía Cinematográfica.
- Ortega Matute, P. (Director). (2017). *La casa rosada* [Película]. Peru Movie; Andina Compañía Cinematográfica.

- Parra, P. (Director). (2015). *Ana María, la voz del valor* [Película]. Amaru Producciones Cinematográficas.
- Peckinpah, S. (Director). (1962). *Ride the high country* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Peckinpah, S. (Director). (1969). *The wild bunch* [Película]. Warner Bros.
- Quispe Chaiña, F. (Director). (2004). *El huérfanito* [Película]. Contacto Producciones.
- Staiger, J. (2012). Hybrid or inbred: The purity hypothesis and Hollywood genre history. En B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (pp. 203-217). University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/742055-018>
- Terbullino, V. (2018). La postmemoria del trauma de la violencia políticocultural en dos películas regionales peruanas. *Analecta Política*, 8(15), 217-234. <https://doi.org/10.18566/apolit.v8n15.a03>
- Ticona Mamani, E. (Director). (2013). *Matar para vivir* [Película]. Timaey Producciones.
- Tudor, A. (2012). Genre. En B. K. Grant (Ed.), *Film genre reader IV* (pp. 5-11). University of Texas Press.
- Vallejo, H. (Director). (2020). *Manco Cápac* [Película]. Pioneros Producciones.

**Autores correspondientes:** Fernando Aguirre Pérez (aguirre.fa@pucp.pe) y Miguel Torres Vitolas (matorres@pucp.edu.pe)

**Roles de autores:** **Aguirre, F.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, y Administración del proyecto. **Torres, M.:** Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Escritura - borrador original, y Escritura, revisión y edición

**Cómo citar este artículo:** Aguirre Pérez, F. y Torres Vitolas, M. (2022). El cine del sur andino peruano sobre el conflicto armado: género cinematográfico e hibridez desde los márgenes del *establishment* de Lima. *Conexión*, (17), 129-148. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022 (<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.005>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

## **Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales**

### **Visualities and Memory: Towards an Audiovisual Archive of Socioenvironmental Struggles**

---

---

JULIO CÉSAR GONZALES OVIEDO

Doctor en Desarrollo Rural por la Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco, México. Investigador y realizador audiovisual en la asociación cultural Maizal desde el año 2013 con proyectos en el Perú, Ecuador y México. Gestor cultural en la casa cultural comunitaria La Caracola (Carhuaz, Perú) desde 2014. Integrante del Comité Editorial de la revista independiente *La Otra Cosecha* desde 2018. Colaborador del laboratorio de creación intercultural Chawpi y del colectivo de artes escénicas Yama en Quito (Ecuador). Sus líneas de investigación son la memoria, el territorio, los movimientos sociales y las culturas visuales.



---

## **Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las luchas socioambientales**

## **Visualities and Memory: Towards an Audiovisual Archive of Socioenvironmental Struggles**

---

Julio César Gonzales Oviedo

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

jgonzaleso@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0000-0003-4403-2592>)

Recibido: 30-03-2022 / Aceptado: 30-07-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.006>

---

### RESUMEN

Con el avance de la conflictividad socioambiental en el Perú, emergen prácticas audiovisuales comprometidas que acompañan y documentan, desde los movimientos sociales, las luchas ecoterritoriales de los últimos 20 años. Por ello, se propone un acercamiento a la construcción de un archivo audiovisual comunitario que recupera narrativas y memorias de estas disputas en la lucha por la defensa del territorio y los bienes comunes.

### ABSTRACT

With the advance of socioenvironmental conflict in Peru, committed audiovisual practices emerge that accompany and document the ecoterritorial struggles of the last 20 years from social movements. For this reason, an approach is proposed to the construction of a community audiovisual archive that recovers narratives and memories of these disputes in the fight for the defense of territory and common goods.

### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Archivo, audiovisual, socioambiental, territorio, memoria / archive, audiovisual, socioenvironmental, territory, memory

A lo largo de la historia se han desarrollado distintas posibilidades técnicas para la producción de imágenes, las cuales han tenido usos sociales y políticos marcados por sus contextos y épocas.

Desde las ciencias naturales hasta las ciencias sociales, el registro y la documentación visual han servido para estudiar paisajes y territorios lejanos, desconocidos para la mirada eurocéntrica. Pero también han sido modos de representación de alteridades y construcción de imaginarios para seguir la expansión de la acumulación, el despojo y otras formas de control-dominación sobre cuerpos y territorios, transformados en zonas de sacrificio.

Debido al avance de las tecnologías visuales, y la posibilidad técnica de la reproducción mecánica de la imagen (Benjamin, 1972/1989), existe, como en ningún otro momento de la historia, una mayor capacidad para producir, reproducir, circular y consumir imágenes. De esta manera, nos enfrentamos a un contexto marcado por el predominio de la visualidad y cierta cultura de las imágenes en nuestra cotidianidad<sup>1</sup>.

La masificación de la fotografía, el cine, el video y la televisión durante el siglo XX configuró un ecosistema mediático capaz de producir sentido común desde sus nodos de producción de visualidades hegemónicas, tanto en proyectos democráticos o autoritarios como en privados o públicos.

La expansión de estas prácticas a los entornos digitales<sup>2</sup> proyecta el actual dominio del ecosistema mediático de las tecnologías de la información y de la comunicación (TIC). Este es un espacio donde convergen distintos discursos, cul-

turas y dispositivos que provocan nuevos procesos de intercambios, hibridaciones y mediaciones (Scolari, 2008), bajo la tendencia de una marcada influencia de las culturas audiovisuales que configuran la denominada *videoesfera*<sup>3</sup> (Debray, 2000/2001).

En ese sentido, Gustavo Aprea (2008) propone que muchas de estas prácticas comunicativas que se realizan desde los entornos digitales son previas a su establecimiento como una institución de alcance masivo y global. Por ello, debemos prestar atención al lugar que cada medio ocupa dentro de este sistema mediatizado y a con qué tipo de prácticas sociales se relaciona.

La emergencia de distintas posibilidades narrativas a través de los usos y apropiaciones del lenguaje audiovisual amplía los repertorios audiovisuales y crea otras formas de documentación para dar cuenta de la historia y la memoria. En ese sentido, con el predominio del régimen del espectáculo, como propone Huysen

---

<sup>1</sup> El avance de la reproducción mecánica de la imagen, en sus distintos soportes físicos y digitales, acentúa la capacidad del dispositivo audiovisual para presentar sus contenidos como «espejo de la vida». En ese sentido, se crean nuevas formas de conocer otras «realidades», de acercarse a otras formas de vida; con ello se busca, a partir de la mediatización de la visualidad y lo audiovisual, crear modos de representación e imaginarios hegemónicos.

<sup>2</sup> Estas prácticas visuales y audiovisuales emergen como efecto de la transformación tecnológica producto de la digitalización, y se caracterizan por la configuración de una comunicación de muchos a muchos desde una mirada reticular —en red—; por la interacción desde estructuras textuales no secuenciales basadas en la hipertextualidad; por su dimensión multimediática, en la que convergen medios y lenguajes; y, sobre todo, por los niveles de interactividad, característica que provoca la participación de los usuarios en la construcción de repositorios abiertos (Gaytán Santiago, 2013).

<sup>3</sup> El medioambiente mediático se puede organizar en tres modalidades según lo propuesto por Debray (2000/2001): la logosfera —predominio de la escritura—, la grafoesfera —predominio de la imprenta— y la videoesfera —predominio audiovisual—.



(2001/2007), la cultura visual y las mediaciones tecnológicas de la videoesfera se caracterizan por una tendencia hacia la museificación y mercantilización del recuerdo.

Sin embargo, frente al avance e imposición de un régimen visual hegemónico, también van a ocurrir proyectos de corte contrahegemónico, que, a partir de la apropiación tecnológica, intentan construir narrativas al margen de los relatos oficiales, proponiendo otros abordajes a la historia oficial y experimentando otras formas de representación y de acercamiento desde lo visual y lo audiovisual<sup>4</sup> para expandir los repertorios posibles y disputar sentidos.

La práctica de lo audiovisual como acto político y no solo como hecho estético o de entretenimiento expande el territorio audiovisual hacia la disputa de los medios, los modos de representación, la construcción de imaginarios y las alternativas de su uso como acción política. Este desplazamiento detona una larga herencia de prácticas audiovisuales comprometidas en Latinoamérica, en su mayoría de carácter documental, que ocupan un lugar estratégico en la evocación y construcción de memorias protésicas que emergen desde el territorio audiovisual latinoamericano.

Es una tradición que se despliega en referentes como la corriente del Tercer Cine dentro del Nuevo Cine Latinoamericano entre las décadas de los sesenta y los setenta; el movimiento latinoamericano de video popular y alternativo en la década de los ochenta; la emergencia del cine y video de los pueblos originarios desde la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) desde 1985 hasta la actualidad; y la expansión del cine comunitario y de los medios libres, alternativos, autónomos o según la denominación con que se nombren. Se trata de experiencias marcadas por la influencia de las vanguardias artísticas, los movimientos sociales y políticos de sus momentos históricos, y el desarrollo de tecnologías audiovisuales.

Con el tiempo, la transición entre la comunicación análoga y la digital de algunos movimientos sociales ha permitido la constitución de redes hipermediáticas de acción colectiva (Gaytán Santiago, 2013). Estas se presentan como procesos de apropiación tecnológica que son cargados de sentido político a partir de sus contextos sociales y culturales, lo que actualiza la acción política de las prácticas audiovisuales.

En este escenario, en los últimos años han surgido movimientos sociales que se

<sup>4</sup> Un ejemplo es el caso que ocurre en la tradición del cine político que emerge en las décadas de los sesenta y los setenta en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, especialmente en su corriente del Tercer Cine; se propone un quiebre respecto al canon hegemónico cinematográfico centrado en la producción industrial —mercado entretenimiento— y la creación autoral —mercado del arte— para abrir paso a una tercera vía del cine: como un hecho político.

caracterizan por un despliegue comunicacional potenciado en la efervescencia de las redes digitales y el uso de las nuevas tecnologías, que se han convertido en campo de lucha política y mediación del encuentro, así como en canales de protesta y formas organizativas políticas. Destaca aquí el uso estratégico de la comunicación en la práctica política y social, y las relaciones/reacciones comunicativas frente al poder hegemónico (Rey, 2014).

Con ello, se han expandido redes de individuos y colectivos de fotógrafos, cineastas, videastas y medios libres o comunitarios que documentan y dan cuenta de los acontecimientos desde un posicionamiento crítico, y que amplifican los modos de representación y la construcción de imaginarios desde otras visualidades posibles<sup>5</sup>. Son experiencias que se expanden con rapidez con la llegada de la digitalización de sus soportes de producción y el crecimiento de las redes en internet.

El resultado de este proceso de apropiación tecnológica y de los usos políticos de estos dispositivos es la producción de miles de imágenes que documentan las distintas movilizaciones alrededor del mundo, que han servido como base in-

formativa, simbólica y emocional para la expansión de los movimientos y la identificación de diferentes contextos entre sí (Fidalgo y Bula, 2017).

Encontramos que, entre los usos políticos, entendidos como una serie de prácticas no institucionales, emergen prácticas que pueden contribuir a la construcción de la memoria colectiva y a recuperar las subjetividades, vivencias y experiencias que escapan de los discursos institucionales.

El acompañamiento mediático y la documentación audiovisual de estas luchas, para este caso por la defensa del territorio y los bienes comunes, despliega una serie de actores solidarios que expanden el entramado de prácticas audiovisuales comprometidas.

De esta manera, reconocemos que los usos políticos de la imagen establecen jerarquías en la manera de mirar e interpretar estos documentos; condicionan una manera de acercarse al mundo, de conocerlo y vincularse con esas representaciones. Por ello, es relevante prestar atención a la efervescencia de la producción visual y audiovisual contemporánea en el marco de las luchas ecoterritoriales<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Configuran de manera simultánea un individualismo red y un comunitarismo disperso, que, frente a las coyunturas políticas, convergen y activan entre sí las redes hipermediáticas de acción colectiva (Gaytán Santiago, 2013).

<sup>6</sup> Frente a la expansión de las fronteras del capital y el avance del extractivismo en Latinoamérica, emergen luchas y resistencias diversas que acentúan las bases para un lenguaje de valoración común sobre la territorialidad, lo que Svampa (2012) llama *giro ecoterritorial*, en el que convergen distintos lenguajes y sentidos a partir del encuentro entre la matriz indígena-comunitaria y las narrativas autonómicas por la defensa del territorio en clave ambientalista.

Estas luchas y resistencias por la defensa del territorio y los bienes comunes no surgen de un momento a otro, sino que responden a un nuevo ciclo de expropiación-dominación del capital con la expansión de sus fronteras extractivas y políticas neoliberales (Bartra, 2016). De esta manera, los repertorios de acción colectiva se actualizan y resignifican en diálogo con las memorias locales que se resguardan desde la tradición oral y configuran otras vías de comunicación de arraigo comunitario y alternativas (Gonzales Oviedo, 2021). Hoy, estas dialogan y transitan hacia la convergencia digital<sup>7</sup> para amplificar su alcance; de este modo han resistido las prácticas de negación de su ser ejercidas desde las élites.

Se trata de acciones comunicacionales de carácter político que buscan garantizar la interlocución de las comunidades con otros actores, movimientos sociales, académicos e instituciones, para hacer un llamado a la solidaridad y denuncia frente a un nuevo ciclo de violencias sobre cuerpos y territorios.

Este giro supone evocar otros marcos de referencia para la comprensión de nuestros tiempos, en los que el sujeto colecti-

vo<sup>8</sup> pone en agenda una perspectiva crítica que interpela directamente el modelo de desarrollo extractivista hegemónico y su concepto-relación con la naturaleza; con ello, propone sus propios lenguajes de valoración y otras formas de representación del mundo.

Por ello, se hace necesario pensar las tecnologías desde un punto de vista de la apropiación social de los actores y movimientos sociales (Maldonado, 2014), quienes, desde sus agendas propias, autodefinen y constituyen la identidad que dan a su accionar en colectivo; personifican al adversario ante el cual se lucha y, en consecuencia, trazan el objetivo social por el cual el movimiento actúa colectivamente (Castells, 1997/2001).

Con ello, notamos que la apropiación social de las tecnologías da cuenta del uso estratégico para dar batalla en los campos identitarios, políticos y comunicacionales. De esta manera, deja de tener una lógica instrumental y se sitúa en un plano comunicativo-cultural vinculado con los intereses, las demandas y las proyecciones de los colectivos que deciden usar las TIC como estrategia de autorrepresentación que reivindica su autonomía y otro

<sup>7</sup> Esta convergencia mediática digital provoca cambios en la percepción y los modos de comunicación, a la vez que desarrolla una cultura global que moldea la subjetividad de las masas de usuarios. Se dan, entonces, condiciones para la emergencia de contraculturas digitales, que traen nuevas posibilidades para la acción colectiva desde los movimientos sociales en la era digital.

<sup>8</sup> Es evidente el surgimiento de este sujeto colectivo, sistemáticamente descalificado por los grandes medios, criminalizado y reprimido por los Gobiernos. Siguiendo a Machado Aráoz, las y los defensores del territorio ante las actividades extractivas son «los "bárbaros" de nuestros tiempos, los que se oponen al "desarrollo"; los que, en los territorios militarizados de los gobiernos de derecha, son considerados "terroristas", y en los de izquierda, fracciones "fundamentalistas" que obstruyen el avance de los procesos revolucionarios» (2012, p. 56).

modo de representar la realidad (Maldonado, 2014).

En ese sentido, emergen prácticas audiovisuales diversas y comprometidas con las luchas, que construyen y nutren archivos abiertos que permiten tener un acercamiento crítico a la representación hegemónica de las luchas y resistencias. Así, es posible conocer las formas en que, desde los movimientos, se construyen memorias mediáticas, e identificar qué discursos y metadiscursos se producen y reproducen en el marco de las disputas ecoterritoriales. Pero también es necesario atender los modos de producción visual y audiovisual como objetos de reconstrucciones históricas y fuente de información en el proceso de evocación de otras memorias y cómo estas inciden en la construcción de subjetividades políticas.

### **Visualidades y memorias**

La posibilidad de objetivar los recuerdos individuales y colectivos a través de la imagen ha permitido nuevas formas de relación con el pasado. Asistimos a un giro visual en los procesos de construcción de la memoria, en el que emergen nuevas formas de producir significado, de pensar y sentir, desde las mediaciones visuales y tecnológicas, la relación con el pasado.

Los registros visuales y audiovisuales se convierten, de esta manera, en prácticas culturales en transformación. La posibilidad de multiplicación de las perspectivas

de registro de la memoria visual y audiovisual lleva a replantear el universo de la memoria, dados los nuevos criterios de selección y las formas diversas de registro (Steimberg y Traversa, 2008).

Se configuran culturas visuales que provocan cambios en los modos de construir vínculos con el pasado y las maneras de evocar memorias para la transmisión a nuevas generaciones. En este contexto, las imágenes toman protagonismo al momento de construir e interpretar los recuerdos, así como a la hora de darle sentido y reflexionar sobre los sucesos (Feld y Stites Mor, 2009).

En ese sentido, la comprensión de la memoria como falible, frágil, vulnerable, precaria e imperfecta, como señala Ricoeur (1955/1990), cambia con el auge de la producción técnica de imágenes y registros audiovisuales. Bajo este impulso, la memoria adquiere una dimensión sensorial y perceptiva al entrar al campo de lo visible a través de los soportes mnémicos como la foto, el cine o el video, y se posiciona como fuente de información del pasado (León, 2019).

Con la expansión de regímenes visuales y audiovisuales, también aparecen otros sujetos productores y espectadores. El predominio mediático trae nuevas formas de relacionarse y tener contacto con las imágenes compartidas; asistimos al surgimiento del *testigo mediático* (Carlón, 2008).

Las posibilidades técnicas de la imagen audiovisual —pregrabada—, que permite que podamos volver a ver o revivir algo que ya ocurrió, se potencia con la capacidad del directo televisivo, en el que el espectador se vuelve testigo de los hechos a través de las imágenes compartidas sin distancia temporal, pero sí espacial.

Entonces, la función de los dispositivos mediáticos se expande hacia los devenires de la memoria, en el volver a ver acontecimientos a través de imágenes, pero también en el presenciarlos y atestiguar la historia.

En esta línea, las experiencias de lo visto a través de las imágenes, sean pregrabadas o en vivo, no es una experiencia individual, sino colectiva, porque estas hacen parte de un discurso compartido por individuos de diversas geografías y culturas que se conectan alrededor de los mismos discursos; en esa medida, son recordados en común.

Para este escenario de cambios y predominio de la imagen sobre el ejercicio de la memoria, Landsberg (2004) propone el concepto de *memoria protésica*<sup>9</sup> en relación con los modos de evocar el recuerdo en contextos de sociedades tecnologizadas y mercantilizadas. De esta manera, el recuerdo protésico es construido por las tecnologías y no por la experiencia individual o colectiva.

Entre los rasgos que configuran el recuerdo protésico, destaca su dimensión masmediática, resultado de la mediación tecnológica y no producto de una experiencia encarnada; se propone como una memoria artificial tecnológica en la que los recuerdos se relacionan con experiencias vividas en masa; tiene una fuerte carga mercantil por su intercambiabilidad y transportabilidad; y, sin embargo, también es capaz de construir identidad colectiva desde una vinculación sensorial con el pasado desde la empatía y en una relación ética con el otro (León, 2019).

Estos abordajes y modos de documentar la memoria desde las prácticas visuales y audiovisuales proponen otras formas de construir los recuerdos y mirar la historia reciente. Para ello, las tecnologías de la imagen van a cumplir un doble rol: actúan como documentos que registran hechos pasados, pero, al mismo tiempo, producen activamente los recuerdos del pasado (León, 2019).

### **Archivos audiovisuales y narrativas otras**

Así como la memoria tiene un giro hacia lo visual y la sobreproducción de contenidos audiovisuales, la noción de archivo también se empieza a ver afectada por estas prácticas y su avance en el tiempo.

<sup>9</sup> La memoria protésica teoriza la producción y diseminación de recuerdos que no tienen conexión directa con el pasado vivido de una persona y que, sin embargo, son esenciales para la producción y articulación de la subjetividad (Landsberg, 2004).

Es necesario pensar en archivos expandidos que consideren las narrativas visuales, sonoras, gráficas de la tradición oral y popular en la misma relación que los acervos documentales de fuentes escritas, que son normalmente asociadas a los archivos tradicionales (Villaplana, 2017).

Este conjunto de imágenes, testimonios, discursos y demás acervos documentales (auto)producidos para y desde la red, por ejemplo, se tiende a convertir en repositorios de consulta abiertos y dispersos que pueden o no ser resguardados por individualidades o colectividades según sea la experiencia.

De esta manera, nos enfrentamos a repositorios abiertos y colectivos que emergen desde la videoesfera y que permiten tener un acercamiento y abordaje del pasado desde el presente a través de la evocación de las memorias y la revisión del relato histórico y los archivos que acompañan sus versiones para recuperar saberes y conocimientos comunes. De esta forma, se crean vínculos afectivos y se abordan de forma consciente los recuerdos que muestran su disenso con la historia (Villaplana, 2017).

