

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**Exorcizar al país o (Re)imaginar el poder.  
*Perú, país del mañana* de Juan Javier Salazar**

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del Arte y Curaduría  
que presenta:

**Patricia González Santa María**

Asesor:

**Carlos Alfredo Castro Sajami**

Lima, 2022

### Declaración jurada de autenticidad


Yo, Carlos Alfredo Castro Sajami, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis/el trabajo de investigación titulado "Exorciar al país o (Re)imaginar el poder. Perú, país del mañana de Juan Javier Salazar" de la autora Patricia Gonzalez Santa María

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 20 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 07/02/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y confirmo que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio alguno.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, febrero 08 de 2023

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Castro Sajami Carlos Alfredo</u>	
DNI: 41782502	Firma: 
ORCID: 0000-0002-7195-6291	

## RESUMEN

La presente investigación plantea aproximarse a la práctica artística de Juan Javier Salazar mediante el análisis de cinco diferentes versiones de la obra *Perú, país del mañana* (1981, 1990, 2005, 2006, 2015). Se busca complejizar dicha imagen explorando el uso que el artista da a la historia oficial, a través de la apropiación de sus referentes simbólicos, para deconstruir sus narrativas. Así, se utilizarán marcos teóricos multidisciplinares que establezcan los diversos vínculos históricos y sociales en torno a la construcción conceptual de la historia peruana, y cómo esta fue delimitada en sus imágenes por las estructuras del poder de turno. De este modo, se revisará cómo se establece el género del retrato en la historia del Perú y cómo estas imágenes fueron usadas como representaciones del poder, en cuanto a ficciones creadas para alimentar la narrativa oficial, para luego ser tomadas por artistas como Salazar para cuestionar dichas construcciones. Propongo que la apropiación sucesiva de retratos presidenciales, extraídos de una variedad de fuentes, se constituye en un montaje deliberado que cuestiona la oficialidad adoptando satíricamente el imaginario artístico del retrato de poder, constituyéndose en el testimonio de una práctica artística que posee una participación activa y crítica en la política nacional.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Micaela y Adriana.

Al Capitán y la Brugge.

“Mi intención es exorcizar al país”

*Juan Javier Salazar*

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo 1. <i>Perú, país del mañana</i>, la utopía peruana</b> .....	13
<b>1.1 De la utopía andina a la utopía socialista: la imagen como fuente histórica en el Perú</b> .....	17
1.1.1 La promesa del retorno andino: la resurrección del Inkari .....	25
1.1.2 En busca de lo nacional: la promesa incumplida .....	32
1.1.3 De la “Patria Nueva” al derrumbe del Estado: la utopía peruana en sus imágenes.....	39
a. Juan Javier Salazar, E.P.S. Huayco y las imágenes de protesta .....	48
b. Las imágenes en resistencia: migración y conflicto .....	56
<b>1.2 El arte en Latinoamérica: de la resistencia a la existencia</b> .....	67
1.2.1 De Latinoamérica al mundo: zonas abiertas y cerradas .....	69
1.2.2 Original y copia: la reproducción como mecanismo crítico .....	77
1.2.3 “Volver a la realidad mágica”: animismo y ritualidad en Juan Javier Salazar .....	84
<b>Capítulo 2. <i>Perú, país del mañana</i>: la (de)construcción de la imagen del poder</b> .....	93
<b>2.1 El retrato como función del poder</b> .....	99
2.1.1 Delimitación del retrato .....	99
2.1.2 La crítica al poder en <i>Perú, país del mañana</i> .....	103
<b>2.2 La continuidad de la imagen: Colonia - República - Contemporaneidad</b> .....	110
2.2.1 La imagen en la construcción simbólica de la república .....	112
2.2.2 El Virreinato del Perú y las <i>Genealogías Inca</i> .....	118
2.2.3 El retrato republicano .....	129
<b>2.3 Cuestionando los imaginarios nacionales</b> .....	144
2.3.1 La caricatura política en la sátira al poder .....	145
<b>Capítulo 3. Apropiar la historia</b> .....	155
<b>3.1 La historia como ficción</b> .....	162
3.1.1 La construcción de la narrativa oficial .....	166
3.1.2 Historia oficial vs. memoria social .....	174
<b>3.2 (Re)imaginando la pintura de historia</b> .....	183
3.2.1 La función de la imagen en la historia del Perú: el héroe y el pasado precolombino .....	191
<b>Conclusiones</b> .....	210
<b>Bibliografía</b> .....	214

## Introducción

Los flujos e intercambios culturales acelerados por la expansión del capitalismo y la globalización de los años 70's impulsaron nuevas cuestiones en cuanto al poder y los nacionalismos, así como también del arte. Una creciente riqueza y movilidad social a escala global permitió el surgimiento de pensadores, innovadores y creadores interesados en explorar estas cuestiones desde diferentes aristas. Quiebres ideológicos con los que los críticos afrontaban el fin del gran relato del arte (Danto 1997) dan pie a una contemporaneidad que, continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia, suele interpelar a las imágenes que sobreviven del pasado, como documentos de un mundo real que irrumpe en la obra. En ese sentido, las figuras se presentan como síntomas de un pensamiento y no como rasgos de un estilo (Giunta 2014: 7). Es decir, es el contenido de las obras de arte, en lugar del formalismo, lo que categoriza y les brinda sentido en su contexto específico.

La larga y prolífica carrera artística de Juan Javier Salazar (1955-2016), tan diversa en sus formas como en sus contenidos, fue testimonio de un pensamiento cuestionador tanto de las estructuras de la política nacional como de los mecanismos de producción y distribución de sus símbolos, “sintetizando con la mínima posibilidad material una expresión filosófica o existencial de un trabajo que me interesa vincular más con la cultura que con la estética” (Salazar en García 1987). Ubicándose, en un principio, en los márgenes del circuito artístico, su particular manera de narrar la historia nacional mediante la sátira de sus símbolos e idiosincrasias se constituye en un documento de su sociedad, sus personajes y devenires.

Esta investigación plantea aproximarse al artista y la relación crítica que plantea a la coyuntura ideológica que vivía, desde el análisis de las diferentes versiones de la obra *Perú, país del mañana* (1981-2015) para demostrar cómo Salazar utiliza la historia oficial nacional para deconstruir sus imágenes a través de la apropiación de referentes simbólicos republicanos que se articulan con las nociones de cultura y memoria. Al ser una obra compleja, con múltiples capas de interpretación, que fue tratada de manera diferente a lo largo de múltiples reelaboraciones y transformaciones, documentaré sus diferentes variantes compositivas y matéricas para intentar entender cómo las distintas formas de trabajo, recojo de fuentes y soportes materiales

pueden ser entendidos en los diferentes momentos de su realización. Así podremos percatarnos que, desde el cuestionamiento de los flujos de circulación de estas imágenes tanto en objetos populares y de difusión masiva como en archivos fotográficos y representaciones pictóricas, esta serie de obras examina las construcciones hegemónicas del poder y sus representaciones visuales mediante el uso del retrato y el formato compositivo de una genealogía de gobernantes.

Partiremos de la hipótesis de que la apropiación sucesiva de retratos presidenciales en *Perú, país del mañana* se constituye en un montaje deliberado de narraciones y tiempos para los que Juan Javier Salazar desarrolla una serie de obras que adoptan satíricamente el imaginario artístico del retrato de poder con el objetivo de resaltar la dicotomía entre la construcción de la historia oficial y la memoria social en el Perú. Al tomar estos retratos, estas obras cuestionan la construcción ficticia de la imagen del poder del Estado republicano, encarnada en el retrato del líder. Al deconstruir estas imágenes e indagar cada vez más profundamente en su aparición y desarrollo dentro de la historia del arte y la cultura visual, la obra puede ser leída como un registro crítico de estas representaciones que, mediante el juego con las cronologías artísticas, introduce el cuestionamiento a la universalización de las imágenes de poder. Mediante el uso del formato y las dimensiones de la pintura de Historia, superponiendo en el sustrato material componentes efímeros en deterioro y una factura apresurada, subraya metafóricamente la precariedad en la que se encontraba la institucionalidad gubernamental en los diferentes momentos de aparición de las versiones, por lo que representa un testimonio de una creación artística que posee una participación activa y crítica de la política e historia nacional.

El corpus de obras seleccionadas consta de cinco versiones de *Perú, país del mañana* y, para su análisis, este trabajo plantea un enfoque similar a la crítica historiográfica realizada por pensadores como Alberto Flores Galindo en torno a la narrativa histórica del Perú. Esto permitirá revelar cómo este mecanismo puede ser empleado también desde la historia del arte y, en especial, para la revisión historiográfica de la construcción de la imagen del líder. Por ello, se revisará cómo se establece en género del retrato en la línea temporal de la historia del Perú, desde la conquista española hasta nuestros días, y cómo estas imágenes fueron usadas como representaciones del poder, para luego ser tomadas por algunos artistas del periodo que estudiaremos. Se intentará, a su vez, señalar los diferentes momentos políticos en las que hace su aparición cada una de estas cinco versiones, para ver cómo sus variaciones pueden ser entendidas como parte de la crítica historiográfica que Salazar hace del arte.



Al ser una obra-concepto, que se reinventa a lo largo del tiempo, para explicitar el carácter de *Perú, país del mañana* se utilizarán referentes teóricos multidisciplinares que establezcan los diversos vínculos históricos y sociales en torno al poder y la construcción conceptual de las estructuras jerárquicas que motivaron sus distintas apariciones. Se realizará un análisis comparativo detallado de las obras en el que se comentará cómo los referentes utilizados para los retratos enmarcan el cuestionamiento presentado y cambian según el propósito del artista, ya que, siguiendo a Gustavo Buntinx, esta obra gráfica “cómo un clima ideológico encuentra expresión cultural, cómo un proceso social es vivido por los seres humanos concretos, cómo la historia se internaliza y sus distintos momentos se incorporan a la trama misma de nuestras ilusiones y nuestros miedos (1987: 55).

Recientemente, el interés de la crítica artística en la obra de Salazar se ha concretado en importantes publicaciones, por lo que se cuenta con una variedad de textos, muchos de ellos recientes, que han sentado un nuevo punto de partida desde el cual adentrarse en la obra. El catálogo *Paraguas existencial* (2022), “pese a no ser un catálogo razonado ni por asomo” (Villacorta 2022: 9) constituye el primer intento de compilar su portafolio visual con reproducciones de calidad. Jorge Villacorta identifica, reconoce y presenta “a un artista del dibujo como agencia primordial y central de toda la obra... aquel que dibujó incansablemente, casi como quien respira... La síntesis de la que era capaz su pensamiento habita en su dibujo” (Villacorta 2022: 10). Metodológicamente, este catálogo propone la categorización del portafolio en secciones “no herméticas, sino porosas”, es decir, que no corresponden a categorías cerradas. Ello, al contemplar el conjunto de obras, resulta inevitable, por lo que será algo que también se aplique a la división en capítulos de la presente investigación. Secciones porosas y no herméticas a través de las que exploraremos la crítica que el artista hace al poder y la imagen del líder, pero que regresará cíclicamente a conceptos clave, como los de utopía y resistencia, para ver como se trasladan, con el retrato, a través de la historia.

El tono afectuoso del prefacio de Villacorta da cuenta del aprecio que el medio artístico tuvo por la particular narrativa que Salazar trasladaba a sus obras, en las que veremos “habitar” y multiplicarse a muchas de las imágenes que analizaremos. Asimismo, el autor describe cómo la reflexión artística parte de una confluencia entre imagen y texto que refleja la centralidad que la oralidad y el relato tuvieron para el artista, con extensos ciclos de obras que se repiten y reimaginan como un encuentro entre el arte contemporáneo y una lectura cultural, política y social del Perú. Siempre bajo el signo de la ironía y la sátira, comenta el autor,

las narraciones paralelas transmitidas mediante el texto y la palabra del artista, se trasladan a la obra como un cierto horror vacui que se manifiesta en la aglomeración del dibujo y el color (Villacorta 2022).

El primer anuncio de la obra de Salazar en la crítica peruana fue de Mirko Lauer (1981) y con el artículo recapitulador en el mencionado catálogo, de cierta manera cierra un ciclo, ya que es también uno de los encargados de sumarizar la producción del artista tras su muerte. El autor menciona que una de las características de Salazar fue no solo ser un crítico sarcástico de lo político, que cuestionaba ácidamente la nacionalidad oficial, sino que “su arte fue entender, como nadie en la plástica peruana, los argumentos sociales que viven posados en los objetos más modestos que nos rodean... todo sagazmente rescatado para la estética y resignificado como comentario social” (Lauer 2022: 17). Comenta que Salazar, mediante el uso de objetos cotidianos, es capaz de hacer palpable la contradicción inherente a una sociedad estancada entre el pasado y el futuro, en busca de su propio mañana. *Perú, país del mañana*, nos dice, “es el ayer al que no podemos escapar, y que contrapesa todas esas mendaces mañanas” (Lauer 2022: 17).

Por su parte, Mijail Mitrovic (2022) historiza la transición de Salazar entre el trabajo colectivo y una preocupación política que se incrementa progresivamente, para comprender el desplazamiento y reemplazamiento de la obra, desde sus inicios en el deseo revolucionario de los años 70's y el horizonte de esperanza en la utopía socialista, a una crítica política de un sistema en donde los mitos habían colapsado. Rastrea “la transformación drástica de la posición del artista desde inicios de la década, cuando aún la posibilidad revolucionaria estaba abierta, hacia una posición más bien defensiva, de repliegue hacia una crítica generalizada del presente y pasado del país” (Mitrovic 2022: 54). Al incluir la lámina educativa de la *Editorial Huascarán* de la que son apropiados los retratos presidenciales para la primera obra (1981) y otras fuentes primarias que son recopiladas por primera vez, se constituye en el primer largo ensayo sobre el artista, que complementa las excelentes imágenes del catálogo del mismo año.

Al contar con la primera versión de *Perú, país del mañana* (1981) en la colección del Micromuseo “Al fondo hay sitio”, Gustavo Buntinx ha sido uno de los encargados de facilitar su exhibición, ya que, en sus palabras, “es una obra que debe ser pública, no es para que sea de una sola persona”<sup>1</sup>, por lo que sus textos resultan indispensables para entender al artista. El deseo revolucionario que brinda contexto a *Perú, país del mañana*, tiene para Buntinx una visión de Estado “inexistente salvo como soporte de retóricas rotas. Y de

---

<sup>1</sup> Referido por Gustavo Buntinx en entrevista personal, realizada el 18 de mayo de 2022.

esperanzas eternamente preteridas que por siempre se renuevan” (2004). Las retóricas rotas son la razón de los anhelos utópicos de la sociedad, fragmentada y conflictiva, que el artista busca aprehender y comprender desde la sátira visual. Desarrollando los conceptos de utopía y ruina, Buntinx se refiere a *Perú, país del mañana*, como “un resto humeante de Promesa en las promesas retóricas parodiadas con tanta ferocidad por este ‘proyecto para hacer un mural, cuando tenga el dinero, mañana’” (Buntinx 2004). Apoyándome en las rutas iniciadas por estos autores, esta investigación se nutre de lo antes mencionado para desarrollar la hipótesis presentada.

Para el primer capítulo, trataré las primeras tres versiones de la obra (1981, 1990, 2005) en las que la serie de retratos de los presidentes de la República del Perú es una copia de las imágenes reproducidas en dos láminas escolares ilustrativas de la *Editorial Huascarán*. Si bien estos son objetos de difusión masiva y baja calidad, también son representativos de la oficialidad institucional, contradicción que genera el nudo principal de la obra. La primera versión, de 1981, es una pintura en látex sobre planchas de triplay en la que la lámina es reproducida a gran escala para ser colocada en una galería de arte. Existen dos versiones similares en serigrafía, realizadas entre 1990 y 2005, en las que la primera pintura es incluida como un panel publicitario con diversos elementos en un espacio construido a su alrededor. Los presidentes son los mismos, pero se dan alteraciones en la cronología y se insertan los mandatarios más actuales, acercando la obra al presente. Este carácter de continuidad y transformación de *Perú, país del mañana* nos permitirá reconocer cómo el concepto de la obra tiende a ser recreado en momentos clave de transiciones políticas y convulsiones sociales, a la manera de una apropiación dentro de otra apropiación. Estas tres versiones nos ayudarán a trazar el panorama socio histórico del que surgen, introduciendo unas breves notas biográficas sobre el artista y enmarcándolo en las corrientes ideológicas latinoamericanas de las que se nutre. Esto permitirá evidenciar cómo la crítica historiográfica emprendida por pensadores peruanos en los años 70’s alimenta la obra de Salazar, con la que genera paralelos en cuanto al cuestionamiento de la figura del líder y la construcción de la historia nacional. El análisis iconológico de algunas de las representaciones presidenciales que estas tres obras muestran, y los lugares de las que son extraídas, permitirá analizar cómo se da la relación arte-política en los momentos que cada versión señala y cómo se emplean las imágenes como fuentes históricas desde el arte, abriendo un cuestionamiento a la representación que estos personajes han tenido dentro de la historia del arte.

En el segundo capítulo, trataremos el tema específico del retrato, desde su delimitación (Francastel 1978) hasta su uso como crítica al poder (Deleuze 2014 [1986]; Foucault 2002 [1975]), desarrollando el tema de su empleo como elemento de la construcción simbólica de la transición entre la colonia y la república. Para ello, se utilizará una cuarta versión de *Perú, país de mañana* (2006), otra pintura de gran formato, a cuyo título se agrega el epígrafe (*proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana*). En ella, los retratos apropiados provienen en menor medida de láminas escolares y gran parte de las figuras ubicadas en la primera fila son reemplazadas por copias de icónicas pinturas republicanas. En la segunda fila, son sustituidas por retratos fotográficos convencionales de la representación de principios del siglo XX en el Perú<sup>2</sup> y los de la tercera incluyen fotografías de prensa. Ello nos lleva a pensar que, a pesar de las similitudes de estilo que podría haber entre las obras de 1981 y 2006, su reformulación debe responder a cierto cambio en el contexto histórico y sus formas representativas, que hizo necesaria una actualización en la metodología del recojo de fuentes. Es el síntoma de una nueva era y marca una nueva transición, tanto en la política nacional como en la carrera del artista. Se resaltaré el cambio de los referentes usados para esta versión, que constituiría la apropiación formal e iconográfica de una tradición de hibridez y resistencia presente desde las *Genealogías Inca*, empleada en este caso como cuestionamiento a la precariedad de las estructuras del poder nacional como configuradoras de una identidad común. Tensiones sociales que persisten y regresan de forma cíclica, como el fantasma de un pasado irresuelto, traen consigo un cuestionamiento al poder que se convierte en el reclamo por una identidad nacional no representada ni representativa, enunciada desde el lenguaje artístico en que critica su propia historia como objeto de arte.

Ya que, al presentarse cierta manipulación en la reordenación, inclusión y omisión de personajes en las diferentes versiones de la obra, se podría indicar cierto juego con la historia, cabe preguntarse, ¿cuál es el sustrato ideológico que sustenta las recreaciones artísticas de retratos presidenciales? Podemos, en principio, caracterizar estas obras como inscritas dentro de la posmodernidad, en la que, como menciona Arthur Danto, aparece “una forma de arte que utiliza los museos como depósitos de materiales para un *collage* de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis” (1997: 28). No obstante, en el contexto peruano, ¿puede realmente hablarse de una obra posmoderna? Se aprecia que “se perfilan algunos rasgos propios de lo que en otros lugares ha dado en llamarse la post-modernidad [...] producto de una crisis que se atribuye ya no a las estructuras tradicionales de la sociedad, sino a experiencias fallidas de modernización” (Buntinx 1987:

---

<sup>2</sup> Ver Deustua, Schwarz y Mc Elroy 2009.

79), por lo que, sin la intención de tomar posición en el debate entre una modernidad fallida, inacabada o una posmodernidad heterogénea, esta tesis plantea prestar atención a los casos en los que se advierta la activación de estos mecanismos y sus consecuencias en el campo artístico.

El tercer y último capítulo rastreará los conceptos hilados desde el poder como configurador de la construcción de las narraciones históricas que buscan perpetuarlo, para lo que se utilizará como marco teórico el trabajo de Jacques Rancière (2018) en cuanto a la construcción de ficciones que alimentan una narrativa oficial que tiene hegemonía sobre otro tipo de memorias. El concepto de una memoria social, como la emergencia de un mundo visual paralelo a la historia oficial, será tratado en cuanto a cómo las personalidades ficticias y rehabilitadas de los personajes son usadas cotidianamente en imágenes populares. Ya que el nacionalismo está íntimamente ligado a la construcción de identidad mediante la educación, se empleará material gráfico de enseñanza de la historia del Perú en cuanto a la construcción de la figura del héroe y sus hazañas como fueron imaginadas mediante la pintura de Historia. Para ello, pasaremos a la última versión de la serie (2015), una obra colectiva que consta de 71 retratos realizados por diferentes artistas para la retrospectiva *60 grandes no-éxitos*, en conmemoración de los 60 años del artista. En ella, se exploran temas como la autoría y el trabajo colectivo y, como pieza central de su última gran exposición, nos revela la importancia que *Perú, país del mañana*, tuvo en su carrera.

## Capítulo 1. *Perú, país del mañana*, la utopía peruana

*Perú, país del mañana* fue producida a finales del año 1980 y principios de 1981. El gran mural fue realizado en secciones y “contó con el aporte de amigos colegas de mi generación. Hernán Pasos, Charo Noriega, Johana Hamann y varios más que pasaban por la casa taller de la calle Cajamarca” (Salazar 2015), lo cual muestra las raíces colectivistas de Salazar. Fue exhibida por primera vez en mayo de ese año en la galería *La Rama Dorada* en Miraflores, en el marco de la primera exposición individual del artista, *El sistema es implacable con la grasa*, tras su salida de E.P.S. Huayco. Se podría decir que fue la pieza ancla de dicha exposición, no solo por su gran formato, sino también por la permanencia que esta imagen tuvo en el tiempo. Como afirma Buntinx, “Se trata de una cáustica referencia a la procrastinación que ha caracterizado al proyecto de la modernidad en el país desde su origen y una emblemática síntesis de la impotencia del poder dirigente a lo largo de la historia nacional” (1987:61).



FIGURA 1. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana*. 1981, Látex y acrílico sobre triplay. 240 x 840 cm. Colección Micromuseo (“Al fondo hay sitio”).

La versión inicial de *Perú, país del mañana* (1981) consta de siete paneles de triplay crudamente pintados con látex y presenta el retrato de 42 presidentes de la República del Perú dispuestos en tres filas que, a través de globos de historieta, repiten la frase *Mañana*. Coincidimos con Buntinx en reconocer “Un soporte

grandilocuente y frágil y patético para la galería de nuestros presidentes” (Buntinx 2004). En cada fila hallamos catorce retratos que siguen un orden cronológico al ser leídos en grupos de siete, donde las siete primeras figuras de cada fila forman un conjunto que divide la obra por la mitad, simulando las páginas de un libro abierto. Esto, además, divide a los personajes predominantemente militares al lado izquierdo, con trajes azules de detalles amarillos, y los civiles al derecho, con sacos en tonos neutros y corbatines blancos (Fig. 2). Este detalle, que podría pasar desapercibido, se evidencia también por las fechas de cada gobierno indicadas mediante bandas horizontales blancas debajo de cada personaje, en donde hay un vacío cronológico entre los personajes de cada una de las mitades, que podría en principio parecer responder al desorden, pero que toma sentido al ver la fuente de la que son extraídos estos retratos. Esta organización corresponde la diagramación empleada en materiales didácticos de la época que el artista toma como fuente (Fig. 4), uno de los cuales es rescatado por Mitrovic (2022), así como a las primeras cronologías de los gobernantes del Perú, por lo que se rastreará la visualidad de dichos materiales como un elemento adicional para su interpretación.



FIGURA 2. *Perú, país del mañana*. 1981. Disposición cronológica de los personajes en forma de libro abierto. Elaboración propia.

Una cronología presidencial realizada a principios de los años 80's delimita un contexto histórico relevante para el análisis, ya que encapsula un momento político y social muy significativo de la historia peruana. La pérdida de la esquina inferior derecha de la obra no permite distinguir los años del último presidente retratado y, aunque resulte anecdótico, paradójicamente suma a su carácter simbólico. Esto se debe a que el último presidente representado en la obra, Fernando Belaunde (1912-2002), el presidente en ejercicio en 1981, había sido electo por primera vez en 1963 para ser luego derrocado por un golpe militar en 1968. Sin embargo, las promesas de tierras y progreso con las que había sido elegido continuaban irrealizadas y fue el

primer presidente elegido democráticamente tras una larga dictadura militar, en 1980. El líder de ese gobierno militar no se encuentra retratado, por lo que queda la pregunta de por qué. Así, el artista abría la incógnita acerca de lo que esta nueva elección implicaba y lo que el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975) había significado en la historia del Perú. ¿Sería un avance o un retroceso? ¿Sería otra vez para mañana? El papel histórico de cada uno de estos personajes entra en debate con la memoria social y el relato hegemónico.

A la par, el estallido de un cruento conflicto armado interno que se trasladaba rápidamente del campo a las ciudades y la incapacidad del gobierno de tomar acción, hacían que la frase *mañana* abriera múltiples preguntas ante un futuro problemático. Esto hace de la obra tanto una crítica a los gobernantes del pasado, que postergaron un futuro mejor, como al presente incierto en espera de un mañana. En palabras del artista: “Reflejaba la idea generalizada de la historia del Perú, en la que todo se posterga y todo termina prometiéndose para mañana, siempre” (Salazar en García 1987). La aparente persistencia de la frase “mañana” en el imaginario colectivo de la política nacional, llevó a esta obra a perdurar en el tiempo, simbolizando un pasado que se repite cíclicamente, pero que nunca progresa.

