

Estrategias neobarrocas en “La Pachakuti”, de Alfredo Márquez*

Alfredo Villar
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
drakeperu@yahoo.com

Resumen

Alfredo Márquez es un artista peruano que se ha destacado por desarrollar una obra con un alto contenido político. En su propuesta plástica encontramos distintas temporalidades y regímenes estéticos conviviendo. Es por eso que algunos investigadores la han ubicado dentro de una estética del arte contemporáneo llamada “neobarroca”, pero que el artista prefiere nominar como “barroco contemporáneo”. El artículo se concentra en una obra que el autor hizo como prisionero político durante el régimen dictatorial de Alberto Fujimori, “La Pachakuti (*like a virgen*)”, y detecta las distintas estrategias neobarrocas y políticas de la imagen que se usaron en su construcción.

Palabras clave

Arte contemporáneo, arte peruano, neobarroco, arte y política.

Neobaroque strategies in “La Pachakuti”, by Alfredo Márquez

Abstract

Alfredo Márquez is a Peruvian artist who has been distinguished for producing highly political artwork. In his visual proposals, we find the coexistence of different temporalities and aesthetic regimes. Therefore, some researchers have classified his work within a contemporary art aesthetic called “neobaroque,” though the artist prefers to call it “contemporary baroque.” This article focuses on La Pachakuti (Like a Virgen), which the artist created as a political prisoner during Alberto Fujimori’s dictatorship, in order to analyze different baroque strategies and visual politics.

Keywords

Contemporary art, peruvian art, neobaroque, art and politics.

Estratégias neo-barrocas em “La Pachakuti”, de Alfredo Márquez

Resumo

Alfredo Márquez é um artista peruano que se destaca por desenvolver um trabalho com um alto conteúdo político. Em sua proposta plástica, encontramos diferentes temporalidades e

* Recibido: 15 de marzo de 2017/ Aceptado: 30 de noviembre de 2017.

regimes estéticos que coexistem. É por isso que alguns pesquisadores colocaram esta obra dentro de uma estética da arte contemporânea conhecida como "neobarroca", mas que o artista prefere chamar de "barroco contemporâneo". O artigo se concentra em um trabalho que o autor fez como prisioneiro político durante o regime ditatorial de Alberto Fujimori, “La Pachakuti (*like a virgen*)”, e detecta as diferentes estratégias neobarrocas e políticas da imagem que foram usadas em sua construção.

Palavras-chave

Arte contemporânea, arte peruana, neobarroco, arte e política.

Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se le perciba como uno de los estratos de la experiencia artística es cuando se lo puede sublimar... El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo (Adorno, 1983: 16).

En la era actual resultan especialmente singulares los artistas que pueden ir más allá de la “torre de marfil” del arte (y/o del mercado) y aventurarse en buscar estéticamente nuevos significados políticos al mundo circundante. Aunque todo arte refleja el medio social y responde a su tiempo, muchas veces este reflejo está velado y opacado por el formalismo o el individualismo mercantil. El artista peruano Alfredo Márquez siempre ha trabajado en contra de esa opacidad e individualidad que, con la excusa del “arte por el arte”, hace correr el peligro de volver anémico e intrascendente ese mismo arte que –a pesar de ser consumido generalmente por una élite– mantiene siempre en suspenso el problema de la comunicación y la trascendencia.

“Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma”, sostenía en su *Teoría estética* el filósofo Theodor Adorno (1983: 15), y es sobre todo en obras como las de Alfredo Márquez donde más directa y claramente podemos observar esos antagonismos políticos, encontrando siempre una forma estética. No es una operación que busque una “reconciliación” entre el mundo y la obra de arte; por el contrario, el modo de representación de este artista busca problematizar la relación entre ambos. Pero lo interesante es cómo esta representación plástica es siempre una representación política donde forma y fondo producen casi los mismos signos y donde separarlos nos haría correr el riesgo de empobrecer el uno o el otro.