Con el giro al archivo (Foster, 2004; Guasch, 2005), se proponen desafíos en varios campos disciplinares, sobre todo por la abundante producción de contenidos audiovisuales y digitales que documentan, representan y autorrepresentan procesos sociales y culturales, que, a su vez, generan nuevas narrativas, relatos e

imaginarios colectivos que inciden en la subjetividad política de los movimientos sociales.

En ese sentido, se debe reconocer que los archivos no son repositorios completos y acabados, sino que se construyen desde una noción de faltas y ausencias según los sesgos e intereses particulares. Como señala Steedman (2002), el trabajo de la archivística se basa en documentación seleccionada, jerarquizada y elegida según los intereses que están detrás de su construcción, pues responden a una política de la memoria.

Los archivos se presentan como contenedores —en construcción— que responden a una variedad de configuraciones posibles en su diseño y gestión. Estos pueden ser emprendimientos institucionales de corte privado o público, pero también se abren posibilidades hacia archivos no convencionales.

El archivo no puede quedarse en un solo estado, porque los objetos que contiene no se quedan estáticos en los criterios clasificatorios iniciales de búsqueda, sino que estos también responden, a su vez, a los momentos de circulación del material. De esta manera, se producen novedades y reformulaciones en la construcción de sus ordenamientos, pero también frente al avance del nivel de acumulación de acervos y diversidad de dispositivos que nutren el mismo archivo (Steimberg y Traversa, 2008).

El momento actual de los archivos pasa por un sentido de búsqueda hacia el descubrimiento y la construcción de nuevas constelaciones posibles, en las que dispositivos de memoria visual y audiovisual se presentan como campos de indagación. La vida social de estos dispositivos de memoria cumple un doble rol: por un lado, aborda las tensiones en los criterios de elección y valoración de quien maneja el archivo, y, por otro, la práctica de los consultantes que se acercan a los acervos.

Con la sobreproducción de contenidos mediáticos, también ocurre un proceso de expectación mediática que requiere de un espectador-operador, quien se encarga de operar la acción de clasificar y está expuesto a dispositivos y soportes así no tenga relación con alguna búsqueda o valoración específica (Steimberg y Traversa, 2008).

Con la efervescencia de la producción de contenidos visuales y audiovisuales, y la expansión de internet como un repositorio abierto y plural, se multiplica la figura de consultantes sobre archivos no institucionales, de modo tal que se entrecruzan la diversidad de tipos de organización de contenidos y los modos de consulta.

Esta expansión de contenidos visuales y audiovisuales en los entornos red de internet ha contribuido a que la memoria documentable se encuentre en cierta manera dispersa, pero también sometida a criterios cambiantes y poco explícitos al

momento de realizar las clasificaciones de materiales.

En la medida en que estos archivos mediáticos —formales y no formales— constituyen nuevos soportes de las memorias, se convierten también en fuentes de consulta. Es documentación visual y audiovisual que cumple una doble función de ser presente y de convertirse en fuente de un pasado relativamente reciente y distante.

En ese sentido, los archivos construyen un propio espacio común para el resguardo de sus acervos y colecciones; diseñan categorías clasificatorias del material que se convierten en rutas para el acceso, la búsqueda y la selección de los textos.

Los archivos audiovisuales no son solo contenedores de materiales, sino que sostienen fragmentos de modos de pensar, hacer y ver el mundo. También son modos de clasificar y ordenar los relatos de una época para ponerlos a disposición para volver al pasado a evocar recuerdos y memoria y para interpelar el relato de la historia oficial.

### **Miradas en lucha: hacia un archivo audiovisual comunitario y digital**

Los últimos veinte años en toda Abya Yala se han caracterizado por un nuevo ciclo de violencia provocado por la expansión de las fronteras extractivas para continuar el ciclo de acumulación y despojo capitalista.

Cientos de comunidades han respondido a esta arremetida contra sus cuerpos y territorios para sostener sus propias alternativas al mal llamado «desarrollo» y «progreso», que intenta imponerse desde los megaproyectos, tanto nacionales como privados, sin respetar la autodeterminación de los mismos pueblos.

Este nuevo ciclo de luchas y resistencias en defensa del territorio y los bienes comunes se ha caracterizado por la efervescencia de contenidos audiovisuales que dan cuenta de esta situación, producciones que recuperan el carácter político y comprometido del territorio audiovisual latinoamericano. De esta manera, se entreteje un movimiento de *audiovisualistas* que acompañan o militan las luchas de distintos grupos y comunidades que se mantienen críticos al sistema económico y político, desde diferentes contextos y con razones específicas.

En el caso peruano, es notable la producción de piezas que indagan en las causas y los efectos del aumento de la conflictividad socioambiental. Se pudo constatar esto durante la investigación titulada *Narrativas del documental independiente peruano: conflictos socioambientales, audiovisual y memoria (2000–2018)*<sup>10</sup>, que recuperó una constelación de 230

documentales que dan cuenta de un país sembrado de múltiples procesos de lucha para frenar el extractivismo y sus devastadores efectos.

Como parte de los hallazgos, la investigación reveló que, con el inicio del siglo XXI y la digitalización de los dispositivos audiovisuales, nacieron circuitos alternativos como espacios para el encuentro y la difusión de la producción contemporánea en el Perú. Surgieron iniciativas como la primera «Muestra de documental independiente peruano», en el año 2001, y la muestra «El video peruano y los derechos humanos 1984-2004», de 2004, que marcan dos hitos en cuanto a la promoción de cine documental en este escenario de transición sociopolítica.

La «Muestra de documental independiente peruano», con más de 10 años de existencia, alentó que una nueva generación de realizadores y realizadoras se anime a producir, realizar y enseñar cine (Godoy, 2018), pues se convirtió en un espacio clave para la difusión y exhibición desde un carácter inclusivo de diversos formatos y experimentaciones en torno al documental<sup>11</sup>.

En estos emergentes espacios de exhibición, se difundió la producción audiovi-

<sup>10</sup> Este proyecto fue ganador del Concurso Nacional de Proyectos de Investigación sobre Cinematografía y Audiovisual del año 2018, convocado por el Ministerio de Cultura. Puede verse un artículo relacionado con la investigación en Gonzales Oviedo *et al.* (2020).

<sup>11</sup> En sus distintas ediciones, se realizaron curadurías y homenajes a realizadores como Nora de Izcue, Mary Jiménez, Heddy Honigmann, Juan Alejandro Ramírez, Javier Corcuera, Gianfranco Annichini, José Antonio Portugal, Manuel Chambi, Luis Figueroa, Jorge Suárez y al Grupo Chaski.



sual vinculada con la memoria del conflicto armado interno y las problemáticas sociales heredadas de la dictadura. Ahí, también, se identifican las primeras manifestaciones de un movimiento de documentación audiovisual enfocado en la creciente conflictividad socioambiental; este movimiento da un giro hacia la ambientalización de las luchas sociales (Leff, 2004) y muestra sus procesos de documentación audiovisual en ciertas producciones.

Así, en la primera década de este siglo, destacan producciones como *Choropampa, el precio del oro* (Boyd y Cabellos, 2002), *Una muerte en Sion* (Goldstein, 2003), *Flechas y motosierras. Una lucha por el derecho al bosque* (Goldstein y Sande, 2005), *Tambogrande: mangos, muerte y minería* (Boyd y Cabellos, 2006), *Triunfo indígena en el Perú* (Valdivia, 2008) y *La travesía de Chumpi* (Valdivia, 2009), por mencionar algunas piezas.

El creciente interés de las y los documentalistas por las disputas socioambientales a menudo es acompañado por una lógica de producción colaborativa y con horizonte comunitario. Así lo denotan algunas experiencias de producción, como las de Guarango Cine y Video, Quisca Producciones, DOCUPERU, Teleandes —y actualmente parte de la Escuela de Cine Amazónico en Pucallpa—, la Red Nacional de Microcines del Grupo Chaski, Maizal, Minkaprod, entre otros procesos que abrazan una constelación de

prácticas audiovisuales que activan cultural y políticamente.

En este universo de 230 piezas, 27 de ellas son producciones de la primera década del siglo. Después de 2009, este número se incrementó notablemente y llegó a sumar 203 en 2019.

Puede considerarse que el suceso que marcó este acercamiento a lo socioambiental en el audiovisual peruano fue la masacre de Bagua, ocurrida el 5 de junio de 2009 tras la represión estatal de un bloqueo de carretera sostenido por los pueblos awajún y wampis, de la Amazonía. Ellos protestaban por las decenas de decretos del Gobierno de Alan García, que entregaban prácticamente todo su territorio ancestral a trasnacionales petroleras y mineras en el contexto de las negociaciones del tratado de libre comercio (TLC) con Estados Unidos. Después del «Baguazo», nombre con el que se conoció la tragedia que sacudió al país entero, creció todavía más la producción audiovisual hecha por documentalistas-activistas, acaso profundamente tocados por la violencia del extractivismo.

Los años con menos producción han sido el 2014 —25 piezas— y, curiosamente, el 2019, con solo 5 proyectos estrenados. La búsqueda, que consistió en un riguroso espiguelo por la red y archivos personales guiado por algunas claves y sugerencias hechas por colegas, fue organizada según año, región, duración y otras variables, incluida la del tipo de conflicto. Así, se identificó que la

actividad extractiva que más ha motivado producciones en estos veinte años del siglo XXI en el Perú es la megaminería —126—, seguida de la explotación de hidrocarburos —37—, los proyectos hidroeléctricos —8— y la minería ilegal —10—.

A su vez, se ha encontrado que acontece un giro visual sobre la representación y autorrepresentación de las luchas y resistencias. La mediación audiovisual de los movimientos produce documentos visuales y sonoros que nos refieren y acercan a los mundos de vida, la cotidianidad y las subjetividades que emergen, tanto en los tiempos ordinarios como en los extraordinarios, de sus luchas por la vida en común.

Las modalidades de representación documental, desde un abordaje y preocupación por la dimensión histórica y social de estos procesos, convierten lo documental en dispositivo, discurso y práctica para la expresión de la memoria (León, 2019). De tal manera, estas prácticas audiovisuales se pueden producir desde una lógica histórica —en el registro y la documentación «objetivos» a lo largo del tiempo— que alimenta los archivos y acervos propios, o desde una lógica mediática que es mediada desde la mirada subjetiva sobre la realidad y la representación audiovisual de esta.

A raíz de esta cartografía audiovisual y luego de una serie de encuentros y diá-

logos de saberes<sup>12</sup>, se fue dando forma a la propuesta del archivo audiovisual comunitario *MIEL. Miradas en lucha. Documental, memoria y defensa del territorio* (Maizal, 2020), como una herramienta abierta y colaborativa puesta a disposición del territorio audiovisual que emerge desde distintas latitudes en Abya Yala.

En ese sentido, la clave de lectura que proponemos para comprender este tipo de producción documental peruana de los últimos tiempos es la propuesta hacia el giro ecoterritorial (Svampa, 2012). Esta es útil porque nos permite vislumbrar discursos y prácticas audiovisuales que enmarcan toda una diversidad de pensamientos y acciones colectivas que van en contra de la devastación socioambiental desde una perspectiva de la ecología política latinoamericana.

De esta manera, emergen prácticas audiovisuales comprometidas que dan a conocer las propuestas alternativas al desarrollo desde las comunidades y pueblos en defensa de sus territorios, procesos creativos que evocan narrativas para sostener, cuidar y garantizar la reproducción material y simbólica de la vida colectiva (Gutiérrez Aguilar y López Pardo, 2019).

En este recorrido por el quehacer audiovisual comprometido con las luchas socioambientales en el Perú, encontramos que, hace 50 años, las narrativas del

despojo y la violencia eran justificadas en nombre de la modernización, el crecimiento económico y, hoy, el desarrollo sostenible. En ambos momentos —tanto en las décadas de los sesenta y los setenta como más contemporáneamente—, este discurso, desplegado por grandes polos de producción de contenidos audiovisuales —y, por ende, culturales—, ha sido desafiado. Primero las cámaras de cine, luego las de video y ahora casi cualquier teléfono celular han sido instrumentos para la construcción de propuestas alternativas, diversas y contestatarias respecto a la narrativa hegemónica.

El audiovisual en movimiento, en el Perú y en toda Abya Yala, va sin dirección única. No es un ejercicio exclusivo de técnicos y profesionales de la cinematografía o el audiovisual; se convierte, una vez más, en una apuesta colectiva en la que convergen de manera intermitente documentalistas, comunicadores comunitarios, reporteros locales, activistas y militantes de los movimientos en lucha, hombres y cada vez más mujeres que registran y producen un archivo audiovisual convertido en herramienta de confrontación narrativa, de construcción de memoria y de movilización desde abajo.

### **Hacia archivos audiovisuales comunitarios en las luchas ecoterritoriales**

Nos adentramos en un campo en disputa delimitado por las políticas de memoria

y archivo según las lógicas de gestión, uso y apropiación de los contenidos que resguardan los acervos documentales. Se trata de un espacio en el que predominan las lógicas institucionales y oficiales medidas desde los grupos hegemónicos.

Bajo esta dirección, abundan los repositorios que develan una cantidad de vacíos y omisiones a través de libros, actas, listas, colecciones, acusaciones y diversidad de documentación excluida, que demuestran cómo operan el olvido social y los usos de los acervos desde el poder (Steedman, 2002).

En respuesta al acaparamiento de los archivos desde lógicas institucionales y oficiales en las que predomina el texto escrito, emergen acervos que permiten juntar enfoques, manejos y usos de los archivos en la puesta de un horizonte por lo común.

Así, encontramos que los archivos abiertos o colectivos promovidos desde organizaciones sociales de base o movimientos sociales y sus entramados en la red permiten configurar espacios alternativos en los que convergen lógicas mediáticas, academicistas y comunitarias para su apropiación social.

La lógica mediática apuesta por una recuperación de archivos para la producción audiovisual y, con ello, por crear nuevas piezas desde otros formatos y generar nuevos relatos y narrativas que sigan alimentando los acervos.

Las lógicas academicistas, por su lado, privilegian el acceso y la conservación documental para garantizar una futura recuperación por parte de otros actores.

Mientras, las lógicas comunitarias evocan la memoria colectiva y el manejo documental como motor en la lucha por lo común para fortalecer los entramados comunitarios, de modo que se configura de cierta manera lo que empezamos a denominar *archivos audiovisuales comunitarios*, como es el propósito de *MIEL. Miradas en lucha. Documental, memoria y defensa del territorio* (Maizal, 2020).

Este acervo audiovisual contiene y resguarda del olvido decenas de historias personales y colectivas que desmoronan la narrativa desarrollista con la que se justifica, oculta y minimiza el despojo socioterritorial de los últimos veinte años en el Perú. Recuperan el valor testimonial desde el protagonismo, el sentir y la mirada de mujeres y hombres del campo y la ciudad, en defensa de sus modos y medios de vida ante la ola de proyectos de muerte que se justifican con el discurso del desarrollo y en nombre del crecimiento económico.

Es un repertorio de relatos audiovisuales que irradian las distintas resistencias locales, movimientos y organizaciones que cuestionan el extractivismo desde sus formas y mundos de vida sostenidos en la reproducción colectiva de la vida y la lucha por lo común.

Se hace relevante la identificación, catalogación y preservación, y el libre acceso, circulación y uso de los documentos audiovisuales para configurar este tipo de archivos. Es necesario que se recupere la importancia del audiovisual como discurso social, como campo de producción de conocimiento y narrativas, y como artefacto de memoria para los entramados comunitarios en la lucha por lo común.

De esta manera, los documentos audiovisuales que son archivados y utilizados desde estos repositorios comunitarios y digitales permiten la apropiación, intervención, reinterpretación y configuración de sentidos históricos desde las imágenes. Se construyen relatos que desafían la versión institucional y la mirada cronológica de la historia para develar otras formas de relacionar el presente y el pasado (Taccetta, 2019).

Estos otros abordajes y entendimientos sobre los archivos comunitarios y digitales dejan atrás la mirada que considera el archivo como un espacio que resguarda un pasado olvidado y poco accesible. Por el contrario, se transforma en un ámbito para la navegación, búsqueda, producción y apropiación, de manera que se constituye en un espacio de investigación, pero, a la vez, en un método de creación.

Así, la creación de archivos comunitarios y digitales permite mayor acceso a la memoria audiovisual de los pueblos y

proporciona otras posibilidades de evocar el recuerdo a partir de relatos que han sobrevivido al tiempo, los cambios tecnológicos, la pérdida, el descuido, pero también al olvido social impuesto desde las lógicas hegemónicas.

Por lo tanto, los archivos resguardan y articulan artefactos que permiten explorar el pasado y ampliar las miradas y entendimientos sobre este. Pero también invitan a conocer narrativas alternativas a los relatos hegemónicos sobre la historia reciente.

## REFERENCIAS

- Aprea, G. (2008). La muerte y la resurrección del autor en el cine argentino: las lecturas del cine político y la vanguardia estética. En O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (Eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. La Crujía.
- Bartra, A. (2016). Con los pies sobre la tierra. En A. Bartra, C. Porto-Gonçalves y M. Betancourt, *Se hace terruño al andar. Las luchas en defensa del territorio* (pp. 5-214). Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Xochimilco; Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (Trad. J. Aguirre). Taurus. (Trabajo original publicado en 1972)
- Boyd, S. y Cabellos, E. (Directores). (2002). *Choropampa, el precio del oro* [Película documental]. Guarango.
- Boyd, S. y Cabellos, E. (Directores). (2006). *Tambogrande: mangos, muerte y minería* [Película documental]. Guarango.
- Carlón, M. (2008). Sujetos telespectadores y memoria social. En O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (Eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. La Crujía.
- Castells, M. (2001). *La era de la información: economía, sociedad y cultura. El poder de la identidad* (Vol. II; Trad. C. Martínez Gimeno; 3.<sup>a</sup> ed.). Siglo Veintiuno Editores. (Trabajo original publicado en 1997)
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología* (Trad. N. Pujol). Paidós. (Trabajo original publicado en 2000)
- Fidalgo, I. y Bula, H. (2017). Prólogo. En J. Ortiz, I. Fidalgo O. Zapata y H. Bula (Eds.), *#RVP Realidades video políticas: activismo y emancipación de la imagen red* (pp. 10-15). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). Introducción. Imagen y memoria: Apuntes para una exploración. En C. Feld, y J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 25-42). Paidós.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Gaytán Santiago, P. (2013). *Guerra mediática prolongada. Emocracia, violencia de Estado y contrainformación*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Godoy, M. (2018). Introducción: el giro en el nuevo documental peruano. *Conexión*, (9), 10-21. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/articulo/view/20221>
- Goldstein, A. M. (Director). (2003). *Una muerte en Sion* [Película documental]. Películas Atabamba; Federación Comunidades Nativas del Río Corrientes.
- Goldstein, A. M. y Sande, I. (Directores). (2005). *Flechas y motosierras. Una lucha por el derecho al bosque* [Película documental]. Ibis; Hivos; WWF.
- Gonzales Oviedo, J. C., Estrello, L. y Koc, G. (2020). Luchas por el territorio en el documental peruano. *LaFuga*, (23). <https://lafuga.cl/luchas-por-el-territorio-en-el-documental-peruano/974>

- Gonzales Oviedo, J. C. (2021). El calendario agrofestivo y prácticas audiovisuales en comunidad: la experiencia de Trenzando Raíces en la escuela comunitaria Chaupin. *Trenzar. Revista de Educación Popular, Pedagogía Crítica e Investigación Militante*, 3(6), 20-39. <https://revista.trenzar.cl/index.php/trenzar/article/view/135>
- Gutiérrez Aguilar, R. y López Pardo, C. (2019). Producir lo común para sostener la vida. Notas para entender el despliegue de un horizonte comunitario-popular que impugna, subvierte y desborda el capitalismo depredador. En K. Gabbert y M. Lang (Eds.), *¿Cómo se sostiene la vida en América Latina? Feminismos y re-existencias en tiempos de oscuridad* (pp. 387-417). Ediciones Abya-Yala; Fundación Rosa Luxemburg.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista Internacional d'Art*, (5), 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- Huysen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2001)
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press.
- Leff, E. (2004). *Racionalidad ambiental. La reapropiación social de la naturaleza*. Siglo Veintiuno Editores.
- León, C. (2019). Maneras de evocar el pasado. Archivo y testimonio en el documental ecuatoriano del siglo XXI. *El Ojo que Piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, (19), 11-25. <https://doi.org/10.32870/el ojoquepiensa.voi19.318>
- Machado Aráoz, H. (2012). Los dolores de *Nuestra América* y la condición neocolonial. Extractivismo y biopolítica de la expropiación. *OSAL*, (32), 51-66.
- Maizal. (2020). *Encuentro Miradas en Lucha (MIEL) 2019: documental, memoria y defensa del territorio*. Autor. <https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2020/11/miel-miradas-en-lucha-2019-1.pdf>
- Maldonado, C. (2014). Apropiación tecnológica y producción de Narrativa Hiper textual Mapuche: nuevas estrategias de lucha y autoidentificación en el conflicto Estado-nación y Pueblo Mapuche. En J. C. Valencia Rincón y C. P. García Corredor (Eds.), *Movimientos sociales e internet* (pp. 119-134). Pontificia Universidad Javeriana.
- Rey, G. (2014). Los movimientos de la sociedad. Descolocación, reajustes y cambios desde las tecnologías. En J. C. Valencia Rincón y C. P. García Corredor (Eds.), *Movimientos sociales e internet* (pp. 7-20). Pontificia Universidad Javeriana.
- Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Ediciones Encuentro. (Trabajo original publicado en 1955)
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Gedisa.