El desarmado, poco tiempo después de la primera muestra, y la utilización de los distintos paneles de triplay que la conformaban como material de construcción hasta finales de 1989, dejaron en ella una impronta de deterioro y desgaste a manos de los elementos naturales que resulta, ahora, parte inseparable de la obra como objeto artístico. Los diversos paneles fueron recuperados y ensamblados nuevamente por el artista a pedido del curador Gustavo Buntinx, quien visitó su casa en Chaclacayo para las etapas de planificación de la exposición *Parece que va llover*, inaugurada en marzo de 1990. La obra fue adquirida por el curador y pasó a formar parte de su proyecto Micromuseo, su respuesta a “la carencia proverbial de un Museo de Arte Moderno en Lima... nuestro gran vacío museal” (Buntinx 2004). Años más tarde es exhibida nuevamente en una exposición colectiva en el año 2004, curada también por Buntinx. Tras catorce años, es significativo que reaparezca en una época de ebullición artística tras la caída de una nueva dictadura, esta vez la de Alberto Fujimori (1992-2000), la publicación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* y su exposición multimedia *Yuyanapaq: para recordar. Relato visual del conflicto armado 1980-2000* (2003), que marcó un cierto cierre simbólico del conflicto armado interno. Las preguntas e incógnitas a las que apuntó en 1981 seguían, evidentemente, irresueltas. Actualmente la obra se encuentra



desarmada y almacenada en un depósito, aún a la espera de un espacio expositivo propio para la colección de Micromuseo, que Buntinx continúa gestionando.

Se realizará, a continuación, un análisis historiográfico, siguiendo la ruta trazada por Alberto Flores Galindo, del periodo que hizo posible el resurgimiento y transformación de una obra como *Perú, país del mañana*. Las raíces socio-culturales en las que sienta sus bases hacen de importancia delimitar una época que permitió al arte peruano “transitar del festivo Pop internacional al Pop Achorado<sup>3</sup> (“salvaje” y mestizo, insolente y crítico); de la *apropiación* a lo *inapropiado*; de la *desconstrucción* a lo *reconstructivo*” (Buntinx 2005: 13). Dado que esta obra no es solo una ácida crítica de la situación política del país, sino que también tiene asociaciones simbólicas a otras obras del artista, será importante resaltar algunos breves aspectos biográficos y del contexto histórico en el que se inserta, para entender cómo también se constituye en una crítica a la historiografía de la imagen del líder.

FIGURA 3. Identificación de retratos en *Perú, país del mañana*. 1981. Elaboración propia.



<sup>3</sup> Término acuñado por Jesús Ruiz Durand *a posteriori* para describir sus afiches de los años 70's.

## 1.1 De la utopía andina a la utopía socialista: la imagen como fuente histórica en el Perú

El positivismo<sup>4</sup> del siglo XIX y las corrientes arielistas<sup>5</sup> latinoamericanas de principios del siglo XX, se habían encargado de construir una historia peruana basada en fuentes y elementos de la cultura material provenientes de las élites, gesto problemático en una sociedad como la peruana, marcadamente estamental. En la crítica historiográfica que hace Flores Galindo acerca de los escritos de Jorge Basadre, menciona que durante el Virreinato del Perú (1542-1824) existieron dos repúblicas: la “República de los Españoles” y la “República de los Indios” (1997: 16), y a pesar de la independencia en 1821, la historia continuaba siendo escrita desde la perspectiva de los herederos de la República de Españoles aún a mediados del siglo XX.

Al acercarse el centenario de la independencia, y en el apogeo de la llamada República Aristocrática (1895-1919)<sup>6</sup>, comienza a asomar la llamada Generación del Centenario, un grupo de jóvenes pensadores que no solo cuestionaban las fuentes con las que se había construido el discurso histórico, sino también cómo este había conformado una identidad peruana irresuelta (Portocarrero 2019). Tras el empuje marxista-socialista introducido en la política peruana de la época en torno a la figura de José Carlos Mariátegui (1894-1930), comienzan a surgir diversos discursos críticos y autores como Raúl Porras Barnechea (1897-1960), Jorge Basadre (1903-1980) y Luis Alberto Sánchez (1900-1994) enfrentan un panorama en el que conflictos sociales persisten y reemergen una y otra vez. Es así que intentan comprender estos ciclos de descontento y violencia desde las implicancias que el discurso histórico ejercía sobre los diferentes agentes sociales y su posicionamiento dentro de las estructuras del poder. El impulso de esta generación de pensadores, y la influencia de escritores como José María Arguedas (1911-1969), trajeron consigo, en el campo de la etnografía, la antropología y la historia, una renovación en el intento por alcanzar una comprensión de las interacciones sociales y una reflexión sobre sus problemas estructurales.

Investigaciones como las de George Kubler<sup>7</sup>, que analiza la situación de la población andina durante

---

<sup>4</sup> Entre los autores positivistas peruanos estuvieron Francisco García Calderón Rey (1883-1953) y José de la Riva-Agüero y Osma (1885-1944).

<sup>5</sup> El término "arielistas" surge de la influencia del libro *Ariel* de José Enrique Rodó, asociado a una corriente humanista enfocada hacia la espiritualidad y el idealismo latinoamericano.

<sup>6</sup> Término acuñado por Basadre para referirse al periodo entre 1895-1919, en el que la política y las instituciones gubernamentales centralizadas en la capital eran dominadas por una oligarquía concentrada en un pequeño número de familias terratenientes dedicadas en su mayoría a la agroexportación. “En ella, la función de gobierno, tanto a nivel de Poder Ejecutivo y Judicial, se limita a los círculos dirigentes” (2005: 393, tomo XI)

<sup>7</sup> Ver Kubler (1952). *The Indian Caste of Peru, 1795-1940: A Population Study Based Upon Tax Records and Census*.

la colonia a través de documentos indígenas; John Murra (1955), quien estudia etnográficamente la organización económica y macro social del estado inca; y John Howland Rowe (1957), quien traza la permanencia de la religión inca durante la colonia, cuentan con un exhaustivo empleo de materiales andinos, y brindan fuentes primarias que amplían la discusión histórica de la constitución del poder colonial en el Perú, y por tanto, de mucho de lo que se estudiaba históricamente hasta el momento. Surgen, de este modo, estudios asociados a la literatura, mitología y ritos indígenas, temas anteriormente ignorados. La Revolución de Mayo (Francia, 1968) terminó por dar un impulso gigantesco a la utopía de un socialismo igualitario y democrático a la vez, que en el Perú encontró eco en el renovado interés por los materiales y documentos indígenas que había empezado a configurarse. Mucke comenta que “si uno quisiera fijar un año preciso para el comienzo de la nueva historia, se podría proponer 1971”, año en que se celebró el sesquicentenario de la declaración de independencia (1999: 12).

Los pensadores en los que se sustenta la obra de Juan Javier Salazar provienen de esta nueva generación que, desde mediados de siglo, busca entender a Latinoamérica y al Perú desde sus tradiciones e imágenes originarias, revisando críticamente la historiografía nacional. La memoria, presentada como realidad objetiva mediante la historia, comienza a ser cuestionada cuando queda en evidencia que los diversos pueblos originarios latinoamericanos no estaban presentes en los discursos canónicos de sus respectivas naciones. Es por esta razón que se estima relevante emprender nuevas investigaciones históricas que se contrapongan al relato tradicional escrito desde la perspectiva hispanista, que suele caracterizar a la población indígena como absolutamente dominada, para rescatar los relatos de una colonia convulsa que se resistía al absolutismo, tanto político como visual.

Mediante el rescate de fuentes acerca de las diferentes rebeliones andinas que se dieron antes de la llegada de los libertadores, empieza a entenderse la independencia peruana como un proceso de liberación y no un hecho aislado motivado primordialmente por factores externos (Rowe 1957). Se transita de una independencia peruana “concedida”, mediante la llegada de las corrientes libertadoras del norte (1810-1826) y del sur (1815-1822), a una independencia “conseguida”<sup>8</sup> por el mérito y sacrificio de los propios pobladores. Podría decirse que este innovador enfoque, desde la perspectiva de quienes antes no habían participado del discurso histórico, apoyado en la antropología y etnografía, abrirá más adelante espacio para los estudios

---

<sup>8</sup> Ver Basadre 2005: 248, tomo I.

subalternos y decoloniales. Es precisamente, este cambio ideológico el que puede verse en el material gráfico que el artista toma como fuente para su pintura.



FIGURA 4. Editorial Huascarán, *Lámina Presidentes del Perú 2*. Fotografía Juan Pablo Murrugarra. Fuente: Mitrovic 2022.

La historia oficial, la historia informal y la memoria oral constituyen tres tipos de memoria cuyas representaciones procederé a explorar a largo de esta tesis en cuanto a cómo se manifiestan en el imaginario popular peruano y cómo son trasladadas por Juan Javier Salazar a *Perú, país del mañana*. Propongo que para una lectura completa de esta obra es necesario destejer múltiples capas de elementos, significados y conceptos, que requieren una revisión de las raíces de las formas compositivas empleadas, así como de la propia representación oficial del personaje del líder. Esto se debe a que, en las sucesivas versiones de la obra, las diversas memorias mencionadas se contraponen en las imágenes y es la vinculación de los diferentes enfoques discursivos históricos alrededor del eje del poder (asociado a la oficialidad), lo que permite entender lo que se estructura como la Historia del Perú y la historia del arte. Es el impacto de estos discursos en lo que se configura colectivamente como el pasado en relación con la identidad nacional lo que busca ser representado mediante la apropiación del retrato del gobernante y, en este sentido, son los distintos enfoques socio históricos los que marcan la pauta del análisis e interpretación histórica de fuentes en el siglo XX que, considero, son el sustento del trabajo de un artista crítico como Salazar. En su cuestionamiento a la oficialidad,

y en un intento de integrar lo occidental y lo andino, “donde el recuerdo adquiere las dimensiones de mito” (Flores Galindo 1988: 19), el artista toma los conceptos de utopía y mito que empiezan a emerger en la historiografía, por lo que resultarán cruciales, en tanto son su manera de hacer que lo popular se infiltre en lo oficial.

La historia tradicional documenta la conquista y las instituciones coloniales a través de fuentes gubernamentales y eclesiásticas españolas, y de crónicas escritas predominantemente desde la perspectiva del conquistador. Crónicas como las de Cristóbal de Mena, *La conquista del Perú llamada la Nueva Castilla* (1534) y Francisco de Xerez, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia de Cuzco llamada la Nueva Castilla* (1534), fueron los primeros relatos que llegaron a Europa desde el Perú. En *Historia general de las Indias* (1547) de Gonzalo Fernández de Oviedo y *Crónica del Perú* (1553) de Pedro Cieza de León, la misión evangelizadora se constituye como validación del reclamo español a América, dado que “las bases de la institución incaica provenían de Cristo” (Estenssoro 2005: 149), por lo que podemos ver que no brindan las percepciones que tenían de la conquista las poblaciones andinas que aún conservaban la cosmovisión prehispánica. En efecto, Rolena Adorno menciona que existen dos tipos de crónicas en esta época: las que defendían los derechos de los conquistadores y sus descendientes, y las que estaban preocupadas por los intereses políticos de la administración pública y control indígena (2000: 05). Vemos así que la perspectiva nativa está ausente de esta narración.

Iniciando con la llegada española, desde la que empieza a ser escrita la historia oficial del Perú, Alberto Flores Galindo (1988) elabora un estupendo recuento de la historia nacional a partir de la figura de la utopía andina que procederé a sumarizar. Ya que el sistema colonial no se ubicó en los márgenes de los nuevos territorios sino en el interior mismo de ellos, la difícil geografía andina hizo necesaria la utilización masiva de la fuerza de trabajo para la extracción de materias primas y los nativos terminaron convertidos en dominados. Epidemias de enfermedades no endémicas, trabajo forzado y conflictos armados trajeron consigo un vertiginoso descenso demográfico entre los nativos. Como afirma Flores Galindo, “Desde los vencidos, la conquista fue un verdadero cataclismo” y para la gran mayoría de indígenas “el encuentro con los europeos fue sinónimo de muerte” (1988: 31). El autor analiza cómo se interpreta la conquista y la opresión española desde la cosmovisión andina mediante la reinterpretación de mitos de la tradición oral. La utopía andina es entonces, “una creación colectiva elaborada a partir del siglo XVI” (1988: 57). Es el retorno imaginario al imperio incaico mediante el cual la cultura andina saldría de la dominación. De esta forma, la utopía intentaba

dar una esperanza simbólica dentro de una realidad social en la que la población era sujeto de segregación, mediante un rígido sistema de castas, y explotación, mediante sistemas de control como las reducciones, encomiendas, mitas y corregidores<sup>9</sup>. El autor traza diversos episodios en los que la reaparición de mitos ancestrales de liberación y resurrección a lo largo de los siglos XVI-XVIII, particularmente el mito del Inkarrí, en el que el inca decapitado resucita para devolver prosperidad a la tierra y liberar a la raza indígena, son usados para validar rebeliones en contra del poder español (Ossio 2000).

El proceso de Conquista que se dio primero por las armas fue después llevado a la esfera ideológica y, por ende, a la visual. En la conquista de América del Sur, la conjunción de imagen y texto se constituye como una efectiva herramienta de transmisión semiótica. Es así que para justificar la posesión de las tierras americanas era necesaria una conquista no solo mediante el sometimiento bélico, sino también de uno simbólico capaz de consolidar visualmente el dominio en todas las esferas posibles, tanto social como política y religiosa. Bajo dicho objetivo, los conquistadores, la corona y la iglesia emprendieron una campaña iconográfica que legitimara el poder español en América mediante la idea de una guerra justa, con la evangelización como justificación para la conquista (Adorno 2000). En consecuencia, se debe “entender en qué contexto ideológico se construye en el Perú la imagen política y visual del inca y de la conquista” (Estenssoro 2005: 106).

La tradición pictórica del retrato fue una parte integral de las negociaciones del poder colonial y sus jerarquías sociales (Engel 2018a), teniendo sus inicios en el Perú con los primeros *Retratos de Incas* que, como veremos, no tenían un equivalente prehispánico. El énfasis colonial en personajes como figuraciones de la autoridad y su ubicua presencia en el imaginario visual, fueron centrales para la construcción de la imagen de un poder transmitido, ejercido y percibido a través de las colonias. A pesar de su posterior incorporación en el imaginario del poder indígena, no debe perderse de vista que fueron imágenes concebidas, en un principio, por los españoles para su propio beneficio. En vista de que se pretende analizar cómo se representa y construye el poder mediante el retrato del líder, me interesa resaltar los eventos que hayan forjado estas representaciones visuales. Nos enfocaremos entonces en tres eventos: la conquista, la independencia y la Guerra del Pacífico, momentos en los que la imagen del líder, transformado a veces en caudillo o héroe, fue usada para personificar

---

<sup>9</sup> Para un detallado análisis de la estructura sociopolítica Inca ver Rostworowski 2018. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*.



la identidad nacional.

Los primeros libros ilustrados que llegaron a América, particularmente los flamencos y españoles, ayudaron a esparcir los vocablos iconográficos europeos en una población heterogénea y mayormente analfabeta tras la conquista. Como dijimos, la circulación de grabados, manuscritos e imágenes fue clave en el proceso de evangelización, asimilación y adaptación de las tradiciones occidentales al entorno colonial, pero también fueron utilizados en sentido inverso. En manos de los artífices andinos, las reproducciones, recreaciones y alteraciones de estos modelos iconográficos sirvieron para ocultar su resistencia bajo el velo de lo español. Para ello, las genealogías y la heráldica mostraron ser de gran utilidad en la transmisión de conceptos como la permanencia, la legitimidad y el poder al interior del nuevo régimen político colonial. Las estéticas tan disímiles de Europa y los Andes fueron, poco a poco, sincretizando ambas estructuras de pensamiento.

La crónica *Historia general del Piru*, de Fray Martín de Murúa<sup>10</sup>, enviada a España a principios del siglo XVII y recién publicada en edición facsimilar en 1950, es un texto acompañado de un gran grupo de imágenes que hacen referencia a la sucesión de Incas y Coyas que rigieron el Imperio. El mercedario español recopila la línea genealógica de los incas con textos alusivos a cada gobernante como le fueron transmitidos oralmente y los representa visualmente con sus respectivos atributos de poder, como la porra, uncu, orejeras y mascapaycha, pero dentro de un espacio regido por la perspectiva lineal europea. En la figura de *Viracocha* (Fig. 5), podemos ver que los patrones de intensos colores presentes en el uncu han sido reproducidos fielmente, sin embargo, la posición anatómica del personaje adolece de las primitivas vistas compuestas, torso y rostro apuntando hacia un lado, rodillas y pies en dirección opuesta, mostrando una incorporación aún incipiente de los cánones representativos europeos por parte de los indígenas que realizaban sus ilustraciones (Adorno 1992). Estos incas habitan un espacio que no es el suyo. El escudo heráldico en la esquina superior de cada imagen demuestra cuál era la utilidad de este retrato desde el punto de vista español: reafirmar las líneas dinásticas y la nobleza del sujeto que serían luego trasladadas al monarca español, Carlos V. Así, el concepto de un poder otorgado (por la divinidad respectiva), era personificado y hecho sensible. Al ser leído al lado de elementos precolombinos reconocibles por los nativos, constituye una herramienta didáctica que expresa el pensamiento político del que surge.

---

<sup>10</sup> Existen dos versiones de este texto, el Manuscrito Galvin (ca. 1590) y el Códice Getty (ca. 1613).



FIGURA 5. Martín de Murúa, *Viracocha*, *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de Gobierno*, 1590, acuarela sobre papel. Manuscrito Galvin.



FIGURA 6. Martín de Murúa, “Ego fulcio columnas eius” *Inca sosteniendo las columnas de Plus Ultra en el cerro de Potosí*, *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú, de sus hechos, costumbres, trajes y manera de Gobierno*, 1590, acuarela sobre papel. Manuscrito Galvin.

Esta imagen de los incas, desde la mirada española, comienza a cambiar con el descubrimiento y posterior publicación de antiguos textos producidos por indígenas. Si bien ya se contaba con importantes textos de cronistas mestizos que abogaban por los indígenas, como los *Comentarios reales de los Incas* (1617) de Garcilaso de la Vega, la conjugación de texto e imagen presente en estos nuevos documentos, aún con la incorporación de paradigmas europeos de representación, es evidencia de una cultura andina que permanece activa tras la conquista. *Relación de las antigüedades deste Reyno del Perú* (ca. 1613-20), de Juan de Santa Cruz Pachacuti, publicado en 1879, recopila costumbres, mitos, canciones y poesía andina, narrando en cada capítulo el gobierno de un inca. La trascendencia que para los investigadores adquirió el único diagrama que contiene, que se dice es ilustrativo de la cosmovisión andina<sup>11</sup>, nos da indicios de la importancia que tomaría otro texto redescubierto en el siglo XX.

El manuscrito de origen andino más importante rescatado hasta el momento es quizás el de Felipe Huamán Poma de Ayala, *El primer nueva crónica y buen gobierno* (ca. 1616), enviado al rey Felipe II en 1616

<sup>11</sup> Ver textos de Duviols 1997 en su debate al respecto con Tom Zuidema.



y encontrado recién en 1908, en la biblioteca Real de Dinamarca (Adorno 1992). Publicado por primera vez en 1936, en edición facsímil<sup>12</sup>, sus más de 400 folios, con 398 ilustraciones lineales en blanco y negro, hacen de éste un documento indispensable. Si bien está escrito en un español un tanto rudimentario, donde la gramática se confunde por momentos con la de los vocablos quechuas, su poder comunicativo reside en la capacidad de representar los espacios incas mediante sus propios lenguajes visuales y no los hegemónicos. El trazo, la composición y la construcción de la narrativa en el espacio no siguen las convenciones europeas. Como afirma Acha, “Guamán Poma vino a ser el exponente del dibujo con propósitos lingüísticos [...] Le importaba el realismo conceptual, es decir, hacer visible las realidades que le interesaban tal como existían inteligiblemente y no visualmente” (1993: 73).

Teresa Gisbert comenta que el manuscrito encontrado en Dinamarca probablemente corresponda a una versión corregida y aumentada de anteriores compilaciones, en las que Huamán Poma parece haber tenido contacto con Murúa, que aparece retratado en la *Nueva Crónica* maltratando a un indígena (Adorno 1992). Esta asociación parece factible en tanto ambos siguen la misma división en edades del imperio Inca, pero con la adición de la preocupación por el bienestar indígena en Huamán Poma, omitida por el mercedario. De ser así, asoma un panorama, tanto estético como narrativo, en el que se generan resistencias al poder colonial, pero asumiendo una defensa argumentada desde las estructuras de dominación y el lenguaje de los dominadores.

La negación de valores estéticos renacentistas de perspectiva central y naturalismo, proponiendo en su lugar una línea activa y dinámica, de características precolombinas, revela una cosmovisión distinta a la europea en la construcción de sus discursos y lenguajes visuales (Acha 1993). El uso de genealogías, heráldica y formas literarias europeas muestra la esperanza andina de articular un gobierno colonial sobre las estructuras preexistentes, hechas palpables a través del uso del espacio representativo precolombino. El propósito político de estas imágenes, con un autor posicionado socialmente desde la nobleza, es “en favor de un gobierno nativo y opuesto al colonialismo [...] anti-inca, pero pro-andino, anticlerical, pero pro-católico” (Adorno 2000: 5). Esto muestra cierta disposición a hacer concesiones justificando en los abusos cometidos y el fracaso de la evangelización la necesidad de un cambio en el que se incorporen los modos precolombinos a las estructuras europeas.

---

<sup>12</sup> Edición a cargo de Paul Rivet del Instituto de Etnología de París.

En tal sentido, y a partir de la crítica literaria, Adorno propone realizar un acto de decolonización para entender cómo la obra de Huamán Poma incorpora los signos y lenguajes dominantes, pero resignificados desde la cosmovisión andina. Una hibridación de códigos que representa cierto espíritu de rebelión. Con el uso de elementos de diversos géneros literarios, y siguiendo el modelo Agustiniiano de las edades del mundo<sup>13</sup>, el autor indígena toma ejemplos de las biografías españolas de los siglos XV y XVI, sermones cristianos moralizadores, almanaques lunares y calendarios agrícolas, mostrando un amplio conocimiento de los escritos que circulaban en el Virreinato del Perú. Todo esto es intercalado con discusiones de rituales andinos, costumbres, instituciones y “de manera extraordinaria, toma los principios base del *Tratado de las doce dudas* (1564) de Fray Bartolomé de las Casas, que entonces circulaba como manuscrito, para advocar por el retorno de la soberanía andina a los indígenas, como las Casas hiciera medio siglo antes” (Adorno 2011: 83-84). Podemos ver que, como lo hiciera en sus imágenes y los espacios que habitan sus incas, las narraciones de Huamán Poma son también el producto de un intento de mestizaje con lo español, que no sería logrado hasta más de un siglo después.

El contenido sociopolítico de los discursos en estos manuscritos parece retratar una sociedad andina que permanece activa en espera del retorno del Inca. Oculta, pero no inmóvil, cambia y se adapta tanto a los contenidos como a las formas culturales españolas, pudiendo apreciarse “los cambios radicales que las estéticas de las vencidas culturas precolombinas tuvieron que asumir al verse obligadas a confrontar las estéticas ibéricas de los invasores triunfantes” (Acha 1993: 202).

### **1.1.1 La promesa del retorno andino: la resurrección del Inkarrí**

Autores como Flores Galindo, desde los estudios culturales, y Estenssoro, desde la etnohistoria, proponen la centralidad de la muerte de Atahualpa como acto inaugural en la representación del inca que los conquistadores se propusieron instaurar. Dos conocidas imágenes iniciales del Inca son el frontispicio de la crónica de Francisco de Xerez y el (tercer) escudo de armas concedido a Francisco Pizarro en 1538. Ambas constituyen la introducción de los incas en la historia universal y la primera imagen pública colonial del Inca

---

<sup>13</sup> San Agustín (354-430) divide la historia del mundo en seis edades, que siguen importantes acontecimientos de la tradición judeo-cristiana.

fuera del Perú transcurre entre el requerimiento, la captura y ejecución del inca y la sucesión legítima a los españoles. La derrota de Atahualpa, quien empieza a figurar al imperio derrotado, la resistencia de Vilcabamba (1539-1572), que culmina cuando Túpac Amaru I (1545-1572) es decapitado en Cusco por orden del virrey Francisco de Toledo, así como posteriores líderes indígenas que fueron también ejecutados, transmutan la derrota en decapitación. El traspaso de la figura del inca vencido al decapitado surge como metáfora de la caída de la cabeza del imperio para realizar el traspaso del poder. La permanencia de esta imagen se debe a que “la memoria histórica, oral, visual, escrita, se aferra tenaz a ciertas representaciones y olvida otras en función del valor consensual que se atribuye a los símbolos de los que puede asirse” (Estenssoro 2005: 125). La decapitación era para los españoles la manera de reemplazar el imaginario visual inca por el colonial y se constituyó en un poderoso símbolo que perduró por siglos.



FIGURA 7. Francisco de Xerez, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia de Cuzco llamada la Nueva Castilla, portada.* Atahualpa negando el requerimiento. 1534.



FIGURA 8. *Tercer escudo de armas otorgado a Francisco Pizarro. Atahualpa encadenado.* 1538.