El año 1998, Márquez, quien se encontraba desde hacía cuatro años encarcelado debido a una injusta condena por “apología al terrorismo”¹, empezó a pintar un cuadro que iniciaría una nueva etapa en su obra; etapa que él denominaría después como “barroco contemporáneo”. Esta propuesta se mostraría interesada por el barroco colonial andino, pero también por “la reflexión y la acción sobre el uso político de las imágenes, así como sobre las imágenes del poder” (Márquez, 2005). Un régimen estético e ideológico capaz de comprender las complejidades estéticas y políticas del pasado, pero también sus reflejos en las imágenes especulares y laberínticas de una sociedad contemporánea que algunos

¹ Desde mediados de los años 1980 se impuso en el Perú la figura legal de apología al terrorismo, que era en realidad un “delito de opinión” y que podía ser usado por el Estado para encarcelar a cualquier disidente político.

autores han denominado como neobarroca (Calabrese, 1999). Una propuesta estética y una praxis política que comenzaría como un acto de resistencia y creación desde una prisión y que, a partir de la apropiación y de la misma producción de imágenes, buscaría “una relación crítica frente a las políticas de la imagen de este mundo neobarroco” (Márquez, 2005).

Márquez opta por entender lo barroco —siguiendo por supuesto a Omar Calabrese, pero sobre todo a Ramón Mújica (1996) y a Helmut Hatzfeld (1983)— como “una categoría que puede darse en cualquier época o civilización” (Márquez, 2005). Es decir, como una forma estética que atraviesa formas políticas e históricas. Las políticas de la imagen se caracterizan por ese “anacronismo” de temporalidades cruzadas de las que habla Georges Didi-Huberman (2010) y, por lo tanto, trascienden la linealidad del tiempo histórico: de esa manera, evangelización y adoctrinamiento ideológico pueden cumplir los mismos objetivos y adoptar formas similares, ya sea en el siglo XVII o en el XXI. “Las políticas de la imagen constituyen el mecanismo de concientización de mayor eficacia en sociedades ágrafas como las de los pueblos indígenas del XVII o las urbes contemporáneas” (Márquez, 2005). En un país como el Perú, donde la lectura es minoritaria, en parte porque no es una tradición nativa, la letra con imagen entra.

Si en un momento fue la ideología cristiana y en la actualidad lo es la del consumo capitalista, no hay duda de que ambos regímenes ideológicos han intentado e intentan dirigir los deseos y las mentes de las masas mediante imágenes de seducción. La obra de Alfredo Márquez recupera esas imágenes seductoras, pero desmontando sus mecanismos ilusorios. Así, mediante una estrategia neobarroca, acumula signos visuales creando laberintos y juegos de sentidos, develando los antagonismos sociales y desnudando y extremando las relaciones entre el pasado y el presente. El objetivo final es crear un documento plástico que, en palabras del artista, “interactúe con la realidad y que no limite su campo de acción al de la experiencia estética, sino al del pensamiento y la acción política” (Márquez, 2005).

Sin embargo, nada de esto estuvo realmente previsto cuando Alfredo Márquez decidió comenzar a pintar el cuadro que tomaría después el nombre de “La Pachakuti (*like a virgin*)”. Como el mismo Márquez (2005) sostiene, la idea de trabajar plásticamente una reflexión visual sobre las políticas de la imagen se origina “no en términos intelectuales, sino absolutamente concretos (...) en medio de los debates existenciales en los que nos movíamos los inquilinos forzados en las cárceles políticas que el gobierno peruano había superpoblado en la década de los 90's”.

Estos “debates existenciales” giraban alrededor de cosas muy sencillas y concretas, pero lo que más deslumbró al artista fueron las iconografías

aparentemente profanas que otros prisioneros creaban en sus espacios. El horror al vacío se unía al horror a la soledad y a una inmensa necesidad “religiosa” (en el sentido etimológico de esta palabra, que alude a la “unión de los cuerpos”) y simbólica de representar lo más querido y anhelado. De esta manera, cada prisionero creaba un pequeño “altar” en sus celdas donde las fotografías de sus familiares, esposas y parejas se entremezclaban con las imágenes de vedettes y mujeres semidesnudas. Altares que a la vez encerraban los sentimientos más íntimos y privados como los más vulgares y públicos; altares en los cuales las imágenes encerraban a su vez el deseo carnal y el deseo político de la libertad. Y es que “para los dominados la cuestión nunca ha sido tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerle un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación” (Rancière, 2010: 64). Obviamente, Márquez observó en estos pequeños altares un aparato político de resistencia con una superposición de sentidos muy similar a una construcción barroca y alegórica, donde distintos elementos aparentemente disímiles pueden coexistir.