- Steedman, C. (2002). *Dust: The archive and cultural history*. Rutgers University Press.
- Steimberg, O. y Traversa, O. (2008). Sobre los procedimientos constructivos de la memoria visual y audiovisual de Buenos Aires. En O. Steimberg, O. Traversa y M. Soto (Eds.), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. La Crujía.
- Svampa, M. (2012). Consenso de los *commodities*, giro ecoterritorial y pensamiento crítico en América Latina. *OSAL*, (32), 15-38.
- Taccetta, N. (2019). Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado. *EN LA OTRA ISLA. Revista de Audiovisual Latinoamericano*, (1), 19-30.
- Valdivia, F. (Director). (2008). *Triunfo indígena en el Perú* [Película documental]. Teleandes Producciones.
- Valdivia, F. (Director). (2009). *La travesía de Chumpi* [Película documental]. Federación de Nacionalidades Achuar del Perú; Racimos de Ungurahui; Shinai; Teleandes Producciones.
- Villaplana, V. (2017). Pedagogías de la imagen: memoria y discurso. En J. Ortiz, I. Fidalgo O. Zapata y H. Bula (Eds.), *#RVP Realidades video políticas: activismo y emancipación de la imagen red* (pp. 73-86). Universidad Autónoma Metropolitana.



**Autor correspondiente:** Julio César Gonzales Oviedo  
(jgonzaleso@pucp.edu.pe)

**Roles de autor: Gonzales, J.:** Conceptualización,  
Metodología, Investigación y Escritura - borrador original

**Cómo citar este artículo:** Gonzales Oviedo, J. C. (2022).  
Visualidades y memoria: hacia un archivo audiovisual de las  
luchas socioambientales. *Conexión*, (17), 149-169. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.006>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.006>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los  
términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0  
Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución  
y la reproducción sin restricciones en cualquier medio,  
siempre que se cite correctamente la obra original.



# ENSAYOS



**Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta**

**Victoria Santa Cruz. From the Folk Stamp to the Black Theater: An Appreciation From the Perspective of His Nephew and Collaborator Octavio Santa Cruz Urquieta**

---

---

OCTAVIO SANTA CRUZ URQUIETA

Doctor en Historia del Arte, magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana, y director de la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos entre 2013 y 2016. Es diseñador gráfico, guitarrista, decimista, cantautor y narrador. Personalidad Meritoria según el Ministerio de Cultura del Perú (2013), recibió la Medalla de la Paz de la ONU (1982) y un homenaje de la Municipalidad de Lima (2020) por su trayectoria y aporte a la cultura nacional. Ha publicado *Mi tío Nicomedes* (2015), *El diseño gráfico en Lima. 1960* (2018) y artículos en *D'Palenque* y en *D'Cimarrón*. Es integrante del «Grupo de trabajo para la conmemoración y difusión del legado de Victoria Santa Cruz en el marco del año del centenario de su nacimiento». Puede verse más información sobre el autor en <https://www.octaviosantacruzurquieta.org/>.



---

## **Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta**

### **Victoria Santa Cruz. From the Folk Stamp to the Black Theater: An Appreciation From the Perspective of His Nephew and Collaborator Octavio Santa Cruz Urquieta**

---

Octavio Santa Cruz Urquieta

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

octavioscu@yahoo.com (<https://orcid.org/0000-0003-3407-8204>)

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.007>

---

#### RESUMEN

Victoria Santa Cruz fue una autora y directora teatral peruana. Tuvo actividad durante la segunda mitad del siglo XX. En un inicio, fue conocida por su labor como compositora musical, coreógrafa e investigadora. Luego, se dedicó a la docencia universitaria. Actualmente, su prestigio comienza a crecer a nivel internacional. Sin embargo, de su obra creativa hay aún mucho por compartir. Aquí presentaré un libreto inédito. Mi comentario comienza por mi experiencia al lado de la autora.

#### ABSTRACT

Victoria Santa Cruz was a Peruvian author and theater director. She was active during the second half of the 20th century. At first, she was known for her work as a musical composer, choreographer, and researcher. She then devoted herself to university teaching. Currently her

prestige begins to grow internationally. However, of her creative work there is still much to share. Here I will present an unpublished libretto. My comment begins with my experience alongside the author.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Victoria Santa Cruz, teatro peruano, folclore afroperuano, racismo, ecología / Victoria Santa Cruz, Peruvian theater, Afro-Peruvian folklore, racism, ecology

Victoria Santa Cruz fue una artista peruana de múltiples dotes y habilidades. En el Perú, es recordada por su rol determinante en el devenir del folclore; y, en el extranjero, por su labor docente. Hoy, sus acciones, que comienzan a conocerse más, están siendo inspiradoras para las jóvenes generaciones. Dejó obra hecha en varios aspectos de la creación. En

este ensayo, abordaré algunos relativos a su labor teatral.

Nació en Lima en 1922 y, hasta donde sé, los únicos estudios profesionales que cursó fueron de alta costura con *madame Bertin*, los cuales siempre mencionó con satisfacción.

A partir de mis recuerdos de infancia, procuro complementar la información documentada con que contamos de Victoria. Crecí a su lado y algo que recuerdo de esos días es haberla visto más de una vez asumir algún rol no previsto. Lo que aún ahora me sorprende es que su estrategia —según me parecía— era ponerse delante de la situación y, sin más, dedicarse a hacer de inmediato lo que fuera necesario. En todo caso, me era familiar verla de pronto ya produciendo algo nuevo y muchas veces para ser realizado por otras personas.

Otro detalle por considerar es que, si a una acción sencilla se le suma otra acción sencilla, poco a poco se va complejizando... Ocurrió así con sus primeras composiciones musicales, que, al ser acompañadas luego por excelentes vestuaristas, pronto tomaron la forma de estampas musicales; o con algunos pequeños guiones dialogados, que, al resolverse en una situación festiva, requerían tomar la forma de baile, el cual resultaba ser una cuidadosa y, a veces, hasta innovadora coreografía. Y no tardaron en conformar un conjunto teatral.

En este primer momento, la gran capacidad de gestión de su hermano Nicomedes fue decisiva... Cada estreno era bien recibido; el público los esperaba expectante. Un día estaban en la radio; otro, en un teatro; otro, grabando un disco; al día siguiente, en la televisión. Así, como cada nuevo proyecto era representado con éxito en público, el paso de la directora escénica a la escritora de obras de teatro fue en verdad vertiginoso.

Posteriormente, ya como adulto y profesional del diseño gráfico, tuve oportunidad de colaborar con Victoria, la estudiosa del folclore. Y, aunque no conocí mucho de su actividad docente, ya que las casi dos décadas de su cátedra universitaria ocurrieron en el extranjero y en la última etapa de su vida, lo que sí me queda claro —tanto de ver los ensayos o leer sus obras para diseñar como de las largas conversaciones que tuvimos en el tiempo en que ella vivió en Lima— es que las varias cosas que produjo en la vida no estaban separadas y las ideas que sostienen sus creaciones se explican unas a otras. Por ejemplo, la manera de ejecutar las innovaciones en una coreografía —según indicó a los integrantes de su elenco de 1967— se corresponde con los ejercicios del método rítmico que dictó hasta el año 2000 en Carnegie Mellon University. Y la sencilla letra de una canción que dejó grabada en un LP de 1960 podría corresponderse con la sesuda explicación que vemos en el texto de una de las conferencias internacionales a las que era invitada en la década de los noventa.



## El conjunto Cumanana

El proyecto inicial de Nicomedes y Victoria Santa Cruz, que comenzó con la creación de poemas y canciones, se desarrolló y llegó a comprender estampas musicales, presentaciones radiales, grabación de discos y obras teatrales. La última producción fue el drama *Malató*, que se estrenó en el teatro Segura el 15 de abril de 1961 y llegó incluso al público de televisión por el Canal 13 de Panamericana el 14 de mayo de ese año. Después de esta última obra, el conjunto se detuvo abruptamente tras casi cuatro años de actividades. Luego, hubo unas pocas presentaciones aisladas, pero ya no llevaron a cabo la gira a provincias que estaba en conversaciones<sup>1</sup>.

A partir de entonces, los hermanos siguieron por rutas diferentes. Cada uno logró en su vida personal un desarrollo destacado, que amerita sendas reseñas:

— Nicomedes, además de su propia producción poética y periodística, continuó con la televisión, la investigación del folclore, y la promoción y gestión cultural. La última década de su vida radicó en España. En el Perú, actualmente el 4 de junio, fecha de su nacimiento, ha sido declarado Día de la Cultura Afroperuana.

— Por su parte, Victoria, luego de un periodo de silencio —que dedicó a aprender el idioma francés—, hizo unas pocas presentaciones que funcionaron a manera de despedida. El 3 de noviembre de 1962, viajó a París con una beca del Gobierno francés. Posteriormente, Victoria tuvo actividad en el Perú y en el extranjero. Falleció en 2014.

## La obra *Espantapájaros*

Trataremos aquí una obra que Victoria Santa Cruz creó y produjo en el tránsito hacia su vida en Francia. Y, aunque es probable que, de acuerdo con las circunstancias, por ser creada expresamente para la televisión, esta obrita haya pasado directamente de ser escrita a su inmediata representación, no por ello está exenta de los conceptos que han acompañado a su autora a través de sus diversas producciones. Uno de estos, para comenzar, es la racialización, causante de las desigualdades que separan a los hombres; abre luego su ángulo de visión hasta la denuncia acre de la humanidad en general, cuya ignorancia y egoísmo están conduciendo a la naturaleza hacia un inminente desastre universal.

Estos planteamientos, que a nivel de contenido funcionan en su obra como ejes

<sup>1</sup>La separación por la cual los hermanos dejaron de estar juntos sobre el escenario no impidió que Victoria aún realizara algunas actividades nuevas en 1962 con los integrantes del conjunto; a su vez, Nicomedes, estando Victoria de viaje, tuvo esporádicamente presentaciones e, incluso, recuperó para un disco temas que habían quedado pendientes.

para toda una serie de ideas conexas, son expresados formalmente como aquello que desde un inicio y por décadas la autora formuló como el *teatro negro*. Y aquí debemos poner el acento en que por *negro* se está refiriendo a un producto de negros y para negros. Es decir, es una herramienta creada desde el interior de una comunidad que se expresa desde sus propias urgencias y necesidades, y no desde la perspectiva de alguien ajeno a esa comunidad; y, por otra parte, está dirigida hacia quienes puedan comprender cuanto se diga y a aquellos que, por estar concernidos dentro del discurso específico, reciban adecuadamente los contenidos.

En cuanto al concepto *teatro*, sin duda se refiere a un exigirse con solvencia en el uso de todos los recursos escénicos posibles, regidos por la acción dramática en sí y no supeditados a unas cuantas soluciones vistosas y efectistas dentro de algún «género chico» con miras al aplauso fácil.

A continuación, presentaré la transcripción de la obra *Espantapájaros*<sup>2</sup>. El texto del libreto irá en la columna derecha; en el lado izquierdo, propondré mis apreciaciones, que serán a veces técnicas y en otros momentos interpretativas o valorativas.

Por lo demás, precisaré que los comentarios en ningún modo intentan ser exhaustivos, ya que nuestra propuesta es que la obra de Victoria solo podrá ser

evaluada cuando se conozca a nivel general y en su amplitud, lo que permitirá un análisis intertextual que incluya lecturas desde diversas disciplinas. A lo largo de su trayectoria, la autora no solo fue decantando más de un mensaje, sino que se expresó con varios lenguajes artísticos, como el sonido, el movimiento, la forma visual... De ahí que resulte afortunado que presentar el texto íntegro del libreto en estas páginas ocurra en la proximidad de un homenaje que se le rendirá a la autora. Desde la Dirección de Políticas para Población Afroperuana del Ministerio de Cultura, se ha creado el «Grupo de trabajo para la conmemoración y difusión del legado de Victoria Santa Cruz en el marco del año del centenario de su nacimiento» (Resolución Ministerial N° 000164-2021-DM/MC, 2021), que viene organizando la celebración de un año jubilar. En este contexto, no es imposible que en grupos o colectivos en ejercicio haya expectativa por reponer alguna de sus obras.

El libreto con que contamos —fechado en octubre de 1962— es un documento de trabajo, en limpio, que fue impreso sobre papel *bulky* en varias copias, como se hacía para la puesta en escena, luego de lo cual quedó, hasta el día de hoy, conservado en el archivo familiar.

---

<sup>2</sup>[N. del corrector: en la transcripción del texto original hecha para la publicación de este ensayo, se han realizado ligeros cambios ortográficos y ortotipográficos].

	<b>Espantapájaros</b> , de Victoria Santa Cruz
<p>Notemos que el reparto es de 13 personajes; sin embargo, como veremos, los parlamentos no son excesivamente largos.</p> <p>Los actantes se relacionan en grupos pequeños y las más de las veces interactúan con un personaje central, por lo cual también los desplazamientos son, en general, breves.</p>	<p>Reparto:</p> <p>Jacinta Ama 1 Ama 2 Abel María Simón Tertula Capataz Espantapájaros Jefe Espantapájaros 2 Espantapájaros 3 Espantapájaros 4</p> <p>Programa <i>Pablo y sus amigos</i> Octubre de 1962 Productor: Fernando Luis Casan</p>
<p>De inicio, la ambientación escenográfica nos ubica en el estereotipo de la vida doméstica jerarquizada dentro de una casa colonial.</p> <p>El diálogo polarizado entre el Ama 1 y el Ama 2 no solo informa al espectador sobre la situación, sino que está destinado a inducirnos a la reflexión.</p>	<p><i>(Una enorme ventana que da a un lindo jardín. Jacinta, una negra muy bien arreglada, escucha desde afuera lo que de ella comentan dos de sus amas. Época: siglo XIX).</i></p> <p>AMA 1.— Si no tienes nada que hacer con los vestidos viejos que ya no usas, deberías quemarlos, o dejarlos para limpiar los pisos.</p> <p>AMA 2.— No seas soberbia, Elena... ¿Qué de malo tiene que se los regale a la pobre Jacinta?</p> <p>AMA 1.— Pero ¿no te das cuenta de lo que estás haciendo, mujer?... Cómo va a ser posible que la negra esclava use las mismas ropas que en una oportunidad lució su patrona, su ama... Acabo de cruzarme con ella y vieras con la altivez y la lisura que camina...</p> <p>AMA 2.— ¡Qué graciosa!... Oye, pero, aquí entre nosotras,... ¿no es cierto que se le ve bastante bien?</p> <p>AMA 1.— ¿Bastante bien?... ¿Te has vuelto loca?... ¡Una esclava con vestido de gente! Y tú encuentras «que se la ve bastante bien»... ¿Tú sabes qué es lo que me parece?... ¡Un espantapájaros!... Eso es, un espantapájaros.</p> <p>AMA 2.— ¡Elena, por Dios! Qué mala voluntad le tienes a la pobre Jacinta...</p> <p>JACINTA.— ¡Espantapájaros! ¿Y ella?... ¡Solterona envinagrada! Eso es lo que es ella... lisura... espantapájaros...</p> <p><i>(Se aparta de la ventana muy disgustada. Luego se dirige lentamente al campo. Se escuchan las voces de los negros que cantan mientras trabajan. Jacinta pasa de largo sin mirarlos siquiera y se detiene al pie de un espantapájaros que hay al centro del campo de maíz. Al terminar la canción, dice uno de los negros:)</i></p>

Por la conversación de los varios esclavos, queda claro que ellos forman parte de un grupo homogéneo, en tanto que Jacinta, de alguna manera, se encuentra distante. Al marcar esa diferencia, la autora nos deja un cabo suelto, que en su momento nos permitirá aceptar el ingreso de Jacinta dentro de una realidad diferente.

Recordemos que, muchas veces, las producciones televisivas tienen el efecto de hacer que el espectador se sienta incluido y tome partido por el mensaje o quizá pueda cuestionarlo.

Aquí el resultado apunta a que el grupo dialogante sea visto claramente como símbolo del efecto de masificación.

Como en otros conflictos de tema racial, el capataz es un sujeto empoderado que encarna el desconocimiento o la incomprensión de su propia subordinación, una suerte de negro renegado.

ABEL.— Algo le debe haber pasá'u a Jacinta.

MARÍA.— ¿Por qué?

ABEL.— Porque, cuando tiene alguna pena, se sienta al lado del espantapájaros y allí se está todo el santo día, no sé qué haciendo...

SIMÓN.— Yo creo que le cuenta sus penas.

MARÍA.— ¡No!... Yo a veces me la he puesto a aguaitá' y habla sola. Tiene un montón de cosas raras en la cabeza... ¿Que por qué no nacimos todos blancos?... ¿que por qué no nacimos todos negros?... ¿que por qué no somos libres?... ¡Ave María!...

TERTULA.— ¿Eso dice, no?

SIMÓN.— Yo creo que ella tiene razón... Por lo menos es más avisada que nosotros y, como se ha cria'u en la casa grande, ha oído muchas cosas que nosotros no sabemos.

ABEL.— ¿Y de qué nos sirve?... Por escuchar sus tonterías fue que azotaron al pobre Juan... «que tú eres un carnero»... «que por qué no te sublevas»... Total... el otro se puso liso y lo cruzaron a latigazos y allí está tirá'u que no tiene ni fuerza pa' comé'...

SIMÓN.— Pero ella tiene razón.

MARÍA.— ¡No, hombre! Lo único que sabe es porfiar... Vaya mujer mas porfiá'. La amita dice que los negros no tenemos alma... y ella dice que sí tenemos y que sí tenemos. Si la amita dice que no, así debe ser, pues.

SIMÓN.— Hum... Yo creo que Jacinta tiene razón... A mí me dijo el otro día: «Oye, Simón, ¿a ti no te gustaría vivir en un pueblo en donde nadie te mandara?... ¿Y tener tu propia chacrita?... ¿Y sembrar tu propia caña?... ¿Y, si hoy se te antojaba dormir un poquito más, levantarte más tarde... que nadie te viniera a despertar con el látigo?».

MARÍA.— ¿Y tú que le dijiste?

SIMÓN.— Yo le dije que sí.

ABEL.— ¿Y ella qué te dijo?

SIMÓN.— «¿Por qué no te escapas?», me dijo.

MARÍA.— Y tú ¿por qué no te escapaste?

SIMÓN.— ¿Yo? Es que me dio mucha flojera.

*(Todos ríen. De pronto...)*

ABEL.— ¡Cuidá'u! ¡Allí viene el capataz!

CAPATAZ.— Tú todo el tiempo estás hablando, ¿no?

SIMÓN.— ¿Yo acaso?

CAPATAZ.— ¡Sí, tú mismo!... Y mejor mueve las manos y cierra el pico, si no quieres que te pase lo mismo que a Juan.

*(Los negros refunfunan disgustados).*

CAPATAZ.— ¿Qué cosa?... ¡Hum...!

Aquí Jacinta expone otra institución colonial que aparece en diferentes dramas sudamericanos: la bastardía.

El bastardo aparece como inevitable, por defecto del sistema. A la vez, es consentido por razones prácticas, como elemento de control, pues nadie es más inflexible que el bastardo para con aquellos —sus «inferiores»— sobre los cuales ejerce su poder.

*(Se aleja del grupo de negros y se dirige al centro del campo, en donde Jacinta, muy abstraída, ignora lo que pasa a su alrededor).*

CAPATAZ.— ¿Y tú, qué haces allí sentada y no vas a buscar algo que hacer?... ¿Me has oído?

JACINTA.— Anda vete a ladrar a otra parte. Tú no tienes nada que ver conmigo.

CAPATAZ.— ¡Qué bonito vestido tienes y qué bonitos aretes!... ¡Ahora sí que me gustaría ir un domingo al pueblo contigo!... ¿Qué?... ¿No te gustaría que te vieran con el mulato Manuel?... Qué más quisieras. Yo no soy negro... ni zambo atrasá'u... Soy mulato... de piel blanca.

JACINTA.— ¡Valiente mamarracho! ¡Mulato cabeza 'e puñete! Más te valiera ser negro puro.

CAPATAZ.— ¡Negro puro!... puaj... Yo soy superior a todos ustedes, porque no tengo el cuero negro. ¡Mi padre fue el señor Francisco Maluenda y mi mamá era una negra linda, fina... y de allí nació yo, mulato fino!... Después mi padre se tuvo que ir a España y por eso tuvo que dejar a mi mamá... Si no, hubieran seguido juntos.