FIGURA 9. Felipe Huamán Poma de Ayala. *La primer nueva crónica y buen gobierno*. Decapitación de Túpac Amaru I. 1616.



FIGURA 10. Felipe Huamán Poma de Ayala. *La primer nueva crónica y buen gobierno*. Decapitación de Atahualpa. 1616.

En el Perú, el temprano motivo de la decapitación se constituye en una imagen que figura el traspaso metafórico de un poder legítimo y la personificación de la identidad andina desde la derrota. Como afirma Estenssoro, “La decapitación, la ejecución simbólica de Huáscar, luego real de Túpac Amaru I, abrió paso a la imaginaria de Atahualpa” (2005: 124). No obstante, las implicancias jurídicas del regicidio fueron difíciles de racionalizar por el derecho colonial español, donde el inca asesinado debió ser, en cierta medida, reivindicado mediante genealogías.

En busca de una legítima dominación del Imperio incaico, sobre cuya estructura se construiría el poder español en el Virreinato del Perú, el rey se vio en la obligación política de reafirmar una línea dinástica que reemplazara la figura de un inca vencido y humillado por representaciones en las que, portando todos sus atributos de poder, lo traspasara legítimamente al rey<sup>14</sup>. Las diferentes funciones sociopolíticas que los retratos

<sup>14</sup> En México, donde Moctezuma abdicó el poder en favor de Cortés, no hubo la necesidad de generar genealogías aztecas que dieran continuidad al gobierno de los virreyes. La transmisión había sido legítima y las únicas decapitaciones que vemos en su

tuvieron en estos contextos generaron líneas divergentes para su desarrollo. La necesidad de la monarquía española de legitimarse dinásticamente en América tras la abdicación y redistribución de las posesiones de Carlos V, abriría paso a los artistas andinos a apropiarse del género de las genealogías para su propio beneficio y así legitimar sus privilegios de clase frente al nuevo gobierno español.

En este sentido, desde 1666, se producen conspiraciones, conatos o rebeliones fallidas que de una u otra manera pretenden invocar la memoria de los incas. En las artes visuales, esto se ve reflejado en la proliferación de versiones andinizadas de motivos españoles, tanto laicos como religiosos. Imágenes que estaban ya desde Huamán Poma un siglo antes. Si bien es cierto que las representaciones de los incas en las cronologías ilustradas en forma de códice no son retratos *sensu stricto*, al ser tanto póstumos como altamente idealizados, son los prototipos que marcarán las convenciones iconográficas que darán paso a las primeras *Genealogías Inca* en las que aparecen sucedidos por los españoles y a los retratos de las élites indígenas que siguen el modelo del retrato de corte europeo que dan pie a la obra de Salazar. Dentro de este marco, y partiendo de la hipótesis planteada de una apropiación de este formato y su contenido iconológico, se podría decir que el uso del formato de libro y la imagen idealizada del líder en *Perú, país del mañana* (1981), remite también a estos primeros códices.

---

heráldica son las de traidores, muchas veces españoles. Ver Armas de Hernán Cortés y Juan de Burgos, en las que aparecen múltiples vencidos, pero ninguno azteca.





FIGURA 11. Felipe Huamán Poma de Ayala. *El primer nueva crónica y buen gobierno. Manco Inca apresado*. 1616.



FIGURA 12. Escuela cusqueña, *Efigies de los incas o reyes del Perú. Atahualpa y Carlos V (detalle)*. 1746 - 1759, óleo sobre lienzo, 137.5 x 202 cm. Beaterio de Nuestra Señora de Copacabana, Lima.

Por consiguiente, si observamos el concepto de disyunción<sup>15</sup>, se aprecia que los motivos españoles fueron cediendo sus contenidos estrictamente imperiales y pasan a incorporar contenidos incas. Empiezan así a operar en un campo semiótico más amplio de los andes coloniales (Cummins 1998). Para los andinos, los *Retratos de Incas* comienzan a sincretizar elementos visuales de ambas culturas y las representaciones genealógicas, que toman primero la forma de los libros ilustrados de virtudes católicas, pasan luego a representar la utopía del retorno del incanato, como vimos, hasta cierto punto, en el temprano Huamán Poma.

En la cosmovisión andina prehispánica, en la que el mundo era visto como una dualidad<sup>16</sup>, la conquista había invertido el curso natural de las cosas (Adorno 2011: 87). Esto se evidencia mediante el estudio de documentos indígenas relacionados al mesianismo, una visión cíclica y profética del universo en la

<sup>15</sup> Ver Panofsky 1975: “El concepto de disyunción se utiliza para señalar que, en la situación de dominio de una cultura sobre otras, los vencidos se apropian de las formas que introducen los vencedores, pero les otorgan un contenido propio, con lo que terminan elaborando un producto diferente”. El concepto de disyunción fue introducido en la historia andina por George Kubler y después por Francisco Stastny en sus estudios sobre Arte Popular” (Flores Galindo 1988: 58)

<sup>16</sup> Para un análisis de la cosmovisión andina, calendarios ceremoniales y ritualidad Mochica ver Hocquenghem 1987.

que aparece recurrentemente un salvador o liberador, destinado a regresar el balance al mundo. Esta necesidad por adaptar la conquista a las estructuras prehispánicas y que el mundo andino pueda convivir con el español alude nuevamente al concepto de utopía, en el que los efectos de la conquista podrían ser revertidos. Las resistencias de Manco Inca en Vilcabamba (1539-1572), Gabriel Manco Cápac<sup>17</sup>, Juan Santos Atahualpa (1710-1756)<sup>18</sup>, Túpac Amaru II (1738-1781) y Mateo Pumacahua (1740-1815), líderes de diversas rebeliones y con distintas motivaciones políticas, invocan la mitología de los incas para gestar un renacimiento andino.

Así, se comienza a forjar el concepto de una utopía andina, que constituye el retorno de un Imperio incaico (considerablemente idealizado), alejado del feudalismo y absolutismo europeos. Retomando las palabras de Flores Galindo, “La historia de la utopía andina es una historia conflictiva, resultado de un contrapunto entre la cultura popular y la cultura de élites, la escritura y los relatos orales, la esperanza y los temores” (1988: 21). La estética andina, ejemplificada por la figura del inca, con una iconografía antes percibida como de significados fijos, pasa también a ser entendida como fluida y cambiante según los propósitos de quienes la empleaban. El conflicto encubierto por el dominio de la imagen remeda el que se daba en los planos sociales, políticos y religiosos.

Desde 1693, año en que se comenzó a admitir como nobles, con derecho a ocupar cargos públicos, a todo quien pudiera demostrar ascendencia en la nobleza andina (Estenssoro 2005: 163), el interés por las representaciones incaicas toma una nueva dimensión y propósito. Se ha producido un cambio en la ideología desde la llegada de los conquistadores, ejemplo de esto es que la rebelión de Gabriel Manco Cápac (1667) y su discurso en favor del renacer del imperio encuentra acogida entre los campesinos huancas que un siglo antes eran aliados firmes de los conquistadores. Curacas y miembros de la aristocracia indígena “comienzan a elaborar genealogías que se remontan hasta los últimos incas” (Flores Galindo 1988: 50) en pos de reafirmar su propia hegemonía. Es posible que al emplear este lenguaje no solo legitimaran su propia ascendencia y reconocimiento social, sino también la intestada sucesión del monarca español al trono inca. Esto se debe a que estas reivindicaciones de tipo hereditario incaico a su vez consolidan el reclamo dinástico español a los nuevos territorios, por haber sido los receptores de su poder. Muchos de estos modelos de representación circulan desde inicios de la colonia y exhiben una marcada permanencia en su estética. Si bien hay múltiples cambios en su uso político, es necesario que sean vistos a profundidad.

---

<sup>17</sup> Rebelión de 1667.

<sup>18</sup> Juan Santos Atahualpa lideró una prolongada rebelión en la selva central entre 1742-1756.

El mestizaje que se había dado entre el retrato español y el de los incas, con las connotaciones políticas que cada uno tuvo, en especial en los andes, había generado un mecanismo de resistencia incaista encubierta, en la que los elementos prehispánicos del poder indígena eran adaptados al modelo hegemónico, pero sin perder sus valores propios. La proliferación de representaciones de la mascapaycha como corona que legitima la transmisión de la soberanía de los territorios conquistados y la vestimenta inca en retratos que siguen modelos imperiales, son una clara alusión a este proceso.

A inicios de la Gran Rebelión, Túpac Amaru II encarga un lienzo, ahora perdido, donde aparecía vestido con los símbolos de la realeza inca. Esto marcó un momento de quiebre decisivo en la historia del poder de la nobleza andina y sus representaciones incaistas, ya que tras la derrota fueron fuertemente reprimidas por las autoridades coloniales y finalmente extintas como mecanismos de resistencia.

El inspector real José Antonio de Areche estaba convencido que el éxito de Túpac Amaru en la movilización de las poblaciones indígenas había derivado de su pretensión de descender “del tronco principal de los incas” y de ser, por tanto, “dueño absoluto y natural de estos dominios y su vasallaje”. Esta convicción explica la vasta ofensiva emprendida contra los símbolos de la reivindicación política y cultural de los curacas. Implantó todo un conjunto de medidas que afectaban a los curacas y a sus representaciones incaistas (Majluf 2005: 254).

Retratos y genealogías de antepasados que antes habían sido tolerados, se convirtieron en imágenes peligrosas por el poder real que los retratados ostentaban y hacían visible iconográficamente en estas pinturas. Comenzaron a ser vistas por las autoridades como la representación de una legitimidad alternativa a la del monarca español. Luego de la derrota y ejecución de Túpac Amaru II, se prohibió representar a los incas y este tipo de imágenes pasó a la clandestinidad. Se ordenó quemar los documentos genealógicos que sustentaban los privilegios de la nobleza nativa y se prohibió el uso de sus vestimentas. Murales y retratos pintados de nobles y altos funcionarios con atributos precolombinos fueron cubiertos o entregados a las autoridades coloniales. En este contexto, como afirma Majluf, “Solo un puñado de retratos de incas y de curacas en traje tradicional sobrevivieron” (2005: 256) y pasarían después a ser únicamente nostálgicos anhelos utópicos.

En el periodo entre la Gran Rebelión y la Independencia, las élites de la nobleza andina habían perdido mayor parte de su poder, hecho que fue sellado definitivamente con la abolición del término Curaca por Simón Bolívar (1825). Si bien los *Retratos de Incas* (1590-1837) hicieron su regreso tras la independencia,



distintos agentes sociales intentaron nuevamente apropiarse de su memoria simbólica para legitimar la toma del poder. Tenían ahora un elemento nostálgico que esperaba a la utopía de un retorno, puesto que sus aspiraciones de poder real habían sido definitivamente agotadas. Poco cambió en los andes tras la independencia y tanto las élites como los pobladores comunes no participaron en los ideales inspirados en la Revolución Francesa que los libertadores propugnaban. Tal como ilustra Jorge Basadre, “La estructura social en el Perú fue en 1827, al concluir el gobierno de Bolívar, no obstante los destrozos de una guerra tan cruenta como la de 1820-24, fundamentalmente la misma del período anterior a la independencia” (2005: 208, tomo I).

Las subsiguientes luchas caudillistas, golpes militares y tomas del gobierno central por medio de la fuerza, centradas en la captura de la capital, significaron que el sitio de poder y la presencia gubernamental eran poco sentidos en los andes profundos. La lucha por el poder no se constituye para las grandes masas como una motivación principal, sino como el vehículo a la liberación de la condición de servidumbre en la que se encontraban. Las poblaciones campesinas apoyaban indistintamente a uno u otro caudillo según sus propios intereses, y muchas veces estos se aprovechaban de ancestrales disputas territoriales entre comunidades para reclutar adeptos a su causa. Un retorno del Inca en este escenario comienza a tomar un aire nostálgico más que combativo. “Lo que había sido un arte combativo y militante se torna nostálgico” (Gisbert en Ades 1989: 16).

### **1.1.2 En busca de lo nacional: la promesa incumplida**

En la lucha por el poder tras la declaración de independencia en Lima (1821), los españoles establecieron sus últimos reductos en los andes del sur, hasta que la victoria definitiva de Antonio José de Sucre en Ayacucho (1824) selló la independencia americana. Esto generó que la autoridad gubernamental se centralizará durante esos tres primeros años en Lima, principalmente en las élites criollas. La ya mencionada represión de la nobleza andina tras la Gran Rebelión significó que las élites regionales, en especial las cusqueñas, no se encontraran en capacidad de aportar dirigentes al gobierno al ser vencidos los españoles. Así mismo, significó que no se contara con las estructuras sociales y administrativas que pudieran liderar la

reestructuración de la sociedad colonial en un estado moderno. Las promesas de libertad comenzaban a diluirse aún antes de consolidada la independencia.

Las luchas por poder y territorio que se dieron durante los sucesivos conflictos caudillistas del siglo XIX y la posterior Guerra del Pacífico (1878-1883), evidenciaban que las poblaciones indígenas no estaban comprometidas con las causas de los gobiernos centrales, ni era su beneficio el que estos conflictos pretendían. Las fracturas sociales emergentes escapaban al simplismo binario de una república española y otra de indios. La introducción de categorías raciales como mecanismos de jerarquización social en un territorio con una multiplicidad de etnias, significó que una cohesión nacional requeriría de un nuevo elemento identitario que aportara estabilidad. Es así que “El Perú había sido amenazado desde dentro pero no desde afuera. La mayoría de las veces las amenazas internas no perseguían objetivos nacionales sino intereses locales o regionales” (Sanders 1997: 168). La lucha entre los intereses centralistas y los de las regiones se intensificó, ya que la postergación del reclamo social de los mestizos e indígenas por parte del poder se hacía cada vez más evidente. Son estos conflictos los que empiezan a ser explorados de manera crítica por los historiadores del siglo XX, y ya que muchos de sus líderes fueron posteriormente presidentes y se encuentran retratados en *Perú, país del mañana*, resulta relevante resaltar a algunos de ellos, principalmente a aquellos cuyas percepciones públicas entraron en crisis.

La profusión de conflictos internos, a veces llamados las “guerras civiles peruanas”, liderados por Agustín Gamarra (1834), Manuel Ignacio de Vivanco y Rufino Echenique (1843-1844), Ramón Castilla (1856-1858), Mariano Ignacio Prado y Pedro Diez Canseco (1867) y Andrés Avelino Cáceres y Miguel Iglesias (1884-1885), tras la derrota frente a Chile, todos ellos retratados por Salazar, eran luchas habitualmente entre liberales y conservadores por el poder central en Lima. La rampante corrupción estatal, la falta de entrenamiento y equipamiento del ejército y la presencia de tropas de colonos<sup>19</sup>, forzados a enlistarse por sus gamonales, hicieron que estas pugnas internas por el poder exacerbaban la fractura social entre el campo y la ciudad. La segregación entre el liderazgo criollo y la tropa de infantería conformada por indígenas y mestizos, significó la incapacidad del gobierno central de apagar rebeliones y la rotunda derrota de los peruanos en la guerra con Chile.

---

<sup>19</sup> Los colonos eran pobladores indígenas agricultores que eran forzados a trabajar las haciendas de los gamonales.

FIGURA 13. Comparación entre algunos personajes en *Perú, país del mañana* 1981 y 2006. Elaboración propia.



Pero, ¿cuáles eran las raíces de estas fracturas? El conflicto por la tierra comienza a emerger como una de las principales causas de las constantes disputas y las cambiantes lealtades indígenas, en especial durante la invasión extranjera (1881-1884). Posiciones divergentes sobre la posesión de tierras, como la *reciprocidad* comunal presente en sociedades andinas, y la *redistribución* de tierras privadas, favorecida por los españoles y sus herederos (Murra 1969; Flores Galindo 1997; Rostworowski 2005), significó que la expansión de latifundios criollos dedicados a la agricultura a gran escala se diera a costa de tierras comunales indígenas. Estas habían sido pasadas de generación en generación a las comunidades y no a individuos (Murra 1980: xiv-xvi), por lo que autores como Mariátegui y Arguedas señalan que esta discrepancia era parte del conflicto social que no logró ser resuelto a través de los enfrentamientos y rebeliones de los siglos XVII-XX. Se trataba de un conflicto ideológico e identitario cuya manifestación concreta se dio en las luchas por la tierra y que no pudo ser resuelto mediante el nacionalismo, que en los andes era aún incipiente.

Tras el derrumbe del estado colonial, la figura del gamonal emergió en el vacío de poder generado. Estos cultivaban sus haciendas con mano de obra indígena y extendían su influencia mediante el clientelismo, el contrabando y la explotación. Sin embargo, según Flores Galindo, “Los indios no eran esos personajes sumisos y cobardes que retrataron algunos intelectuales oligárquicos; por el contrario, en la República y la colonia no habían cesado en ningún momento de rebelarse contra la feudalidad” (1988: 259). Así, el poder,

antes repartido entre el corregidor y el curaca fue heredado por estos gamonales, con lo que se intensificó la lucha entre la economía terrateniente y la economía campesina de subsistencia. La introducción de una economía capitalista de mercado implicaba latifundios agrícolas de gran extensión. Los terratenientes extendieron sus campos a costa de las parcelas de las comunidades indígenas, para quienes se incrementó el trabajo y disminuyó el tiempo para el cultivo en sus propias tierras comunales. Esto trajo consigo una crisis alimentaria, desnutrición, descenso poblacional y migración masiva hacia polos económicos más activos.

El gamonalismo se sustentaba en la servidumbre campesina y las continuas rebeliones de colonos a inicios del siglo XX se intensificaron debido al poco interés que el gobierno central tenía respecto de los pedidos de los agricultores. Las élites criollas limeñas de la generación previa al centenario, retratan una sociedad para la cual las tradiciones peruanas se encontraban en lo colonial, con escritores como José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944)<sup>20</sup>, bisnieto del primer presidente del Perú, y Francisco García Calderón Rey (1883-1953), hijo del presidente Francisco García Calderón Landa (1834-1905) nacido en Chile durante el exilio de su padre durante la Guerra del Pacífico. Enfocados en visiones nostálgicas de los andes y su gente, sin mayor interés en el pasado precolombino, los constantes conflictos por la tierra motivan a la siguiente generación a adentrarse en nuevas corrientes de pensamiento que pudieran explicarlos. “Para los intelectuales oligárquicos, como los García Calderón, lo tradicional era sinónimo de lo colonial, para Rumi Maqui<sup>21</sup> el pasado que se debe conservar y rescatar es el mundo y prehispánico que en Lima se ignora” (Flores Galindo 1988: 251). Quedan demarcadas dos claras posiciones, la oligárquica y la socialista, transformando los principios de un conflicto de clase para aplicarlos a un conflicto étnico y racial. Basadre por su parte difiere diciendo:

Los indígenas se dedicaban, en su gran mayoría, al trabajo de la agricultura de la sierra y de la minería. Constituían la base de la pirámide social; el problema de su situación no era tanto racial, ya que no existían disposiciones jurídicas de carácter discriminatorio, sino consuetudinario en el ámbito social y económico y por ende cultural en la relación con su pobreza e ignorancia. El modo de ser o el trato acostumbrado con ellos no podía ser alterado con decretos (Basadre 2005: 215, tomo I).

Por el contrario, autores como José María Arguedas ilustran la vida en el Perú mediante la figura del mestizo, proponiendo una peruanidad en proceso de formación, pero que se sustenta en la interacción de los

---

<sup>20</sup> *Paisajes peruanos*, 1912.

<sup>21</sup> Rumi Maqui: líder de una rebelión indígena campesina de dimensiones mesiánicas en la región Ayacucho en 1915.

aportes raciales, sociales y culturales, tanto europeos como americanos, mestizos y afrodescendientes. Sugiere que la imposición de un sistema económico europeo fracturó las estructuras sociales precolombinas, y que únicamente la reposición de las estructuras andinas mediante el socialismo significaría la verdadera liberación del pueblo de la explotación capitalista.

Quise ver cómo los mestizos contribuyen al crecimiento de Lima, y cómo están defendiendo su peruanismo. Y cómo están logrando que se comprendan las virtudes del pueblo serrano, que en la capital, no solo eran desconocidas sino absolutamente menospreciadas (Arguedas en Forgues 1993: 12)

José Carlos Mariátegui fue otro pensador peruano interesado en el mestizaje y los aportes que el socialismo podría traer a la construcción de identidad nacional, siendo clave en la orientación de las problemáticas de la Generación del Centenario hacia un proyecto político-cultural de izquierda. La interpretación de la independencia del Perú en la obra de Mariátegui aporta una mirada particular, más allá de los ya conocidos debates acerca de la nación peruana en torno al problema del indio (“socialismo inca”) y el problema de la tierra (semi-feudalismo y oligarquías). Es así que propone un tipo distinto de mestizaje que, a diferencia de los planteamientos indigenistas, no sería racial sino revolucionario, con una construcción de lo nacional basada en lo popular para generar nuevas tradiciones, ya que encuentra en las bases fundacionales de la república la persistente raíz de esta disyuntiva. Portocarrero comenta que “El problema del indio, el latifundio o el centralismo son problemas cuyas raíces se encuentran, fundamentalmente en nuestra república, porque a ella le competía resolverlos” (2019: 62). En la nueva formulación que propone para nuestra identidad nacional, Mariátegui sugiere que el colonialismo remanente es lo que impide el establecimiento de los componentes étnicos y culturales sobre los que basar dicha identidad. La discusión semiótica en torno a términos para definir las diferentes etnias del continente, y a la población en su conjunto, cuestiona terminologías como “iberoamericanos, hispanoamericanos e indo-americanos” como parte de su exploración de las diferentes combinaciones del mestizaje, cuyo fin último era “peruanizar a los peruanos” (Villegas 2013: 76).

La identidad en el Perú como nación, dice Mariátegui, viene de dos vertientes: la indígena y la europea. Sostenía, como los pensadores del centenario, que no se había logrado en el Perú un sentido de lo nacional en común, consolidado por una tradición patriótica mestiza, sino que se trataba de un proceso inacabado por la falta de inclusión andina en la narrativa nacional.

La adhesión de José Carlos Mariátegui al marxismo fue, como hemos visto, el catalizador de su interés por la tradición indígena del Perú y, en este sentido, su formulación de la idea nacional está especialmente condicionada por consideraciones ideológicas [...] Ello le llevó a identificar la sierra andina con el *locus* de la nación peruana y la tradición indígena con el camino auténtico hacia el socialismo en el Perú (Sanders 1997: 418).

A través la edición de la revista *Amauta* (1926-1930), Mariátegui cuestiona el exclusivismo criollo y promueve el mestizaje social, cultural y artístico, así como reformas laborales, educativas y sociales que pensadores de izquierda, tanto peruanos como extranjeros, sentían necesarias para seguir el camino del socialismo. En el primer número (setiembre 1926) aparece un fragmento de *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel, *Lo que ha significado la Pro-Indígena*, de Dora Mayer y un texto de Víctor Raúl Haya de la Torre, líder del Partido Aprista Peruano<sup>22</sup>. También se pueden ver ilustraciones, poemas, transcripciones de letras de canciones tradicionales andinas y artículos por reconocidos pensadores de izquierda como León Trotsky (1879-1940), ideólogo activo de la Revolución Rusa y George Grosz (1893-1959), artista alemán asociado a las corrientes del Dadá y el Expresionismo, a quien Mariátegui llamaba no caricaturista, sino superrealista, al evidenciar mediante su crítica las estructuras ocultas de la sociedad (Villegas 2015b: 445), mostrando el posicionamiento ideológico de la revista como una de las perspectivas de debate más vanguardistas.

---

<sup>22</sup> La Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), fundada en 1923, fue un partido político de izquierda radical basado en movimientos obreros y estudiantiles antiimperialistas.



FIGURA 14. José Sabogal, *Portada Revista Amauta*. Número 26, 1929. 33.8 x 24.5 cm. Archivo Mariátegui.

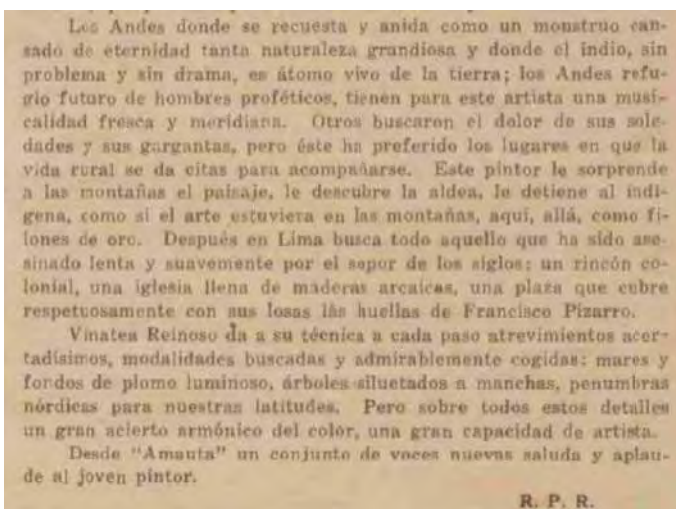


FIGURA 15. Ramiro Pérez Reinoso, *Revista Amauta*. Número 1, página 31, 1926. Archivo Mariátegui.