De esta manera, el artista encontraba estrategias barrocas en la experiencia concreta y cotidiana de los prisioneros. Un barroquismo “popular” donde se entrelazaban lo religioso y lo profano, la fe y el deseo, lo ideal con lo erótico; una amalgama que, además, aludía a una cultura popular o “chicha”² que se caracteriza por su sensualidad, exuberancia y cromatismo intenso. Y esto no es casual, ya que, con esta obra, Márquez comienza a buscar nuevos colores y a explorar nuevos materiales, acordes a esta nueva sensibilidad. Es lo que hace, por ejemplo, con el acrílico, que es un material muy usado en la pintura popular urbana, caracterizándose por su brillo y resistencia, y que es usado en este cuadro para resaltar los elementos de la nueva cultura emergente.

Para el artista, el uso de este material sobre el lienzo fue un aprendizaje, ya que era la primera vez que incursionaba en la pintura. Márquez había trabajado anteriormente en proyectos colectivos de arquitectura precaria y de serigrafía como Los Bestias, NN y Perú Fabrica, pero con “La Pachakuti” la experiencia será individual y el de pintor se volverá su nuevo oficio. Este cuadro se realizaría silenciosa y pacientemente en los últimos meses de encierro del artista. La liberación artística será el preludio a la liberación política.

A primera vista, lo que más resalta en “La Pachakuti” es la figura de esta vedette/virgen que preside el centro del cuadro. Esto se logra gracias al color azul intenso del acrílico con el que está pintado el cuerpo y a la línea blanca que lo bordea, dando la ilusión de que esta imagen está encima de las otras. La

² Desde los años 1980 las poblaciones migrantes en la ciudad de Lima habían creado una cultura popular llena de color y de una visualidad desbordada que tenía su equivalente en el sonido musical de la cumbia chicha tropical peruana.

medialuna sobre la cual reposan los tacos nos agrega la sensación de que el personaje está flotando. Rayos plateados y estrellas que salen de su cabeza forman la aureola virginal, lo que contrasta con la grotesca posición de cuclillas que asume y hace resaltar sus enormes caderas y su trasero. Esto contrasta, a su vez, con las pequeñas alas moradas que le agregan volatilidad y fragilidad. Otros rayos en colores menos llamativos salen del cuerpo de la virgen; unos rectos y otros, curvos. En cada mano sostiene distintos elementos, como una rama de hoja de coca, una cabeza de Guamán Poma y, entre los tacos, una rosa que está tomada de las estampas populares de Sarita Colonia. Todo esto superpuesto a un manto prehispánico que se establece como el fondo de la pintura.



“La Pachakuti (like a virgin)”, pintura de Alfredo Márquez, 1998.

Pero, a la vez, uno puede ir observando distintos elementos que comienzan a contaminar esta imagen central. Distintas imágenes se suman, invadiéndolo, siendo la de la serpiente bicéfala en colores verdes y amarillos la que más resalta. Signos de reciclaje, números telefónicos, el sol y la luna de Guamán Poma, pequeñas leyendas, pero quizás lo que más “rompe” con la composición e irrumpe es la imagen de la momia/cadáver. Si la composición apunta hacia arriba formando con el cuerpo de la virgen/vedette un triángulo, la momia, por el contrario, está de cabeza y ladeada, lo que nos plantea otro punto de vista y de construcción de este cuadro.

Hablo de “construcción” porque esta obra de Alfredo Márquez está trabajada como una “arquitectura” imaginaria donde se va agregando un piso sobre otro. Pero esto que parece una metáfora es más o menos literal. Efectivamente, el proceso creativo de este lienzo fue el de una construcción progresiva. Márquez pintaba por completo una capa y luego pintaba encima nuevamente otra (si se observa atentamente, uno puede notar como se transparentan y se superponen las imágenes y capas de pintura como si fueran palimpsestos). El resultado es un “edificio” con distintos niveles (o pisos) de imágenes y significados. Un edificio que da la sensación de “una superficie confusa, erizada de formas y animada de movimiento interno”, que era como el maestro Francisco Stastny (1967: 16) definía al estilo barroco.

Las capas y los pisos de este edificio y altar neobarroco se van superponiendo en un orden que, especulamos, es el siguiente:

Habría un primer piso, la base de esta construcción, que se hace a partir de un textil Wari. En un principio, parecía que eran varios textiles unidos pero la referencia alude a un modelo particular y, para ser más exactos, a un unku Wari. Lo interesante es que, cuando uno compara el modelo original, este tiene los colores un poco más encendidos. Márquez ha optado por oscurecer los rojos y ocres del textil original. Esta variación cromática, unida a las barras verticales, crea un efecto visual que alude a la melancolía del encierro y a los barrotes de una celda. Pero la referencia política es velada y, a la vez, clarísima. Estamos hablando de una cultura que se desarrolló originariamente en la zona del sur andino donde llegó a ser más intensa la Guerra Interna: Ayacucho³.