JACINTA.— ¡Ah, sí?... y en eso te despertaste. Ese cuento te lo has inventá'u tú, porque todos sabemos que tu taita fue un negro esclavo... Y si tu taita fue un negro esclavo... saca tu cuenta... Tú lo que eres es un bastardo. Y encima bruto, porque como no sabes qué cosa es *bastardo* ni siquiera te molestas.

CAPATAZ.— ¿Y qué cosa es *bastardo*?

JACINTA.— ... Tú, pues.

CAPATAZ.— ¡Retira lo que has dicho ahora mismo!

JACINTA.— ¿Acaso es cosa mía?... ¡Pregúntaselo a la amita Elena!... A ella es a quien se lo he escuchá'u.

CAPATAZ.— ¡Retíralo, te digo! *(Al decir esto, da pequeños puntapiés a la negra).*

JACINTA.— ¡No fastidies, oye!... Mira que si me levanto no te va a ir bien.

CAPATAZ.— ¡Retíralo, te digo!... ¡Retíralo!

*(Jacinta se incorpora furiosa tratando de coger al mulato, que desaparece riendo. Luego aparece Abel, machete en mano).*

ABEL.— ¡Meno' mal que se fue pronto... ¡porque si no!

JACINTA.— ¿Si no qué?

ABEL.— Ya yo estaba listo pa' defenderte ya.

JACINTA.— Gracias.

ABEL.— Jacinta... ¿Por qué 'tas to' el tiempo amargándote la sangre con tonterías y no vives contenta como to's?

JACINTA.— ¿Como todos?... ¿Tú vives contento entonces?

ABEL.— Bueno, contento, contento no, pero... ahí la vamos pasando. ¿Sabes que Pancha tuvo su hijito?

La posición de Jacinta es extrema: no vale la pena traer hijos al mundo si han de ser esclavos.

Al ingresar el Espantapájaros, el mundo cotidiano de Jacinta da un vuelco.

A partir de entonces, Jacinta —el personaje real— pugna por afirmarse dentro del espacio maravilloso. Y a los espectadores esto no nos llama la atención, porque ya hemos sido advertidos de que ella es una persona especial.

La naturaleza inquisitiva del diálogo, la gestualidad y la proxémica nos informan que el Espantapájaros es alguien informado y ella no.

JACINTA.— ¿Y qué fue?

ABEL.— ¡Machito!... Te digo que está más bonito... Jacinta, ¿por qué nosotros no nos...?

JACINTA.— ¿Por qué no te vas con los otros y me dejas sola mejor?... Tú no piensas como yo... Los otros tampoco...

ABEL.— Pero es que si tú...

JACINTA.— Déjame sola, ¿quieres?... ¿Ya?...

*(Abel desaparece lentamente).*

JACINTA.— Para qué diablos va a tener una hijos... más esclavos... ¡Qué mal arreglado está el mundo! ¡Todos deberíamos haber nacido iguales! Todo el mundo negro. Parejo. ¡Así no hay que yo más claro ni yo más oscuro ni tonterías!... ¿Por qué estará todo tan embrolla'o?

ESPANTAPÁJAROS.— Porque el mundo de los humanos está muy mal organizado.

JACINTA.— ¿Eres tú el que ha hablado?

ESPANT.— ¡Sí!... ¿No te asustas?

JACINTA.— ¡Asustas!... ¿Acaso yo soy pájaro?

ESPANT.— Es que cualquier otro en tu lugar se habría asustado.

JACINTA.— Yo no soy «cualquier otro»... Yo soy un caso muy especial.

ESPANT.— ¿Por qué crees eso?

JACINTA.— No se me ha ocurrido a mí... Así dijo un día la amita... «Jacinta no es como los demás esclavos... Jacinta es un caso muy especial». Y eso es cierto, porque yo no me asusto con nada ni le tengo miedo a nadie. Así es que ya puedes ir quitándote la máscara a toda la paja que tienes en la cabeza, que no me da ni risa ni miedo.

ESPANT.— Siempre te oigo renegar de tu suerte. No solamente yo... Muchos de los míos, cuando nos turnamos para cuidar este campo, te hemos oído lamentar y hasta llorar.

JACINTA.— Oye, ¿tú eres un espantapájaros de carne y hueso?

ESPANT.— De carne y hueso no.

JACINTA.— ¡De paja y trapo!... ¿No estaré soñando yo?

ESPANT.— ¡No!... Es que me he mostrado ante ti en mi verdadera forma, como no me había visto jamás ser humano alguno.

JACINTA.— ¿Quieres hablar más claro?

ESPANT.— Nosotros pertenecemos a un mundo totalmente diferente al de ustedes. Pertenecemos al mundo de los espantapájaros, en donde todo es de todos y nada es de nadie.

JACINTA.— ¡Vaya! ¡Si yo decía!... Tiene que haber un lugar en donde la vida sea distinta... en donde a uno le provoque vivir. ¿Quieres sentarte un ratito y escucharme?

<p>Él es autosuficiente y ella no.</p> <p>Él se comporta como adulto y ella no.</p>	<p>ESPANT.— Para eso estoy aquí. <i>(Se sienta el Espantapájaros en un banco y Jacinta en el suelo).</i></p> <p>JACINTA.— ¿No es cierto que yo tengo razón cuando digo que todos deberíamos haber nacido... amos?</p> <p>ESPANT.— ¿Y quién haría entonces las tareas del campo y de la casa?</p> <p>JACINTA.— ... Verdad... Entonces todos esclavos, para que nadie mandara. ¿Qué te parece?</p> <p>ESPANT.— Y, si nadie mandara,... ¿por qué tendrían que ser esclavos?</p> <p>JACINTA.— ... Claro... ¿Sabes que tú sí que habías sido bien inteligente? <i>(Se pone de pie).</i> Pero es que tiene que haber una forma distinta de arreglar las cosas... para que todo el mundo sea feliz y para que todos puedan...</p> <p>ESPANT.— Claro que hay... En mi mundo todo es felicidad.</p> <p>JACINTA.— En tu mundo... ¿Son muchos ustedes?</p> <p>ESPANT.— - Tantos como ustedes.</p> <p>JACINTA.— ¿Ah, sí?... ¿Y tú me conocías desde hace tiempo, dices?</p> <p>ESPANT.— Muchos de nosotros te conocemos... No siempre soy yo el que cuida este campo. Nos turnamos...</p> <p>JACINTA.— ¿Tú crees que los tuyos me dejarán entrar?</p> <p>ESPANT.— ¡Claro que sí! ¡Vamos?</p> <p>JACINTA.— ¿Es muy lejos?</p> <p>ESPANT.— ¡Ya verás!...</p> <p>JACINTA.— ¡Espérate! <i>(Recoge algo del suelo).</i></p> <p>ESPANT.— ¿Qué es eso?</p>
<p>El uso del cabo suelto —los fósforos— es una pista que encaja sin problemas y anticipa el posible desenlace dentro de la celeridad de la acción televisiva</p>	<p>JACINTA.— ¡Fósforos! Me encanta jugar con candela. ¡Vamos!</p> <p><i>(Se ve ahora una enorme cueva. Al fondo y bajo una enramada, muchos espantapájaros, rodeando una mesa rústica, observan una planta que tiene en sus manos uno de los espantapájaros, que parece ser el jefe.</i></p> <p><i>Al aparecer Jacinta con su amigo, estos se sorprenden).</i></p> <p>JEFE.— ¡Conque lo hiciste siempre!... Es decir, que, sin llegar a estar todos de acuerdo, has traído a este ser humano a nuestro mundo.</p> <p>ESPANT. 2.— Yo creo que Maizal debería tomarse un descanso... De tanto vivir cerca de los humanos está procediendo muy arbitrariamente.</p> <p>ESPANT.— «Si tenemos el convencimiento de que un ser humano sufre y reniega de los suyos, podemos dejarlo entrar en nuestro mundo»... así dicen nuestras leyes.</p> <p>ESPANT. 3.— ¿La vamos a dejar entrar?</p>

Evidentemente, estas frases sobre ser o no ser un ser humano están dirigidas a involucrar el sentido común y la valoración crítica del televidente.

ESPANT. 2.— ¡Si es una esclava, podemos ayudarla!

ESPANT.— ¡Ella sufre mucho!

JEFE.— Pero es un ser humano... No lo olvidemos.

JACINTA.— Yo no soy un ser humano.

JEFE.— ¿Qué has dicho?

JACINTA.— Por lo menos... así dice la amita... Dice que los negros no tenemos alma y, si no tenemos alma, no podemos ser unos...

ESPANT.— Tú no hables y escucha nomás.

JEFE.— Debe volver con los suyos.

ESPANT. 3.— Pero ya nos vio.

JEFE.— Nadie le creerá si lo cuenta.

JACINTA.— Pero yo me quiero quedar con ustedes.

JEFE.— ¿Estás segura?

JACINTA.— Segurísima.

JEFE.— ¿No lo lamentarás más tarde?

JACINTA.— ¿Lamentar que?... ¿Lamentar no tener que escuchar más los gritos de la vieja Elena resonando a la niña Rosa porque me regala los vestidos viejos que ya no se pone?... ¿Y todo por qué?...

Porque, como ella es una vieja chata que no tiene nada ni de aquí ni de acá, le da envidia lo bien que se me ve a mí... Por eso de rabia dice que yo parezco un espant.... Que no se me ve bien, dice.

JEFE.— ¡Termina!... ¿Te dice que pareces un espantapájaros?

JACINTA.— ¡Eso mismo dice!

JEFE.— ¡Hum!... No creo que llegues a acostumbrarte con nosotros.

JACINTA.— ¡Sí me acostumbraré!... ¡Yo sé lo que quiero!

JEFE.— ¿No extrañarás a tus hermanos de sangre?

JACINTA.— ¡Qué voy a extrañar! Si son unos negros tontos. Por más que les he dicho todo lo que tienen que hacer, no me hacen caso. ¡Son fuertes! ¡Son bien listos! ¿Por qué no se sublevan entonces? Hasta eso les da flojera. ¡No quieren luchar! Se conforman con muy poco.

JEFE.— ¿Y tú por qué no te sublevas?

JACINTA.— ¿Yo sola?... Sola no puedo, ¡qué gracia!

JEFE.— ¡Eres muy astuta!

JACINTA.— ¡Y tú muy desconfiado!... ¡Me estás dando la contra desde que he venido!... No te he caído en gracia ¡No es cierto?... Pues tú tampoco me caes bien, y te voy a preguntar algo que me está dando vueltas aquí adentro y que me vas a contestar, ya que eres tan justo...

*(El espantapájaros amigo la toma del brazo para calmarla, pues Jacinta está muy irrespetuosa con el jefe).*



El personaje Jacinta muestra cada vez más perspicacia.

Más allá del problema de la racialidad y la desigualdad entre los hombres —que son los asuntos que aquejan a Jacinta—, ahora este personaje, el jefe de los espantapájaros, le abre a ella otro tema de mayor dimensión, que abarca no solo a todos los hombres, sino a todos los seres vivientes dentro de la naturaleza: el asunto de la ecología.

JACINTA.— ¿Qué quieres?... Déjame, que yo soy muy franca. (*Dirigiéndose al jefe*). Cuando veníamos por el camino, este me decía que no siempre era el mismo espantapájaros el que cuidaba los campos, sino que se turnaban porque el trabajito es aburrido de verdad... Como todos están vestidos igual, la cosa es fácil de comprender. Pero a ti nunca te he visto cuidar ningún campo... ¿Tú por qué no trabajas?

JEFE.— Yo debo estar aquí siempre.

JACINTA.— ¿Y por qué, pues?

JEFE.— Porque yo soy el jefe.

JACINTA.— Qué vivo... ¡Ah, ustedes también tienen sus dificultades!

JEFE.— Eres muy insolente.

JACINTA.— No me dejo tomar el pelo, nada más.

JEFE.— ¡Aquí trabajamos todos! Y, si no fuera por nosotros, ustedes, los humanos, no existirían.

JACINTA.— ¿Cómo has dicho?

JEFE.— ¡Siéntate y escucha!

(*Jacinta se sienta*).

JEFE.— El hombre y la civilización han roto el equilibrio de la naturaleza... ¿Sabías eso?

JACINTA.— ... ¡No entiendo nada!

JEFE.— Hace muchísimos años... cuando el hombre no existía todavía... la naturaleza, que es maravillosa, mantenía su perfecto equilibrio. Las plantas crecían solas. Daban sus frutos. La semilla volvía a la tierra. Morían las plantas viejas y nuevas crecían y por...

JACINTA.— ¡Ahora también es así! No estás contando nada nuevo.

JEFE.— ¡Ahora no es así! (*Al decir esto, se incorpora, indignado*).

JACINTA.— Qué genio.

JEFE.— (*Calmándose*). Ahora no es así... Porque el hombre, sin tener en cuenta que en la balanza de la naturaleza no hay de más ni de menos, vino con sus lampas y sus hachas, cavó la tierra, rompiendo y matando raíces que eran el alimento principal de ciertos animalitos que tenían una misión importante que cumplir en la tierra... esta tierra de maravilla en donde nada está puesto al azar.

Estos animalitos murieron por falta de alimento y, siendo a su vez ellos mismos alimento de otros seres, lógicamente también estos otros seres desaparecieron, permitiendo así que se reprodujeran en mayor cantidad muchos bichos que, al no encontrar quien les saliera al paso, destruyeron ciertas plantas que deberían alimentar a otros animales... Y es así como el hombre torpemente rompe el equilibrio de la naturaleza.

JACINTA.— ¡Qué interesante!... Pero ¿cuál es el trabajo de ustedes entonces?

Sin embargo, aquí Jacinta demuestra que, por nuevos que sean los acontecimientos que le muestren, ella los evalúa según su propia y acostumbrada medida; es decir, si se hace algo, es para ser recompensado o para lograr algún tipo de gratificación.

Pese a que le enumeran una serie de rasgos negativos, la protagonista no parece reconocer que se trata de ella.

JEFE.— Nosotros impedimos que la falta de estabilidad haga que se reproduzcan ciertos bichos, que al no encontrar ninguna resistencia acabarían con la agricultura. Y mantenemos el sabio control que la naturaleza ha establecido en la tierra.

JACINTA.— ¡Qué inteligente!... ¿Y tú eres el que manda a todos estos?

JEFE.— ¡Exacto!... Dentro de muy poco voy a resolver el problema de la langosta. La terrible langosta que tanto preocupa al hombre.

JACINTA.— ¡Cuánto trabajo!... ¿Y no te dan nada por todo esto?

JEFE - ¡Es mi deber! Se supone que todos debemos cumplir con nuestro deber.

JACINTA.— Bueno... Pero por lo menos podían hacerte un buen regalito todos los años. ¿No es cierto?

ESPANT. 3.— Aquí no premiamos al que cumple con su deber. ¡Es normal!

JEFE.— Pero sí castigamos al que traiciona a los suyos.

JACINTA.— ¿Y cuál es el castigo?

JEFE.— ¡Quedarse cuidando los campos sin ser relevado por nadie! Al decirlo así parece muy simple. Pero soportar la lluvia, el sol e irse deteriorando poco a poco, cayendo pedazo a pedazo... Es algo que tu mente humana no podrá jamás imaginar... ¡Es el fin más horrible!

JACINTA.— ¡Qué horror! ¡No me gustaría terminar así!... Bueno, y ¿me quedo o no me quedo?

*(Los espantapájaros se agrupan alrededor del jefe y discuten. Primero se escuchan solamente incoherencias. Luego:)*

ESPANT. 2.— ¡Los humanos son malos!... Llevan la guerra y la destrucción a donde quiera que van.

ESPANT. 3.— Son muy torpes ¡Tienen todo al alcance de su mano y se complican la vida con una serie de estupideces creadas por ellos mismos!

ESPANT. 4.— ¡Traen las enfermedades!

ESPANT. 2.— Matan por divertirse.

ESPANT. 3.— No hay que dejarla entrar. ¡No hay que dejarla!

*(Jacinta escucha muy preocupada. Después de deliberar unos instantes, se hace el silencio).*

JEFE.— Hemos decidido... ¡recibirte!

*(Jacinta, en un arranque de felicidad, bate palmas muy entusiasmada).*

JACINTA.— Bien. Eso se llama hablar con la cabeza.

JEFE.— ¿Y ese ruido?... ¿Qué significa?

JACINTA.— Así hacemos nosotros cuando algo nos parece bien.

JEFE.— ¿Y cuando les parece mal?

Jacinta demuestra no ser dúctil, ni escuchar las indicaciones que le dan.

Se comporta de manera impulsiva e irrespetuosa.

JACINTA.— Cuando está mal... ¡silbamos!...

JEFE.— Qué ingenuos.

JACINTA.— ¡Es una vieja costumbre!

JEFE.— Sí. Están ustedes llenos de viejas costumbres.

*(El jefe da una orden y uno de los espantapájaros le entrega un pote. El jefe bebe y se lo ofrece a Jacinta, que después de muchos gestos de repugnancia bebe también.)*

*Nueva orden del jefe y se escuchan los cueros. Seis espantapájaros bailan una extraña danza. Al término de esta:)*

JACINTA.— ¡Bien! ¡Esto es lo que más me ha gustado!

ESPANT.— Shhhhh... ¡cállate! Esto es muy serio.

JACINTA.— Qué cállate ni cállate.

*(Va hacia el centro de la cueva a felicitar a los bailarines.)*

JACINTA.— Qué bien bailan. Quién iba a decir al verlos ahí en el maizal o en el cañaveral,... todos tiesos... que tenían tanto salero... Qué curiosos... Yo sé un baile que bailamos nosotros los negros y que se llama alcatraz. Es lindo: se los voy a enseñar. ¿Tienen vela? Bueno, no importa.

*(Saca de su bolsillo los fósforos y luego improvisa, con unos retazos y hojas secas que hay en el piso, una antorcha. La prende.)*

JACINTA.— Listo.

JEFE.— ¡No hagas eso! Es peligroso.

ESPANT.— Apaga eso. ¡Deja eso!

JACINTA.— ¿Por qué? ¡Así es el baile!

*(Jacinta empieza a bailar graciosamente y los espantapájaros la persiguen para quitarle la antorcha de las manos.)*

JACINTA.— Pero no me persigan... La cuestión está en no dejarse quemar el alcatraz... Pero no corran detrás de mí...Tienen que mover la cintura... ja, ja, ja. Qué tontos.

JEFE.— ¡Para eso! Es peligroso para nosotros.

*(Uno de los espantapájaros logra coger a Jacinta y, al tratar de quitarle la vela, una de sus manos, que lógicamente es de trapo, se prende. El espantapájaros se aparta del grupo dando gritos horribles. Los otros van a socorrerle, pero lo único que consiguen es aumentar el fuego prendiéndose unos a otros.)*

JEFE.— ¡Es una traidora!

ESPANT. 3.— ¡Lo hizo a propósito!

ESPANT.— ¡Traidora! ¡Nos ha traicionado!

JACINTA.— Fue de casualidad... Yo soy su amiga... ¡Yo los voy a ayudar!

*(Se acerca al grupo de los espantapájaros y uno de ellos le da un violento empujón.)*

La protagonista llega a darse cuenta de que ha obrado mal.

Pero, pese a todo, intenta disculparse a sí misma.

En el fondo, se da cuenta de su mal proceder.

Pero es presa del miedo y adopta una actitud de ataque e insulto.

Las voces juzgan su mal proceder y deciden castigarla.

Incapaz de comprender lo justo del castigo, Jacinta continúa agrediendo a los muñecos ausentes.

El cambio de escena nos muestra el regreso al mundo de la cotidianidad.

JACINTA.— ¡Qué bruto!... Voy a traer agua. No se amontonen. Voy a traer un poco de agua.

JEFE.— ¡Fuera!

*(Jacinta sale precipitadamente. Los espantapájaros se arremolinan tratando de salvarse. Hay mucho humo. Luego todo queda hecho cenizas. Aparece Jacinta con un balde de agua. Al entrar tropieza con algo).*

JACINTA.— ¡Cenizas! ¡Cenizas! ¡No puede ser, por Dios!... Se deben haber ido estos... y me están engañando... Me están engañando, ¿no?

Humm... ¿Dónde se han escondido?... ¡Qué miedo!

*(De pronto, un cerro de cenizas y un trozo de tela que reconoce como parte de la chaqueta del jefe llaman su atención... Se acerca con temor).*

JACINTA.— El jefe... Se han quemado todos. ¿Entonces?... Me muero... ¡Yo no lo hice a propósito!... Todos muertos... Por mi culpa. Los humanos somos así. Unas veces queriendo, otras sin querer, pero siempre lo estropeamos todo...

*(Se escucha un ruido como de algo que cae pesadamente al suelo).*

JACINTA.— ¿Quién está allí?... *(cueros)* ¿Quién ha tocado? *(cueros)* ¿Quién? *(cueros)* ¡He dicho que no lo hice a propósito! *(cueros)* ¡Ah! Me quieren volver loca, ¿no?... ¡No me voy a dejar!... ¡No tengas miedo, Jacinta! ¡No son más que unos muñecos de trapo!