Resulta de interés, en este mismo número, la reseña de la primera exposición de Jorge Vinatea-Reinoso (1900-1931) que, tanto por el lenguaje poético como por el enaltecimiento del artista y su obra, muestran la predilección que el editor dio a las indagaciones de la plástica indigenista en el desarrollo de la identidad nacional. Este mestizaje es el que se empieza a evidenciar en el arte de la época (Villegas 2013) y nutre posteriormente la obra de artistas como Juan Javier Salazar. Ramiro Pérez Reinoso menciona:

Los andes donde se recuesta y anida como un monstruo cansado de eternidad tanta naturaleza y donde el indio, sin problema y sin drama, es átomo vivo de la tierra; Los andes, refugio futuro de hombres proféticos, tienen para este artista una calidad fresca y meridiana [...] Después en Lima busca todo aquello que ha sido asesinado lenta y suavemente por el sopor de los siglos: un rincón colonial, una iglesia llena de maderas arcaicas, una plaza que cubre respetuosamente con sus losas las huellas de Pizarro (En *Amauta* 1926: 31).

Hasta el momento, se había privilegiado una visión un tanto romántica de lo que tras la independencia empezó a constituirse socialmente como la nación peruana. El énfasis en escritos de pensadores, sociólogos, juristas y científicos de raíces europeas denota nuevamente una falta de confrontación con fuentes andinas, por lo que revisar historiográficamente estas construcciones resulta importante para entender este período fundacional de la obra de Salazar. Basadre comenta: “Los hombres que fundaron la República fueron generosos, idealistas y patriotas; pero les faltó tener una conciencia plena del Perú en el

espacio y en el tiempo” (2005: 222). No es precisamente generosidad lo que destila de los escritos de Arguedas y Mariátegui, para quienes estas actitudes tradicionalistas tendían al conservantismo (Mariátegui 1995 [1928]). La falta de conciencia del espacio, geografía, entorno natural y el tiempo histórico de tradiciones vivas y móviles, impidieron que una identidad peruana, propia y distinta, reforzada por símbolos y emblemas republicanos, emerja. Se puede apreciar que, a pesar de un reconocimiento a las influencias indígenas en la cultura peruana, referencias directas de la percepción que estos pobladores tenían de los hechos continúan estando ausentes del discurso hegemónico, que tendía a la preservación de tradiciones coloniales. Para Arguedas, era necesaria “una utopía basada en la actualidad de las comunidades andinas y la experiencia urbana del mestizaje” (Mitrovic 2016b: 40), que es precisamente la utopía de cambio que nuestro objeto de estudio retrata, en su traslado a través de la historia.

### **1.1.3 De la “Patria Nueva” al derrumbe del Estado: la utopía peruana en sus imágenes**

Una mirada a las representaciones visuales como manifestaciones del poder y sus raíces artísticas en símbolos, figuras y rituales cívicos resulta imprescindible para entender cómo las estructuras jerárquicas las pusieron en juego durante el primer tercio del siglo XX y las consecuencias que esto tendría en el futuro. Las imágenes dan cuenta de los cambios ideológicos que se estaban dando y el poder encuentra apoyo en el soporte visual como una manera de legitimarse y proyectarse a la población.

La promesa de libertad indígena, postergada tras la independencia, fue renovada en 1919 con la segunda elección de Augusto B. Leguía (1863-1932), quien dio fin a la República Aristocrática. Con la rápida industrialización de Occidente y el fin de la Primera Guerra Mundial, grandes capitales expanden sus inversiones a naciones poco industrializadas, productoras de materias primas, como la peruana. Leguía fue electo con la promesa de reformas que llevaran al Perú a un estado moderno. En busca de generar un mayor sentido patriótico, propuso refundar la república en una política nacionalista a la que llamaron “Patria Nueva”. Una primera etapa, de reformas sociales profundas, como el reconocimiento legal a las comunidades indígenas, dio pase a una segunda fase en la que la ejecución de obras de infraestructura pública que reacondicionaran espacios urbanos implicó la toma de grandes préstamos, desencadenando una profunda crisis económica. El centralismo en la ejecución de estas obras, muchas realizadas en conmemoración del



centenario de la independencia, significó que las regiones recurrieran a formas alternativas de modernización. Propuestas de reforma agraria, recibidas con gran expectativa en el interior del país, pero con una férrea oposición limeña, rápidamente dieron paso a rebeliones reprimidas mediante el autoritarismo y el populismo. El contraste entre las imágenes del centralismo limeño, de estilo europeo, y las miradas de la independencia que se tenía en las regiones del sur andino en la paradoja del momento que se vivía, también se hizo evidente.

La celebración del centenario fue acompañada de rituales cívicos, banquetes, eventos públicos, carros alegóricos, desfiles militares y exposiciones artísticas e industriales. Leguía utilizó Lima como emblema de la modernización de la “Patria Nueva”. Para Nanda Leonardini, “Leguía tiene tres oportunidades históricas importantes para utilizarlas iconográficamente y así reafirmar su poderío: “El centenario de la Independencia” (1921), “El centenario de la batalla de Ayacucho” (1824) encargada de cerrar la independencia sudamericana y “El Plebiscito Tacna-Arica” (1925-1929) que determina el retorno de Tacna a la patria después de largo cautiverio” (2009: 1264). Así, las liturgias seculares son dirigidas a los héroes y próceres de estas justas. El nuevo sentido de identidad nacional que reconociera el papel andino en la construcción nacional promovida por La Generación del Centenario, Arguedas y Mariátegui, fue a la vez apropiado por el régimen para ganar adeptos con medidas populistas. Leguía intentaba identificarse con San Martín, apropiándose de su iconografía en la tipología declamatoria, con la intención de reforzar su vínculo con la idea de refundar la república, celebrar la independencia y reformar el país.



FIGURA 16. Portada del diario El Comercio. Miguel Miró Quesada, *Centenario de la Independencia del Perú*. Lima, 28 de julio de 1921. Archivo Histórico El Comercio.



FIGURA 17. Portada revista Variedades. José Alcántara La Torre. *Despedida*. Lima. 30 de julio de 1921. Edición N° 700, año XVII.



FIGURA 18. Portada de La Prensa. Suplemento del Centenario. 28 de julio de 1921.

Las portadas de diarios de la época dan cuenta de esta asociación. En la primera (Fig. 16), Bolívar a la derecha y San Martín a la izquierda, toman las manos de una alegoría republicana en forma de mujer con gorro frigio, la Marianne francesa. Rodeados por una corona de flores dispuestas en semicírculo que, en pares, forman los colores de la bandera venezolana sobre Bolívar, la argentina sobre San Martín y la peruana sobre la república mujer. Debajo se encuentran las banderas y escudos español y peruano. En la segunda portada (Fig. 17), aparece nuevamente San Martín, identificado por la bandera argentina sobre su cabeza, cobijando a la república mujer, en la misma tipología que en la carátula anterior. Esta vez, una gran bandera peruana conforma el fondo y a la derecha hay dos personajes, uno haciendo venia a la mujer y otro detrás, con banda presidencial, que podemos asumir es Leguía por el perfil característico con el que ha sido retratado. En la tercera carátula seleccionada (Fig. 18), la república-mujer ocupa el centro de la imagen, cargando la bandera y con un paisaje andino detrás, con sol naciente y la imagen del libertador, extraída de una pintura de José Gil de Castro, que veremos más adelante. La fotografía de Leguía sobre la esquina superior izquierda pone a los tres personajes en el mismo plano, por lo que constituye la asociación más directa entre ellos en la presente selección y muestra los mecanismos mediante los cuales el régimen pretendió insertarse entre los fundadores de la república.



FIGURA 19. Mariano Benlliure. *Monumento ecuestre a San Martín*. Inauguración, 27 de julio de 1921. Bronce y mármol. Plaza San Martín. Fuente: El Comercio.



FIGURA 20. Plaza de Armas de Lima. Inauguración del alumbrado público en conmemoración de la Batalla de Ayacucho, diciembre de 1924, Lima. Fuente: Repositorio PUCP, Colección Leguía.

Como podemos apreciar, y a decir de Villegas, “Una de las figuras de la independencia americana que fue rescatada durante la celebración de los Centenarios fue José de San Martín” (2015a: 59), encargándose retratos y un gran monumento en bronce del libertador. Las celebraciones empezaron el 27 de julio de 1921 con la develación de una escultura ecuestre realizada por Mariano Benlliure<sup>23</sup>, emplazada en la plaza del centro de Lima a la que aún da nombre, diseñada por el escultor español Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937)<sup>24</sup>. Las avenidas, plazas, paseos y memoriales construidos para llevar a Lima de una capital provincial a una metrópoli moderna, fueron decorados con esculturas y fuentes donadas por colonias de residentes extranjeros. Efigies de *Manco Cápac* (1926), donada por la colonia japonesa, y la de un mestizo *Estibador* (1922) obsequiada por Bélgica, decoraban la recién inaugurada avenida Leguía (ahora avenida Arequipa)<sup>25</sup>. Muchos de estos monumentos no fueron concluidos hasta algunos años después de las celebraciones, dando al régimen

<sup>23</sup> Mariano Benlliure (1862-1947) fue adjudicado la comisión de este monumento tras un controvertido concurso en el que participó entre otros Carlos Baca-Flor (Villegas 2013).

<sup>24</sup> Fue maestro de José Sabogal, Julia Codesido (1883-1979), Camilo Blas (1903-1985), entre otros importantes artistas Indigenistas. Interesado en el modernismo y el arte precolombino.

<sup>25</sup> Para un análisis artístico de los ejes urbanísticos y espacios públicos generados durante el Oncenio de Leguía ver la tesis doctoral de Johanna Hamann (2015). *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima 1919-1930*.

constantes oportunidades de enaltecer y reforzar su vínculo ideológico y visual con los héroes de la independencia (el pasado) y la modernización (el futuro).



FIGURA 21. Daniel Hernández. *Saludo al Presidente Leguía*. 1921, óleo sobre lienzo, 161 x 259 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú.



FIGURA 22. Daniel Hernández. *La capitulación de Ayacucho*, 1924, óleo sobre lienzo, 96 x 132 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

En el plano del arte nacional, Daniel Hernández (1856-1932), pintor académico formado en Europa, quien regresaba al Perú en 1918 tras cuarenta años, es nombrado el primer director de la recién formada Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) (Villegas 2021: 194) por el presidente saliente. Asumiendo el cargo en 1919, ya durante el gobierno de Leguía, se convirtió mediante múltiples comisiones de retratos del presidente y recreaciones pictóricas de eventos nacionales significativos, en el pintor de historia que el régimen necesitaba para legitimar su imagen. Pinturas que pretenden ser documentos históricos, como *Saludo al Presidente Leguía* (1921), donde aparecen importantes personajes de la época, delegaciones extranjeras con elaborados atuendos, representantes del clero y la sociedad civil, y hasta el héroe de la Guerra del Pacífico y expresidente, el Mariscal Andrés Avelino Cáceres, quien apoyaba al régimen. Por otro lado, *La capitulación de Ayacucho* (1924), donde recrea imaginariamente la firma de la rendición española frente al Mariscal Antonio José de Sucre, que dio fin a las guerras de la independencia americana, y *El paso de los Andes* (1924) responden a épicas recreaciones imaginarias. Tomando el camino emprendido cien años antes por Jacques-



Louis David (1748-1825), Hernández se convirtió en el pintor que dio legitimidad a un régimen que empezó reformista y se tornó represivo.



FIGURA 23. Daniel Hernández. *Retrato de San Martín* (1923). Óleo sobre lienzo, 150 x 108 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.



FIGURA 24. Daniel Hernández. *Retrato de Augusto B. Leguía* (1923). Óleo sobre lienzo, 149 x 107 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

El retrato de Leguía como libertador realizado por Hernández (Fig. 24), con la bandera ondeando detrás, es prueba de cómo la imagen visual puede asumir repertorios políticos, incluso personalizados en un individuo. Esta es la línea oficial del retrato que luego Salazar vendría a cuestionar, ya que podemos apreciar en estos detalles (Fig. 25) que en la obra de 1981 Leguía aparece como fue retratado durante su primer gobierno (1908-1912) y en la obra de 2006 como lo fue durante el segundo (1919-1930), con un globo de historieta con la palabra “mañana” escrita 3 veces. Es una crítica que avanza en el tiempo y en los ciclos de postergación gubernamental, en los que profundiza con cada versión.

FIGURA 25. Comparación entre retratos de Augusto B. Leguía en *Perú, país del mañana*, 1981 y 2006. Elaboración propia.



Izquierda: *Retrato de Augusto B. Leguía*, 1908. Fotografía.

Izquierda: *Retrato de Augusto B. Leguía*, 1923. Fotografía.

Derecha: *Augusto B. Leguía. Perú, país del mañana* (detalle). 1981.

Derecha: *Augusto B. Leguía. Perú, país del mañana* (detalle). 1981.

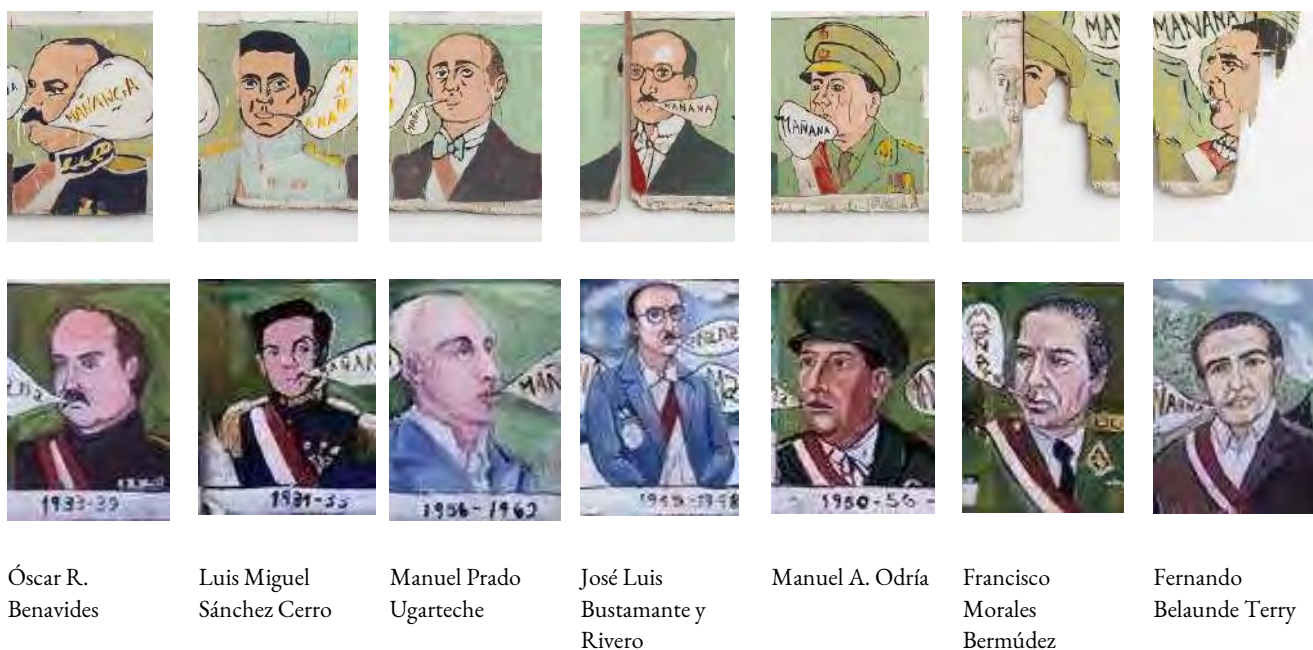
La dictadura del Oncenio de Leguía, se constituyó en contra de las ideas de izquierda, a pesar de promover un extendido rol estatal en los medios de producción (Basadre 2005, tomo XIV). En Lima, la limitación de derechos de expresión y prensa, el asalto al congreso y a la reforma constitucional, y la dura represión de manifestaciones de trabajadores y gremios con la persecución política de rivales opositores, significó que reformas verdaderamente integrales y profundas serían nuevamente postergadas. El centralismo limeño en la propuesta de construcción de la nacionalidad de la “Patria Nueva” constituye una nueva postergación de los reclamos desde el interior del país, ya que no se concretó una propuesta para incluirlos dentro de este nuevo constructo. El eterno retorno de promesas incumplidas.

En el centro y sur del país, tuvieron lugar múltiples enfrentamientos, rebeliones, ocupaciones y quema de haciendas. Esta lucha, que podía ser percibida como de clases, inevitablemente lleva a los pensadores de la época a asociarlas con las luchas socialistas. Un ejemplo es Luis E. Valcárcel (1891-1987), que asociaba las revueltas campesinas al marxismo, resaltando lo “comunista” del imperio incaico. Sin embargo, resulta un grave anacronismo pensar en un imperio incaico socialista y que el conflicto por la tierra en el Perú fuera solo un conflicto de clase. En toda probabilidad una idealización romantizada, deja entrever la esperanza de un

retorno al balance utópico. Había bastante más en juego y las complejas dinámicas sociales pronto llegaron al punto de ebullición. A decir de Flores Galindo:

Cualquier rebelión campesina inspirada en el pasado remitía la restauración de ese orden supuestamente igualitario y campesino. Para intelectuales como Valcárcel, en el sustento de una esperanza: los indios descenderían desde las alturas a las ciudades para crear, como diría Mariátegui, un “Perú Nuevo” (1988: 261).

FIGURA 26. Comparación entre algunos personajes en *Perú, país del mañana* 1981 y 2006. Elaboración propia.



Tras la caída de Leguía, una serie de golpes militares, como los de Luis Miguel Sánchez Cerro<sup>26</sup>, Oscar R. Benavides<sup>27</sup>, Manuel A. Odría<sup>28</sup> y Juan Velasco Alvarado<sup>29</sup> alternados entre gobiernos civilistas como los de José Luis Bustamante y Rivero<sup>30</sup>, Manuel Prado Ugarteche<sup>31</sup>, hijo del expresidente Mariano Ignacio Prado,

<sup>26</sup> Luis Miguel Sánchez Cerro: Dictadura de 1931-1933, presidente por golpe militar.

<sup>27</sup> Oscar R. Benavides: Dictadura de 1933-1939, presidente por golpe militar.

<sup>28</sup> Manuel A. Odría: Dictadura de 1948-1956, presidente por junta militar.

<sup>29</sup> Juan Velasco Alvarado: Dictadura de 1968-1975, presidente por golpe militar.

<sup>30</sup> José Luis Bustamante y Rivero: Elegido democráticamente (1945-1948) fue derrocado por el golpe de Odría.

<sup>31</sup> Manuel Prado Ugarteche: Elegido democráticamente (1939-1945), terminó su mandato. Elegido democráticamente para un segundo término (1956-1962) fue derrocado por el golpe de estado de Ricardo Pérez Godoy.

y Fernando Belaunde Terry, descendiente de Pedro Diez Canseco,<sup>32</sup> se llega al final de los retratos presidenciales presentes en la obra de 1981.

Sucesivas propuestas para la solución del problema de la tierra y un primer intento de reforma integral por parte de Belaunde (1965) llevan a la Reforma Agraria de 1968, la más extensa y profunda hasta la fecha. El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975) planteaba la redistribución de tierras, promover la industrialización, expandir la presencia del Estado y desarrollar una visión más amplia de identidad nacional (Burt 2011). Lo que comenzó con gran esperanza, pronto fue hundiéndose bajo el autoritarismo del régimen, cuyo repliegue y caída significaron que la combinación entre el atraso económico y el vacío de poder resultante fueran generando una opción diferente, violenta y ajena al aparato estatal. El empobrecimiento de los andes impulsó nuevas olas migratorias que trajeron a las ciudades un nuevo lenguaje visual, andino pero imbuido de urbe, mestizaje y la violencia política que empezó a intensificarse en el país.

Ya que analizar *Perú, país del mañana* implica entender cómo se construye la narrativa oficial de la historia del Perú y cómo esta entra en crisis alrededor de los primeros años de actividad artística de Juan Javier Salazar, resulta relevante ejemplificarla en torno a la ausencia de Juan Velasco (1910-1977), líder del gobierno militar, en la versión de 1981, y su inclusión en todas las siguientes. Al ser una figura cuya fortuna crítica cambió drásticamente en el tiempo ¿Será que el artista también tuvo una percepción de este personaje que cambió debido a un análisis crítico? El cambio entre la copia de una lámina y un profundo estudio de la imagen del líder en la historia se evidencia mediante el empleo de cierto grado de subjetividad y manipulación en la elección de los retratos, ya que en las versiones del 2006 y 2015 no solo se trata de un conjunto de los presidentes más populares, conocidos o, si se quiere, representativos del Perú, sino que se acentúa la selección específica de personajes. Respecto a Velasco, resulta revelador que Flores Galindo escribiera en 1988, cuando las consecuencias del experimento social de la Reforma Agraria ya podían ser vistas con la tan necesaria distancia histórica:

La nueva Reforma Agraria no otorgó el poder a los campesinos. Emprendidas desde el Estado y bloqueando cualquier posibilidad de movilización autónoma de los campesinos, debió reemplazar el deteriorado poder de los hacendados por el de los funcionarios estatales. El modelo empresarial de la

---

<sup>32</sup> Fernando Belaunde Terry: Elegido democráticamente (1963-1968), fue derrocado por Velasco. Elegido democráticamente para un segundo término (1980-1985), terminó su mandato.



Reforma llevaba a fomentar la gran propiedad [...] fue un cambio de propietario, pero no de estructuras de la propiedad (Flores Galindo 1988: 305).

De esta manera, vemos cómo la imagen del líder o gobernante sigue jugando un papel importante en la creación de una narrativa acerca de la historia del Perú, lo que hace necesario dirigir la mirada tanto a las figuras del inca, como a los mitos de resurrección andina ejemplificados por el Inkarrí, llegando hasta los pensadores de principios del siglo XX, que revisan historiográficamente el pasado y generan relecturas que son luego trasladadas al arte. Esto permitirá revelar cómo se construyó la figura del líder en el imaginario peruano, y así entender las transformaciones de las mismas que una obra como *Perú, país del mañana* muestra.

#### **a. Juan Javier Salazar, E.P.S. Huayco y las imágenes de protesta**

Esto nos lleva directamente a la época de actividad artística de Juan Javier Salazar, quien nace en Lima, Perú, en 1955, en una familia de clase media del distrito burgués de San Isidro. Su abuelo materno, Raúl María Pereira, fue un pintor de cierto interés a principios de siglo, y retrató presidentes para la pomposa celebración del centenario de la independencia criolla liderada por Leguía (Buntinx 1987). Algunos de estos retratos, como los de Agustín Gamarra y Nicolás de Piérola, entre otros, se encuentran en la amplia colección de retratos presidenciales del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú<sup>33</sup>. En un gesto de apropiación de la historia familiar, una constante en la que una vida personal de experiencias se confunde con su obra, Salazar adquiere un interés temprano por este tipo de representaciones y juega con ellas para desarrollar un ciclo de obras en las que cuestiona los símbolos, héroes y representaciones republicanas.

Su padre fue ministro de economía durante el primer gobierno de Belaunde y tras la caída del régimen y la llegada del gobierno militar, esta participación política fuerza a la familia a emigrar a Portugal, donde el artista terminó su educación escolar en una época de intensas luchas sociales. El movimiento francés de mayo

---

<sup>33</sup> También se encuentran en esta colección los retratos al óleo realizados por Raúl María Pereira para la conmemoración del Centenario de la Independencia de los presidentes Óscar R. Benavides, José María Raygada, Justiniano Borgoño, Crisóstomo Torrico, Felipe Salaverry, Antonio Gutiérrez de la Fuente, Manuel Costas, Guillermo Billinghurst, Miguel Iglesias, Pedro Diez Canseco, José Rufino Echenique y Manuel Pardo y Lavalle.

de 1968, había hecho resurgir el socialismo utópico del siglo anterior, reforzando la capacidad del arte como herramienta de cambio social, por lo que resulta importante insertar al artista en la crítica historiográfica de su época para reconocer su propuesta crítica. El propio artista comenta al respecto: “El cambio fue radical. Portugal era en ese momento muy convulso [...] En ese tiempo leí mucho a Arguedas, no solamente sus libros, sino también sus artículos periodísticos, sus estudios antropológicos. Yo creo que hay un Perú antes y después de Arguedas” (Adeprin s/f).

Es en Portugal donde empieza a interesarse por las ideas del socialismo y el realismo asociado al Arte Povera que impregnará su obra en los años siguientes. En 1972 ingresa a la Sociedad Nacional de Bellas Artes en Lisboa, donde entra en contacto con las corrientes artísticas internacionales que discutiremos más adelante. Un año después la familia regresa a Lima, donde Salazar estudió arquitectura en la Universidad Ricardo Palma (1973-1976) y paralelamente continúa sus estudios de arte en una escuela pública, decisión puramente política, por lo que se inscribe en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). Simpatizante del trotskismo, participó en la sección FIR (Frente de Izquierda Revolucionaria) del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) encabezado por Hugo Blanco, líder político que frecuentó a José María Arguedas. De Lima comenta que “Salazar se define como un *neoarguediano no suicida* [...] con una búsqueda permanente en los vestigios de lo nacional, pero no en un sentido crítico/étnico tan marcado y conflictivo [...] asume los dilemas desde un espíritu más cosmopolita y festivo, pero no por ello menos profundo y vital (2011: 12).

Las pugnas dentro de la ENBA, entre grupos con ideas tradicionales y los que deseaban impulsar una renovación artística acorde con los tiempos, llegan a su punto más alto alrededor de la misma época. Ello se ve reflejado en los cambios de directores que tuvo la escuela durante este periodo. Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1911-2004), quien la lideró entre 1956-1973, pertenecía a una familia oligárquica peruana y había recibido una formación desde el academicismo europeo. Este fue reemplazado durante el gobierno militar por José Bracamonte (1928-1983), enfocado en el diseño gráfico y la comunicación social, quien había colaborado con el gobierno en el SINAMOS (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), con el diseño de afiches propagandísticos reproducidos y distribuidos masivamente, que visualmente remiten tanto al Pop Achorado como a la propaganda comunista rusa y china. Las pugnas políticas entre proyectos sociales se trasladaban al arte y actuaban también en las ideologías estéticas y educativas. Gustavo Buntinx hace un

estupendo recuento de esta época, que resumiré brevemente para analizar constantes que recorrieron la obra y maneras de trabajo de Salazar.