La cultura Wari posteriormente se extenderá desde este sur andino al resto del Perú, en una expansión geográfica que también nos recordará a la expansión de la Guerra Interna. A este primer piso, inmediatamente se le superpone un

³ La región de Ayacucho, en la sierra sur del Perú, fue donde se originó a comienzos de los años 1980 una insurrección armada dirigida por Sendero Luminoso, un partido regional maoísta que declaró una guerra al Estado peruano que se extendió a todo el país y que duró más de veinte años. A este proceso de Guerra Interna también se le denomina como Conflicto Armado Interno.

segundo, con la imagen arqueológica de un cadáver/momia que va a ser desenterrado. La alusión política es sutil pero poderosa y conecta perfectamente el primer piso con el segundo de esta alegoría neobarroca.

“Lo barroco estaba en su gusto -heredado del Renacimiento- por la alegoría, el jeroglífico y la emblemática pero esta fascinación por el símbolo provenía del deseo de desentrañar el lenguaje universal del mito (...) todo mito tenía diversos niveles de lectura y protegía sus verdades ocultas con acertijos alegóricos” (Mujica, 2003: 56). Si seguimos esta sugerencia que Ramón Mujica nos da para entrar en las iconografías barrocas, entonces nos daremos cuenta de que este cuadro de Márquez opera de una manera muy similar a como operaban las alegorías de ese estilo pictórico. En efecto, encontramos que todo está cifrado y con distintos niveles de lecturas que nos obligan a volver una y otra vez a estos signos visuales que están constantemente emitiendo nuevos significados. Así, la momia/cadáver alude al desentierro, a la “resurrección de los muertos” de la iconografía y mitología religiosa cristiana, pero también a los desaparecidos, las fosas comunes y a todos los NN y cadáveres que la Guerra Interna ha dejado y a los cuales Márquez otorga una nueva y velada forma estética/política.

Gustavo Buntinx (2005) ha señalado la polisemia de la palabra quechua “Mallki”, que a la vez significa momia, feto y semilla. Desde esta perspectiva, la alegoría se enciende con nuevos significados y esta momia es también algo que está a punto de nacer (el feto) y germinar (la semilla). El cadáver se convierte así en un signo mesiánico: llegará el momento en que el pasado se volverá a encender con la chispa de la esperanza y el vencido podrá por fin reconciliarse con la historia. Es una promesa latente y que puede ir desde el ciclo mítico del Inkarrí⁴, que espera encontrar su cuerpo para volver a resucitar, hasta aquellos cuerpos que los vencedores de la Guerra Interna quieren que permanezcan ocultos, despedazados y desaparecidos. Si el Inkarrí promete la vuelta a una sociedad originaria donde los explotados puedan volver a ser dueños de su destino y sentirse orgullosos de su cultura, el cadáver de la guerra interna reclama algo igual de profundo: que los vencedores dejen de imponer su política de olvido y que los culpables reconozcan sus crímenes. Ambos procesos implicarían un verdadero Pachakuti, una conmoción, un nuevo tiempo utópico donde se revolvería, pero también se resolvería el conflicto de la violencia política, la justicia y la memoria.

En el tercer nivel de este cuadro están los rayos y destellos barrocos sobre los cuales va a ser pintada la virgen/vedette. Sin duda, los rayos rectos provienen de la tradición hispana, pero los curvos parecen aludir a serpientes e iconografías

⁴ El ciclo del Inkarrí es un mito que anuncia el “regreso del Inca”. El cuerpo original del gobernante fue despedazado por lo españoles, pero esos pedazos enterrados en distintos lugares van a volver a unirse, y cuando esto suceda él volverá a gobernar ocasionando el regreso del Imperio Inca.

prehispánicas. Esto le agregaría una nueva capa de sentido a este cuadro, ya que, de alguna manera, en este pequeño detalle el artista estaría “mostrándonos” visualmente como funcionó el mestizaje de la colonia en el Perú, donde la superposición de deidades y formas prehispanicas con deidades y formas hispanas era esencial. Insisto en la idea de que Márquez opera todos estos significados no “demostrando”, sino “mostrando”. Aunque las lecturas nos puedan llevar al plano ideológico, la forma misma contiene el fondo. La vieja separación esencialista entre forma y fondo no tiene sentido aquí, ya que son las mismas formas las que segregan estos significados en una unidad ideológica y estética donde las jerarquías de arte puro y arte político se desvanecen.