VOZ.— ... Y el que traiciona a los suyos tendrá que cuidar los campos sin ser relevado por otro... y la lluvia y el sol lo irán deteriorando, destruyendo, hasta caer pedazo a pedazo...

VOZ 2.— ¡Todos hemos muerto por tu culpa!... Ya no podremos turnarnos! ¡Estarás sola... estás sola!

VOCES.— ¡Sola, sola, sola, sola...!

JACINTA.— ¿Sola?... ¿Acaso yo soy espantapájaros? ¡Todavía tengo en mis venas una sangre más roja y más caliente que la candela que acabó con todos ustedes! ¡Muñecos de porquería! ¡Me oyeron?... ¿Me oyeron?... *(cesan los cueros)* ¡Estoy hablando sola!... ¿No estaré soñando, por Dios?

*(De pronto, da un terrible grito. Acaba de mirar una de sus manos y observa con terror que empieza a volverse de paja).*

JACINTA.— ¡Mi mano!... ¡Paja!... ¡Mi mano!... ¡Paja!... ¡No! ¡No!...

SOMBRA.— ¡Eres igual a nosotros! ¡Espantapájaros!

JACINTA.— ¡Fuera!... ¡Fuera! ¡Al que se me acerque lo mato!

*(Muchas sombras de espantapájaros la rodean diciendo:)*

SOMBRA.— ¡Espantapájaros!... ¡Espantapájaros!... ¡Espantapájaros!...

JACINTA.— ¡Fuera!... ¡No me toquen...!

*(Las sombras siguen acercándose hasta que la cubren. Se escuchan los cueros muy fuertemente hasta que de golpe todo desaparece).*

*(Es de día. Un negro y una negra trabajan en el campo. El negro mira a la distancia y dice:)*

<p>La frase <i>¡embruja!</i> denota de qué modo los hechos del mundo maravilloso no pueden ser comprendidos por quienes pertenecen al mundo de la cotidianidad.</p>	<p>ABEL.— ¿Quién habrá sido el de la broma?</p> <p>MARÍA.— ¿Qué broma?</p> <p>ABEL.— Tenemos un espantapájaros nuevo.</p> <p>MARÍA.— Verdá'... ¿Vamos a verlo de cerca?</p> <p>ABEL.— ¡Y con la ropa de Jacinta!</p> <p>MARÍA.— ¿Y qué de Jacinta, oye?</p> <p>ABEL.— ¡No la he visto en todo el día! ... La niña Rosa también dice que la ha mandá'u buscá' por to'as partes. ¿Qué raro, no?</p> <p>MARÍA.— Oye, ¿no le notas algo raro a este espantapájaros?</p> <p>ABEL.— Sí... .Como si estuviera... <i>(Se oye en ese momento un profundo suspiro, como si saliera del espantapájaros).</i></p> <p>ABEL.— ¿Oíste?... ¡Ha suspirado!</p> <p>MARÍA.— ¡Este espantapájaros está embrujá'u!</p> <p><i>(Se toman de las manos y desaparecen espantados).</i></p> <p>VOZ.— La lluvia y el sol te irán deteriorando, destruyendo, hasta que caerás en pedazos. Es tu castigo.</p> <p><i>(Doblan los cueros. Luego todo queda en el más profundo silencio).</i></p>
---	---

## Interpretación

Este libreto fue actuado y grabado para televisión y emitido unos días después, cuando su autora e intérprete ya se encontraba en Francia iniciando otra etapa de su vida, esta vez un paréntesis de estudios en París. No hay mayor documentación al respecto y nada indica que luego volviera a retomar algo de este material.

Para el comentario o análisis, deberemos partir del texto. Sin embargo, en atención a que nos encontramos revisando y ordenando la obra de la autora en general, se hace posible que nuestra lectura de esta obra sea apoyada por otras referencias;

tratándose de una autora que tuvo predilección por algunos conceptos y que, a lo largo de su vida, se expresó en varios lenguajes, podemos comparar sus diversos productos. De hecho, encontramos que lo que en un lugar no dijo lo explica en otro, o que lo que enuncia en una canción lo fundamenta en una conferencia, sin importar que entre un objeto y otro medien décadas de distancia. Así, la propia intertextualidad existente entre los productos de la autora me permite establecer correlatos, espero que confiables.

Aunque esta obrita, en realidad, es un cuento escenificado, llama la atención que, dada la gravedad de los contenidos,

lejos de apoyarse en la vistosidad de alguna danza o en lo distractivo de una canción, se basta a sí misma y se libra a su propia narratividad y a la competencia actoral de sus intérpretes.

La sonoridad de un canto de trabajo aparece con toda validez y apenas al inicio, pero tan solo como un elemento contextual que ambienta la acción en medio de la labor campesina. Y la percusión de tambores al final es un recurso de gran intensidad dramática que eleva drásticamente el *pathos*, dado que el clímax ha llegado al máximo soportable.

El carácter explicativo del discurso ape-la a la elocuencia del lenguaje simbólico desplegando un mito que no proviene de tradición alguna, sino que al inicio parece ser una proyección del propio personaje protagonista, quien, al estar rumian-do dolorosamente el insulto con el que usualmente su ama la tipifica —le dice que es fea como un espantapájaros— se abandona —quizá inconscientemente— en una exploración onírica en la que encontrará que aun aquella cosa fea tiene otra cara que resulta ser el rostro maravilloso de un mundo diferente, y el cual incluso es la causa; a fin de cuentas, es la fealdad y todo lo malo el resultado de nuestra errada manera de ver las cosas.

Así, todo habría ocurrido en el mundo imaginario del personaje Jacinta, que se ha tornado tan vivencial como para afectar su propia realidad.

Otra posibilidad es que, en efecto, la existencia de mundos paralelos —un sub-mundo de acuerdo con la ubicación o un supramundo según su causalidad y trascendencia— sea una realidad de la cual dependemos, aunque la desconozcamos.

De una u otra manera, lo que está en juego es la competencia del personaje Jacinta para interactuar en esta situación inesperada que abre alternativas nuevas a su existencia, que hasta entonces era un callejón sin salida.

Aquí Jacinta denota dos características notorias. Por un lado, está cargada de gran cantidad de incógnitas que despliega casi compulsivamente, tanto en sus preguntas al primer espantapájaros como en el interrogatorio al que somete al espantapájaros jefe.

Se pregunta cosas como por qué los humanos «llevan la guerra y la destrucción a donde quiera que van» o afirma que «¡todos deberíamos haber nacido iguales!», y baraja soluciones como «tiene que haber una forma distinta de arreglar las cosas... para que todo el mundo sea feliz».

Aquí la escritora parece recurrir a los bancos de memoria de la autora real y a las preguntas que, según ha contado en entrevistas públicas, la acompañan desde muy temprana edad —desde que *tenía siete años apenas* (Familia Santa Cruz Gamarra, s. f.)—. Por ello, la voz del personaje no solo suena con la voz de alguien que

pregunta porque sinceramente no sabe o no alcanza a entender las cosas, pues aún no ha llegado a la madurez, sino que, incluso —me parece—, en el fondo tiene el tono de voz de una niña.

Por otro lado, el desparpajo y la insolencia con que habla y actúa indican que, pese a sentirse motivada de alguna manera, ella no tiene la preparación suficiente —ni en cuanto a educación ni éticamente— para actuar consecuentemente al enfrentar temas de gran envergadura.

Y, en este momento, el rol del personaje sobre la escena da un salto y crece desmesuradamente.

Si al inicio de la obra su perfil como personaje protagonista es el de una persona que a lo sumo comparte las desventuras de su grupo étnico, al final, ella pasa a encarnar simbólicamente la necesidad y la ignorancia de toda la humanidad. La tragedia última ha sido causada por esta Jacinta irreverente y sorda a las razones de los demás, quizá por carecer de la madurez que podría haberle otorgado una buena educación.

Al otro lado de esta mirada premonitoria, comentaré que, entre las conferencias escritas por la misma autora —ya que sus últimos 30 años incluyeron ponencias dentro de seminarios—, hay dos sobre

educación<sup>3</sup> que sugieren alguna solución precisamente a estos problemas y abren una luz de esperanza. Esto nos levanta una expectativa sobre la posición de la autora con respecto a la educación, pero las personas a quienes hubiera podido preguntar ya no están presentes; solo me queda cotejar algunos documentos.

---

<sup>3</sup>Las conferencias «Informe sobre la educación en el mundo» y «Educación» (Lima, c. 2000-2001) son parte del corpus del libro *Victoria Santa Cruz, escritos varios*, compilado por Octavio Santa Cruz Urquieta y actualmente en proceso de edición.

**Figura 1**

*La obra Espantapájaros representándose para la televisión*



*Nota.* Fotografía de la obra *Espantapájaros* en el programa *Pablo y sus amigos*, por Foto Luna [tiene el sello *Foto Luna*], noviembre de 1962, Panamericana Televisión, Canal 13. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.



En junio de 1962, Victoria presentó un disco simple con Rafael Matallana que incluye dos temas, la marinera «Caramba sí» y el vals «Del callejón a la quinta» (Victoria Santa Cruz y Rafael Matallana, 1962). Este último, según vemos, da título a una obra teatral cuyo libreto culmina en una fiesta sobre el motivo de la canción; mientras no encontremos recortes de periódico probatorios, pensaremos que, ante la inminencia del viaje, quedó sin estrenar. La comedia musical *Cierta servidumbre*, escrita especialmente para el programa *Pablo y sus amigos*, se presentó el domingo 15 de julio de 1962 en el Canal 13 de Panamericana Televisión. Y también para el programa *Pablo y sus amigos* fue escrito el cuento escenificado *Espantapájaros*, cuya autora no pudo ver por televisión... Victoria viajó a Francia el 3 de noviembre de 1962 y la obrita fue transmitida durante la primera quincena de ese mes, también por Panamericana Televisión.

Como toda esa producción fue realizada durante los meses que ella había destinado para estudiar el idioma que requería para su viaje, puedo aventurar que trataría de cumplir varios propósitos. Por una parte, uno sería el descansar cambiando de actividad entre momentos de estudio. Y, visto que en *La Prensa* del 3 de noviembre de 1962 («Becada por el Gobierno francés viajó hoy Victoria Santa Cruz», 1962) se menciona que partía con una beca de nueve meses, pero que pensaba quedarse tres años, podría haber la pregunta de si otro de los propósitos de estas ajustadas

presentaciones no sería también el de proveer su bolsa de viaje, ya que el Gobierno francés otorgaba la beca, pero, al no existir una contraparte del Gobierno peruano, la estudiante tendría que agenciárselas sola para solventar sus gastos.

Sin embargo, lo ajustado de los plazos y lo limitado del tiempo de presentación televisiva no son óbice para que la autora trate el tema con dedicación. Y, aunque a primera vista pudiera creerse que está elaborando un objeto lúdico, un *sketch* o un juguete musical, de la lectura y análisis del texto se desprende que su intención es hacer teatro en el más amplio sentido de la palabra.

En estos días de preparación para el homenaje en torno a su próximo centenario, es pertinente que procuremos visualizar con transparencia la profundidad y amplitud de la obra de Victoria Santa Cruz, quien, en esta pieza televisiva, en lugar de optar por la inconsistencia de lo que se usa una sola vez, prefirió exponer el tema particular del sujeto que es víctima de la segregación racial y el amplio tema de la humanidad en su relación con el planeta; ambos fueron motivos de su preocupación existencial, y los podemos encontrar en distintos lenguajes, planteados para diversos públicos y en varias épocas de su vida.

Por ejemplo, encontramos el primero en la letra de la canción que compuso para su temprana obra teatral *Escuelita folklórica*, de 1960: «Miente y remiente

el que inventó la nota / Miente y remiente y a mí no me equivoca / No es posible que una blanca valga por dos negras / por muy nota que sea» (Santa Cruz Gamarra, 1960).

O hallamos el segundo en este discurso de Victoria Santa Cruz, repetido en ponencias y entrevistas durante la década de los noventa o más, y en sus últimos días: «¡Empecé luchando por el ser humano de raza negra! ¡Hoy sé quién soy! ¡Hoy lucho por la familia humana, a la que pertenecemos!» (Rozas, 2020, 52:30).

Podremos encontrar esta frase, que resume categóricamente el pensamiento de la autora, evolucionando progresivamente a lo largo de la lectura de sus conferencias y ponencias, cuya compilación se encuentra en proceso de edición para publicarse en forma de libro, y que se proyecta también como parte de las actividades con miras a la celebración de su centenario.

## REFERENCIAS

- Becada por el Gobierno francés viajó hoy Victoria Santa Cruz. (1962, 3 de noviembre). *La Prensa*.
- Familia Santa Cruz Gamarra. (s. f.). *Letra de Me gritaron negra*. [https://www.familiasantacruzgamarr.org/files/ugd/9a3fob\\_c2e8507edab24a3ba-2260152ca3b86e2.pdf](https://www.familiasantacruzgamarr.org/files/ugd/9a3fob_c2e8507edab24a3ba-2260152ca3b86e2.pdf)
- Foto Luna. (1962, noviembre). Fotografía de la obra *Espantapájaros* en el programa *Pablo y sus amigos* [Fotografía]. Panamericana Televisión, Canal 13. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- Resolución Ministerial N° 000164-2021-DM/MC [Ministerio de Cultura]. (2021, 23 de junio). Crean el Grupo de Trabajo Sectorial, de naturaleza temporal, dependiente del Ministerio de Cultura, denominado «Grupo de Trabajo para la conmemoración y difusión del legado de Victoria Santa Cruz en el marco del año del centenario de su nacimiento». *Diario Oficial El Peruano*. <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/crean-el-grupo-de-trabajo-sectorial-de-naturaleza-temporal-resolucion-ministerial-n-000164-2021-dmmc-1966362-1/>
- Rozas, E. (2020, 6 de octubre). El Episodio Final! Regreso a la entrevista a Victoria Santa Cruz, 14 años después [Episodio de pódcast de audio]. En *La vuelta al día en 80 mundos*. Radio Filarmonía. <https://www.mixcloud.com/lavueltaaldiapodcast/el-ultimo-episodio-regreso-a-la-entrevista-a-victoria-santa-cruz-año-2006/>
- Santa Cruz Gamarra, V. (1960). *Escuelita folklórica* [Libreto]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- Victoria Santa Cruz y Rafael Matallana. (1962). [Disco de 78 r. p. m.]. Odeón.

**Autor correspondiente:** Octavio Santa Cruz Urquieta  
(octavioscu@yahoo.com)

**Roles de autor: Santa Cruz, O.:** Conceptualización, Metodología, Escritura - borrador original, y Escritura, revisión y edición

**Cómo citar este artículo:** Santa Cruz Urquieta, O. (2022). Victoria Santa Cruz. De la estampa folclórica al teatro negro: una apreciación desde la perspectiva de su sobrino y colaborador Octavio Santa Cruz Urquieta. *Conexión*, (17), 173-196. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.007>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.007>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

***Peinando a una negrita: el estigma «del pelo» en la obra teatral de Victoria Santa Cruz Gamarra***

***Combing a Little Black Girl: The Stigma of “the Afro Hair” in the Theatrical Production of Victoria Santa Cruz Gamarra***

---

---

ALINA CONSUELO SANTA CRUZ BUSTAMANTE

Alina Santa Cruz Bustamante es *lecturer* en la Universidad de Caen Normandía, con actividad docente en ingeniería e investigación en mecánica de fluidos. Participa en las actividades de difusión de la obra y la preservación de la memoria de los miembros del grupo familiar Santa Cruz Gamarra. Ha publicado dos artículos en la revista *D'Palenque*; ha participado en el seminario internacional de CEDET 2021 y en el Encuentro de Mujeres Afro en Escena 2021. Sus trabajos están vinculados con la reconstrucción de la historia familiar de los Santa Cruz Gamarra y con la obra teatral de Victoria Santa Cruz. Es miembro del «Grupo de trabajo para la conmemoración y difusión del legado de Victoria Santa Cruz en el marco del año del centenario de su nacimiento», convocado por el Ministerio de Cultura.



---

## ***Peinando a una negrita: el estigma «del pelo»<sup>1</sup> en la obra teatral de Victoria Santa Cruz Gamarra***

### ***Combing a Little Black Girl: The Stigma of “the Afro Hair” in the Theatrical Production of Victoria Santa Cruz Gamarra***

---

Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante  
Universidad de Caen Normandía, Francia  
alina.santa-cruz@unicaen.fr (<https://orcid.org/0000-0002-8600-3629>)  
<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.008>

---

#### RESUMEN

En este artículo, haré un comentario crítico del guion de la pieza breve de Victoria Santa Cruz Gamarra *Peinando a una negrita*, no sin antes presentar las bases de este *teatro negro* de Victoria. Esta pieza trata del estigma del pelo. Victoria desarrolló la faceta de dramaturga desde los primeros momentos de su incursión en las artes escénicas. Ella definiría los objetivos de su enfoque teatral como «un camino para la búsqueda de la comprensión de nuestros procesos psicológicos» (Instituto Nacional de Cultura, 1980). El actor puede desarrollar la capacidad de tomar conciencia de sus propias reacciones frente a los cuestionamientos y conflictos originados en un pasado, por ejemplo —en el caso de los afrodescendientes—, en un pasado colonial de esclavización. Es, entonces, una herramienta que permite afrontar las pugnas internas que, por seguir arraigadas en la sociedad y

en nuestro propio fuero interior, proyectan una visión errada de nuestro futuro.

#### ABSTRACT

This paper is a critical commentary on the script of a short piece of theater of Victoria Santa Cruz Gamarra titled *Combing a Little Black Girl*. In a first time we present the basis of the *black theater* of Victoria. This piece deals with the stigma of the hair. Victoria developed the facet of playwright from her beginning into the performing arts. She would define the objectives of her theatrical approach as a way to search for the understanding of our psychological processes (Instituto Nacional de Cultura, 1980). The actor can develop the ability to become aware of their own reactions to questions and conflicts originating in the past, for example—in the case of Afro-descendants—, in a colonial past of enslavement. It is then a tool that allows us to face the internal struggles that, because they

---

<sup>1</sup>Se refiere a los afroperuanos, cuya ascendencia étnica se visibiliza en la textura del cabello, que puede variar entre ensortijado y crespo.

continue to be rooted in society and in our own inner hearts, project a wrong vision of our future.

#### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Victoria Santa Cruz, teatro negro, identidad, afrodescendencia, cabello afro / Victoria Santa Cruz, black theater, identity, Afro-descendants, afro hair

El 27 de octubre de 2022, Victoria Santa Cruz cumpliría 100 años. La Dirección de Políticas para Población Afroperuana del Ministerio de Cultura del Perú, bajo la dirección de Susana Matute Charún, ha motivado que, en el marco del año del centenario del nacimiento de Victoria, se cree un grupo de trabajo para la conmemoración y difusión de su legado (Resolución Ministerial N° 000164-2021-DM/MC, 2021). Uno de los objetivos de la serie de eventos que se programarán para este homenaje es presentar las diversas facetas que ella desarrolló a lo largo de su trayectoria. Una de esas facetas es la de dramaturga, rol que desempeñó desde los inicios de su actividad pública, a fines de la década de los cincuenta, denominando su teatro como *teatro negro*.

¿Cuál era la visión que Victoria tenía de su teatro negro y cómo este puede representar un camino para la búsqueda de la comprensión de nuestros procesos internos? ¿Qué vínculo veía Victoria entre el

teatro negro y la construcción de la representación de los afrodescendientes del Perú de la segunda mitad del siglo XX?

En este ensayo, presentaré, a modo de ejemplo, el guion de una obra corta de Victoria Santa Cruz Gamarra, *Peinando a una negrita* (Santa Cruz Gamarra, 1980a). Esta obra trata de lo que llamaré el *estigma del pelo*; en otras palabras, la valoración negativa de la estética negra —comenzando por la textura del cabello y el color de la piel—, reminiscencia de nuestro pasado colonial.

#### ¿Quién fue Victoria Santa Cruz Gamarra?

Victoria nació en 1922 y falleció a la avanzada edad de 91 años en 2014. Desde ese entonces hasta hoy, hemos visto crecer progresivamente su presencia hasta erigirse como referente de la cultura afroperuana. Hoy, a vísperas de celebrarse el centenario de su nacimiento, los más jóvenes la reconocen como una de las representantes de la diáspora africana más allá de las fronteras peruanas. Su poema rítmico *Me gritaron negra* —en la versión que, en la década de los setenta, inmortalizaran Eugenio Barba y el equipo de Odin Teatret en un documental mítico de 21 minutos, *Victoria - Black and Woman* (Wethal, 1978)— es el elemento que más visibilidad le ha dado. Para muchos, esa es la puerta que les permite acceder al pensamiento de Victoria, que difundió durante la última parte de su vida pública



y cuya esencia se encuentra en su único libro, *Ritmo, el eterno organizador* (Santa Cruz Gamarra, 2004), publicado en el año 2004. Esta visión que Victoria tenía de las cosas es, finalmente, el resultado de su vivencia y, en esencia, proviene de lo experimentado a través del conjunto de las diversas facetas que desarrolló a lo largo de su vida creativa, una de ellas su faceta de autora teatral.