Desde el surgimiento de los Indigenistas durante el Oncenio de Leguía, se había propuesto el carácter mestizo del arte popular, el valor estético de sus productos culturales como vínculos con la historia, memoria e identidad del país y su implicancia como proyecto social. Figuras como José Sabogal, las hermanas Alicia y Celia Bustamante, Carlota Carvallo y José María Arguedas habían reivindicado el valor del arte popular, incluyéndolo en muestras, investigaciones y hasta en sus propias colecciones de arte desde los años 40's. Estos intentos de renovación artística son explicados por Lauer (2007), como basados principalmente en tres hechos: el redescubrimiento y difusión del arte prehispánico, la llegada de los nacionalismos y la aparición de las vanguardias europeas, producidas en las metrópolis y que se extendieron por todo el sistema colonizado, siendo acogidas y legitimadas por los estratos sociales dominantes (Villegas 2015b: 437).

El proyecto mestizo indigenista, en el que la propuesta político-social regía sobre la estética, fue la base del apoyo que Sabogal recibiría de Mariátegui, futuro fundador del partido comunista peruano. En su faceta de crítico de arte, Mariátegui respaldó el planteamiento político de tendencia socialista del grupo, a pesar de personalmente favorecer un mestizaje de corte urbano-popular más que racial. En ambas cuestiones, los grupos de izquierda encontraban feroz resistencia en los pintores académicos y los seguidores de las vanguardias, liderados por Fernando de Szyszlo (1925-2017)<sup>34</sup>, que tenían en común el purismo de las Bellas Artes. Para estos, se debía obviar la función político-social del arte, en cuanto a opuesto a la experiencia subjetiva de contemplación estética trascendental que apoyaban las vanguardias artísticas europeas (Shiner 2010). El debate entre quienes favorecían un arte universalista de corte moderno y quienes valoraban su función específica al contexto social tomaría una posición central en las discusiones artísticas de los años 50's y 60's en el Perú.

El lenguaje visual del Pop Achorado fue utilizado durante los años 70's para la promoción de la Reforma Agraria a partir de una iconografía campesina con la intención de llevar al campo su mensaje socialista. En esta sociedad, agitada y convulsa, la política y la economía incidieron de manera fundamental en el arte. Según Buntinx, “La relación arte-política-economía empezó a generar entre los artistas una escena conflictiva y diversa, pero finalmente entrelazada por un compartido horizonte de época” (2005: 19). Los

---

<sup>34</sup> Rith-Magnani (2011). *El ancestralismo en la obra de Szyszlo*.

colores intensos impresos en cuatricromías simples, el uso de fotografías y las solarizaciones se convirtieron la estética mestiza que pasaría a representar la supervivencia post-inmigración para miles de campesinos forzados hacia las ciudades. Para esta nueva población, que luchaba por adaptarse a un nuevo estilo de vida, la apropiación de la cultura visual publicitaria “[...] abre un importante campo en el territorio de la identidad social” (Sánchez Flores 2016: 44). Las posibilidades comunicativas brindadas por la reproducción electromagnética masiva, unidas a la visualidad del Pop internacional, generaron una ruptura radical en la que las experiencias no hegemónicas se vuelven el locus del discurso estatal. Tal como afirma Buntinx, “Para los plásticos radicales se trataba de asumir la experiencia popular en su (post)modernidad, trabajando con los productos seriados de una cultura de masas atravesada por la globalización satelital, pero también por la migración interna, las permanencias andinas, la miseria, el conflicto social” (2013: 68).

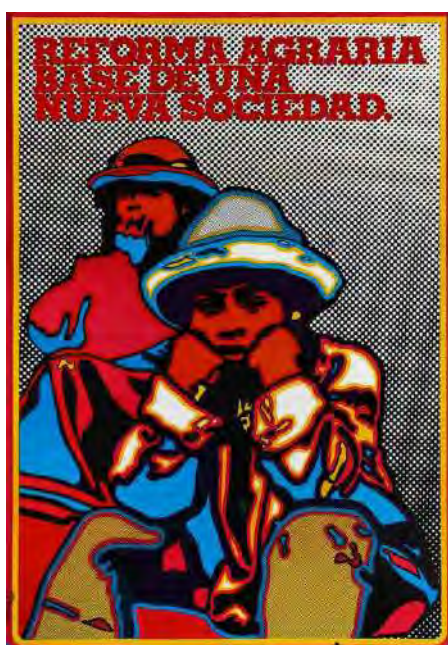


FIGURA 27. Jesús Ruiz Durand, *Reforma agraria base de una sociedad*. 1969. Impresión en offset sobre papel, 100 x 70 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.



FIGURA 28. Jesús Ruiz Durand, *El azúcar*, 1969. Impresión en offset sobre papel, 100 x 70 cm. Museo de Arte de Lima.



Este quiebre entre el arte popular y el académico había sido reforzado por la adjudicación del Premio Nacional de Cultura de 1975. Controversial por partida doble, ya que tanto Bracamonte, en el rubro de comunicación social, como el retablista ayacuchano Joaquín López Antay (1897-1981), en el rubro de las artes plásticas, fueron premiados. Era la primera vez que se premiaba el rubro de comunicación social, así como la primera que un artista que no pertenecía a ningún gremio profesional del arte recibía este premio y

fue causa de un incendiado debate entre el “arte culto” y las nuevas manifestaciones artísticas híbridas y populares. Las rígidas estructuras de jerarquización social peruana y las “problemáticas sociales del racismo urbano limeño ante los productos culturales andinos” (Villegas 2013: 77) chocan con las nuevas tendencias y corrientes latinoamericanas. El viejo debate entre las dicotomías arte-artesanía y artista-artesano fue avivado mediante este poderoso *statement* del régimen, y abrió un nuevo camino, tras años de pugnas, a las nuevas estéticas que intentarían definir la representación de una identidad nacional y revalorizarla como peruana. Para observar este conflicto desde sus protagonistas, vale la pena reproducir un pasaje de una entrevista a Ugarte Eléspuru:

Si lo que se trata es de premiar en la persona de López Antay a los artesanos nacionales, estoy totalmente de acuerdo, pero si de lo que se trata es de establecer comparaciones entre el arte y la artesanía, no lo estoy. Creo que se ha cometido una confusión de niveles que puede tener muy peligrosas consecuencias para la correcta valoración de lo que es la cultura nacional. Si por cultura se entiende desde el punto de vista etnológico, la creación anónima y colectiva, o si desde el punto de vista artístico se entiende la creación individual diferenciada llevada al máximo nivel de expresión trascendente...

En este caso me parece que ha primado un criterio oportunista y demagógico, porque artesanía y arte no deben compararse, cada una de ellas tiene su propio nivel muy respetable y que debe ser estimulado, pero cada cual en su terreno y a su altura (*La Crónica*, Lima, 27 de diciembre de 1975).

La jerarquización social que se resiste al cambio es evidente. Si bien el proyecto revolucionario de las Fuerzas Armadas intentó en su primera fase revertir este paradigma, el desmantelamiento de las iniciativas políticas populares para disuadir a opositores, con una intensa participación y control estatal en todas las esferas de la sociedad, asemejaban más una jerarquía propia del mando militar que a un proyecto igualitario. El absolutismo teórico de las Fuerzas Armadas, encontraba eco en la subordinación pretendida en el discurso Eléspuru, y era precisamente la que los jóvenes artistas deseaban subvertir. El monopolio de la cultura e identidad peruana entró en disputa. El descontento popular por el fracaso de las reformas del gobierno militar, exacerbado por una profunda crisis económica, radicalizó a la población que salió a las calles en masa en 1977. Era un tiempo de luchas estudiantiles por mayor autonomía y diversos colectivos artísticos participan en estas manifestaciones, para las que Salazar realiza diversos afiches y volantes en xilografías artesanales pero cargadas de significado político.

Enfrentadas a una dura represión, las manifestaciones de 1977 marcaron un momento crítico, en el que el agotamiento del ideario revolucionario y reformista indicaba un inminente cambio en la dirección política del país. Las manifestaciones de gremios, estudiantes y colectivos sociales terminaron por desestabilizar fatalmente al régimen militar, por lo que al año siguiente se convocó a una Asamblea Constituyente que se encargaría de efectuar una transición de vuelta a la democracia.



FIGURA 29. Juan Javier Salazar, *Escuelas en lucha*. 1977. Xilografía sobre papel, 58.5 x 35 cm. Fuente: Giusti 2020.



FIGURA 30. Anónimo, *No a la intervención*. 1977. Xilografía sobre papel, 21 x 16 cm. Fuente: Buntinx 2005.

Ese mismo año, estudiantes toman la sede de la Escuela, ubicada en un claustro colonial en el centro histórico de Lima, a lo que la policía responde brutalmente derribando las puertas con una tanqueta. En el proceso fue destruida la copia en yeso de la *Victoria alada de Samotracia*, usada por los alumnos en sus estudios. Buntinx ironiza que fue “La imagen demasiado real –y curiosamente kitsch al mismo tiempo– del arrollamiento de las aladas ilusiones del arte (en reproducción) por el metal motorizado de la política (en presencia demasiado auténtica)” (Buntinx 2005: 32). Esto marcó para los estudiantes el abandono de toda esperanza en el aparato estatal de apoyo al arte, y el quiebre definitivo con el gobierno Revolucionario de las

Fuerzas Armadas, por lo que algunos de sus estudiantes optan por el trabajo de taller colectivo en lugar de una escuela formal.

El artista suizo-peruano Francisco Mariotti (Suiza, 1943) había sido invitado a dictar un curso en la ENBA por Bracamonte, para el que propuso *Concepción y Desarrollo de Proyectos de Arte y Comunicación*. No obstante, encuentra resistencia entre los grupos conservadores por su enfoque desde la comunicación social, la investigación y la antropología, en oposición a las nociones puristas del arte inspirado, original y puramente estético promovido desde el modernismo europeo. “La propuesta demostró ser demasiado avanzada para un medio aún empantanado por las ideologías anacrónicas (o sencillamente cursis) del arte mistificado” (Buntinx 2005: 38). Si bien no llegó a ser incluido en la currícula, su innovador planteamiento encontró seguidores entre los estudiantes, quienes después formarían el taller E.P.S. Huayco.

Pronto, Salazar empieza a colaborar con otros jóvenes artistas en los Colectivos Paréntesis (1979) y E.P.S. Huayco (1980-81), siendo más constante su participación en el segundo. Las siglas E.P.S. identificaban a las Empresas de Propiedad Social creadas como cooperativas por el gobierno militar de Velasco, transformada lúdicamente por los artistas en Estética de Proyección Social, prefigurando la intencionalidad de acción política del grupo. Huayco es el aluvión de barro y piedras que desciende por las laderas de la sierra en época de lluvias, arrasando todo a su paso, “con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta” (Buntinx 2005: 20). Este hecho puede ser considerado como una metáfora de las migraciones, que también traen aires nuevos a la señorial ciudad de Lima, pero que a la vez alteran su configuración profundamente.

Se trataría de “una pequeña burguesía ilustrada cuyo proyecto de poder se expresaba en posiciones diversas de nueva izquierda. El horizonte ideológico de casi todas ellas era el socialismo, en el sentido más estricto -clasista- del término” (Buntinx 1987: 52). Los jóvenes artistas María Luy, Armando Williams, Charo Noriega, Mariella Zevallos y Juan Javier Salazar, liderados por Mariotti, presentan en 1980 su primera, y única, exposición colectiva titulada *Arte al Paso* en la *Galería Fórum* de Miraflores, la cual marcó la irrupción del Pop Achorado, de estética mestiza y popular, en el circuito oficial de las galerías limeñas. En un juego irónico entre la comida al paso y el *Arte al paso*, que da nombre a la muestra, se emplazan en el piso un grupo de latas vacías de leche que, a manera de puntos benday, forman la imagen de unas salchipapas. Los colores estridentes de los grabados y fotografías agregan el elemento urbano popular que fue reforzado por diversas citas de autores asociados a la Teoría Social del Arte en las paredes, descritas por Buntinx. Cinco grabados,



uno por cada miembro del grupo, eran acompañados por citas de Morais, García-Canclini, Hadjinicolaou, Castrillón, Lauer y Acha. El intento de democratización del arte mediante el empleo del grabado se hace evidente. Mirko Lauer sentenciaría en el volante que acompañaba a la exposición que “en el Perú, hoy, sólo lo popular es moderno” (Buntinx 2005, Lerner 2013) haciendo alusión a lo novedoso de este despliegue visual que integraba corrientes internacionales con la estética popular urbana.



FIGURA 31. Huayco E.P.S. María Luy, Charo Noriega, Francisco Mariotti, Juan Javier Salazar y Mariela Zevallos. *Arte al paso* (*Salchipapas*). 1980, Esmalte sobre hojalata, (aprox. 8,424 latas vacías de leche evaporada, marca Gloria) / 585 x 810 cm aprox. (Obra destruida). Fotografía: Guillermo Orbegoso. Fuente: Micromuseo (“Al fondo hay sitio”).

Grabados de fuerte carga política satirizaban conceptos como la autoría, la mercantilización del arte, el circuito artístico alejado del público popular y las nociones de pertenencia social. Con una estética cruda, potenciada por la crisis económica que llevó a la caída del régimen velasquista (1975), la carencia de material artístico tradicional había llevado a los jóvenes artistas a ensayar otros medios de difusión para sus obras. Las manifestaciones estudiantiles de los años 70’s habían sido el foro perfecto para que se concreten proyectos político-artísticos de democratización del acceso y producción del arte, en los que la cultura popular intenta ser integrada al circuito artístico, siguiendo el pensamiento mariateguista. En *Arte al paso* empieza a germinar el que sería el proyecto culminante del grupo, *Sarita Colonia* (1980), en el que el deterioro material se



convierte en “una aguda seña de identidad... como síntoma del fracasado proyecto social que esos jóvenes pintores convirtieron en una actitud artística tan inédita como fugaz” (Buntinx 1987: 53).

La migración y el conflicto se convierten en insignias de la vida de los nuevos pobladores, afectando dramáticamente la configuración de la ciudad, por lo que artistas emergentes empiezan a incorporarlos a sus lenguajes visuales. Las grandes olas migratorias que llegaban a la capital se establecen en las grandes pampas desérticas en precarias viviendas improvisadas, iluminadas con velas, lamparines a kerosene y fósforos. Una imagen que ha venido a ser representativa de este tiempo es *Algo va'pasar* (1980), presentada en la misma exposición.

### **b. Las imágenes en resistencia: migración y conflicto**

*Algo va'pasar* es una serigrafía de alta calidad que se apropia del logotipo y deconstruye los colores de una caja de fósforos “La Llama”, citando a su alrededor un pasaje adaptado del poema Inkarri<sup>35</sup>, traducido originalmente del quechua por iniciativa de Arguedas. La ilustración original de la caja es de José Sabogal (1888-1956), uno de los pintores indigenistas a los que Mariátegui y Arguedas estuvieron asociados. Al apropiarse de un objeto de alta circulación en un tiempo en que la migración y el desarraigo confluyen en la ciudad de Lima, las alusiones míticas, religiosas, urbanas y mestizas se superponen en múltiples capas de significados cuando se contextualiza la imagen.

---

<sup>35</sup> “El comunero esperó confiado en la resurrección de Inkarri. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Sus hijos alfabetos, cholos emergentes, se han insolentado con los patrones. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes los viejos señores racistas han emigrado a/de Lima a Miraflores. La nueva generación ha descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses. Hasta ellos ya no ha llegado el legado de Inkarri. No necesitan ese Dios. Van a conquistar el poder”. Reproducido en Buntinx 1987.

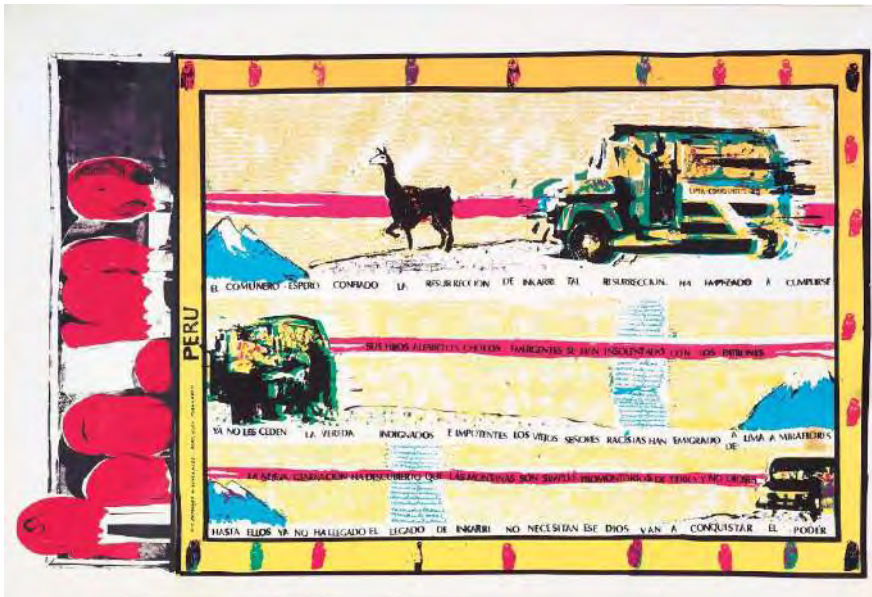


FIGURA 32. Juan Javier Salazar - E.P.S. Huayco, de la serie Arte al paso, *Algo va pasar*. 1980, serigrafía sobre papel. 64 x 82.5 cm. Colección Museo de Arte de Lima. Fotografía Google Art Project - MALI.

En este grabado está presente la llama, pero a diferencia de la original, esta mira hacia la izquierda y levanta una pata, como queriendo avanzar, lo que podría indicar el giro político que el artista sentía como necesario. Un microbús urbano sigue de cerca a la llama y en él viaja Manco Cápac, fundador del imperio incaico y primer inca de la cronología de reyes del Perú. Es el entorno urbano que irrumpe en la escena, como se vería más adelante en la serigrafía de *Perú, país del mañana* (1990). Ya no es la imagen de los andes pasivos y contemplativos, como vimos caracterizada anteriormente por los arielistas. Es un ande en movimiento donde el mundo precolombino se hace presente en el borde de la serigrafía, que incluye fardos momificados propios de estas culturas. De esta manera, “Salazar está evidentemente influido por una narrativa mítica y animista, producto de sus investigaciones en relación con la cultura popular” (de Lima 2011: 12).



FIGURA 33. Caja de fósforos, *La Llama*. ca. 1980. 3.4 x 5.4 x 1.4 cm.



FIGURA 34. *Algo va pasar*. Detalle de llama y degradé de amarillos con la frase “Algo va pasar”.

La imagen se divide en tres niveles, que marcan la ruta hacia Lima que anuncia el autobús. La frase “Algo va pasar” se repite hasta construir una trama de amarillos en el fondo del grabado. La palabra “Inmediatamente” conforma el azul. En palabras de Buntinx, “Su reiteración obsesiva sugiere además un ritual, un acto de magia. Talismán y panfleto a la vez” (1987: 64). Una pequeña figura del artista se confunde entre las momias, indicando que él también es partícipe de este tránsito. Es el mundo real del presente que irrumpe en la obra, amalgamando distintos tiempos históricos y contextos espaciales.

Buntinx (2005) sugiere que esta imagen tendría una especie de cualidad premonitoria, ya que fue presentada “tres meses antes de que se colgaran los perros en los postes del centro de Lima” (Salazar en de Lima 2011: 9) refiriendo la primera acción con la que grupos subversivos se anunciaban en la capital. Durante los años 80’s, la insurgencia armada amenazaba grandes áreas urbanas en las que atentados con dinamita interrumpían el suministro eléctrico, por lo que el uso de velas y fósforos era generalizado. Mostrando la caja entreabierta y un fósforo emergiendo de ella, esta imagen logra para Buntinx capturar el explosivo momento de violencia que el país empezaba a experimentar.

Sin embargo, la interpretación de Buntinx de un objeto premonitorio de la debacle que vendría, es para Mitrovic (2022) una que se da después de saberse los acontecimientos que marcarían el inicio del conflicto armado interno, no un significado plasmado al momento de realización de la obra. Son en cambio, los últimos momentos en los que la apuesta revolucionaria de los años 70’s continuaba vigente. Un momento en el que los nuevos migrantes no estaban ya amarrados a las utopías de retorno del Inkari. Como se menciona en la imagen: “hasta ellos ya no ha llegado el legado de Inkari”. Así, esta imagen no representaría una utopía perdida al momento de su realización, sino la lucha de los pobladores migrantes por encontrar su lugar en las grandes ciudades que, tras la explosión del conflicto, devino en utopía inalcanzable.



FIGURA 35. Detalle de Manco Cápac bajando de un microbús.

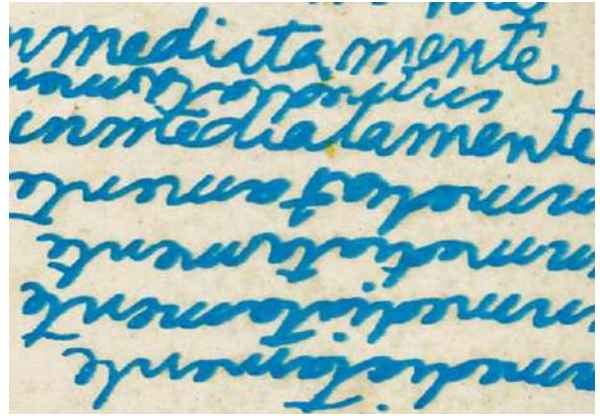


FIGURA 36. Detalle, Inmediatamente en trama azul.



FIGURA 37. Detalle de fardos momificados e imagen del artista.

Así, vemos que los íconos de las serigrafías (*Algo va' pasar* y *Perú, país del mañana*) fluctúan entre lo andino y lo urbano, sintetizando lo que resultó ser uno de los más importantes fenómenos causados por la guerra interna que el Perú experimentaría en años venideros. El tránsito entre estas dos obras marca un momento de quiebre que evidencia diferentes aproximaciones plásticas con las que Salazar buscó representar la realidad nacional. El primero, previó a su separación de E.P.S. Huayco, en el que el socialismo era aún una posibilidad abierta y había un deseo revolucionario de aproximación al mundo popular, y el segundo, tras la derrota de los grupos de izquierda en las elecciones de 1980 y el surgimiento de grupos violentos que terminaron por desbaratar cualquier opción democrática de cambio social. Para Mitrovic, “Si en 1980 E.P.S. Huayco apostó por la imagen milagrosa, *Algo va' pasar* puede ser leída como la apuesta por el milagro revolucionario. Avanzada la década, sin embargo, no era vista ya como la propiciación de un milagro sino como premonición de la catástrofe” (2022: 59).

El conflicto armado interno (1980-2000) se desarrolló en el seno de la sociedad civil, sus actores y víctimas provenientes de todos los estratos y etnias, lugares y situaciones. La violencia política, tanto estatal como subversiva, afectó profundamente las relaciones sociales e institucionales peruanas, y hasta la misma gobernabilidad del país. Las relaciones Estado-sociedad sufrieron también una transformación profunda, con

desconfianza y violencia de ambos lados (Burt 2011). *Perú, país del mañana* es presentada en 1981, cuando ya se tenía la certeza de que la guerra anunciada en 1980 tomaría una escala tremenda. En ese sentido, “La violencia fue desplegada por una diversidad de actores armados quienes trataban de silenciar a la sociedad civil y eliminar cualquier esfuerzo organizado que se opusiese a los proyectos autoritarios y violentos que buscaban imponer” (Burt 2011: 43).

El grupo subversivo Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL)<sup>36</sup>, seguidor de la doctrina de Mao Zedong, surge a finales de los años 70's como un proyecto compuesto por una combinación libre entre maoísmo, marxismo, leninismo y mesianismo andino, cuyo principal objetivo fue la toma del poder por medio del miedo y la violencia indiscriminada. El fundamentalismo y los delirios mesiánicos de su líder, Abimael Guzmán, lo llevaron a identificarse como “la cuarta espada de la revolución proletaria mundial”, junto a Marx, Lenin y Mao. A pesar de decirse estar identificados con el pensamiento mariateguista de reivindicación indígena, fueron las zonas rurales y andinas las más afectadas por la violencia senderista. Su evocación de “incendiar la pradera” o “un incendio en los Andes”, asociado a metáforas chinas maoístas (Rénique 2003: 54) y las revoluciones de Santos Atahualpa y Túpac Amaru de reivindicaciones incaistas, no sirvieron para atender las demandas de tierra y desarrollo económico de los pobladores, ni para ganar adeptos entre las izquierdas moderadas.