Es probable, también, que el sol y la luna de Guamán Poma hayan sido pintados en esta etapa y lo mismo podemos decir de la corona hispánica que está sobre la cabeza de la virgen. Esto nos lleva al siguiente piso, el cuarto, donde ya tendríamos a la imagen sagrada/profana de la vedette chicha Iris Loza pintada en el azul kitsch de la imaginería krishna -tonalidad que había sido usada antes por Márquez en el Mariátegui de *La Carpeta Negra* (1988)– que contrasta con los cabellos que fluctúan entre tonalidades doradas y rojas. La imagen es absolutamente irreverente frente a las iconografías religiosas formales, empezando porque esta virgen “nos da la espalda” y sobre todo nos muestra su enorme trasero, que resalta aún más por la posición de cuclillas en la cual se encuentra la vedette. En principio, me intriga esa posición, ya que no es “natural” y pareciera que la fotografía sobre la cual trabajó el artista haya sido una en la cual la vedette, más que posando, haya estado bailando (y que la imaginación del artista la haya desnudado posteriormente). Aunque también es probable que sea una fotografía de esas que circulan en el mercado negro, en el cual se encuentran vedettes desnudas en distintas “poses” que invitan a la excitación de la sexualidad. Lo interesante, después de todo, es cómo Márquez aprovecha esta extraña posición para crear la ilusión de un ser que provoca y se ofrece sexualmente, pero que, a la vez, está dispuesto a “echar vuelo”, detalle que se resalta con dos primorosas alitas lilas de ángel cuya delicadeza y tamaño discreto contrasta con el exuberante cuerpo de la vedette que estaría flotando en el aire, si no fuera por el detalle de la medialuna sobre el cual las iconografías religiosas colocan a ciertas vírgenes.

Algunos han señalado que hay que ver en esta virgen/vedette a la momia/cadáver resucitada: “con las nalgas abiertas por el gesto fotográficamente detenido en que su figura se nos ofrece casi genuflecta. Como si en algún inevitable momento de su resurrección el ovillado ancestro asumiera, al erguirse, una pose obscena” (Buntinx, 2005: SN). Aunque esa posibilidad de lectura no está cerrada, preferimos leer la imagen de la vedette no como el cadáver resucitado, sino como el Pachakuti mesiánico: la presencia viva capaz de volver a hacer erupcionar el pasado y dar la vida a los muertos, es decir, capaz de reescribir la historia.

También hay aquí un “montaje” que nos recuerda explícitamente cómo funcionaban las alegorías barrocas donde muchas veces la imagen de una bella dama se confrontaba con la de un cadáver para hacernos conscientes de la fragilidad de la existencia. En la pintura barroca, la calavera era la advertencia de la fugacidad de todo placer mundano y por lo tanto invocaba a la reflexión y a la búsqueda metafísica. En este caso, preferimos ver en la calavera el signo político que confronta al signo hedonista de la vedette. En la época del fujimorismo, los diarios chicha abusaron de estas imágenes de mujeres semidesnudas para provocar el sensualismo, a la vez que el olvido de las masas. Al plantear un nuevo montaje entre imágenes que aluden a pulsiones opuestas de vida y muerte, Márquez logra resignificarlas, de manera que en su composición el cuerpo del cadáver irrumpe y penetra en el cuerpo de la vedette. El elemento político inocula y contamina así al elemento sensual, transfigurándolo en un nuevo Pachakuti que nos ofrece el placer, pero también la conciencia de que hay algo más allá de ese placer.

Considerando nuevamente el nombre del cuadro “La Pachakuti (*like a virgen*)”, estamos ante una nueva alegoría (esta vez lingüística) que se convierte en un acertijo de significados, muchos de ellos aparentemente contradictorios. Como se sabe, Pachakuti es el término quechua que alude a un “voltearse del mundo”, a una inversión/subversión del orden establecido, a un nuevo ciclo restaurador y justiciero donde las cosas vuelven a ser “como deberían ser”. Pero también este Pachakuti, al tomar la forma de una mujer, de una vedette, de una bataclana, nos remite al término “pacharaca”, jerga con la cual se denomina a las mujeres de extracción popular cuyos gustos sexuales y estéticos son puestos en entredicho. Pacharaca, pero también “like a virgen”. La imagen como aporía, pero también como comentario de todo un proceso cultural donde la cultura chicha es siempre acusada de caótica, desordenada, de mal gusto, “pacharaca”, aunque a la vez sea el anuncio de un nuevo mestizaje sin prejuicios.

