

**MUSEO DE AMÉRICA (Madrid).** *Figuras transparentes. Tipos y estereotipos del Perú decimonónico.* Textos de María Concepción García Saiz y Carmen Rodríguez de Tembleque. Madrid: Museo de América y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, 165 páginas.

Cuesta entender el relativo olvido en que ha caído el costumbrismo durante las últimas décadas, tras haber sido uno de los géneros más populares del arte en el Perú. Quizá esto pueda explicarse por la coincidencia con la crisis que sufre a partir de la década de 1970 el discurso criollo, que por tanto tiempo sustentó la difusión de la imagen costumbrista; pero también es posible señalar la propia precariedad de la historiografía peruana en su acercamiento a lo visual.

Por todo ello suscita especial interés la publicación de *Figuras transparentes: tipos y estereotipos del Perú decimonónico*, editada con ocasión de la muestra que con el mismo título se presentó en el Museo de América de Madrid entre diciembre de 2002 y marzo de 2003. La exposición y el libro que la acompaña dan a conocer una colección de 68 acuarelas de tipos peruanos pintados sobre "papel de arroz" que fue adquirida por el Museo de América hace algunos años. La edición completa de esta serie, a cargo de María Concepción García Saiz y Carmen Rodríguez de Tembleque, contribuye a ampliar el corpus publicado de imágenes costumbristas peruanas, limitado por lo general a las series compiladas en la monografía que Manuel Cisneros Sánchez dedicó a Pancho Fierro en 1975.

El ensayo que abre el libro, "Imágenes transparentes. Exotismo versus identidad", de García Saiz, hace una revisión amplia sobre América en la mirada europea, sin referirse directamente a la serie de imágenes peruanas que el libro da a conocer. El ensayo se centra en la descripción sucinta de la obra de dos artistas europeos, Claudio Linati y Juan Mauricio Rugendas, sin duda figuras claves en la difusión de la imagen de América tras la Independencia. Lo que se deja sentir es la ausencia de una distinción sobre la naturaleza tan diversa de los proyectos que cada uno emprende, tarea indispensable para sortear los lugares comunes que se han ido tejiendo en torno a la categoría demasiado amplia y, por lo tanto, poco útil del "artista viajero".

El ensayo de Carmen Rodríguez de Tembleque, "El interés por el hombre, sus costumbres, indumentaria y quehaceres", aborda puntualmente la discusión sobre las imágenes peruanas del Museo de América. El extenso ensayo no resuelve, sin embargo, el asunto cen-

tral de la serie, que es el de su autoría y lugar de creación. Si bien se admite el parecido de las obras con la producción de acuarelas chinas de exportación, se concluye que fueron producidas en el Perú. El argumento se sostiene en el supuesto de que el "papel de arroz" (término equívoco comúnmente usado para describir el papel chino) fue utilizado como soporte por artistas peruanos, citándose el caso de los bocetos de Francisco Laso para el *Manchaypuito*. Lo cierto es que esos dibujos, de la colección del Museo de Arte de Lima, no están hechos sobre papel de arroz sino sobre un papel de calco traslúcido, de carácter muy distinto al utilizado en las acuarelas del Museo de América.

Lo evidente es que esta serie forma parte de la producción de tipos peruanos realizados en Cantón a partir de la década de 1830. Su parecido con series similares firmadas por artistas cantoneses no deja duda al respecto. Pero al igual que otros autores que han estudiado el costumbrismo peruano (notablemente Mercedes Gallagher de Parks), Rodríguez se resiste a creer en la posibilidad de que esas obras hayan sido hechas en la China. Es probable que esta reticencia se explique por el simple desconocimiento de esa vasta producción, que inundó los mercados mundiales con copias de imágenes de las más diversas procedencias. Pero también puede encontrarse una respuesta en la inclinación por singularizar las series costumbristas, gesto que busca otorgar originalidad al género al tiempo que termina por negar su carácter netamente comercial y popular. Quizá sea esta preocupación la que impida a la autora señalar un dato indispensable para la comprensión de la colección del Museo de América: el hecho de que no se trata de un conjunto único sino de una entre varias decenas de series similares.

Este hecho indica la necesidad de prestar atención a la forma de producción y a los circuitos de circulación de la imagen costumbrista. Para ello es necesario formular una mirada más precisa y rigurosa, que incorpore el análisis de las tipologías y los formatos que median en la creación de las imágenes y que les otorgan sentido. Por el contrario, siguiendo una larga tradición historiográfica, la mayor parte del trabajo de Rodríguez de Tembleque no se centra en las acuarelas propiamente sino en los tipos que representan. Las imágenes se convierten en una suerte de ventana a la historia, en una excusa para recrear la vida limeña del siglo XIX. Como la propia autora lo señala, muchos temas representados en las acuarelas habían desaparecido ya del escenario urbano en el momento en que las imágenes fueron creadas. Utilizarlas como "figuras transparentes" es caer en la trampa de la retórica descriptiva que el propio género propone. Existe de hecho una valiosa información histórica que puede ser extrapolada de las

acuarelas. Pero para ello es necesario primero conocer el discurso visual y las convenciones de representación desde las cuales se construye la imagen. Como he insistido en mi propio trabajo, se trata de seudodescripciones, es decir, de realidades mediadas por los formatos establecidos de antemano por la stampa popular en todo el mundo ("Convención y descripción: Francisco (Pancho) Fierro y la formación del costumbrismo peruano", *Hueso número 39*, 2001). Pero el espíritu de *Figuras transparentes* tiende a negar justamente la materialidad y la densidad histórica del género, algo que se pone en evidencia tanto en el título de la publicación como en los folios de papel traslúcido que sirven de separadores entre capítulos.

A todo lo anterior es necesario agregar la imprecisión de una bibliografía que señala un evidente desconocimiento de la producción historiográfica sobre el costumbrismo americano e incluso sobre el comercio chino de exportación, un tema extensamente estudiado en los países anglosajones. En lo esencial, una obra que trata sobre imágenes asociadas al trabajo de Fierro no puede ignorar a los principales autores que han escrito sobre el tema, como son Cisneros Sánchez, José Flores Aráoz o Gallagher de Parks, todos de la bibliografía mencionada en la publicación. Esto no hace sino confirmar la falta de un corpus bibliográfico compartido, que revela a su vez la inexistencia de puentes entre tradiciones historiográficas regionales y el fraccionamiento que por lo general define aún hoy la práctica de la historia del arte americano.

Natalia Majluf  
*Museo de Arte de Lima*