Por otro lado, la política confrontacional y de desconfianza del Estado hacia los pobres, urbanos y rurales, recién emigrados que huían de la violencia, solo incrementó las existentes fracturas sociales. En los gobiernos de Fernando Belaunde (1980-1985) y Alan García (1985-1990) “la respuesta del Estado, arraigada en mentalidades coloniales que perciben a los campesinos indígenas como infrahumanos y, en última instancia, prescindibles, se basó en la fuerza bruta” (Burt 2011: 32). La incapacidad del gobierno de distinguir entre el terrorismo y los legítimos reclamos sociales de una población desesperada, llevaron a 20 años de violencia nacional y un éxodo masivo hacia las grandes ciudades que cambió el panorama socioeconómico del país. Una intensa crisis económica debido al virtual sitio de la capital por los insurgentes, una inflación rampante y la escasez de productos y servicios básicos, aún en las capitales regionales, caracterizó el periodo entre 1985-1990. El control militar en las llamadas “Zonas de Emergencia” significó la abdicación del gobierno central, que pierde legitimidad al verse incapaz de servir y proteger a sus ciudadanos.

---

<sup>36</sup> Ver Flores Galindo 1997; Rénique 2003; Degregori 2010; Burt 2011.



Frente a este clima de inseguridad individual y colectiva, en el que la misma fibra social se destejía y con la justificación de combatir la violencia, en 1992 el presidente Alberto Fujimori disuelve el Congreso e instaura una dictadura en la que introduce políticas neoliberales de privatizaciones de bienes públicos para su usufructo y el de su cúpula político-militar. La violencia estatal se intensificó, con un marcado incremento en las ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas, torturas y persecución política de adversarios, que significaron un giro hacia el autoritarismo. Los disidentes políticos fueron apresados sin juicio, entre ellos algunos artistas, como Alfredo Márquez, quien fuera parte de los colectivos Los Bestias (1984-1987), Taller NN (1989-1991), Made in Perú (1992-1994). En una entrevista con el curador Miguel López comenta: “Lo que nos interesaba era poner en crisis los signos y pensar desde otro lugar aquello que estaba ya velado por su excesiva exposición” (López 2011: 47). Imágenes de José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Mao Zedong, el Che Guevara, senderistas ajusticiados extrajudicialmente y civiles muertos en atentados terroristas, eran todas puestas en un mismo nivel e intervenidas con coloreados serigrafados. Esta exploración de las imágenes del conflicto, vacías de juicio y que confrontan al espectador con aquello que no quiere ver, llevaron a que sea encarcelado por terrorismo en 1994 por un jurado sin rostro, para ser absuelto tres años después al ser encontrado inocente en un tribunal civil.



FIGURA 38. Taller NN. *¡Viva el maoísmo!* 1989. Serigrafía sobre papel. 85 x 60 cm. Archivo Alfredo Márquez.



FIGURA 39. Taller NN. *NN-Perú (Carpeta Negra - José María Arguedas)*. 1988. Serigrafía sobre fotocopia. 42 x 29 cm. Archivo Alfredo Márquez.

Ejemplo de esta tipología de imagen es la serigrafía, en lenguaje Pop Achorado, *¡Viva el maoísmo!* (1989) del Taller NN, colectivo afín a las ideas políticas de Salazar que empleó el grabado con fines de protesta, demostrando el poder político que este medio tuvo dentro de la configuración de los aparatos de disidencia artística durante los años de la violencia. La identificación con el líder de la China comunista a partir de una conocida imagen extraída de su *Pequeño libro rojo* (1964)<sup>37</sup>, a cuya doctrina y propaganda se adherían los senderistas en su autodeclarado marxismo-leninismo-maoísmo, fue uno de los elementos con los que Márquez fue acusado de terrorismo, sin consideración a la ironía presentada por la deconstrucción del discurso. Mao aparece con los labios pintados de rojo (bandera), estilo Marilyn Monroe de Andy Warhol, pero está superpuesto a una fotografía de un grupo de mujeres senderistas durante una escenificación dentro de una prisión, donde, en tono militante, cantaban arengas y portaban banderas con la hoz y el martillo comunistas. Esta copia difusa constituye la trama de grises que conforman el rostro de Mao. La fuerte carga política de esta imagen se debió a que durante los años 80's, las cárceles habían sido tomadas por los senderistas allí recluidos y convertidas en centros de adoctrinamiento llamadas "luminosas trincheras de combate" (Rénique 2003). Estos penales fueron retomados por la fuerza por el gobierno en diversos enfrentamientos y centenares de presos fueron ejecutados extrajudicialmente, un crimen de lesa humanidad que terminó por debilitar aún más la institucionalidad nacional y que subsiguientes regímenes intentaron dejar en el olvido.

Es casi como si el *offset* clandestino de Sendero hubiera sido superpuesto a una de las glamorosas *silkscreens* en las que Andy Warhol plantea variaciones en apariencia lúdicas sobre el mismo retrato. (O viceversa). Ambas fuentes se ven recíprocamente subvertidas, aunque en grados distintos. Las retóricas establecidas del arte y de la política, sus *ficciones narrativas*, ceden paso a una *fricción simbólica*, inestable pero intensa (Buntinx 2004).

La imagen fue tildada de "apología del terrorismo", término que se constituyó como el paraguas bajo el cual cualquier acción política cuestionadora del corrupto y autoritario régimen era suprimida; el extremismo se estableció como la única opción para la victoria (para ambos bandos). Esto se evidencia en el hecho que después de la captura del líder del PCP-SL, Fujimori no impulsara un restablecimiento del orden democrático, sino la intensificación del clientelismo y la represión. El control de las líneas editoriales de diversos medios, la propaganda del régimen y el ataque a opositores mediante la proliferación de noticias

---

<sup>37</sup> El *Pequeño libro rojo* de Mao Zedong fue un documento doctrinario que contenía citas y reflexiones del líder del Partido Comunista Chino. Su propósito era difundir las bases ideológicas de la Revolución Cultural China, por lo que todo ciudadano chino estaba obligado a leer y llevar consigo este libro en todo momento.

falsas: “Buscó mantener a la sociedad civil aterrorizada y desorganizada, de modo que no pudiera desafiar la reconfiguración autoritaria del poder y los privilegios del régimen” (Burt 2011: 29). Salazar comenta al respecto:

A un gobierno que no invierte en cultura ya estamos acostumbrados. La cultura tiene vida propia, puede vivir sin apoyo del Estado. Pero un gobierno que invierte en estupidizar a su país es una cosa extraordinaria. Sabemos que aquí se ha hecho ese daño. Y ese daño se ha multiplicado porque funciona económicamente (Juan Javier Salazar en Hare 2015).

En conversación con Márquez<sup>38</sup>, el artista refiere que el espacio donde funcionaba el Taller NN entre 1989-1990 se encontraba en la casa de Salazar en Barranco, y que colaboró con él durante ese tiempo en la elaboración de dos serigrafías sobre papel. Ambas piezas, fechadas en 1990, fueron presentadas en la exposición antológica *Parece que va llover*, realizada en la sala *Luis Miró-Quesada Garland* de Miraflores, para la que se recupera y retoca *Perú, país del mañana* (1981). El afiche-catálogo para esta muestra fue realizado en colaboración con Buntinx y los NN, para reproducir una página del diario La República. Esta, refiere el curador, fue diseñada como una broma, con la intención de que quien quisiera encontrar dicha portada en los archivos del diario, no lo pudiera hacer<sup>39</sup>. Un nuevo juego con la historia y el registro documental, similar a cómo los herederos de Salazar han nombrado su archivo: ALAZAR, empleando su característico juego de palabras.

---

<sup>38</sup> Entrevista telefónica realizada el 19 de abril de 2022.

<sup>39</sup> Entrevista personal a Gustavo Buntinx realizada el 18 de mayo de 2022.





FIGURA 40. Juan Javier Salazar, *Parece q'va llover*. 1990, offset sobre papel. Diseño: NN AC-falo (Alfredo Márquez) y NN PP-lucho (José Luis García). Colección Micromuseo ("Al fondo hay sitio").



FIGURA 41. Juan Javier Salazar, *CAPRA*. 1990, serigrafía sobre papel. 50 x 70.5 cm. Impreso por Alfredo Márquez (NN-a-c-falo) en Taller NN.

La segunda serigrafía en la que colaboró con Márquez, llamada *CAPRA*, tiene, nuevamente, fuertes implicancias políticas y constituye la imagen principal del afiche de la muestra. Pone en juego la imagen de un grupo de cabras, animal introducido al continente americano por los españoles en el siglo XVI, que arrasa los pastizales andinos compitiendo por alimento con los auquénidos nativos, y los colores de la bandera peruana, que viste a las cabras sobre un paisaje montañoso. El nombre, *CAPRA*, juega a su vez con la palabra APRA, partido político de gobierno entre 1985-1990, que había dejado al país con una rampante inflación y sumido en un conflicto armado interno que devastaba los andes. El cambio de gobierno traía nuevamente la esperanza de un mañana mejor, por lo que tiene sentido la inclusión de una nueva versión de *Perú, país del mañana* en esta muestra.

En la segunda versión de *Perú, país del mañana* (1990), los retratos presidenciales se alzan dentro del formato como un panel publicitario que deja ver como fondo un delicado dibujo del Palacio de Gobierno, detalle que se perderá en la reproducción industrial del posterior grabado de 2005. La idea del cartel publicitario que resulta anti-publicitario, en una actitud de desalineación (Quijano 2018) estuvo presente

desde la primera obra, pero toma esta vez una forma más literal. La pintura de 1981, o la lámina escolar de la que se apropia, es reproducida fielmente en cuanto al orden de las imágenes. La gran bandera peruana que emerge sobre ellos lleva un escudo que dice “MAÑANA” y aparece por primera vez un personaje vestido de azul con un globo de historieta debajo del cartel. La cronología presidencial, el palacio de gobierno, la bandera con frase y el personaje de azul permanecen en la serigrafía del 2005, pero todos con ligeras modificaciones que veremos en el análisis de dicha obra. La recreación y transformación de *Perú, país del mañana*, parece ser un proyecto continuo, como se evidencia en un dibujo publicado por la revista U-Tópicos en 1982, apenas un año después de la primera versión. Esto establece un patrón que se verá repetido en el tiempo, en el que Salazar recrea su propia obra, trayéndola a la actualidad en contextos políticos turbulentos, a los que responden los cambios que las imágenes presentan. Nuevamente en 1986, la obra aparece en el suplemento cultural Asalto al cielo de El nuevo diario (Mitrovic 2022).



FIGURA 42. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana*. 1990, serigrafía sobre papel. 50 x 65 cm. Realizada por Alfredo Márquez (NN-a-c-falo) en Taller NN. Fuente: López, 2018.

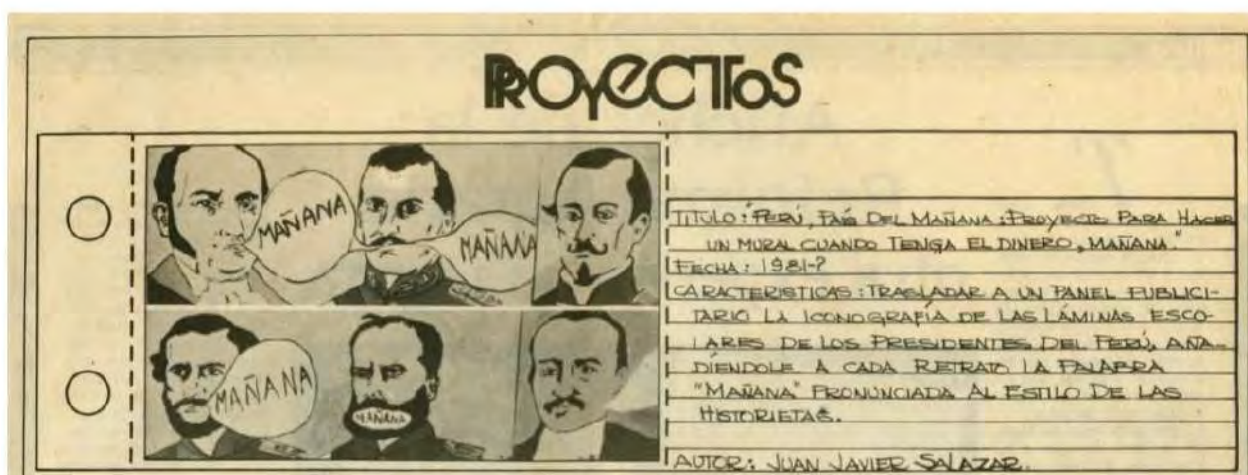


FIGURA 43. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana*: Proyecto para hacer un mural cuando tenga dinero, mañana. *Proyectos*. Revista U-tópicos. Lima, número 1, 1982. Fuente: INCA.NET

La verdadera magnitud de la escala de devastación que sufrieron poblaciones rurales de todo el país no fue realmente comprendida hasta el año 2003 con el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, que dio pie a una diversidad de manifestaciones artísticas. Entre ellas destaca una nueva presentación de la obra de 1981 para la exhibición *País del mañana, utopía y ruina en la guerra civil peruana (1980-2000)*, curada por Buntinx en el 2004 y la presentación de una nueva serigrafía sobre tela en *Sobre héroes y patrias*, curada por Marilú Ponte ese mismo año.

El último presidente retratado en *Perú, país del mañana* (2006), y con quien termina este relato, fue el sucesor de Fujimori, Alejandro Toledo, quien lideró las protestas para su derrocamiento bajo el símbolo de la chacana o cruz inca y con alusiones raciales acerca de su ascendencia andina. El eterno retorno de un conflicto que una vez más se presentaba como la oposición irreconciliable entre los intereses del campo y la ciudad.

Estas cambiantes coyunturas políticas pueden ser recorridas mediante las obras de Salazar, que responden a ellas de manera sarcástica desde el arte. Habiendo demostrado cómo la revisión historiográfica en torno a la construcción de la historia nacional gira sobre el eje político, trasladaremos esto a nuestro objeto de estudio, para revelar cómo la postura crítica del artista y su generación, se insertan dentro del campo más amplio de las discusiones artísticas latinoamericanas y mundiales.



## 1.2 El arte en Latinoamérica: de la resistencia a la existencia

Pero, ¿cómo se inserta la obra de Salazar en el contexto de las propuestas que estaba construyendo la plástica latinoamericana? El artista alguna vez comentó que “Hay una cultura que, aun quinientos años después, es de resistencia. La idea es pasar a una de existencia. A una cultura creativa y no a una de pura reacción” (Sánchez 2016). La afinidad de Salazar por las ideologías políticas revolucionarias lo asociaron al arte contestatario emergente de las tensiones sociales de finales de los años 70’s en Latinoamérica, que se sustentaban en la Teoría Social del Arte (Lauer, Acha, Traba 1981), donde el arte se pensaba como un agente de cambio social, y en el ámbito de la revolución cultural encontraba su relevancia y utilidad para el ser humano. El artista pertenece a la generación en la que la crisis de las vanguardias modernas y el alejamiento de una historia universal, especialmente del arte, alimentan un clima de intensas reflexiones ideológicas en la formación de nuevos marcos conceptuales para el arte latinoamericano. La obra de 1981 coincide con el Primer Coloquio de Arte no-objetual de Medellín, en el que se dieron ponencias de importantes pensadores como Néstor García-Canclini, Alfonso Castrillón, Juan Acha y Rita Eder. La propuesta de Salazar, dentro de este contexto, busca un cambio del paradigma de lo que llama “la cultura de resistencia”, evidenciando su interés en el desarrollo de una visión macro respecto al continente.

En este sentido, el arte debía ser producido no solo para una apreciación formal, sino como un reflejo de la visión del mundo del artista y su sociedad. La precariedad de los materiales empleados, causada por la escasez y una crisis política y económica a nivel continental, es usada por los artistas como símbolo de la decadencia de los gobiernos y las democracias poscoloniales, ya que su carácter efímero extrae las obras del circuito comercial y museístico, obligando a repensar sus canales de difusión y distribución. Los artistas latinoamericanos de finales de los años 70’s, entre ellos Salazar, problematizaron con entusiasmo “la tensa dinámica entre el componente foráneo y el local, el universalismo abstracto y las corrientes del arte social o político, o su equivalente entre arte culto y arte popular” (Mitrovic 2016b: 61). En su deseo de dejar atrás la modernidad progresista, que en el caso peruano no había logrado alcanzar a toda la extensión del territorio nacional, los artistas salen en pos de nuevas formas representativas, más diversas. Pretendían distanciarse del modernismo y sus mecanismos universalistas a través de la exploración de objetos comunes como latas, triplay, láminas escolares y cajas de fósforos, propios de la cultura urbana emergente que brinda “una

valoración estética de objetos marginales” (Castrillón 2004). Realizan así una denuncia de connotaciones sociales complejas que lleva, muchas veces, un carácter satírico y lúdico.

Como resultado de múltiples y exhaustivas investigaciones (Buntinx 2005; Castrillón 2004; Tarazona 2009; Mitrovic 2016) es posible insertar a Juan Javier Salazar dentro del panorama latinoamericano de tendencias ideológicas socialistas, ya que cuestionó con intervenciones y obras no-objetuales, los flujos de producción, comercialización y mercantilización del arte. Asimismo, exploro desde el arte popular la relación entre centro y periferia en el contexto de la migración masiva del campo a la ciudad y la subsecuente construcción de un imaginario generador de identidad en la diáspora. En una carrera artística que fue metáfora de su pensamiento, Salazar buscó ubicarse en los márgenes del circuito artístico institucionalizado para constituirse en una presencia disonante y cuestionadora de los mecanismos y estructuras hegemónicas detrás del mercado del arte. Enfoques históricos, documentales, sociológicos y antropológicos brindan miradas multidisciplinares desde las que enfrentar una obra que critica lúdica e ingeniosamente la explotación y la carencia material propias de la realidad social peruana, pareciendo apuntar a “construir memorias fuera de toda narración posible” (Tarazona 2003: 175).

El surgimiento de las diferentes tradiciones nacionales, como vimos en el ejemplo de literatos e ideólogos para el caso peruano, parece estar reflejado en el intento de romper el discurso globalizador de occidente, con las rupturas tajantes que la modernidad aspiraba a establecer respecto al pasado. Alrededor de 1920, los nacionalismos latinoamericanos cambian y se emprende la construcción de distintos y nuevos imaginarios, que rescatan el pasado, pero, a su vez, indican el inicio de algo nuevo (Acha 1993). Recuperando lo precolombino y las manifestaciones culturales populares, Latinoamérica como conjunto empieza a rastrear una identidad propia y distinta a la europea, en la que en cambio mira al pasado con una actitud documental. Es la representación artística de lo que los discursos históricos buscaban como alternativas de comprensión del pasado y la sociedad: “De allí esa actitud abiertamente ecléctica de la que se valen los artistas para apropiarse de la historia del arte, del arte popular, de los mitos o medios electrónicos” (Pini 2001: 164). Ansiaban generar elementos de cohesión que pudieran identificar a las distintas coaliciones surgidas en el continente tras la partida de la institución colonial.

### 1.2.1 De Latinoamérica al mundo: zonas abiertas y cerradas

Entre los años 60's y 70's, se empiezan a gestar en Latinoamérica los primeros escritos que conceptualizan una teoría sólida que explicara el rumbo que tomaban nuestras artes y productos culturales. Esto, para desarrollar un “discurso [que] no es sobre América Latina, sino desde América Latina” (Pini 2001: 167). Uno de los principales exponentes teóricos de este movimiento es la colombiana Marta Traba (1930-1983), quien plantea la reevaluación de los ideales estéticos totalizadores y un cambio de perspectiva que implique una ruptura con los fundamentos teóricos previos, mayormente occidentales. Además, debía sintetizar conceptos críticos nuevos de los que surja un nuevo marco conceptual para entender el arte latinoamericano y el cambio que estaba experimentando (Traba 2005 [1973]).

En vista de que la manera de trabajo de los artistas contemporáneos latinoamericanos evidenciaba cierta resistencia al modernismo e internacionalismo homogeneizante, que requiere cierta mimesis con teorías explicativas de escenarios ajenos, la autora empieza a desarrollar, desde los años 50's, una estructura teórica particular en la que plantea una “estética del deterioro” en la que el arte latinoamericano es regido no por la idea renacentista de inmutabilidad y permanencia, sino en cambio, donde los “valores estéticos sufren un proceso de relativización y sustituyen el anhelo de nociones absolutas por la apología de lo circunstancial” (Traba 2005 [1973]: 19). Los ideales de estabilidad, permanencia y objetividad, son intercambiados por nuevos valores de cambio, deterioro y subjetividad, en “una rápida sucesión de vanguardias que se deterioran y son reemplazados por otras, haciendo eco del destino de los productos de la sociedad de consumo” (Traba 2005 [1973]: 61).

Usando la dicotomía para organizar una visión continental, Traba opone países abiertos, de alta inmigración y pocas tradiciones indígenas, y países cerrados, de baja inmigración y presencia cultural indígena importante. Ello con el objetivo de comprender “nuestra historia de semi todo: semi-independientes, semi-dependientes, semi-desarrollados, semi-subdesarrollados, semi-cultos, etc.” (2005 [1973]: 65). Menciona que las formas de autoritarismo en América Latina no tienen que ver con la tiranía tecnológica como en occidente, sino con el establecimiento de capas jerárquicas inamovibles, de progreso paralizado como vimos en el caso peruano, generando formas de represión o contención que funcionan por fuera del progreso. La autora utiliza el factor económico para evidenciar las diferencias entre Estados Unidos, donde la actividad artística deriva

de la sociedad de consumo, y Latinoamérica, donde la copia de estos modelos no se corresponde con las circunstancias específicas, generando “una unificación ficticia del continente” (2005 [1973]: 80).

Lo que resulta disparatado es la asunción de la señal correspondiente a una sociedad de consumo altamente industrializada dentro de una sociedad que califica, según los sociólogos, cómo arcaicas, feudales, semi coloniales o francamente coloniales, viviendo situaciones precapitalistas, raquitismo del mercado interno, la presión de las oligarquías en el poder, los desarrollismos a punta de revolver, la marginación de poblaciones enteras, el parroquialismo, el paternalismo, etc. (Traba 2005 [1973]: 65-66).

Al ser el Perú un país que la autora considera entre las áreas cerradas, procederé a ejemplificar. En estas áreas, se tiende a condiciones endogámicas de clausura a factores externos, donde el peso de la tradición, la fuerza del ambiente y el imperio de la raza transforman la concepción del tiempo que pasa. No es un tiempo lineal, que se mueve hacia adelante, sino un tiempo ahistórico, circular y recurrente. Esto parece describir a la perfección a *Perú, país del mañana*, en cuanto a que situaciones recurrentes aluden a un tiempo que no pasa y la condición de su deterioro “impide la mimesis que se produce en Norteamérica entre el artista y la sociedad de consumo” (Traba 2005 [1973]: 75).

La introducción de la mencionada estética del deterioro, con la adición de elementos de Pop, resultan en obras que empiezan a ilustrar la exploración de la identidad latinoamericana a través del cuestionamiento a los personajes elegidos como representativos. Líderes, héroes, santos y pensadores, todos empiezan a ser cuestionados desde las imágenes. La obra de Marisol Escobar es un claro ejemplo de ello. Ella estuvo asociada a dos importantes personajes del Pop Art, Roy Lichtenstein y Andy Warhol, apareciendo en dos de sus películas en los años 60's. Su obra *Los libertadores* (1962) incluye dos figuras, compuestas de formas geometrizadas con vistas isométricas superpuestas, sobre un caballo de juguete. Se trata de George Washington y Simón Bolívar, precursores de las guerras de independencia americanas. La inclusión de una pista de sonido en la que se reproduce *Koronal Kerplach*, una marcha militar compuesta en 1930 por David Amram<sup>40</sup>, incorpora un elemento irónico y satírico a un imaginario que había sido usualmente formal y solemne. El acabado contrastante entre distintas áreas de los volúmenes, gran detalle en los rostros y el caballo sobre una estructura con ruedas de factura aparentemente rústica, brindan un elemento de desgaste a los personajes. Pero, ¿qué utilidad tienen las figuras heroicas en estos nuevos contextos sociales?

---

<sup>40</sup> Pista de sonido en <https://www.albrightknox.org/artworks/k19627-generals>



Las peculiaridades de los contextos latinoamericanos se infiltran en las obras de diversas maneras. Dos hombres adultos sobre un caballo de juguete con ruedas, con música de banda marchante, incorpora un elemento lúdico e infantil a este cuestionamiento. Ello encuentra eco en *El último cartucho* (2005-2015), de Juan Javier Salazar, que también se apropia de una figura heroica del imaginario nacional superpuesta a una materialidad en deterioro. En este caso es Francisco Bolognesi (1816-1880), héroe de la guerra con Chile quien, se dice, al verse rodeado y a punto de la derrota dijo: “Tengo deberes sagrados que cumplir y los cumpliré hasta quemar el último cartucho”. Heroicidad en la rotunda derrota, el deterioro figurado del héroe es construido como símbolo de nación, y en relación a la historia del arte con *El último cartucho* (1894) del pintor Juan Lepiani (Fig. 145), claro referente para el juego de palabras del título. En términos de Dawn Ades:

Las representaciones de héroes y mártires se han vuelto talismanes o íconos, a ser reinterpretados con reverencia, o ironía, por los artistas del siglo XX, para quienes la identidad nacional o latinoamericana en términos culturales y políticos permanece un tema irresuelto y por tanto potente (1989: 7).



FIGURA 44. Marisol Escobar, *Los libertadores*. 1962, escultura en madera, técnica mixta y grabación de audio, 221 x 72.5 x 193 cm. Museo Albright-Knox, Nueva York.



FIGURA 45. Juan Javier Salazar, *El último cuartucho* (#1). 2005, Acrílico sobre estereras y soporte de metal con ruedas, 202 x 240 x 165 cm. Colección Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.