Victoria fue autora teatral desde sus inicios en las artes escénicas en 1958<sup>2</sup>, año en que, en tándem con su hermano Nicomedes Santa Cruz Gamarra, decimista en pleno auge, se lanzaron en un ambicioso proyecto: la creación y dirección de la compañía Cumanana. La compañía tuvo por objetivo explorar y reconstruir las prácticas y tradiciones de los negros y mestizos de negros del Perú, o, como se dice hoy, de los afroperuanos. La presencia de Victoria y Nicomedes en el ámbito cultural peruano de los inicios de la década de los sesenta y la creación de esta compañía fueron uno de los detonadores que permitieron el resurgimiento de las expresiones culturales de los afroperuanos.

En 1958, Victoria tenía 35 años y, hasta ese entonces, se había dedicado a la alta costura, oficio que había estudiado y que ejer-

cía con éxito, pues contaba con su propia clientela. No dudó, sin embargo, en tomar un drástico viraje en su trayectoria e incurrió en la composición, la coreografía, la dirección y también en la creación teatral.

La vida artística de Victoria tuvo varias etapas<sup>3</sup>:

- 1958-1961: es el periodo de actividad de la compañía Cumanana.
- 1962-1966: viaja a París becada por el Gobierno francés para seguir estudios superiores en la Universidad de Teatro de Las Naciones y en la Escuela Superior de Estudios Coreográficos. Permanece en París hasta 1966.
- 1967-1972: de retorno al Perú, funda su compañía Teatro y Danzas Negros del Perú.
- 1973-1982: funda y dirige el Conjunto Nacional de Folklore (CNF) del Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC).
- 1983-1999: forma parte de la plana docente de la Escuela de Drama de la Universidad Carnegie Mellon (CMU), de Estados Unidos.

<sup>2</sup> Algunos alcances planteados aquí sobre la retrospectiva de la obra teatral de Victoria han sido tratados en una ponencia oral que fue presentada durante el conversatorio «Victoria Santa Cruz: mujer de teatro» durante el // *Encuentro Mujeres Afro en Escena* el 10 de diciembre de 2021 (<https://www.facebook.com/ebanoteatro/videos/900135730689085>).

<sup>3</sup> La cronología de Victoria está en la página de internet creada por los descendientes de su grupo familiar (Familia Santa Cruz Gamarra, s. f.-a).

- 2000-2004: a su retorno al Perú, abarca la última etapa de su vida pública.

### **El teatro negro de Victoria**

Victoria tuvo varios elencos a lo largo de su trayectoria y tuvo también una larga etapa en que estuvo dedicada a la docencia. Sin embargo, su trabajo siempre estuvo vinculado con las artes escénicas y lo teatral.

Los montajes que se hicieron en el Perú corresponden a estos tres momentos:

- primero, con la compañía Cumanana (1958-1961);
- luego, con Teatro y Danzas Negros del Perú (1967-1872) y, en 1981, con el espectáculo *Negro es mi color*; y,
- finalmente, durante el espectáculo *La magia del ritmo* (2004) a su retorno al Perú.

Desde sus inicios, Victoria planteó que su teatro era un *teatro negro*. Con Cumanana —entre 1958 y 1961— era un teatro *hecho por negros y para negros*. Poco a poco, su producción sería destinada a un público más amplio, más universal. Podemos intuir que esta evolución se hizo progresivamente a lo largo de las cuatro décadas siguientes en nexos directos con la evolución del contexto en que su trabajo se desarrolló y la ampliación de su propia visión de las cosas.

Octavio Santa Cruz Urquieta (2020), testigo de todo el proceso creativo de Cumanana, señala en un artículo denominado «La “africanidad” en los Santa Cruz. Una manera de exorcizar a la invisibilización»:

No se trataba de recrear al milímetro los modos de una África que desconocíamos, sino de sondear en nosotros posibles rezagos adormecidos. Como que algo de cosa desconocida y también algo de sondeo, parece haber en ese escribir unas veces con / C / y otras veces con / K / el vocablo Cumanana, en esos primeros días del referido conjunto teatral.

Esta exploración consciente, que llevaba a cabo la dupla Victoria-Nicomedes, y que se observaba claramente en la pieza breve *Zahary - ritual afroperuano*, tenía validez en ese momento preciso y en ese contexto (Santa Cruz Urquieta, 2020); se trataba de los primeros momentos creativos del conjunto. No se trataba entonces, en 1958, de crear una *performance* vistosa y vendedora, sino de un gesto de afirmación vital, de la búsqueda de las raíces probables de nuestra afrodescendencia. Tanto los actores afrodescendientes como el público afrodescendiente al que estaba destinado este teatro estaban invitados a vivir esta experiencia en tono de pregunta: *¿este fue mi pasado (probable)?* Motivar esa pregunta era un paso necesario antes de proseguir en un proceso creativo vinculado con lo afroperuano.

La prueba de que esto es así es que ellos mismos, Victoria y Nicomedes, no siguieron proponiendo ese tipo de puestas después.

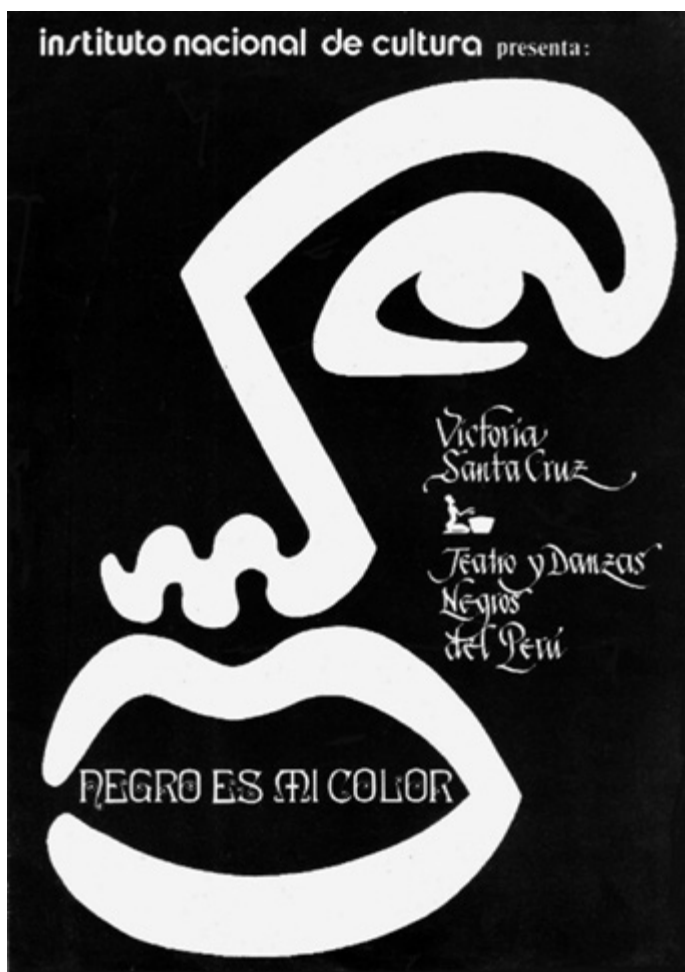
Durante la década de los sesenta y comienzos de los setenta, durante su estancia en París y luego con la creación de Teatro y Danzas Negros del Perú, la trayectoria de Victoria estuvo estrechamente vinculada con lo histriónico.

En 1973, Victoria tomó la dirección del Conjunto Nacional de Folklore (CNF) y, en consecuencia, dirigió no solo el elenco de la Costa —constituido sobre la base de su elenco Teatro y Danzas Negros del Perú—, con un repertorio danzario de su hechura, sino también un elenco de la Sierra. Su terreno de exploración se amplió. Por otra parte, la misión del CNF no incluía un trabajo teatral. Con el CNF, Victoria tendría una actividad vertiginosa, tanto a nivel nacional como internacional.

El comienzo de la década de los ochenta fue un momento bisagra para Victoria. Llevaba casi una década dedicada a la difusión del folclore peruano por encargo del Instituto Nacional de Cultura; las directivas relativas a la política cultural del país estaban en ese momento en redefinición, lo que la llevaba a reevaluar su proyecto personal. ¿Era quizá un momento de balances? En ese entonces, en 1981, Victoria reactivó su elenco Teatro y Danzas Negros del Perú y montó su espectáculo *Negro es mi color* (Figura 1).

**Figura 1**

*Carátula del programa del espectáculo Negro es mi color*



*Nota. Carátula del folleto Negro es mi color. Victoria Santa Cruz Gamarra. Teatro y Danzas Negros del Perú, por Instituto Nacional de Cultura, 1980. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra. El folleto fue diseñado por Octavio Santa Cruz.*

Como lo he mencionado en un artículo previo (Santa Cruz, 2020, p. 43), «a comienzos de los 80, Victoria formulaba claramente cuál era el objetivo de su trabajo creativo y de su puesta en escena». En la segunda página del folleto del espectáculo *Negro es mi color* (Instituto Nacional de Cultura, 1980), Victoria define su *teatro negro*: «En mi experiencia, el teatro representa un camino para la búsqueda de la comprensión de nuestros procesos psicológicos». Entonces, el teatro no es el objetivo en sí, sino más bien un camino, una herramienta; es una manera de experimentar. En esta explicación, ella indica cuál fue el motor que la llevó a hacer este teatro, y la evolución de los temas tratados y del enfoque: comenzó por temas que levantaban preguntas sobre la posible africanidad de los afroperuanos o que atañían a conflictos propios de nuestros ancestros en el ámbito de la esclavitud, y pasó luego a los cuestionamientos de nuestro lugar —¿como etnia?— dentro de la unidad —¿qué unidad?—, los conflictos internos ligados a la aceptación de nuestro fenotipo o el peligro generado por el desarraigo. Luego afirma:

Actor implica actuar, y actuar viene de acción. Solo en la acción hay posibilidad de cambio, pues la acción pertenece al PRESENTE. El actor debe conocer, tener conciencia de sus reacciones para posteriormente vivir en la acción y no a merced de sus cotidianas reacciones, las que por originarse

en el pasado, proyectan un falso futuro como resultado de una ausencia de vida en el presente (Instituto Nacional de Cultura, 1980).

Aquí Victoria precisa el vínculo entre actuar-acción, anclados en el presente, y la posibilidad de un cambio en nuestra manera de vivir en el presente. Vemos claramente que los conceptos que Victoria compartió con la comunidad al final de su vida pública, lejos de estar desvinculados de su actividad escénica anterior, eran, más bien, el resultado de sus experiencias vitales, que ella provocaba con su obra.

En este espectáculo, hay tres piezas breves:

- *Clase de música en un pueblo joven*, que retoma un tema previamente tratado en *Academia folclórica* con Cumanana;
- *Compadre Angulo, primero al ojo después al c...* —el lector sabrá sustituir los tres puntos suspensivos por las letras adecuadas—; y
- *Peinando a una negrita*.

A lo largo de todo el espectáculo, subyacen la noción de *identidad*; los conflictos internos inducidos por la condición del afrodescendiente en nuestra sociedad; y el concepto de *unidad*, que anuncia ya el comienzo de la evolución de Victoria hacia un pensamiento más universal.

Presentaré aquí un ejemplo de este teatro negro: el guion comentado de *Peinando a una negrita*, en el que la autora trata el estigma del pelo que sufrieron los negros o mestizos de negros desde la época de la Colonia, es decir, el arraigo de la nomenclatura del mestizaje, que se hace visible en el color de la piel y la calidad del cabello. Nótese que, cuarenta años después, el tema sigue vigente; hoy en día, la reapropiación de su cabello afro por las mujeres afrodescendientes constituye un movimiento determinante en un proceso de afirmación de la identidad.

Este guion (Santa Cruz Gamarra, 1980a) proviene del archivo que la propia Victoria constituyó a lo largo de su trayectoria. Actualmente, este archivo está en su integralidad en manos de su sobrino Octavio Santa Cruz Urquieta. Los diversos guiones que forman parte de dicho archivo están dactilografiados.

Esta pieza corta presenta a un núcleo familiar: un papá negro, interpretado por Moisés Zambrano; una mamá negra, interpretada por Victoria; y su hijita, representada por Marian Paola de la Cruz (Figura 2). La acción transcurre en la casa familiar. A la escena la precede un prólogo. Un último elemento es la canción que interpreta la madre.

**Figura 2**

*Marian Paola de la Cruz y Moisés Zambrano interpretando a la negrita y a su papá, respectivamente*



*Nota. Fotografía de la puesta en escena de Peinando a una negrita del folleto Negro es mi color. Victoria Santa Cruz Gamarra. Teatro y Danzas Negros del Perú, por Instituto Nacional de Cultura, 1980. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.*

## ***Peinando a una negrita***

### ***Prólogo comentado***

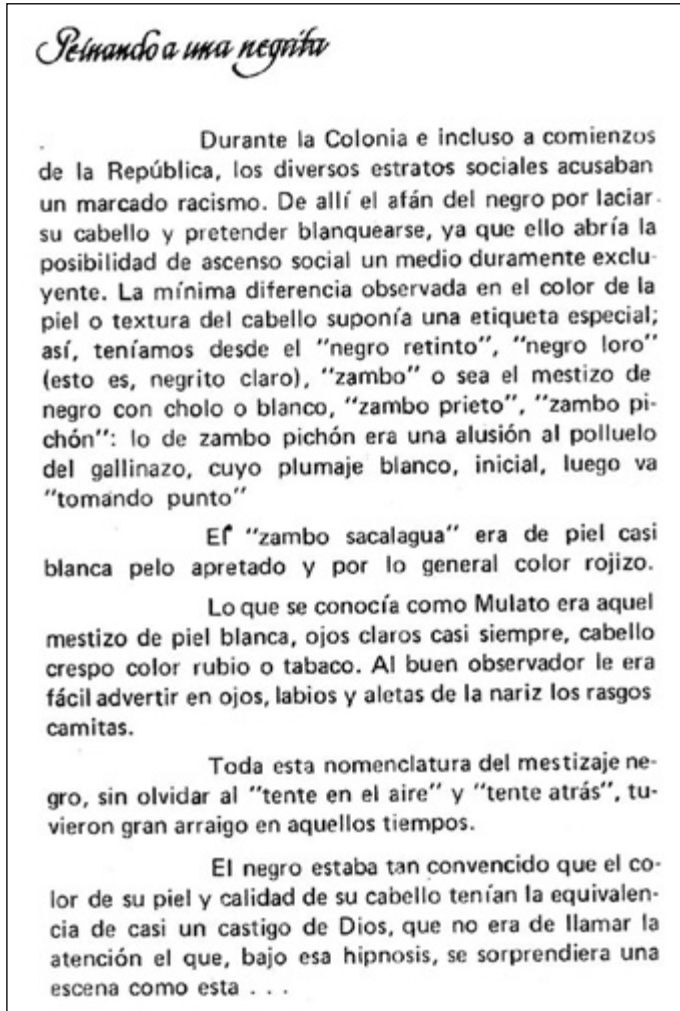
Durante la década de los setenta, Victoria utilizó los comentarios en *off* para dar una explicación de las danzas folclóricas que interpretaba el elenco del CNF. En *Peinando a una negrita*, la actuación fue precedida por un prólogo, en el que la autora contextualizó la acción en un marco social e histórico.

En los archivos de Victoria, encontramos dos versiones de este prólogo. Suponemos que la versión que presentamos aquí corresponde al prólogo utilizado en escena. La versión más corta corresponde al texto de presentación que apareció en el programa del espectáculo (Figura 3).



Figura 3

Texto de presentación de *Peinando a una negrita* en el programa de *Negro es mi color*



Nota. Texto de Victoria Santa Cruz dentro del folleto *Negro es mi color*. Victoria Santa Cruz Gamarra. Teatro y Danzas Negros del Perú, por Instituto Nacional de Cultura, 1980. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.

La columna de la izquierda presenta el texto proveniente del guion<sup>4</sup>; la de la derecha muestra, en paralelo, los comentarios críticos hechos sobre el guion.

<p>Sin duda alguna, hay en el cabello todo un misterio que el hombre no ha descifrado aún...</p> <p>Se dice que Sansón perdió su fuerza al perder la cabellera...</p> <p>En ciertas tribus de la Amazonía, cuando una mujer entra a la edad de la pubertad se realiza una ceremonia muy especial. Se la coloca al centro de la pieza y se le da una bebida fuerte. Los participantes bailan alrededor y van arrancándole los cabellos uno por uno, hasta dejarla sin una hebra de pelo.</p> <p>Otra costumbre muy antigua, pues se practica desde el Incanato, es el <i>cortapelo</i> o <i>chuccha rutucuy</i>, o simplemente <i>rutuchi</i>, como le llaman en Puno. En los pueblos costeros del Sur se le conoce como <i>pichates</i>.</p> <p>A pesar del tiempo transcurrido, la ceremonia, de antigüedad precolombina, no ha sufrido muchos cambios.</p> <p>En aquel entonces, por supuesto, usaban, en vez de tijeras, un cuchillo de pedernal.</p> <p>El cortapelo es solo para el varón. La ceremonia puede realizarse cuando el niño cumple dos y hasta cuatro años.</p> <p>No debe haberse cortado el pelo desde que nació; por eso se llama también <i>pelo de vientre</i>.</p> <p>Antiguamente, hasta el día de la ceremonia el niño vestía prendas femeninas: el <i>kulis</i> o <i>pfali</i>, especie de faldita acampanada hecha en dos partes, una para adelante y la otra para atrás.</p> <p>Llegado el día del cortapelo se procedía a peinar al niño, haciéndole un buen número de trencitas terminadas en lazos de colores. Las más gruesas serían cortadas por los padrinos. Casi siempre los padres eligen como padrinos a personas cuya situación económica es bastante sólida. El regalo al ahijado puede variar entre un toro, una vaca, un carnero, dinero o a veces un terrenito.</p> <p>Después de los padrinos toca el turno a los demás invitados, los que dejarán también su regalo de acuerdo a la amistad que los une a los padres.</p> <p>El cabello cortado se colocará en una servilleta y será quemado sin dejar perder una sola hebra, pues esto podría ser de mal augurio.</p>	<p>Victoria comienza el prólogo dando ejemplos de las prácticas festivas vinculadas con el cabello en diversos grupos étnicos presentes en nuestro país desde las épocas precolombinas; la etnia negra es la excepción.</p> <p>En el caso de los afrodescendientes, el cabello crespo es una de las características fenotípicas más notorias, tanto así que la expresión <i>ser del pelo</i> indica ser negro o mestizo de negro. Victoria muestra cómo este cabello crespo ha sido estigmatizado desde tiempos antiguos, esto es, desde la Colonia, y que es uno de los rezagos perversos de la esclavización.</p>
---	---

<sup>4</sup>[N. del corrector: en la transcripción del texto original hecha para la publicación de este ensayo, se han realizado ligeros cambios ortográficos y ortotipográficos].

Continúa la fiesta y el niño que ha quedado trasquilado pasará más tarde a manos de un especialista y tendrá luego el aspecto de un perfecto varoncito, que usará además las ropas propias de su sexo.

...

Con el negro esta costumbre no prosperó, pues el cabello en la raza negra tarda más tiempo que en cualquiera otra raza para crecer.

El cabello es a veces, más que el pigmento de la piel, el que determina el grupo étnico al que pertenece determinado individuo.

En época de la Colonia y aún en la República, las clases sociales tenían un marcado sentido racista. De allí el deseo del negro al pretender despintar y estirar su cabello, ya que esto le ofrecía una posibilidad en los estratos sociales de la época.

El cabello largo y lacio —estética blanca colonial— se impuso como ideal de belleza femenino. Victoria nos habla del «deseo del negro al pretender despintar y estirar su cabello», lo que nos evoca su propio testimonio en su poema *Me gritaron negra*<sup>5</sup>: «Me alacé el cabello, / me polveé la cara». Nótese que, en 1980, fecha en que se monta *Peinando a una negrita*, Victoria solía lucir un *African look*.

Victoria precisa que ese deseo «ofrecía una posibilidad en los estratos sociales de la época»; evoca así uno de los diversos medios de ascenso y aceptación sociales que se presentan a los afrodescendientes desde los tiempos coloniales: el oficio, el saber escribir, el acceso a la instrucción, una solvencia económica visible muchas veces en el vestir... El medio de «blaqueamiento» más básico viene a ser el disimulo de los rasgos característicos del fenotipo, de modo tal que se socava la identidad del individuo.

La más mínima diferencia observada, ya sea el color de la piel o textura del cabello, suponía una etiqueta especial, y teníamos desde el *negro retinto*, el *negro loro* (que era un negro claro), el *zambo* (mestizo de negro con cholo o blanco), el *zambo prieto*, el *zambo pichón* —el zambo pichón era de piel muy clara y de pelo lanudo, pero no tenía un color decididamente negro, como el polluelo del gallinazo, que es plomizo y a medida que crece «va tomando punto», va tomando su color. Por eso se le decía *pichón*—.