Esta virgen de lo popular emergente es el nuevo Pachakuti: surge del pasado, pero también dialoga con lo cosmopolita, con lo popular transnacional. “*Like a virgin*” es la canción de Madonna, pero también el signo de los nuevos tiempos, donde las clases populares son las que se apropian con mayor velocidad y desparpajo de los códigos occidentales, creando algo distinto y absolutamente inédito. Si la historia volverá a ser escrita, será por aquellos que necesariamente no son los que mejor saben escribir. “Gracias a los sin esperanza no es dada la esperanza” diría Benjamin (1986: 88).

Ahora vayamos al quinto nivel, el que ya no se superpone al de la virgen, sino que convive casi paralelamente a esta imagen, invadiéndola y comentándola. Es por eso que no podemos decir, a ciencia cierta, si la aureola de rayos plateados y estrellas doradas sobre círculos rojos que rodea la cabeza de la virgen chicha también fue sido construida en este momento o después. Los elementos que sí

parecen haber sido agregados en este piso, el quinto, parecen ser la cabeza del inka decapitado que la virgen sostiene en su mano derecha y la ramita de hojas de coca que sostiene en la mano izquierda, así como la rosa que adorna las imágenes de santas populares, específicamente Sarita Colonia, que está entre los dos pies de la imagen.

Aquí, el enigma de los significados vuelve a potenciarse, pero a la vez se aclara. La referencia al Inkari es ahora más evidente, pues la cabeza degollada es obviamente aquella del inka que dibuja Guamán Poma. La virgen/vedette la lleva como un trofeo entrelazado entre sus dedos, lo mismo que el ramo de coca, también conocida como “la planta sagrada de los inkas”. De esta manera, la virgen lleva en una mano el pasado y en la otra el presente de la cultura andina. Habría que ver también el paralelo entre la rosa de la santa popular que se ubica a sus pies y la corona de rayos y estrellas colonial que sale de su cabeza. Aquí podemos pensar en una topografía simbólica, entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, entre lo sublime y lo delicado que se asocia con lo occidental y se ubica en la parte superior, y lo popular y “vulgar”, que se ubica en la parte inferior. La medialuna, que también viene de lo colonial, se va a superponer a la rosa de la santa popular, pero un nuevo elemento, un nuevo signo-imagen irrumpirá creando nuevos sentidos.

Aunque puede haber sido pintado en el mismo momento, por su importancia simbólica hay un elemento clave que es necesario resaltar casi como si fuera un “nuevo piso”. El Amaru brillante y casi fosforescente y “chicha” pintado con un verde intenso y con destellos de amarillo flúor y líneas rojas. En algunas imágenes coloniales, bajo la medialuna, a veces estaba un demonio que era vencido por la virgen. Aquí, el Amaru es un demonio, pero también es una serpiente bicéfala que, mediante pequeños letreros típicos de la pintura colonial, nos “habla” anunciando la dualidad de la virgen/vedette: por un lado, alaba sus rasgos coloniales occidentales con un “Ave María”; por el otro, devela su identidad indígena/mestiza con un “Pachacuti”. El Amaru, que en la cultura andina anunciaba los cataclismos y los sucesos trastocadores del orden cósmico y político, es aquí el heraldo de la buena nueva mesiánica. Bajo sus curvas se anuncia también el motivo central de este cuadro, mediante un signo articulado que es la frase “resurrección de los muertos” y un signo no articulado o simbólico que es el contemporáneo signo del reciclaje y que, aquí, alude a un tiempo mítico y al eterno retorno. Este Amaru chicha y posmoderno, al ser bicéfalo, también nos recuerda la imagen del ouróboro, la serpiente mitológica que ejemplificaba el tiempo cíclico. Pero este Amaru también da paso a promesas profanas: al extremo derecho del cuadro vemos un número telefónico, el 0 808 60606, que era un número para llamadas eróticas que los prisioneros usaban eventualmente como fantasía y fuga (una parodia burlesca, amarga e irónica de otra obra de Márquez, donde, bajo un código de barras,

se agregaba el número de la ley de apología al terrorismo). De esta manera, signos mesiánicos y sensuales se entremezclan en una manera bastante irreverente. El artista se burla tanto de las ortodoxias políticas como de sus captores, que son incapaces de ver bajo el velo las apariencias toda la información simbólica de este cuadro, que anuncia una subversión y un trastocamiento del orden bajo la aparente inocencia del cuerpo deseante y deseado de la Pachakuti, de la virgen/vedette, de la nueva cultura que emerge a pesar de la prisión, la muerte y la violencia.