El material empleado por Salazar remite al usado en los ya mencionados asentamientos de migrantes desplazados en la periferia de Lima, quienes empleaban una caña entretejida, llamada estera, para sus refugios. Las ruedas, que implican movimiento, ilustran estos procesos migratorios y traen un elemento actual y cotidiano al objeto artístico, que genera una tensión similar a la exhibida en la obra de Escobar. La recreación de esta obra, cuya numeración va hasta el 18, la convierte entonces en un producto masivo, reproducible, que nos lleva de vuelta a los inicios del artista como grabador. En el Perú, como en otros países latinoamericanos que experimentaban similares condiciones socioeconómicas, el grabado y la fotocopia empezaron a ser usados como mecanismos no solo de resistencia, sino también como increpaciones a conceptos como la mercantilización del arte y la unicidad de la obra en una América Latina envuelta en la represión política de regímenes dictatoriales y militares<sup>41</sup>.

Esa necesidad de reformular los discursos sobre la identidad, está entonces relacionada con la recontextualización de experiencias anteriores. La crisis del centro, el quiebre de la hegemonía, ayuda a crear una conciencia sin prejuicios donde nociones como hibridación, significación de lo popular, de lo “kitsch”, de lo vernáculo, se convierten en recursos válidos para crear propuestas visuales donde

---

<sup>41</sup> La proliferación de dictaduras militares en América Latina es un fenómeno que ve caer gobiernos democráticamente elegidos durante la segunda mitad del siglo XX. Algunos ejemplos son Perú con Velasco y Morales Bermúdez, Chile con Pinochet, Argentina con Videla, así como Nicaragua, Guatemala, Cuba, Honduras, Haití, Panamá, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay.

coexisten elementos tomados de la cotidianidad con otros aportados por los lenguajes del arte contemporáneo occidental (Pini 2001: 166).



FIGURA 46. Distrito de Comas, 1980's, Archivo histórico El Comercio.



FIGURA 47. Fotografía, Käthe Meentzen. 1985, colección LUM.

A medida que el conflicto armado interno escalaba en el Perú, los asentamientos humanos proliferan en las afueras de las ciudades. En su búsqueda por apoyo gubernamental, eran usualmente bautizados como santos católicos, presidentes, militares o héroes. La futilidad que Salazar resalta en *El último cuartucho*, en el que cuatro paredes se intersectan no para generar un espacio, un cuarto habitable, sino que al unirse en un solo punto resultan en la nada, un “no lugar”, podría ser tomada como metáfora de la frustración experimentada por estos pobladores al intentar identificarse con una historia nacional que no los representa. En este sentido, la inversión de los patrones repetitivos, aunado al deterioro material, es satírico a la vez que reivindicativo, y evidencian su calidad de mecanismo de resistencia dentro de una cultura híbrida que está empezando a incorporar los discursos oficiales en su estatus de informal. Esto, con similar propósito a las imágenes de los incas, significa “acercarse a una realidad viva y presente, sin remitirse a la simple repetición de algo conocido, sino recontextualizar esa realidad en un entorno urbano complejo” (Pini 2001: 166).

Sin embargo, habiendo comentado el hecho de que América Latina fuera considerada una “zona cerrada”, el espíritu comunitario de los colectivos de los años 70's y 80's facilitó que ideas y reflexiones estéticas extranjeras fueran diseminadas entre los diferentes grupos de artistas, si bien con algún retraso. En este sentido, el relativo aislamiento latinoamericano no fue absoluto ni sus productos producidos en el vacío, como vimos en el caso de Escobar. Por ello, se verán brevemente algunos desarrollos artísticos que venían gestándose globalmente desde los años 60's que, de una u otra forma, fueron incorporados a la estética de

Salazar y sus contemporáneos peruanos en el momento de creación de la primera versión de *Perú, país del mañana*, en cuanto a que esta obra se articula con exploraciones estéticas más amplias.

Los profundos cambios que venían gestándose desde el arte a finales de los 70's, en los que se busca un alejamiento del universalismo de la experiencia estética pretendido por las vanguardias, marca a principios de los 80's un momento de quiebre que indica un regreso a la figuración. El grupo de "Les Nouveaux Fauves – Des Neuen Wilden"<sup>42</sup>, asociado al Neo-Expresionismo y la Transvanguardia italiana<sup>43</sup>, así como la escena del "Bad Painting"<sup>44</sup> norteamericano, son todas evocadoras al retorno a la pintura, no en cuanto a si esta debía presentar una abstracción o una figuración, sino en cuanto a su metodología de trabajo y el retorno de la expresividad en la pintura. Responden formalmente a una reacción a la frialdad y ascetismo visual, a "la castidad puritana, protestante, del arte conceptual de los años 60" (Bonito Oliva 2002: 6), y políticamente a una abierta revuelta frente a la burguesía. "El retorno de la imagen" opero de diversas maneras, intentando acercarse al universo de artículos ya producidos, buscando no solo en el pasado cotidiano sino en los depósitos de museos, con la convicción de encontrar en la historia del arte "nuevos valores creativos, expresivos y operativos para revitalizarse y ofrecerse nuevamente al presente" (Terraroli 2009: 299), como constatamos en la obra de Salazar.

Achille Bonito Oliva proclamaba acerca de la Transvanguardia: "El arte finalmente regresa a sus motivos internos, a las razones constitutivas de su obra, a su lugar por excelencia... como excavación continua dentro de la sustancia de la pintura" (2002: 5). Esto marca una tendencia hacia la reexaminación de los significados asociados a los medios tradicionales del arte, como el dibujo y la pintura figurativa, abandonados por las vanguardias. Bonito Oliva agrega que los artistas de los años setenta "empiezan a trabajar cuando cesa la coacción a lo nuevo, cuando se produce la deceleración productiva de los sistemas económicos, cuando el mundo se ve atrapado por una serie de crisis, que ponen al descubierto la producción vertiginosa de los sistemas ideológicos" (2002: 7).

Es en este escenario donde jóvenes artistas latinoamericanos exploran la cultura de la migración con proyectos artísticos socialmente orientados. Los planteamientos ideológicos acerca del nuevo rumbo que tomaba el arte internacional son adaptados al contexto de crisis que se vivía y, desde el Perú, aparece la primera

---

<sup>42</sup> Exposición curada por Wolfgang Becker en la Neue Galerie de Aachen en 1980.

<sup>43</sup> Ver Bonito Oliva, Achille (2002).

<sup>44</sup> Exposición curada por Marcia Tucker en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 1978.

versión de *Perú, país del mañana* (1981). La exploración cromática y pictórica, de materiales asociados al Arte Povera, pero anclada en el contexto específico y mediada por el dibujo figurativo, responde de cierta forma a lo que se venía gestando desde fuera, pero con el estancamiento estamental propio de una “zona cerrada”. Ello se enmarca en otra de las afirmaciones de Marta Traba, quien menciona que: “En la actividad plástica tenemos el registro privilegiado de los diversos modos y momentos en el que la gran esperanza socialista de la década del 70 se convierte en una utopía amargamente perdida” (2005 [1973]: 83) y la obra de Salazar es testimonio de esta decepción.

El retorno a la figuración, pero mediada por las imágenes reproducidas, permite la aplicación del recurso de la apropiación simbólica de personajes de la “peruanidad”, que desembocará más tarde en los retratos de los presidentes. Esto se hace evidente para Salazar desde Huayco y por ello la importancia de rastrear estas raíces visuales. En la obra y dinámicas interiores de E.P.S. Huayco, se puede ver que las maneras de trabajo son síntomas de un pensamiento en que se colabora hasta el punto de diluir las ideas y autorías personales, a diferencia de los planteamientos globalistas. Muestra de esto es *Vallejo II*, que puede ser adjudicada conceptualmente tal vez a Salazar, pero en cuya realización participaron también los demás miembros del taller. Esta vez es la apropiación del retrato de César Vallejo, escritor de *Los heraldos negros* (1919), quien nos mira desde el pasado y nos dice cojudos. Como vimos anteriormente, Vallejo adscribe a las ideas de Mariátegui en cuanto a que el arte vanguardista debía acompañar una revolución social y política (Villegas 2015: 444), y por tanto no podía ser dissociado de los movimientos sociales populares. En este contexto, que Vallejo nos diga cojudos, pareciera referir a lo utópica que demostró ser la idea de la revolución socialista en el Perú.



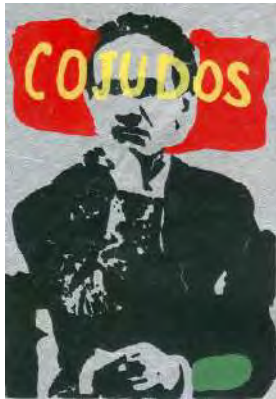


FIGURA 48. E.P.S. Huayco, *Cojudos* (detalle). 1980, serigrafía sobre papel, 10.5 x 7 cm. Museo de Arte de Lima.



FIGURA 49. Fotografía de César Vallejo en el parque de Versalles. 1929. Dominio público.

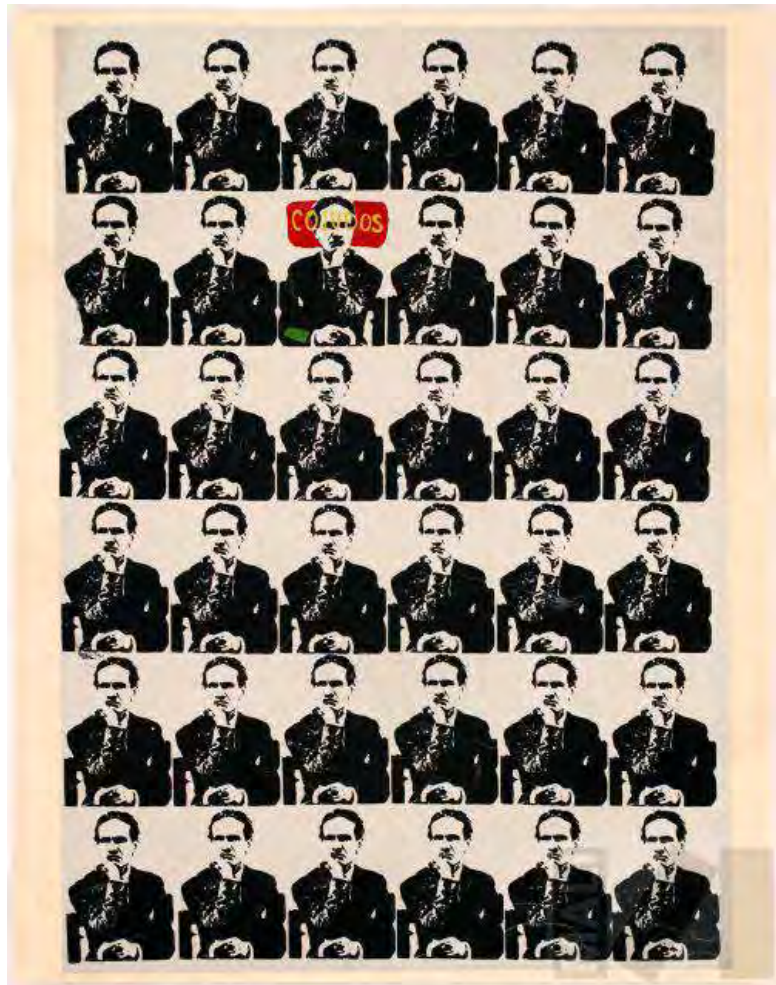


FIGURA 50. E.P.S. Huayco, *Vallejo II*. 1980, serigrafía sobre papel, 65 x 50 cm. Museo de Arte de Lima.

Pero, ¿por qué este interés en los símbolos patrios, los retratos y la cultura popular? La apropiación e ironía de las convenciones de representaciones nacionalistas fue la alternativa a las dictaduras latinoamericanas de los 70's, que deseaban garantizar su poca legitimidad institucional por medio de su asociación con los símbolos nacionalistas de los primeros días de las repúblicas sudamericanas. Son aquellas “Imágenes y gestos que se ubican en el quiebre mismo de las ideologías, antes que en cualquiera de sus fragmentos” (Buntinx 2013: 80). Esto se ve reflejado en una nueva proliferación de monumentos a próceres y héroes, nuevamente en conmemoración de un aniversario, esta vez las del sesquicentenario de la independencia (1971). La reivindicación de personajes indígenas, más que de los libertadores extranjeros, brindó un tinte nacionalista a esta campaña propagandística. Esta fue acompañada del desarrollo de la estética del Pop Achorado, tanto en los ya comentados afiches, como otros materiales gráficos populares, como libros



de historia, fascículos y material educativo alusivo al proceso de independencia, batallas decisivas para la consolidación territorial y los símbolos patrios de la nación, dirigidos a la juventud.

La reproducción y el grabado se convierten nuevamente en un medio para democratizar el arte y llevarlo masivamente a la población como discurso político, y es uno de estos materiales educativos, la lámina escolar, la que Salazar elige como referente para su obra.

### 1.2.2 Original y copia: la reproducción como mecanismo crítico

Entre las dos pinturas de gran formato (1981 y 2006), *Perú, país del mañana* tiene varias recreaciones en diversos formatos “menores”. Como vimos, una primera serigrafía sobre papel fue realizada en colaboración con Alfredo Márquez en 1990 de manera artesanal. Existe, sin embargo, otra versión que surge de dicha serigrafía, de similar composición y formato, pero esta vez sobre tela y realizada en un taller de impresión industrial. Un ejemplar de esta se encuentra en la colección del Museo de Arte de Lima y tiene una historia un tanto más confusa debido a la presencia de un número indeterminado de copias en el tiraje.



FIGURA 51. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana*. 2005, serigrafía sobre tela, 102 x 174.5 cm. Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.

Esta serigrafía sobre tela (¿2005?) es presentada, entre otras, en la exposición colectiva *Sobre héroes y patria. 1992-2002* en la *Galería Pancho Fierro* del centro histórico de Lima en el 2004. El criterio de selección de obras para esta muestra, curada por Marilú Ponte, era que exploren una “lectura de sucesos, sentimientos y actitudes surgidos inmediatamente después de los años más crudos de la violencia interna, en un entorno espinoso que nos obligó a reaccionar después de un absurdo letargo” (Ponte 2004). Ese “absurdo letargo” identificado por la curadora, la actitud “para mañana” reflejada en la obra de Salazar, muestra por qué las condiciones sociales volvieron a ser propicias para la reaparición de la obra. Fue presentada nuevamente en el 2007, en la exhibición en el Museo de Arte de Lima, *Miradas de fin de siglo IV: Popular/Pop. Vanguardia, Conflicto & Modernidad Visual* y en *Imaginarios contemporáneos vol. 1* en el 2022. La copia aquí analizada fue adquirida por el museo en el 2007, la número 76 de un tiraje de 100 copias, y está fechada en el año 2005, lo cual cronológicamente no encaja con la fecha en la que fue presentada en la exposición del 2004. Sin embargo, Alfredo Márquez<sup>45</sup> refiere que esta serigrafía fue impresa en largos fardos de tela, al mismo tiempo y en el mismo taller de impresión industrial que la conocida tela incaica con la que Salazar cubriría la estatua de Pizarro en la performance el *Enfardamiento de Pizarro* (2001). Esta tela incaica sería motivo de intensa controversia en la exhibición póstuma del artista en la 57 Bienal de Venecia del 2017, por lo que volveremos sobre ella en el tercer capítulo. Tanto Márquez, como su compañero en el colectivo Los Bestias, Álex Ángeles, refieren que se realizaron múltiples fardos de estas impresiones, y que rollos completos fueron adquiridos por coleccionistas, entre ellos Gustavo Buntinx (medio rollo) y el comisario peruano de la Bienal, Armando Andrade (un rollo completo)<sup>46</sup>. Probablemente de ello surgen las discrepancias entre la numeración y fechado del tiraje, ya que pueden ser las copias extraídas de uno de los fardos, o los fragmentos pertenecientes a una colección, o los que el artista distribuyó individualmente. Por cuestiones de concordancia, mantendremos el fechado referencial de la versión aquí analizada en el año 2005, a pesar de ser fechada en 1999 en el catálogo de Salazar del 2022.

El empleo del offset en esta versión, técnica de reproducción masiva, es significativo ya que es característico de la producción industrial empleada en paneles publicitarios, periódicos y vestimenta.

---

<sup>45</sup> Entrevista telefónica realizada el 19 de abril de 2022.

<sup>46</sup> Referido por Gustavo Buntinx en entrevista personal, realizada el 18 de mayo de 2022.

Industrialmente se emplean tintes acrílicos, y en esto difiere de la versión de 1990, cuyo soporte es el papel. Que nuevamente *Perú, país del mañana* tome la forma de un afiche publicitario dentro de la obra remite también a las técnicas populares de reproducción con las que se realizaban grandes telas y carteles con avisos de conciertos y eventos folklóricos, los llamados Carteles Chicha. Estos eran publicidad para eventos populares frecuentados por gran cantidad de público, en especial de ascendencia andina, cuyos afiches siguen hasta cierto punto la estética y colores del Pop Achorado, y emplean un lettering característico del medio peruano.



FIGURA 52. Taller de serigrafía Monkey. Crédito: Archivo Pedro Tolomeo Rojas. El Comercio.



FIGURA 53. Elliot Túpac, *Querer es poder*. 2012, esmalte sobre madera y metal (carrocería de camión), 245 x 225 cm. Colección Micromuseo ("Al fondo hay sitio"). Fotografía propia.

En la obra de Salazar, este afiche con el retrato de los presidentes parece ocupar el centro de la Plaza Mayor de Lima. Emerge dentro de un paisaje que combina tres diferentes lugares fácilmente reconocibles para muchos peruanos, dispuestos en una línea de horizonte ubicada en la parte baja y sobre la que se alza el enorme cartel. El Palacio de Gobierno ocupa nuevamente el centro, con la pileta delante, pero esta vez tiene a Machu Picchu a la izquierda y a la derecha un grifo Shell, transnacional petroquímica activa en el país en la época. Detrás del grifo se encuentra un cerro, donde se halla un asentamiento popular habitado por pequeñas casas modestas. Este es uno de los miradores más importantes de la ciudad, desde el que se ve la mayoría de la capital. En la época incaica había sido considerado sagrado, un *apu*, y fue bautizado como Cerro San Cristóbal por el mismo Francisco Pizarro, donde emplazó una cruz católica, visible en el grabado. Esta cruz fue

reemplazada en 1928 por una de tamaño monumental, durante el gobierno de Leguía, con la promesa de una rehabilitación de la zona, que nunca se concretó.

La secuencia inferior marca claramente tres tiempos históricos peruanos, que también son leídos de izquierda a derecha, como los retratos. Lo incaico de arquitectura en piedra, lo republicano gubernamental neoclásico y lo urbano del presente, entre el capitalismo y lo popular. Tres caras del Perú actual. Esta vez son dos los personajes ubicados bajo el cartel y parecen transitar entre estos tiempos. Bajo el parante izquierdo aparece nuevamente el personaje vestido de azul, que dice mediante globo de historieta, “proyecto de mural para cuando tenga la plata” que más tarde se añadió al título de la gran pintura del 2006, simbólico de la realidad que discurre detrás de la oficialidad, y de la que muchas veces es excluida.

El personaje del lado derecho, al lado del grifo, resulta de particular interés. Parece ser un vendedor ambulante, posiblemente de banderas, habitante usual en las avenidas al acercarse el aniversario de la independencia peruana. No obstante, ya que porta una gran figura amarilla, ofrezco otra interpretación. Bajo la hipótesis que esta escena discurre durante la celebración de Fiestas Patrias, dicho personaje sería el propio artista, que se inserta nuevamente en la obra, como vimos en el borde de *Algo va'pasar*. Salazar conmemoraba la fecha, 28 de julio, con una performance llamada *Perú Express* (1982-2016), en la que subía a autobuses públicos para vender pequeños cojines de peluche hechos y pintados a mano con la forma de Perú, llamados *Perucitos*. Imitando la entonación y el discurso de vendedores ambulantes que abordan estas unidades para vender sus productos, fue un ritual performativo que el artista repitió durante años, en su constante intento de acercar el arte a las personas mediante la creación de mercados intermedios y alejarlo de la santidad del museo. Resulta revelador el discurso de presentación que hace el artista a los pasajeros al ofrecer sus peluches, que varía solo ligeramente de año a año:

Señores pasajeros, no les quiero molestar su lindo viaje, su bonita conversación, pero como todos los gobiernos rematan el Perú a pedacitos, les he traído uno entero, que viene con un Chile de yapa. Tiene un huayruru en el relleno para la buena suerte y dos ojitos en Iquitos. Cuánto te cuesta, cuánto te vale, en cualquier galería de arte 10 dólares, pero hoy día, porque es Fiestas Patrias, esto no es un negocio, es una fórmula instantánea para poner el país en las manos, de nuevo, de sus habitantes. Hoy día los ofrezco a lo que sea su voluntad (Perú Express, 2006).

La producción artística reproducible, artesanal, de materiales poco convencionales de rápido deterioro y los canales de distribución directos sintetizan diversas preocupaciones que fueron una constante



en la obra de Salazar. La fotografía de uno de estos performances parece ser el referente directo para este personaje. El ritual repetitivo que *Perú Express* inaugura, resuena con el de las múltiples recreaciones *Perú, país del mañana*. Hacerse cargo del circuito entero de producción, circulación, distribución y consumo de sus *Perucitos* responde, en palabras de Buntinx, a una “búsqueda del ‘soporte perdido’ dirigida hacia otra plataforma de circulación socio-económica y en respuesta al requerimiento de nuevas formas de representación” (2005:165). Ello es lo que Acha, siguiendo a Marx, sostuvo como base de su teoría estética, buscando otros modos de inserción para la producción de cultura visual, el flujo de mercancía y el contacto directo entre el artista y el público, lo que enmarca la producción de Salazar en un contexto filosófico amplio y a la vez específicamente latinoamericano.



FIGURA 54. *Perú, país del mañana* (detalle). 2005, serigrafía sobre tela. Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.



FIGURA 55. Fotografía de Juan Javier Salazar. *Perú Express*. ca. 1996. Fuente: Mitrovic 2022.



FIGURA 56. *Perú, país del mañana* (detalle). 2005, serigrafía sobre tela. Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.

Dentro del cartel, la disposición de los personajes en tres filas es reorganizada ligeramente con respecto de las dos versiones anteriores. Esta vez son 15 en vez de 14 retratos por fila, lo que permite incluir dos presidentes más y dejar un espacio en blanco, que refuerza la idea de la incógnita del futuro, del mañana. Los referentes utilizados son iguales a los de la primera versión, pero al agregar uno más en cada fila se pierde la organización cronológica como páginas de libro abierto y se altera aún más la cronología.



FIGURA 57. *Perú, país del mañana*. 2005. Disposición cronológica de los personajes alterada. Elaboración propia.

Se hace nuevamente la inclusión de la gran bandera peruana que emerge detrás de los personajes, y que será añadida definitivamente en la siguiente recreación de la obra. Su intenso color rojo en dos grandes campos de color es repetido únicamente en las banderas del vendedor y en las bandas presidenciales. El escudo inclinado hacia la derecha será repetido en el 2006, pero el cuadrante superior izquierdo, donde se encuentra el animal, esta vez recreando fielmente el escudo de armas nacional, será posteriormente alterado. El grabado parece ser, en este sentido, una obra transicional, en la que el artista ensaya elementos a ser incluidos más adelante, rescata conceptos y recrea la obra en pinturas, intervenciones en galerías, afiches y proyectos para museografías de exposición. Esto resalta la importancia que la repetición y reelaboración de sus propias obras mediante el dibujo tiene dentro de su producción artística, como elemento reproducible y popular. No es solo una imagen que se desliza simbólicamente sobre la precedente, como la serigrafía que incluye a la pintura de 1981, es la unión entre los símbolos de nación y realidad cotidiana, las dos esferas a las que alude.

Un ejemplo de esto es la inclusión de *Perú, país del mañana* en *50 grandes no-éxitos*, donde un conjunto de obras del artista habitan un espacio indeterminado, como personajes animados y en movimiento



saliendo de un abismo para habitar una especie de galería imaginaria que incluye *El último cuartucho*, los *Perucitos* y el *Animante (cerro con maracas)*. Aquí, nuevamente, la repetición se vuelve un ritual.



FIGURA 58. Juan Javier Salazar, *50 grandes no-éxitos*. 2008, acrílico sobre madera, 123 x 244.2. Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.



FIGURA 59. Juan Javier Salazar, *Casi todo por casi nada*, 2015. Acrílico sobre pared. MDE15. Encuentro Internacional de Arte de Medellín, Colombia.



FIGURA 60. Juan Javier Salazar, *49 grandes no-éxitos*. Afiche en offset. Museo de Arte de Lima.



FIGURA 61. Juan Javier Salazar, *Sin título*. 1984-1990, Tinta sobre papel, 48.3 x 88.9 cm. Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.

### 1.2.3 “Volver a la realidad mágica”: animismo y ritualidad en Juan Javier Salazar

El artista comentaba a propósito de su forma de trabajo, que “El arte pretende hacer cosas vivas, pretende hacer cosas que tengan un espíritu contenido... Tienes que dejar que las cosas se sigan de largo, no las detengas cuando sea el momento lógico. Si se organizan por su cuenta y sale algo, ahí es donde está la magia” (Salazar en Tarazona 2006). Esta alusión a la magia es una constante en su discurso, por lo que, en este

apartado, intentaré elucidar cómo Salazar pretende, mediante su trabajo, llevar al espectador hacia una realidad mágica y mítica. En palabras de Mitrovic, “las apelaciones al ritual podían ser leídas directamente contra el telón de fondo de la política” (2022: 59), por lo que vemos son relevantes a nuestro objeto de estudio.