El *zambo sacalagua*, de piel casi blanca, de pelo muy apretado y generalmente colorado al igual que sus pestañas. El zambo sacalagua se echaba a la cabeza grasa, agua y todo lo que pudiera estirarle el cabello.

Lo que en nuestro medio se conocía como *mulato* era aquel mestizo de piel blanca, ojos generalmente claros, cabello crespo rubio o tabaco y, tanto en los ojos, labios y aletas de la nariz, el buen conocedor encontraba los rasgos camitas.

Existía también la *china chola*, que no necesariamente debía tener de china. Era de piel oscura, pelo lacio y facciones afinadas, muy parecida a lo que se conocía como *manila*.

Victoria presenta aquí la nomenclatura racial colonial que persiste aún en la época republicana y que indica un lugar preciso a cada persona en la sociedad.

Entre los términos utilizados para clasificar los diversos mestizajes de los afroperuanos, Victoria presenta al «zambo pichón», que hace referencia al «polluelo del gallinazo», lo que da no solo elementos de contexto para esta obra breve, sino también para la pieza *Compadre Angulo, primero al ojo y después al c...* (Santa Cruz Gamarra, 1980d), que bien pudo llevar el título *Los gallinazos*. Entiéndase que los diversos elementos del espectáculo *Negro es mi color* habían sido diseñados para constituir un todo.

Victoria muestra, por los diversos ejemplos, cómo esta nomenclatura, heredada de un pasado colonial y esclavista, ha mantenido su arraigo en la sociedad peruana de manera insidiosa, al incluir esa mirada sobre los afrodescendientes y justificar de cierta manera la discriminación.

<sup>5</sup> El texto original del poema *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz, proveniente del Archivo Familia Santa Cruz Gamarra, está accesible en la página de internet creada por los descendientes de su grupo familiar (Familia Santa Cruz Gamarra, s. f.-b).

<p>Todas estas diferencias en la gama del mestizaje negro, sin olvidar al <i>tente atrás</i> y <i>tente en el aire</i>, tuvieron gran arraigo hasta hace 50 años.</p> <p>Afortunadamente, en la actualidad, se empieza a tener conciencia de los valores, se es más objetivo. Nuestra juventud está orgullosa de sus orígenes y por el contrario acentúan su belleza resaltando los rasgos propios de su raza...</p> <p>Pero en aquellos tiempos el negro estaba tan convencido de que el color de su piel y la calidad de su cabello eran casi un castigo de Dios, que —bajo esa especie de hipnosis— no era de llamar la atención el sorprender una escena como esta...</p>	<p>Aquí se data la acción: «hasta hace 50 años», es decir, en 1930. Notemos que la negrita es una niña de unos 8 años. Victoria, habiendo nacido en 1922, nos está hablando de una realidad que conocía bien, la de muchas negritas que, como ella, nacieron en la década de los veinte y antes.</p> <p>Luego, ella hace el contraste con la juventud del momento de 1980, «orgullosa de sus orígenes». Victoria evoca, así, los ecos de los movimientos de afirmación política y cultural, de tipo Black Power, que liberaron la mentalidad para comenzar un proceso de reapropiación de una identidad y una estética afros. En esa época, como lo ilustran Thomas III y Lewis (2021), los primeros movimientos activistas de jóvenes afroperuanos, en los que hubo presencia femenina desde sus inicios, veían la luz. Finalmente, fueron esos mismos jóvenes afroperuanos quienes formaron parte de su elenco.</p>
---	---

## Guion comentado

<p><i>(Un cuarto rústico. Una mujer de pie peina a su pequeña sentada en una silla de paja. El marido en la esquina del cuarto compone una silla).</i></p>	<p>El guion comienza por una descripción básica del espacio en el que pasa la acción: «un cuarto rústico», lo que corresponde al hábitat modesto de la mayoría de las familias afroperuanas de la Lima de la primera mitad del siglo XX.</p>
--	--

<p>NIÑA.— Mamá, mamá.</p> <p>CLARA.— Oigo.</p> <p>NIÑA.— ¿Cierto que Dios ha hecho a todas las personas y a todas las cosas?</p> <p>CLARA.— Cierto mi'mo es.</p> <p>NIÑA.— ¿Y por qué nos hizo el pelo así?</p> <p>CLARA.— ¿Cómo así?</p> <p>NIÑA.— Así tan enriedá'u ahí.</p> <p>CLARA.— Hum..., esa misma pregunta se lo hacía yo a mi mamá cuando era mocosa como tú.</p> <p>NIÑA.— ¿Y qué le contestaba?</p> <p>CLARA.— Nunca me contestaba hasta que un buen día fregué tanto con la misma cantaleta que no le quedó más remedio que contestar.</p>	<p>El detonador de la discusión es formulado por la niña desde el comienzo del diálogo: «¿Cierto que Dios ha hecho a todas las personas y a todas las cosas?».</p> <p>Esta frase simple corresponde bien, por su forma, a una expresión infantil. Hace eco de la interrogante que muchos niños afrodescendientes se han hecho al llegar el momento de salir del cerco protector del hogar, cuando se tiene aproximadamente «siete años», como lo menciona Victoria en su propio testimonio en <i>Me gritaron negra</i> (Familia Santa Cruz Gamarra, s. f.-b). Hoy en día, las primeras experiencias que confrontan a los niños a la discriminación ocurren al entrar a la escuela primaria. Como lo hace notar la madre, esta experiencia se repite generación tras generación: «Esa misma pregunta se lo hacía yo a mi mamá».</p> <p>La niña insiste: «¿Y por qué nos hizo el pelo así? [...]. Así tan enriedá'u ahí». Esto claramente indica que, para ella, la calidad de su cabellera es, por decir lo menos, ingrata. A una corta edad, ya ha asimilado las normas estéticas que la sociedad le ha impuesto. Al buscar una explicación en la creación divina, intuye el «castigo divino» que su madre desarrollará posteriormente.</p>
--	---

<p>NIÑA.— ¿Qué le dijo?</p> <p>CLARA.— «Nadie 'ta nunca contento con lo que tiene», me dijo.</p> <p>«Los que tienen el pelo de trinchete se lo quieren encrespar, los que tienen lana de carnero se lo quieren estirar»...</p> <p>«Dios hace las cosas para probarte» —me dijo.</p> <p>«Si con paciencia aguantas y comprendes lo que tienes, tu vida empieza a cambiar. Si no tienes paciencia y no aguantas lo que tienes, tu vida se convierte en una fregadera».</p> <p>Así me dijo; después, me cantó una canción linda...</p> <p><i>(Suena la guitarra y ella, sin dejar de peinar a la pequeña, canta la canción).</i></p>	<p>La presencia de la «prueba» —en el marco de este diálogo, una «prueba divina»— puede dejar traslucir, para quienes están familiarizados con el pensamiento de Victoria, el concepto de <i>obstáculo</i>. La palabra de la ancestral evoca la sabiduría. Esta nos dice: «Si con paciencia aguantas y comprendes lo que tienes, tu vida empieza a cambiar». Esta afirmación nos trae a la mente la letra del festejo <i>Ya yo ta' cansá</i>, de la propia Victoria, en el marco del espectáculo <i>La magia del ritmo</i> del año 2004: «[Solista:] ¡Ay! Ya yo ta' cansá' de tanto luchá' / [Coro:] ¡Hay que continuar! / [Solista:] ¡Ay! Es larga la espera. No resisto más. [Coro:] No hay que desmayar» (Ingenio Comunicaciones, 2009a).</p> <p>En la sentencia de la abuela, se necesita además ser paciente, comprender lo que <i>ya</i> se tiene para que haya un cambio en la vida. La letra de <i>Ya yo ta' cansá</i> viene a completar esta idea: «Si tú te pasas la vida pensando, / verás que el tiempo te va socavando / y, si no tienes firmeza y tu dolor vas rumiando, / ¡nunca podrás levantar la cabeza!» (Ingenio Comunicaciones, 2009a).</p>
<p><b>Peinando a una negrita (canción)</b></p> <p>I</p> <p>Los hombre' en un tiempo eran todo' de la misma color tenían los ojos y el pelo de la misma color tenían la piel rosada y el caballo sedoso y cuando los brazos alzaban era dulce su olor.</p> <p>Pero un mal día su vanidá' les aconsejó igualarse a Taita Dios y uno de ello' con mucho empaque una alta torre se fabricó.</p> <p>II</p> <p>Trepó to'a la noche y el día sin nada descansá' y cuando muy cerquita estaba y creía triunfá' un fuego se apareció y una luz lo cegó y casi tostá'u y sin aire a su casa volvió.</p>	<p>En este momento, la madre canta al ritmo de un panalivio; se trata, entonces, de un lamento<sup>6</sup>.</p> <p>La canción de la madre indica: «Los hombre' en un tiempo eran todo' / de la misma color [...] / tenían la piel rosada». Se asume así que todos eran iguales físicamente y que su aspecto correspondía al estándar del hombre blanco.</p> <p>Esta canción se emparenta con la narrativa vinculada con la creación en diversas culturas, que suele incluir una intervención o castigo divino.</p> <p>En este caso, es la propia conducta del hombre la que genera su desgracia, ya que es por «su vanidá'» que él decide «igualarse a Taita Dios». Nótese aquí que ponerse a la altura de Dios es llegar al nivel del Sol, símbolo de la deidad en muchas culturas antiguas.</p>

<sup>6</sup>Esta canción fue registrada ante la APDAYC (Santa Cruz Gamarra, 1980b). En ese registro, figura la letra completa y los primeros compases del tema. No existe registro grabado de dicho tema.

<p>En el camino pa' regresá' no tenía fuerza casi pa' respirá' y arrepenti'o y angustia'o juró con su alma nunca pecar.</p> <p>III Y cuando en su casa ya estaba no podía creé' tenía su pelo enreda'o sus pestañas también tenía la piel quemada y la nariz aplastada y cuando los brazos alzaba no olía muy bien esta es la historia de aquellos hombre' de piel oscura y de pelo enreda'o de labio grueso nariz de chapa talle quebra'o, talón rosá'u.</p> <p>IV Pero lo que ninguno sabe porque él nunca contó que el sol que quemó su pellejo un secreto le dio y el día está cercano y to' lo' seres humanos sabrán que el secreto está dentro y no en la color (Santa Cruz Gamarra, 1980b).</p>	<p>La «piel quemada», el «pelo enreda'o», el «labio grueso» y la «nariz de chapa» —en otras palabras, todo lo que evoca el fenotipo de la etnia negra— pueden ser aquí entendidos, en una primera lectura, como un castigo divino.</p> <p>Sin embargo, en la última estrofa, se indica que «lo que ninguno sabe / porque él [el hombre, en este caso el hombre negro] nunca contó / [es] que el sol [entiéndase «Taita Dios»] / [...] un secreto le dio».</p> <p>Sutilmente, lo que a primera vista parece ser un castigo divino ante los ojos del mundo esconde, en realidad, que lo importante no es el color, sino lo que está en su fuero interior. El hombre tiene así la oportunidad de descubrir el verdadero motor de su existencia.</p>
--	--

Figura 4  
Melodía de la canción (panalivio) Peinando a una negrita



Nota. Fragmento de la partitura de *Peinando a una negrita*, por V. Santa Cruz Gamarra, 1980b. Registro APDAYC boleta de declaración 4342. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.

<p>NIÑA.— ¿Y usté' se creyó ese cuento?</p> <p>CLARA.— «¡Y usté' se creyó ese cuento!»... ¿Así se le contesta a su mamá? ¡Negra atrevida 'e porquería!</p> <p><i>(Al marido)</i> ¿Te das cuenta cómo está de atrevida tu hija?</p> <p>MARIDO.— Tú tienes la culpa... ¡Tanta explicación! En mi tiempo, le decían algo a uno y uno tenía que obedecé' nomá', sin chistar. Si no, le caía un sopapo en el hocico...</p> <p>CLARA.— ¡Yo quiero explicarle a mis hijos pues. Yo no quiero repetir las cosas malas que hicieron conmigo!</p> <p>MARIDO.— Entonces... «Quien por su culpa padece... ¡Vaya al infierno a quejarse!».</p>	<p>La madre indica su deseo de ver un cambio en la educación de los hijos: «¡Yo no quiero repetir las cosas malas que hicieron conmigo!». El cambio consiste en ofrecerles un nivel de escucha y de explicación superior al recibido por las generaciones previas. Esta voluntad va a contrastar con el diálogo que viene después, en el que se revelará el profundo arraigo de la diferenciación por el tono de la piel.</p>
<p><i>(Ella sigue peinando a su hija, pero la tironea con impaciencia).</i></p> <p>NIÑA.— ¡Ay, pues! ¡Me 'ta doliendo!</p> <p>CLARA.— ¡Qué doliendo ni qué niño muerto!</p> <p>NIÑA.— ¡Me duele pues!</p> <p>CLARA.— ¡Aguante! ¿Quién le mandó sacar la pimienta igual a su taita?</p> <p>MARIDO.— ¿Pimienta, dijiste?</p> <p>CLARA.— Pimienta dije...pimienta 'e chapa.</p> <p>MARIDO.— ¿Pimienta 'e chapa<sup>7</sup>, dijiste?</p> <p>CLARA.— <i>(Cantando)</i> «Eso mismo que tú dices, eso mismo digo yo, ja, ja...»<sup>8</sup>.</p> <p>MARIDO.— ¿Ja, ja? ¿Y qué me dices del colchón que tú tienes?</p> <p>CLARA.— ¿Y qué crees tú? ¿Crees que este colchón lo puede tener cualquier negra retinta de taita y mamá?</p> <p>Pa' que haiga colchón tiene que haber hebra. Aquí hay hebra, hebras largas y eso quiere decir que tengo mezcla, que soy mestiza.</p>	<p>Una vez más, el detonador de la escena está en el diálogo entre la madre y la hija: «¿Quién le mandó sacar la pimienta igual a su taita?». Este desencadena un enfrentamiento entre los padres. Entre broma y broma, estos comparan los niveles de mestizaje de sus estirpes respectivas, comenzando por la calidad del cabello y yendo luego hacia el tono de la piel. A lo largo del guion, veremos aparecer términos alusivos al tipo de cabello: «pimienta 'e chapa», «colchón», ser «mochas pimientudas». De la misma manera se hablará de los tonos de piel: ser «café con leche», «negra retinta», ser «amarcigada». Todos estos matices indican que la reminiscencia de la nomenclatura del mestizaje estaba aún profundamente anclada al interior mismo de las familias afroperuanas hace 90 años.</p>

<sup>7</sup> [N. de la autora del ensayo: se asimila al cabello afro muy apretado; hace referencia a las bolitas de pimienta entera].

<sup>8</sup> [N. de la autora del ensayo: cita a la usanza de una expresión recurrente en el canto de la marinera limeña. Más específicamente, se trata de una llamada para incorporar una fuga más. Insertar esa expresión en el diálogo ubica en el tiempo la acción dramática, ya que los personajes aún utilizan ese modismo, que era de uso corriente hasta la década de los setenta].

<p>MARIDO.— ¿Ah, sí? ¿Qué cosa era tu mamá?, que en paz descanse...</p> <p>NIÑA.— ¡Péineme pue'! ¡Mis amigas me 'tan e'perando pa' jugar!</p> <p>CLARA.— ¡Cállese la boca!</p> <p>NIÑA.— ¡¿Pero por qué no me va peinando mientras pelea con mi taita?!</p> <p>CLARA.— ¡Cállese la boca le digo, antes que le dé su manotón!</p> <p><i>(Dirigiéndose a su marido)</i> Mi mamá, que en paz descanse, era café con leche y tenía su buen pelo que le llegaba...</p> <p>MARIDO.— Que le llegaba hasta el talón... el talón de la oreja... <i>(Ríe)</i> Me vas a contar cuentos a mí, que conozco a toda tu familia.</p> <p>CLARA.— Pues pa' que lo sepas, a mi mamá le llegaba su pelo hasta el hombro, y esto. Era la más amarcigada de la familia y siendo la más amarcigada era café con leche...</p> <p>MARIDO.— ¡Cargada al café!</p> <p>CLARA.— Y acuérdate de mi taita cuando era joven, sus buenas patillas y su buen bigote lacio y tupido. ¿Eso qué quiere decir? ¡Que hay mezcla! No como el negro lampiño 'e tu taita, que de puro retinto no tenía pelo ni en el sobaco.</p>	<p>La madre llevará la batuta de la comparación. Quienes conocieron a Victoria saben que tenía mucho humor. Es para bromear con el público que la autora da el nombre de <i>Clara</i> a esta madre que insiste en subrayar su mestizaje: que su propia familia materna es «café con leche» y su padre tenía «bigote lacio y tupido», lo que indica que este era <i>mezclado</i>. La broma va mas allá, pues Clara fue interpretada por la propia Victoria, quien, en efecto, era mestiza —su abuela materna era de tipo acholado—, pero una mestiza de piel bastante oscura, como lo dice Moisés, el marido: bastante «¡cargada al café!».</p>
--	--

<p>MARIDO.— ¡Ándate a la horca maciza, negra pretenciosa! <i>(Ella ríe)</i>.</p> <p>CLARA.— ¿Pa' qué te metes conmigo?</p> <p>MARIDO.— ¡¿Y pa' qué te casaste conmigo entonces?!</p> <p>CLARA.— Pa' aprovechar las misiones.</p> <p>MARIDO.— ¿Pa' aprovechar las misiones?</p> <p>CLARA.— Claro, no se podía desairar al padrecito... «A ver, hijos míos, todos los que viven en pecado deben casarse. No deben seguir arrejuntá'us»...</p> <p>...Y pa' no desperdiciar al padre dije: «¡Y, bueno! Más vale un mal conocido...».</p> <p>MARIDO.— <i>(Agresivo)</i> ¡Repite lo que has dicho, repítelo! ¿Quieres saber tú por qué me casé contigo?...</p> <p>CLARA.— ¡Moisé'!... ¡sociégate, sociégate, Moisé', que la' criatura' no deben oír pelear a los mayores! No deben oír malas palabras.</p>	<p>Aunque, por momentos, el enfrentamiento parece orientarse a la pelea, se vuelve siempre a la broma.</p> <p>Ante la comparación insistente entre los niveles de desteñimiento de ambas familias, se viene a hablar sobre la razón del casamiento de la pareja. Se indica que Clara y Moisés se casaron en el marco de las misiones de evangelización que la Iglesia solía organizar en los distritos más alejados o en momentos específicos del calendario eclesiástico. Se trató, entonces, de un matrimonio masivo para dejar de vivir «en pecado». Es sobre este tema que termina la escena.</p> <p>Además del reflejo que el mundo exterior suele enviar a un niño, otro factor que lo va a llevar poco a poco hacia esa «especie de hipnosis» es el discurso, ambivalente, que se escucha en el seno de su propia familia.</p>
--	---



MARIDO.— *(Hablando en jerga con la letra p)* ¡Mipi - taipa tapa - mepe - apa copon sepe jopo - quepe - mepe - capa sapa rapa - copon tipi gopo! (¡Mi taita me aconsejó que me casara contigo!).

CLARA.— *(También en la misma jerga)* ¡Hápaz mepe - épel - fapa vópor! - ¡Sipi - tepe - mopo ripi apas - pópor - mipi! (¡Hazme el favor! ¡Si te morías por mí!).

*(Continúa hablando en jerga. La niña los mira sin comprender. Luego Moisés se retira refunfuñando. Continúa peinando a su hija).*

¡Lisura! ¡'Ónde se iba a compará' mi familia con la suya! Todas sus hermanas, unas mochas pimientudas que pa' peinarse tenían que ponerse el agua con inyecciones...

¿Te acuerdas de la cabeza 'e tu tía Melchora?...  
¿Te acuerdas cómo era? *(La niña no responde. Se ha quedado dormida)*... ¡Pobre mi negrita!... ¡Se durmió!...

VOZ.— *(Se escucha desde la puerta)* ¡Misia Clara!

CLARA.— Sííí...

VOZ.— ¡¿A qué hora va a dejar salir a jugar a Teresita?!

CLARA.— ¡Mañana la dejo jugar todo el santo día...!

*(Queda mirando a su hija mientras duerme. Suena la guitarra y, mientras da los últimos toques al peinado de su hija, canta la última parte de la canción).*

TELÓN

## Conclusión

De la Lima criolla de antaño, hemos heredado expresiones como *ser del pelo* o *tener del pelo* para hacer referencia al cabello más o menos apretado de los afrodescendientes en función de su mestizaje (Carazas, 2008). Se entiende por esta expresión la importancia que posee la calidad del cabello, además de la pig-

mentación de la piel, en la percepción que se tiene de este grupo étnico<sup>9</sup>. Así como las características fenotípicas afro fueron, en el pasado colonial, una herramienta de opresión, en la actualidad el cabello es utilizado como herramienta de resistencia, liberación y reconstrucción de la identidad de los afrodescendientes a través de su propio cuerpo. Quienes estamos vinculados con las problemáticas

<sup>9</sup> De la misma manera, se dice *ser del ojo* para señalar el origen asiático. Pese a ser antiguas, dichas expresiones tienen aún vigencia.

de las poblaciones afrodescendientes en los espacios ocupados por la diáspora negra entendemos que el cuidado del cabello puede tomar la forma de un activismo estético con un trasfondo de respuesta política.