Como hemos visto, este cuadro nos lleva a descifrar una serie de signos que se presentan dialogando unos con otros y que el observador inquieto puede ir develando, aunque sin agotar su polisemia. Esta fase, que en el esquema de interpretación de Erwin Panofsky (1983) sería el análisis iconográfico, nos lleva inmediatamente al nivel de interpretación y síntesis iconográfica. Aquí estamos en el mundo de los valores simbólicos, de los significados más profundos, de la concepción del mundo que alimenta al artista.

Como hemos estado sustentando, esta concepción es la del barroco contemporáneo o neobarroco. Pero ¿cómo se ubica esta idea y forma de hacer arte dentro del arte peruano actual?

En el contexto de la plástica contemporánea peruana lo neo-barroco vendría a ser una expresión de lo “posmoderno” que se presenta como una agenda marginal de vanguardia (...) los artistas plásticos posmodernos y neobarrocos no pretenden reanudar un período histórico pasado. Más bien reciclan y re-elaboran un patrimonio iconográfico y estético histórico cultural buscando su re-definición violenta. Lo logran mediante la hibridación pictórica y la subversión intencionada del denso imaginario religioso o histórico virreynal. Estas transformaciones morfológicas devienen así en manifiestos que detonan las múltiples incongruencias y fracturas de nuestra identidad y contemporaneidad (Mujica, 2003: 51).

Ramón Mújica, al igual que Omar Calabrese (1999), consideran equivalentes los términos neobarroco y posmoderno, ya que ambos aluden a una era de saturación de signos y significados. En el arte peruano contemporáneo, esa saturación nace de las fricciones de una agenda de vanguardia que se encuentra con una realidad que la desborda y que la obliga a buscar nuevos referentes. Ya a comienzos de los 1980, el grupo Huayco empezó a trabajar con la estética del arte pop transnacional, tratando de casarla con la de la cultura popular urbana. Este tipo de experiencia será la que fascinará a los colectivos que vendrán después y en los cuales Márquez será parte, como Los Bestias y NN (inclusive un miembro de Huayco, como Herbert Rodríguez, se plegará a uno de estos grupos, sobre todo cuando empezaron el trabajo en la Carpa Santa Rosa). Aunque la presencia de lo colonial y sus relecturas no será un tema que preocupe a los artistas (es más, durante los 1980 y buena parte de los 1990 había un rechazo casi visceral en los

grupos de vanguardia por el uso de esos códigos), esto cambiará precisamente el año 1998, cuando Márquez comienza a trabajar con “La Pachakuti”.

Algo cambió en el signo de los tiempos y el mismo Márquez señala como una influencia poderosa, para revisitar las imágenes del pasado colonial, la lectura de *Buscando un Inca*, de Alberto Flores Galindo (1988). En este libro, Flores realiza una amplia investigación sobre los avatares de lo que él denominaba como “Utopía andina”, es decir, de un mismo signo mesiánico y milenarista que recorre las rebeliones políticas a lo largo de la historia del Perú. Un signo que se presenta a los desposeídos con la promesa de una vuelta del Inca, de un Pachacuti que lo trastorna todo y que propone a una organización social más justa. Obviamente, habría que hablar, y el mismo Flores lo hace, de “Utopías” en plural, ya que el signo será similar, pero sus encarnaciones a lo largo de la historia difieren tanto en formas como resultados. Sin embargo, lo importante de este libro para el arte peruano es, precisamente, cómo Flores comienza a leer el arte colonial y republicano buscando alegorías mesiánicas y utópicas. Allí donde el historiador del arte sólo ve formas estéticas, Flores ve significantes políticos que interpelan desde el pasado al presente. Esto, sobre todo, en el capítulo acerca de Gabriel Aguilar donde Flores hace una lectura paralela de los murales de Tadeo Escalante y de este rebelde andino a comienzos de la República.

