

Ramón Joffré, Gabriel. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima y Sequilao Editores, 2014, 119 pp., ilustr.

Desde su título, el más reciente libro de Gabriel Ramón propone una reunión de temas tan sugerente como inusual en la historiografía local. Hablar sobre «estilo nacional» y «paisaje urbano» es enfrentarse con conceptos centrales de la Historia del arte y la Historia urbana, respectivamente; disciplinas a las que el autor añade la Arqueología. Si bien es común que investigadores de los tres campos reconozcan la necesidad de trabajar interdisciplinariamente, lo es mucho menos que un solo autor ofrezca igual manejo de fuentes y conceptos en cada especialidad. Ramón, arqueólogo e historiador urbano, logra darle la vuelta a tópicos y presupuestos de las tres áreas. Su propuesta, sin embargo, deja abierta una imprecisión que es tan problemática como central para su argumento, y que da título al libro.

«Neoperuano» es el concepto empleado para hacer dialogar a disciplinas como el Arte, el Urbanismo y la Arqueología. En sentido estricto, el término refiere un estilo propuesto y desarrollado por Manuel Piqueras Cotolí en la década de 1920. En una época en que la arquitectura limeña prefería imitar modelos franceses e italianos, el escultor español promovió el uso del pasado precolombino y colonial peruano en la arquitectura y escultura modernas. Este libro toma el término y lo amplía a toda producción visual que, entre las décadas de 1910 y 1940, haya citado el pasado precolombino. Tal imprecisión es justificada por la «incertidumbre clasificatoria» que hubo en torno al concepto durante el periodo, y porque el propio Piqueras entendió su estilo como una «acumulación» de repertorios (p. 21). Ampliar el espectro permite postular una de las tesis más ambiciosas del libro: que la «estética del neoperuano», auspiciada a menudo por la administración de Leguía para propaganda política, configuró una «forma de relacionarse con el pasado nacional» en la sociedad de la época (p. 7).

No enfocarse en la obra de Piqueras Cotolí es una toma de postura, y resulta sugerente para una historiografía del arte y la arquitectura

que tiende a enfocarse en inventariar obras y artistas canónicos. Dicha tendencia historiográfica no es un problema en sí mismo —sobre Piqueras Cotolí existe un catálogo editado por el Museo de Arte de Lima (2003) con reveladores ensayos de Luis Eduardo Wuffarden y Wiley Ludeña—, pero tiende a dejar de lado formas de arte «menores» como el diseño y la producción de «no artistas». El libro inicia, en cambio, estableciendo paralelos entre los ritmos escalonados de las ventanas y fachada de la casa del arqueólogo Julio C. Tello y los vestuarios del grupo folklórico Pariakaka, inspirados ambos en la iconografía estudiada por el propio Tello (p. 15). Ciertamente, los diseños precolombinos —algunos de ellos visibles en huacas de la ciudad— fueron cruciales para la «estética del neoperuano», y este estudio es uno de los pocos que identifica conexiones precisas entre la producción artística y la investigación arqueológica que la inspiró.

Examinar las relaciones entre la arqueología y las percepciones sociales es otra virtud del libro. El tenor cientificista de dicha disciplina tiende a oscurecer los gustos y afinidades políticas detrás de los relatos arqueológicos, y no es sino hasta muy recientemente que libros como *The Life and Writings of Julio C. Tello* (2009), editado por Richard Burger, empiezan a analizar la arqueología como discurso. El presente libro, al enfocarse en las dos propuestas de fachada para el Museo de Arqueología, una de reminiscencia Chavín (1921) y otra Tiahuanaco (1924), ofrece una reveladora imagen de las apasionadas polémicas sobre la «verdadera» cultura matriz andina, que involucraron, entre otros, a Tello y a José de la Riva-Agüero. En el marco de estos debates, el último llegó en una ocasión a no aceptar como «legítimos dueños del territorio a sus autóctonos» por ciertos prejuicios sociales (p. 68). Las consecuencias de este tipo de posicionamientos se extendieron fuera de lo académico, pues determinaron, por ejemplo, cuál huaca podía considerarse patrimonio y cuál, un simple montículo que podía ser demolido.

En esa línea, el libro analiza una serie de fotografías —género artístico «menor»— de una «protobarriada» construida encima de una huaca. Las imágenes, tomadas por un prestigioso arquitecto en 1928, prestaban atención a la vivienda y sus habitantes solo en la medida en que servían para

enfatar el abandono de la huaca de diseños escalonados (pp. 52-54). Tal visión moralista, que defendía el pasado pero desatendía el presente, alojó ambigüedades. Si bien la construcción de barriadas sobre huacas fue prohibida en Lima, en las afueras se las siguió destruyendo para erigir casas de campo para la clase alta (p. 98). Además, mientras que la arquitectura precolombina era destruida, una «huaca» moderna con ritmos escalonados fue construida para decorar el flamante Parque de la Reserva de Santa Beatriz (pp. 91-92). Al reunir estos hechos, el autor muestra cuánto puede aportar a la historia urbana el análisis de diseños en las huacas y la arquitectura. Si bien mucho ha pasado desde el imprescindible *Evolución urbana de Lima*, de Juan Bromley y José Barbagelata (1945), el estudio de planos y estadísticas sigue siendo más común que uno de percepciones y estética urbanas como el que aquí se ensaya.

A nivel general, la tesis del libro se prueba convincente. Existió una estética que, a partir de citas precolombinas, dio forma a percepciones y producción artística, arqueológica y urbana. Visto más de cerca, sin embargo, emplear un término «técnico» de la Historia del arte para una producción tan heterogénea resulta problemático. Primero, porque si bien Piqueras aceptó cierta «incertidumbre» en su estilo, ello refería ante todo a su interés por mezclar diseños precolombinos con coloniales. Es más, Wuffarden ha notado que en las fachadas neoperuanas de Piqueras primaron las estructuras barrocas y que lo precolombino fue relegado a la decoración. Segundo, porque si bien ciertas obras pudieron ser percibidas como neoperuanas en sentido amplio, esa no tendría por qué haber sido la intención concreta de sus productores. Por ejemplo, si se compara el rasgo sintético y modernista de las esculturas de Piqueras con el monumento realista a Manco Cápac de David Lozano —caso tratado como neoperuano en el libro—, no queda clara una filiación común entre ambos artistas. A diferencia de Piqueras, Lozano no tuvo pretensiones antiacadémicas y su escultura pudo intentar más bien posicionarlo en la oficialidad artística.

Es discutible que el término «neoperuano» haya sido tan impreciso como el libro sugiere. Hubiera sido más práctico para el argumento hablar de una utilización de lo precolombino en el diseño moderno.

En otros contextos académicos, la Historia del diseño ha evidenciado reveladoras conexiones entre arte, objetos, señalética y *branding* político. Tal posibilidad teórica es terreno virgen para la historiografía local, con excepción del catálogo *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999) editado por Natalia Majluf y Wuffarden. En última instancia, sin embargo, un libro como el de Ramón resulta importante justamente porque no se encasilla en disciplinas (o estilos) herméticos. La evocación de lo precolombino es una estrategia empleada hasta el día de hoy por políticos en sus campañas visuales (pp. 96-97). De ahí la relevancia de tener trabajos interdisciplinarios como este, que sepan trazar vínculos con las ciencias sociales y la política.

HORACIO RAMOS

*Pontificia Universidad Católica del Perú*