Sin embargo, hace 40 años, momento en que se montaba *Peinando a una negrita* y en que Victoria recitaba su icónico poema *Me gritaron negra*, el concepto de *activismo* estaba aún en gestación y el simple hecho de tocar el tema sobre un escenario, haciendo el balance de la situación, era ser ya precursor, y de alguna manera ponerse en pie de lucha. Las composiciones *Ya yo ta' cansá* (Ingenio Comunicaciones, 2009a), *Hay que barrer* (Santa Cruz Gamarra, 1994) y *Basta ya* (Ingenio Comunicaciones, 2015) son, junto con el poema *Me gritaron negra*, los temas de Victoria que más han calado en los colectivos afroperuanos de lucha contra la discriminación. Hoy en día, el alcance del legado de Victoria ha llegado hasta movimientos de activistas más allá de nuestras fronteras. Podemos dar como ejemplo el proyecto Capillotracté<sup>10</sup> de la poeta, traductora y activista francocongolesa Patricia Houéfa Grange. Este proyecto es el resultado de su propia experiencia de retorno al cabello natural, y se pone en práctica vía *performances* poéticas y obras plásticas. Este proyecto es un homenaje al redescubrimiento de su cabello natural. Esto la impulsa —la *jala*— hacia el reencuentro

de su identidad y entra en resonancia con el poema *Me gritaron negra* de Victoria, por lo que Houéfa lo tradujo al francés y lo interpretó en el marco de la Quincena de la Igualdad de Burdeos, Francia, en noviembre de 2019. Dicha *performance* se hizo de manera conjunta con Liz Barthel y César-Octavio Santa Cruz (MACLA, 2020).

*Me gritaron negra* y *Basta ya*, tanto por el texto como por la interpretación, dan un mensaje rotundo sobre la discriminación racial. Estos dos temas cerraban las dos partes del programa de *Negro es mi color*, de modo que se generaba el clímax del espectáculo.

Por el contrario, los guiones y las letras de las canciones de las piezas cortas de *Negro es mi color* pueden parecer simples. Sin embargo, una misma idea es visitada en varios momentos del mismo espectáculo bajo enfoques diferentes. Por ejemplo, la zamba landó *Dios creó al mundo* (Figura 5) comienza con la frase que lanza la niña al iniciar la escena: «Dios hizo a las personas / Y a 'toas las cosas». Esta canción pertenece a otra de las obras breves, *Compadre Angulo, primero al ojo después al c....* Tanto la obra como su zamba landó fueron también conocidos bajo el título *Los gallinazos*. Esta vez se trata de una afirmación, que indica que la diversidad es propia de la naturaleza y es el resultado de la *obra divina*. En el contexto del espectáculo, esto elimina sutil-

<sup>10</sup> Esta palabra de raíces latinas —*capillus* ('cabello') y *tractatus* ('jalar con fuerza')— quiere decir *jalado de los pelos*.

mente todo fundamento a la discriminación. Al haber transcurrido el espectáculo en su globalidad, el mensaje recibido por el espectador es, finalmente, consistente.

Este ejemplo ilustra por qué el discurso de Victoria ha calado con fuerza a lo largo de las últimas décadas. Como hemos podido ver, el guion nos permite percibir parte de la visión que Victoria desarrolló más ampliamente en la década de los noventa y a su retorno al Perú, tanto en diversas ponencias como en entrevistas y composiciones.

**Figura 5**

Texto de la canción Dios creó al mundo

DIOS CREO AL MUNDO  
ZAMBA-LANDO  
Letra y Música de VICTORIA EUGENIA SANTA CRUZ GAMARRA  
APDAYC. SAL.Nº 4380 05/1250

Para solista y coro.

SOLISTA: Dios hizo a las personas  
Y a 'toas las cosas:  
Zancudos, mariposas,  
Geranios, rosas ...  
Y en tó' este trabajo,  
Yo considero que,  
Puso gran cariño  
Y mucho esmero.

Hizo las gaviotas, los huerequeques  
Y a las palomas ...

COR.: ¡TAMBIÉN!  
Solt. ... aguilas, gorriones y gaviolanes. Y a los canarios ...  
Cor. ¡TAMBIÉN!  
Solt. ... a los gallinazos ...  
Cor. ¡TAMBIÉN!  
Solt. ... las gallinacitas.  
Cor. ¡TAMBIÉN!  
Solt. Y a las lechuzas ...  
Cor. ¡TAMBIÉN!  
Solt. ... y a los halcones.  
Cor. ¡TAMBIÉN!  
Solt. Tamien  
Cor. ¡TAMBIÉN!

Solt. Y Coro También ..... También ..... También ..... También.  
También También. También

GUITARRA y Percusión (ad libt.) Al comienzo y FINAL.

Nota. Letra original de *Dios creó al mundo*, por V. Santa Cruz Gamarra, 1980c. Registro APDAYC SAL N° 4380 05/1250. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.

El montaje de *Negro es mi color* se dio a vísperas de la partida de Victoria hacia Estados Unidos, donde ejerció como docente en la Escuela de Drama de la Universidad Carnegie Mellon. Posteriormente, una vez en Estados Unidos, Victoria se abocó a trabajar en un ámbito académico con un público heterogéneo de jóvenes estudiantes universitarios de orígenes diversos, tanto en el plano étnico y el medio sociocultural como en cuanto a madurez académica. Ella misma fue trasplantada a un medio y un mundo nuevos.

Asimismo, desde fines de la década de los setenta, Victoria asistió, invitada por instituciones exteriores o como representante de su entidad de afiliación —el CNF del INC o la CMU—, a encuentros en los que se trabajaba alrededor del teatro con enfoques diversos. Interactuó entonces con gente de países y profesiones diversos. Estas experiencias contribuyeron a abrir aún más su concepto del teatro, su visión de la vida y su propio proyecto artístico. Sin embargo, se mantuvo atenta a la situación de los afrodescendientes de Estados Unidos. Mientras ella se fue nutriendo de estas experiencias, su trabajo se dirigió hacia una conceptualización más universal, en la que los conceptos de *libertad* y *autorrealización* son elementos centrales. Fundamentó sus ideas en su propia experiencia, de lo que resultó la vivificación en

ella —para ella es así— de la rítmica afro, del ritmo negro. Este es su motor, según su propia afirmación. La confrontación con realidades y públicos diversos puso a prueba la versatilidad de su propuesta y comprobó que su método de trabajo, basado en la experimentación del ritmo interior, es de aplicación universal.

Finalmente, para concluir, resaltaré que, a la fecha, la faceta de dramaturga de Victoria queda por redescubrirse. ¿Qué elementos tenemos hoy sobre su producción teatral? Su producción fue puesta en escena esencialmente antes de su inmersión en la vida docente, es decir, entre 1958 y 1982. De ese entonces nos quedan fotografías, programas, afiches, artículos periodísticos, testimonios de algunos de sus colaboradores, pero no queda, hasta donde sé, ninguna grabación audiovisual, pese a que algunas de esas representaciones teatrales fueron grabadas para la televisión. Una vez de retorno al Perú, en el año 2004, se montó el espectáculo *La magia del ritmo*, producido por DE ARTE PRODUCCIONES S. A. C. —Claudia Chumbe Rojas, Mabela Martínez y Hugo Shinki—. Este espectáculo permitió a las jóvenes generaciones descubrir las creaciones de Victoria.

Se montaron, después de más de dos décadas, dos obras cortas: *Clase de música en un pueblo joven*<sup>11</sup> y *Las lavanderas*<sup>12</sup>,

<sup>11</sup>Puede verse en el canal de YouTube de Richard Cárdenas (2018), a partir del minuto nueve, una interpretación de *Clase de música en un pueblo joven* como parte del espectáculo *La magia del ritmo* del año 2004.

<sup>12</sup>Puede verse en el canal de YouTube de Ingenio Comunicaciones (2009b) una interpretación de *Las Lavanderas* como parte del espectáculo *La magia del ritmo* del año 2004.

que quedaron immortalizadas en video<sup>13</sup>. El disponer del registro de *Las lavanderas* ha hecho posible que esta obra corta haya sido puesta en escena por varios elencos vinculados con las expresiones afroperuanas y también en el ámbito escolar. Parte del repertorio de Cumanana asociado a sus obras teatrales quedó plasmado en el disco *Ingá* (Nicomedes Santa Cruz, 1960), en el que tenemos audios de las obras teatrales *Zanahary*, *Malató* y *Chismorreos de callejón*, lo que nos permite tener una idea de estas piezas teatrales, que fueron resultado de la colaboración entre Victoria y Nicomedes.

Sin embargo, tenemos la suerte de tener gran parte de los guiones. Estos, como el archivo fotográfico y documental que la propia Victoria constituyó, están en manos de su legatario, su sobrino Octavio Santa Cruz Urquieta. Los miembros de su familia tratamos de difundir su contenido acompañándolo de un análisis crítico para ahondar en el conocimiento de su obra. Los libretos, aún inéditos, están siendo revisados con miras a su divulgación. Algunos libretos deberán tomar el formato de edición crítica en el caso de varias copias de trabajo corregidas, lo que debe cumplirse desde el enfoque de la formación académica y el análisis del texto. Hoy hemos podido presentar el guion de una obra original, que solo fue representada una vez. El guion está completo y acompañado por un comentario

crítico. Todos los elementos de los que disponemos en los archivos familiares han sido presentados, lo que hace posible reinterpretarla hoy. Sin embargo, queda material por trabajar. Si dicha tarea fuese del interés de algún estudioso, agradeceremos que acredite su interés con el correspondiente proyecto de investigación o de un proyecto editorial equivalente.

El lanzamiento de las actividades del año del centenario del nacimiento de Victoria Santa Cruz fue el 27 de octubre de 2021, en el que celebramos sus 99 años, y culminará dos años después. Los que alguna vez vimos sobre las tablas las creaciones teatrales de Victoria esperamos que esta oportunidad permita montarlas nuevamente, en conformidad con la visión de la autora. Este podría ser un redescubrir para los elencos teatrales y el público peruano. En este marco, se anuncia ya la reposición del *ballet* pantomima *La muñeca negra*, que se puso en escena una sola vez en el Perú en 1972.

---

<sup>13</sup> El guion original de *Las lavanderas* proviene del Archivo Familia Santa Cruz Gamarra y está disponible en la página de internet de la familia (Familia Santa Cruz Gamarra, s. f.-c).

## REFERENCIAS

- Carazas, M. (2008, 24 de noviembre). ¿Negro, moreno o afroperuano? Racismo y discriminación del lenguaje. *El Canto del Tordo. Estudios Afroperuanos de Milagros Carazas*. <http://milagros-carazas.blogspot.com/2008/11/negro-moreno-o-afroperuano-racismo-y.html>
- Familia Santa Cruz Gamarra. (s. f.-a). *Cronología*. <https://www.familiasantacruz-gamarra.org/victoria-santa-cruz>
- Familia Santa Cruz Gamarra. (s. f.-b). *Letra de Me gritaron negra*. [https://www.familiasantacruzgamarra.org/files/ugd/9a3fob\\_c2e8507edab24a3ba-2260152ca3b86e2.pdf](https://www.familiasantacruzgamarra.org/files/ugd/9a3fob_c2e8507edab24a3ba-2260152ca3b86e2.pdf)
- Familia Santa Cruz Gamarra. (s. f.-c). *Letra de Las lavanderas*. [https://www.familiasantacruzgamarra.org/files/ugd/9a3fob\\_8d38f736fd6643abb23c-5d3b1ee3cea3.pdf](https://www.familiasantacruzgamarra.org/files/ugd/9a3fob_8d38f736fd6643abb23c-5d3b1ee3cea3.pdf)
- Ingenio Comunicaciones. (2009a). *Bartola - Ya yo ta' cansá (La Magia del Ritmo)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L7BZyDMkOiU>
- Ingenio Comunicaciones. (2009b). *Eva Ayllon y Bartola - Las Lavanderas* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=KfQDBtb\\_o-k&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=KfQDBtb_o-k&t=2s)
- Ingenio Comunicaciones. (2015). *La Magia del Ritmo - Basta ya (Victoria Santa Cruz)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7KM3D9HssHk>
- Instituto Nacional de Cultura. (1980). *Negro es mi color. Victoria Santa Cruz Gamarra. Teatro y Danzas Negros del Perú* [Folleto]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- MACLA. (2020). *Victoria Santa Cruz, me gritaron negra : hommage en français depuis Bordeaux* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LoHmcS5XkWs&t=8s>
- Nicomedes Santa Cruz. (1960). *Ingá* [Álbum]. El Virrey.
- Resolución Ministerial N° 000164-2021-DM/MC [Ministerio de Cultura]. (2021, 23 de junio). Crean el Grupo de Trabajo Sectorial, de naturaleza temporal, dependiente del Ministerio de Cultura, denominado «Grupo de Trabajo para la conmemoración y difusión del legado de Victoria Santa Cruz en el marco del año del centenario de su nacimiento». *Diario Oficial El Peruano*. <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/crean-el-grupo-de-trabajo-sectorial-de-naturaleza-temporal-resolucion-ministerial-n-000164-2021-dmmc-1966362-1/>
- Richard Cárdenas. (2018). *La Magia del Ritmo (Victoria Santa Cruz)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WYKEMidE6bQ>
- Santa Cruz, A. (2020). ¿Teatro y Danzas Negras del Perú fue un elenco, un sello o un enfoque creativo? *D'Palenque*, (5), 38-45. <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2020/11/DPalenque-N%C2%Bo-5-2020-Teatro-y-Danzas-negras-del-Peru.pdf>
- Santa Cruz Gamarra, V. (1980a). *Peinando a una negrita* [Guion]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- Santa Cruz Gamarra, V. (1980b). *Peinando a una negrita (panalivio)* [Partitura con letra y melodía]. Registro AP-DAYC boleta de declaración 4342. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.

- Santa Cruz Gamarra, V. (1980c). *Dios creó al mundo (zamba landó)* [Letra y música]. Registro APDAYC SAL N° 4380 05/1250. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- Santa Cruz Gamarra, V. (1980d). *Compadre Angulo, primero al ojo y después al c...* [Guion]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- Santa Cruz Gamarra, V. (1994). Hay que barrer [Canción]. En *Ritmos y aires afroperuanos* [Casete]. Archivo Familia Santa Cruz Gamarra.
- Santa Cruz Gamarra, V. (2004). *Ritmo: el eterno organizador*. Ediciones Copé.
- Santa Cruz Urquieta, O. (2020). La «africanidad» en los Santa Cruz. Una manera de exorcizar a la invisibilización. *D’Cimarrón*, (14). [https://dcimarron.org/images/D14/La\\_africanidad\\_en\\_los\\_Santa\\_Cruz.pdf](https://dcimarron.org/images/D14/La_africanidad_en_los_Santa_Cruz.pdf)
- Thomas III, J. y Lewis, E. (2021). «Me Gritaron Negra»: Surgimiento y desarrollo del Movimiento de Mujeres Afrodescendientes en el Perú (1980-2015). *Investigaciones Sociales*, (44), 181-199. <https://doi.org/10.15381/is.voi44.19567>
- Wethal, T. (Director). (1978). *Victoria - Black and woman* [Película]. Odin Teatret Film.



**Autora correspondiente:** Alina Consuelo Santa Cruz Bustamante (alina.santa-cruz@unicaen.fr)

**Roles de autora: Santa Cruz, A.:** Conceptualización, Metodología, Escritura - borrador original, y Escritura, revisión y edición

**Cómo citar este artículo:** Santa Cruz Bustamante, A. C. (2022). *Peinando a una negrita*: el estigma «del pelo» en la obra teatral de Victoria Santa Cruz Gamarra. *Conexión*, (17), 197-225. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.008>

**Primera publicación:** 27 de julio de 2022  
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.008>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

# CONEXIÓN

La revista *Conexión*, publicada desde el año 2012, es una iniciativa académica del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) que tiene como objetivo fomentar la investigación y la publicación de manuscritos vinculados con las comunicaciones. La revista tiene periodicidad semestral; se publica en julio y diciembre. Los artículos son originales y se someten a un sistema de revisión por pares doble ciego antes de ser publicados. *Conexión* se encuentra en Dialnet, REDIB, DOAJ, MIAR, Journal TOCs, Google Scholar y Latindex. La revista se difunde en línea; se puede acceder al texto completo de los manuscritos de forma gratuita.

### I. TIPO Y TEMAS DE ARTÍCULO

- 1.1. La revista *Conexión* recibe contribuciones que den cuenta de reflexiones académicas o hallazgos de investigación en el campo de las comunicaciones.
- 1.2. Los artículos deben ser inéditos y originales.
- 1.3. Los artículos se someten a una revisión por pares antes de ser publicados.
- 1.4. Los artículos pueden ser enviados en español, portugués o inglés. Serán publicados en su idioma original.

### II. ESTRUCTURA Y FORMATO

- 2.1. El documento deberá presentarse en Microsoft Word, hoja tamaño A4, interlineado 1,5, tipo de letra Arial (tamaño 12 puntos).
- 2.2. Los artículos tendrán una extensión aproximada de 5000 palabras.
- 2.3. La estructura del artículo será la siguiente:
  - Título en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
  - Identificación del autor o los autores: grado académico, nombre completo, afiliación académica, país y correo electrónico
  - Breve CV del autor o los autores: entre cuatro y cinco líneas que den cuenta de sus actividades recientes, como publicaciones, congresos, temas de investigación en curso, entre otros
  - Resumen del artículo en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original) de una extensión máxima de 150 palabras
  - Palabras clave (máximo seis) en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
  - Cuerpo del artículo
  - Referencias bibliográficas

#### 2.4. Tablas, gráficos e imágenes:

Las tablas y gráficos deben ser elaborados con Office y pegados en el lugar del texto que corresponda, precedidos de un título numerado que los ordene y de la referencia a la fuente. Además de pegarlas en el Word, las imágenes y otros materiales gráficos deben enviarse aparte (siempre en la versión original de la aplicación utilizada: Photoshop, PowerPoint, Acrobat, Excel, etcétera). Las fotos y capturas deben ir en formato JPG o PNG y tener una resolución de 300 ppp (deben tener 200 kB como mínimo).

#### 2.5. Bibliografía:

La bibliografía se ajustará a las normas APA (7.<sup>a</sup> edición). Se pueden consultar en <https://apastyle.apa.org>.

### III. INFORMACIÓN PARA EL ENVÍO

La contribución debe enviarse por correo electrónico a las siguientes direcciones:

conexion@pucp.pe

epasapera@pucp.pe

dptocomunica@pucp.edu.pe

Dirección postal y teléfono:

Departamento Académico de Comunicaciones

Pontificia Universidad Católica del Perú

Av. Universitaria, 1801, San Miguel, Lima 32, Perú

Teléfono: (511) 626-2000, anexo 5407

## COMITÉ EDITORIAL

---

Dr. Gustavo Cimadevilla. Profesor e investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Evaluador académico internacional en universidades e institutos de desarrollo. Coeditor de la *Revista Argentina de Comunicación* (Fadeccos).

---

Dr. Carlos Garatea. Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciado en Derecho por la PUCP, obtuvo el máster en Lingüística Hispánica en El Colegio de México, donde siguió sus estudios de doctorado. Es editor de *Lexis*, revista de lingüística y literatura, y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

---

Dra. María Cristina Gobbi. Actual coordinadora del Programa de Posgrado en Televisión Digital de la Universidad de São Paulo, en Bauru. Hace poco recibió el Premio Luiz Beltrão de Comunicación, el más importante de la especialidad en Brasil.

---

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]). Miembro del Consejo Consultivo del Seminario de Estudios de la Cultura, Conaculta. Es cofundador y gestor del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario (Universidad Autónoma de Coahuila y UNAM).

---

Dr. Gabriel Kaplún. Investigador de la Universidad de la República (Udelar), de Montevideo, Uruguay. Especialista en Estudios Culturales. Es un conocido consultor en temas de comunicación educativa y organizacional. Participante activo en eventos internacionales, en los que siempre es requerido por su competencia académica.

---

Dra. María Cristina Mata. Directora del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Tiene a su cargo el Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía, y la Especialización en Gestión y Producción de Medios Audiovisuales.

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México [UACM]). Licenciada, maestra y doctora en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Diplomada en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (México).

---

Dr. Erick Torrico. Director del posgrado de Medios de la Universidad Andina Simón Bolívar. Preside la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación (Aboic) y dirige el Observatorio Nacional de Medios.

---

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University [GWU]). Profesor de Medios y Asuntos Públicos. Director asociado de la Escuela de Medios y Asuntos Públicos de la GWU. Tiene un doctorado en Sociología (Universidad de California, San Diego) y una licenciatura en Sociología (Universidad de Buenos Aires).

---





9 772305 746006