Otro referente importante para la construcción del discurso neobarroco en el arte contemporáneo peruano será la publicación de *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, de Ramón Mujica (1996). Aunque menos político que el libro de Flores Galindo, el libro de Mujica explora profundamente en las estrategias barrocas y alegóricas del arte colonial, encontrando significados velados, enigmas y laberintos de sentidos que fascinarán a una generación de artistas que empezaran a valorar estos referentes en su carga tanto estética como ideológica. Una vez en libertad, Alfredo Márquez con Ángel Váldez y todo un conjunto de artistas, se embarcarán en el proyecto de producción artística y curatorial de *A Imagen y Semejanza*, en el cual la relectura estética del pasado dará inicio a una serie de obras donde el referente colonial se vuelve el pretexto para tratar temas contemporáneos.

Podemos considerar, de esta manera, que con “La Pachakuti” se inicia una nueva etapa en el arte peruano, que reflexiona sobre sus herencias coloniales y prehispánicas en un palimpsesto y yuxtaposición de imágenes que podemos denominar como neobarrocas. Las redefiniciones son violentas porque trastocan nuestra relación con el arte colonial y resignifican todo nuestro pasado indígena, a la vez que ponen en tensión los sentidos y las relaciones políticas entre ambos. Esto desata un nudo de multiplicidades fragmentadas y fracturadas, porque es precisamente nuestra identidad cultural la que se halla en ese estado.

No hay duda de que, con “La Pachakuti”, Márquez realiza una obra extrema y que va a definir una época que se abre y otra que se cierra. Alegoría barroca y a la vez montaje vanguardista, esta pintura es tan emblemática por los signos que anuncia como aquella serigrafía de Juan Javier Salazar, “Algo va a pasar”, que, a comienzos de los 1980, anunciaba el comienzo de aquella hecatombe en la que se convirtió la guerra interna.

Por el contrario, La Pachakuti anuncia el cierre de este ciclo de la guerra, aunque sus consecuencias (y sus heridas) sigan latentes (y sangrantes). Márquez contempla el enigma de la guerra interna desnudando sus presencias ocultas e incómodas, depositando sus esperanzas en una cultura popular emergente, chicha, pero también llena de ambigüedades y cooptada por el poder.

Sin embargo, en medio de un mundo que se derrumba, hay otro nuevo que se construye y la pulsión utópica –el inconsciente político, lo llamaría Fredric Jameson (1989)- de esta pintura es poderoso, ya que Márquez está buscando precisamente “la construcción de un imaginario poderoso y ya no imágenes de poder” (Márquez, 2005). De alguna manera, al concentrarse en las imágenes usadas por el poder, Márquez busca transgredirlo. Y esa transgresión se da mediante la estrategia de la alegoría y el montaje, estrategia que une el arte del barroco con el contemporáneo y que crea a la vez una indisoluble propuesta estética y política. La imagen de la vedette chicha y de la virgen colonial se resignifican porque aquí lo estético es también una pulsión erótica. Pulsión que no va aminorar, sino que va a encender la pulsión política: el ansia de libertad es también una pulsión sexual, una libido y un deseo. Poderoso como todo lo nacido en el cuerpo, la mirada de la virgen y su actitud insolente de mostrar el trasero y a la vez de parecer “estar tomando vuelo” nos invitan a algo más. En esta alegoría/montaje, lo popular se vuelve político y el deseo apunta así no sólo a una nueva estética, sino también a una nueva praxis.

Referencias

- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Orbis.
- Benjamin, W. (1986). *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. México: Origen/Planeta.
- Buntinx, G. (2005). Barroco sobre Barroco. En: Márquez, Alfredo et al. *Inkarri Vestigio Barroco* (catálogo de la exposición). Lima: Centro Cultural de España. SN.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Flores Galindo, A. (1988). *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte.

Hatzfeld, H. (1973). *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos.

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.

Márquez, A. (2005). Memoria de Inkari. En: Márquez, Alfredo et al. *Inkari Vestigio Barroco* (catálogo de la exposición). Lima: Centro Cultural de España. SN.

Mujica, R. (1996). *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: FCE.

_____ (2003). Barroco y nuevo milenio. *Hueso Húmero* (42). Lima: Mosca Azul. 54-61.

Panofsky, E. (1983). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Rancièrè, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Stastny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Lima: Universo.