Entonces la idea es: un país oficial de batallas, funcionarios, monumentos, desfiles; un país que funciona a lo largo de los años, de los siglos, y por el otro lado un país que funciona día a día... porque son como rituales de sanación colectiva estas cosas y tal vez eso es lo que a mí me gusta hacer, descubrir las maldiciones ocultas de esta cultura y ritualizarlas (Salazar en Biczel 2015).

El uso de las imágenes de manera ritual en los contextos andinos y su transformación tras la llegada española, disfrazan la persistencia de las costumbres prehispánicas que, en el cargado procesional del anda del santo o gobernante, oculta la práctica precolombina de la procesión de las momias de los antepasados. Es así que, “Con el correr del tiempo los elementos mágicos-religiosos fueron incorporándose en los ritos y mitos católicos y en otros casos estos fueron interpretados por la mentalidad mágica de los indígenas [...] Se fue gestando un catolicismo popular rico en rasgos indígenas” (Acha 1993: 63). Existe en el sincretismo de estas dos vertientes, la andina y la española, elementos para el análisis en torno a la ritualidad, ya que ambas tienen en común, en cuanto a su función y propósito, el deseo de insuflar vida a las imágenes. Esto es lo que parece justificar el interés de Salazar en la apropiación y resignificación de mitos e imágenes, cuyos rastros lo siguen desde su época en colectivos.

En su búsqueda de lo popular, donde el artista es un trabajador cultural que responde directamente al entorno, Salazar rescata los elementos de la vida cotidiana y el lenguaje visual del presente diario, para replicar lo que de cierto modo hemos visto suceder desde el encuentro entre españoles y peruanos, ejerciendo la capacidad trascendental del arte de generar identidad en la colectividad y mostrar sus más profundos deseos y anhelos. La repetición en la obra de Salazar se convierte casi en la repetición de un mantra, y es un concepto que la atraviesa. Esto puede verse en cómo sus imágenes se convierten en ídolos, a ser copiados y repetidos para que actúen sobre la realidad con su magia, comentando que “El arte no debe ser inteligente. Debe trascender eso... Puedo hacer obras estéticas, pero lo que verdaderamente me interesa son los espíritus colectivos” (Salazar 2006). Esto evidencia la importancia que da a explorar el pasado peruano para recoger lo que pudiera resonar en el presente. El sincretismo de las imágenes y tradiciones, que empezó a configurar lo que se quisiera entender como lo peruano, trae en su obra otro componente además de la magia, que es el de la ritualidad.

La frase, “Mi intención es exorcizar al país” denota el elemento mágico-religioso que Salazar intentaba activar mediante sus imágenes, en un universo de costumbres previas a la concepción occidental, al mundo de las posibilidades abiertas y los tiempos superpuestos. La alusión al exorcismo se presenta en diversas entrevistas al artista, por lo que se puede entender como clave para descifrar la fórmula poética que emplea para mostrarnos su perspectiva ideológica acerca del devenir nacional y su historia política, apelando a la magia y el ritual para criticar al poder. Es en esta concepción que tiene sentido la idea de exorcizar, en cuanto a que lo que busca es liberar a un espíritu contenido en un recipiente que no le pertenece. Salazar intenta liberar al país mediante ritos mágicos que hicieran visibles sus profundas contradicciones: “Se trata de exorcizar esta situación” (Salazar en Tarazona 2009: 137).

No se puede comentar la obra de Juan Javier Salazar sin mencionar uno de los hitos que lo insertan en la historia del arte peruano y latinoamericano, y que está claramente asociada a lo ritual: *Sarita Colonia*, de E.P.S. Huayco<sup>47</sup>. Su emplazamiento cerca de Pachacamac (Km. 45 de la carretera Panamericana sur), una importante huaca<sup>48</sup> a las afueras de Lima, combina elementos religiosos de esta santa apócrifa y popular, con el elemento precolombino de la adoración a la Pachamama y el apu (cerro). Recreada de una estampa popular, con la estrategia ensayada en *Arte al paso*, es una imagen descompuesta en puntos pintados sobre latas vacías de leche. Su apropiación por parte de los pobladores, que le rinden culto y la vuelven altar, los inserta como identidad en el imaginario católico, al ser la encarnación del migrante. Su herencia andina, de otro lado, la convierte en una materialización de las vírgenes del cerro, que en la pintura colonial fusionan el culto a la Virgen María con el culto a la Madre Tierra, o Pacha Mama (Buntinx 2004). La híbrida religiosidad andina, con sus andas y santos, se había trasladado a la ciudad, trayendo consigo rituales e imágenes, pero también una necesidad de identidad y pertenencia. Así, vemos que el mestizaje entre las clases sociales se muestra en la obra de Salazar con “el interés por los mitos y la magia en el contexto de lo popular, o por el universo visual de la barriada” (Lauer 1981: 122) y constituye una manera particular de entrelazar diferentes discursos.

A veces hay cosas que funcionan; el trabajo de Sarita Colonia, por ejemplo, hace una fusión entre el marxismo-leninismo de moda en Latinoamérica en esa época y las prácticas de brujería popular.

---

<sup>47</sup> Aunque Buntinx (2005) hace referencia a ciertas disputas dentro del colectivo previas a la culminación de la obra y su posterior registro, razón por la cual Salazar no aparece en las fotos de 1980, sí participó de la recolección y reciclaje de material dentro de la barriada, el pintado y montaje de las piezas. Salazar también la cuenta entre sus obras y aparece en la fotografía de registro hecha por Buntinx para su libro, casi 20 años después.

<sup>48</sup> Una huaca era para las culturas precolombinas un lugar sagrado, que puede tomar la forma de un santuario, templo, tumba o formación rocosa natural.



Poniéndolo en términos crudos, claro; en términos del contenido real lo que queríamos lograr una obra que hiciera milagros (Salazar en Hare 2015).



FIGURA 62. *Estampa de Sarita Colonia*. Década de 1970, offset sobre papel. Cuadriculada y numerada para su uso como boceto. Colección Micromuseo (“Al fondo hay sitio”).



FIGURA 63. Excursión al norte en busca de material de reciclaje. 1979. De izquierda a derecha: María Luy, José Antonio “Cuco” Morales, Charo Noriega, Juan Javier Salazar, Francisco Mariotti, Lucy Angulo, Emei y Fernando Bedoya.



FIGURA 64. E.P.S. Huayco, *Sarita Colonia*. 1980. Esmalte sobre hojalata, 60m<sup>2</sup> aprox. Fotografía Marianne Ryzek.

El proceso de participación colectiva con la comunidad era para el grupo tan importante como la obra en sí, ya que era un acto de desclase asociado al socialismo. “Una actividad en la que el concepto de apropiación adquiere su más grave sentido [...] Residual y emergente al mismo tiempo, la suya es una imagen

de transición en la conciencia mágico-religiosa del nuevo poblador urbano” (Buntinx 2013: 71). Su sacralidad vencida pero no extinta por su deterioro. Existen numerosos ejemplos de imágenes que articulan estos dos espacios simbólicos, el español y el andino en la obra de Salazar, que Buntinx resume “En el tránsito del mito del Inkarrí al ‘mito’ del progreso [...] se traspasaba la utopía andina del retorno de Inkarrí a la utopía socialista de un poder ejercido por los trabajadores mismos” (1987: 63). Un socialismo imbuido de magia, en el que los mitos son usados para explicar el porqué de las cosas, y su presencia en el discurso nos habla de nuestro presente más que del pasado.

Del lado de la cultura ceremonial andina, las funciones sociales del objeto y la imagen les otorgaban una cualidad ritual/mágica a través del animismo. Las imágenes eran valiosas en cuanto a su función de uso accionable y se activaban en calendarios ceremoniales asociados a los ciclos de los astros y la agricultura. En estas sociedades, “Lo importante de un bien estético no era este como referente o significante con sus formas, si no lo referido, vale decir, la realidad o irrealdad referida. El bien estético es en suma un simple medio” (Acha 1993: 64). La dualidad, siempre presente en su cosmovisión, también pertenece a la obra de Salazar, ya que igualmente estructura una particular manera de narrar, de tiempos paralelos, circulares o posibles, que articulan las funciones narrativa e ilustrativa del objeto figurativo como soporte de la memoria colectiva. En pinturas alegóricas de rituales religiosos híbridos y procesiones, podemos ver cómo los elementos arcaizantes emergen como síntomas de un pensamiento “salvaje” en Latinoamérica, “que puede estar motivado por la magia y la mitología” (Traba 2005 [1973]).

Si bien en su característica ironía el artista comentó que la idea del exorcismo nació como “una *boutade*, una fanfarronada que le dije a un crítico hace muchos años, que a mí me gustaba exorcizar las maldiciones ocultas que tiene este país, esta sociedad, esta cultura” (La culpable, min 1:40), se entiende que fue un tema recurrente debido a la persistencia de ciertos elementos. La presencia de momias, tanto en el borde de *Algo va pasar* (1980) como en *Trampa para arqueólogos y antropólogos* (1987), muestra el interés del artista en esta iconografía, que, en el momento más álgido de la violencia política, toma un giro sombrío. No obstante, lejos de ser fúnebre, encuentra en el animismo y la ironía un tono festivo, como en *El animante (cerro con maracas)* (2006)<sup>49</sup>, que resalta nuevamente la hibridez y polivalencia de la cultura popular.

---

<sup>49</sup> Animante es un apelativo local del chamán que está en contacto con las almas y que es capaz de reanimar a los objetos (Quijano 2018).





FIGURA 65. Juan Javier Salazar, *Trampa para arqueólogos y antropólogos*. 1987, serigrafía sobre láminas de madera 82.5 x 64 cm. Fuente: La Mula.



FIGURA 66. Juan Javier Salazar, *El animante (cerro con maracas)*. 2006. Escultura cinética. Fierro y aluminio, 60 x 58 x 40 cm. Fuente: 80 m<sup>2</sup> Livia Benavides.

Esto evidencia un cierto fetichismo hacia las imágenes que, como menciona Mitchell (1996), respondería a la subjetivación de las cosas, la personificación de objetos inanimados, el totemismo y la idolatría. Esto se presenta desde la iconografía Mochica, en la que las imágenes no solo tienen una función ritual y estética, sino que “representan un discurso sobre el orden natural y social” (Hocquenghem 1987: 36). Los mecanismos empleados en la secuencia narrativa de la “La rebelión de los artefactos” parece ser también lo que anima a las figuras de Salazar, que responden igualmente a esta subjetivación y se presentan como un arte de objetos vivos, que buscan recuperar la función mágico-religiosa que tuvieron en el pasado y transitan el espacio que comparten con nosotros, como vimos en *50 grandes no-éxitos*. Salazar explicita este símil diciendo que: “El arte es como la brujería, es una manera de acumular energía en un objeto y transferirla” (Municipalidad de Miraflores 2015).



FIGURA 67. Donna McClelland. “La rebelión de los artefactos”. *Objetos animados tomando prisioneros humanos*. Dibujo en línea de botella Moche tardío. 1999.

Entonces, se tiene por un lado el pensamiento mágico, que se pone en práctica a través del ritual, la magia y la brujería (Makowski 2001) y por otro la ritualidad en torno al poder y cómo este se muestra. Del lado de la herencia española, la relación del retrato con el ritual político es parte inherente al desarrollo de este género en el Perú desde la conquista. Como hemos visto, estos eran prueba de linaje, pero también eran la personificación del rey en su ausencia, lo que implicaba que debían tener vida: “Un ícono que es la real y “viva” presencia del monarca... representación como poder y poder como representación” (Marín 1988: 8). Así eran entendidas estas imágenes en el ámbito colonial. Se le juraba lealtad a la imagen del rey, pero la falta de referentes directos para los retratos reales, por la distancia y el tiempo que tardaría obtener una imagen fidedigna de la semblanza del gobernante, hacían necesaria la creación de retratos imaginados (Engel 2018b). Estas imágenes se volvieron herramientas ideológicas que soportaban el peso de la distribución del poder en el colonial convirtiéndolas en símbolos más que en identidades particulares, al igual que los *Retratos de Incas*, lo cual hace pertinente su análisis, si bien no estrictamente como retratos.

Estos rituales políticos, asociados al ejercicio del poder, implican un simulacro similar al visto en torno a la dictadura de Leguía y que veremos más adelante en las complejas iconografías presentes en pinturas como *El matrimonio de Beatriz Clara Coya*. Como comenta Engel, “El acto de crear un simulacro es uno de simulación que comprende elementos de imitación o reproducción” (2018b: 162). Estos simulacros se llevaban a cabo al jurar lealtad a retratos, reales o imaginados, colocándolos en dependencias y exhibiéndolos conmemorativamente en fechas indicadas. Son actos performativos que, repetidos frente a la imagen, generan paralelos con los rituales sacros y es un componente que ha estado presente en el relato de mitos desde la

antigüedad.

Teniendo en cuenta que “Un porcentaje creciente de las poblaciones andinas dejó de mirar hacia el pasado, de esperar el regreso del Inca, tal como proponía el clásico mito de Inkarrí, y se lanzó más bien con una vitalidad insospechada a la conquista del futuro” (Degregori 2010: 37), tiene sentido que se ensayaran nuevos rituales, símbolos e imágenes que los acompañaran en este tránsito. Esta ritualidad, en la contemporaneidad, está ligada también a la performatividad y a las cualidades mágicas que artistas como Salazar buscaban imprimir en sus imágenes. Por ejemplo, *Perú, país del mañana* no espera ser adorada o cargada, no hay acción necesaria sobre ella que implique un ritual; este es más del tipo contemplativo y reflexivo que accionable. Es la idea de nación e identidad nacional que no llega a concretarse la que da pie a estrategias de resistencia contra las potencias coloniales mediante la reivindicación de una personalidad propia originaria y el rescate de las culturas tradicionales, cuando el futuro avizorado desde el socialismo de los años 70's se había ya tornado en una utopía inalcanzable.

El avance inexorable hacia la modernidad, motor de muchos proyectos políticos fundacionales de las repúblicas independientes alrededor del mundo, es lo que el artista objeta a través de su obra, ya que lleva al hombre a la paradoja de arraigarse al pasado, pero con el deseo de entrar en la modernidad a través de la racionalidad científica, técnica y política, que exige muchas veces el abandono de todo pasado cultural. La visión paternalista, propia de la mirada estructuralista, intenta mediante sus teorías justificar este paso, pues, “Al mismo tiempo que una promoción de la humanidad, el fenómeno de universalización constituye una especie de sutil destrucción, no solo de las culturas tradicionales *-lo cual no sería un mal irreparable-* sino del núcleo ético y mítico de la humanidad” (Ricoeur 1990 [1955]: 256) (subrayado mío).

Para aclarar esta perspectiva, cabe citar brevemente el trabajo de Lévi-Strauss (1964), para quien las sociedades vistas como en vías a la modernidad, son *incapaces* de asimilar el instrumental *civilizado*, debido a una concepción estática del tiempo que se ha quedado nostálgicamente en el pasado. Así, vemos que las historias del tercer mundo están escritas desde la problemática de la transición hacia la modernidad, ya que, en la construcción del paradigma de progreso infinito, asociado a las sociedades de consumo, la democracia se convirtió en la fórmula ideal para desligarse de lo anterior. Es así que también se constituyó en una nueva fórmula para ejercer dominio. Ricoeur añade:

El mundo tecnológico en el que vivimos es un mundo sin pasado, un mundo proyectado hacia el futuro, un mundo que pretende borrar sus huellas. Pues bien, el mundo de la cultura es el mundo de la memoria. Mientras que la innovación técnica borra el pasado y nos convierte en seres del futuro, el hombre de cultura tiene que arbitrar sin cesar el conflicto entre la memoria de sus raíces y el proyecto de su realización (Ricoeur 1990 [1955]: 276).

Juan Javier Salazar es, en este sentido, un hombre de cultura, para quien la magia tiene un peso que configura una manera de ver, proponiendo regresar a un núcleo mágico-mítico. Busca alejarse de la idea de un progreso lineal impulsado por el poder, ya que en la cotidianidad que imprime en sus obras, sus objetos no son destruidos para crear nuevos, sino que se transforman, recrean y cobran nueva vida mediante el ritual. Estos rituales son configurados en cierta medida por las estructuras jerárquicas subyacentes, que permiten, habilitan o inhiben su práctica, lo que nos lleva a la necesidad de dirigir la mirada al tema del poder que toda jerarquía implica. ¿Por qué y para qué los retratos presidenciales reciben una nueva vida a través de las apropiaciones? ¿Cómo se puede profundizar en las estrategias con las que Juan Javier Salazar (de)construye la imagen del poder?

## Capítulo 2. *Perú, país del mañana: la (de)construcción de la imagen del poder*

Considerando que la imagen principal de *Perú, país del mañana* está compuesta por una sucesión de retratos de personajes ligados al poder gubernamental, este capítulo se enfoca en indicar y comprender los parámetros bajo los cuales se define el género del retrato y sus diferentes características como una imagen de poder. Siguiendo los pasos de Flores Galindo en su ruta de crítica historiográfica, emprenderemos el mismo camino en busca de trazar las formas en las que la crítica artística toma sus postulados para realizar su propia revisión historiográfica, pero esta vez, de la historia del arte. Por ello, resultará conveniente analizar además de las imágenes, algunos postulados acerca del ejercicio del poder y las relaciones que genera dentro de la sociedad, para luego aplicarlos a las imágenes que las diferentes épocas hacen de sus líderes.

Habiendo partido del reconocimiento del contexto histórico y el propósito político de los vestigios visuales de las primeras imágenes de incas desde la relación conceptual entre historia y utopía en el capítulo anterior, ahora rastreamos la permanencia de iconografías, la emergencia de nuevos significados y la adaptación a las nuevas estructuras sociales que se desarrollan en la era republicana, haciendo énfasis en las nuevas funciones que los retratos del líder adquieren. Entonces, algunas consideraciones básicas sobre el arraigo y desarrollo del retrato de las que partiremos son que estos fueron usados como imágenes de poder tanto en la creación de la figura pública del retratado como en la perpetuación de su memoria y autoridad. Asimismo, intentan no solo ilustrar la personalidad psicológica y la identidad del retratado, sustituyéndolo simbólicamente, sino que también lo idealizan, glorificando su posición social y proyectando sus aspiraciones al poder.

Así, la permanencia de la imagen en este tránsito entre modelos políticos distintos, el colonial y el republicano, dará pie a la exploración de los cambios discursivos que la obra de Juan Javier Salazar nos permite observar, ya que resulta ser no solo una cronología de gobernantes, sino también de los modos representativos que usó el arte para la figuración del poder a través del retrato. Por ello, se verá la relación formal que *Perú,*

*país del mañana* tiene con este tipo de cronologías que estuvieron presentes desde la llegada española al Perú y, para continuar con el desarrollo que tuvo la imagen del Inca, nos remitiremos a las genealogías que los retratan.

Ante una sucesión de retratos, compuesta principalmente por gobernantes oligárquicos y militares, es necesario estudiar ciertos principios acerca de la práctica del poder y el complejo impacto que genera en el cuerpo social. Para ello, nos apoyaremos de las afirmaciones de Gilles Deleuze y Michel Foucault para profundizar en las fuerzas que subyacen a estas estructuras, cuyo estancamiento, estimo, es el motivo principal de *Perú, país del mañana*. En un inicio, se examinarán las construcciones hegemónicas del poder y su interacción en la sociedad, para luego explorar cómo se emplean las representaciones visuales como manifestación de este. Sus raíces artísticas en símbolos, figuras y los rituales cívicos antes mencionados, permitirán visualizar el escenario en el que se inserta la obra de Salazar. La iconografía e iconología de la imagen resultan, por tal motivo, claves para profundizar en ella, por lo que se les dedicará considerable atención.

*Perú, país del mañana* (2006), a la que se agrega la frase (*proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana*), dicha originalmente por el personaje de la serigrafía de 1990, servirá de eje sobre el que se desarrollarán estos puntos, pues hallamos en ella un doble juego entre los referentes retratísticos utilizados, y las connotaciones que dicha elección conlleva, y el contexto y propósito de su producción. Para esta segunda versión en pintura de gran formato, el artista decide indagar con mayor profundidad en los retratos presidenciales como símbolos de poder y en las representaciones canónicas de los gobernantes del Perú, desviándose del camino de la apropiación de láminas escolares para pasar a una investigación historiográfica del arte en pinturas al óleo y fotografías republicanas. Con ello, enfatiza el elemento de ironía presente en la primera obra, cuestionando tanto la institucionalidad gubernamental como la artística.





FIGURA 68. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana* (proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana). 2006, Látex y acrílico sobre triplay. 360 x 720 cm. Colección Miguel Cordero, Arequipa.

Esta pintura fue reformulada para la muestra antológica *Juan Javier Salazar: Super-visiones. Antes, durante y después (1978-2006)* en la *Galería Pancho Fierro*, curada por Emilio Tarazona (2006) y actualmente se encuentra en la colección de Miguel Cordero en Arequipa, a donde fue llevada a finales de ese mismo año para la exposición *Paisajes en fuga* en el CCPNA bajo la coordinación de Ángela Delgado Valdivia. Cordero recuerda con entusiasmo que diversos periodistas se trasladaron a Arequipa para esa muestra, entre ellos Ernesto Arias del *El Comercio*, quien tomó diversas fotografías de la obra en el parque Selva Alegre, a las afueras del centro histórico. Asimismo, él y otro grupo de compañeros trasladaron el cuadro “en un camioncito hasta el mirador de Sachaca para pasearlo”<sup>50</sup>, lo que recuerda el paseo de las andas procesionales y de los ancestros, relacionados nuevamente a la cualidad de objeto mágico y ritual que el artista infundía a sus obras.

Por otro lado, en su reseña, Miguel López nota que la muestra en Lima “exigió una suerte de arqueología entre sus amigos cercanos, que permitió reunir un conjunto altamente significativo de obras” (2006). Una de estas personas cercanas había sido Gustavo Buntinx, quien por más de 20 años trabajó con el artista, pero que recientemente había tenido discrepancias con otros ex-miembros del grupo E.P.S. Huayco en torno a actas y archivos prestados al curador para la publicación de su libro en el 2005 (Rodríguez 2013).

<sup>50</sup> Entrevista por correo electrónico realizada en agosto de 2022.

Este cambio en la dirección curatorial y la negativa de Buntinx a prestar la versión de *Perú, país del mañana* de 1981 para la retrospectiva, convierten a la recreación de la obra, además, en la reivindicación del derecho del autor sobre el del coleccionista, ya que, en su tono característicamente irónico, Salazar increpa al curador de la siguiente manera:

Gustavo Buntinx estaba verdaderamente picón que no hubiera hecho la muestra con él... porque a mí no me interesaba hacerla en San Marcos y una serie de cosas... y ahora tengo que ir a decirle sabes que Gustavo gracias, porque si tú me la hubieras prestado entonces no hubiera hecho la otra... No es que a mí me interese copiar mis cuadros, pero me pareció que en una retrospectiva tenía que estar (Tarazona 2006, parte 2 min 6:53).

El estado actual de conservación de la obra es bueno, comenta el coleccionista, y se encuentra ensamblada en un espacio propio, con los nueve paneles de triplay colgados de manera independiente, tal como cuando fue adquirida. *Perú, país del mañana* (2006) no regresaría a Lima hasta el año 2017, cuando la obra de Salazar, bajo la curaduría de Rodrigo Quijano, fuera designada para representar al pabellón peruano en la 57 Bienal de Venecia, cuya accidentada exposición será materia de análisis en el tercer capítulo. Un dato interesante es que para esta exhibición se colocaron bastidores a las planchas, pero fueron retirados antes de traerla de regreso al Perú, ya que agregaban un elemento externo no deseado por el artista ni el coleccionista.

El cambio más significativo entre esta y las anteriores versiones, son las fuentes que el artista utiliza para retratar a los presidentes. Al dejar parcialmente de lado las representaciones extraídas de láminas escolares, explora las pinturas al óleo sobre lienzo realizadas a inicios de la república, y para otro conjunto recurre a retratos fotográficos, tanto de prensa como de notables estudios como el de los Hermanos Courret<sup>51</sup>. Así, los personajes se individualizan, resaltando sus atributos particulares, incluyendo un mayor colorido y juego de ritmos en la división del espacio pictórico. Si bien esta versión toma mayor colorido y la pintura predomina sobre el tosco dibujo en línea negra presente en la primera, aún son visibles los fuertes trazos característicos del artista.

---

<sup>51</sup> Eugène Courret (1839-1920) fue uno de los pioneros de la fotografía en el Perú y fundó, junto a su hermano, uno de los estudios más importantes de Lima (1863-1935). Su importante archivo fotográfico documenta el final del siglo XIX mediante sus personajes, en retratos y tarjetas de visita, escenas de la Guerra del Pacífico y la ocupación chilena, y diversos paisajes peruanos. Realizó múltiples retratos a presidentes, algunos de los cuales ingresaron al imaginario nacional y fueron usados como referentes de Salazar.

Así mismo, se deja de lado la composición en forma de libro para ceñirse al formato de una línea de tiempo, y a pesar de tener nuevamente las fechas indicadas debajo de cada figura en una línea blanca, no siguen un orden estrictamente cronológico, omitiendo y agregando algunos personajes no retratados anteriormente. Las figuras más bien parecen estar agrupadas entre aquellas vestidas como militares y las civiles, especialmente en la segunda y tercera fila. No sucede así en la primera fila, en cuyos tres primeros paneles se encuentra un importante grupo de retratos apropiados del pintor José Gil de Castro (1785-1841), quien retrató tanto a autoridades coloniales como a próceres libertadores en la transición entre estos dos periodos.



FIGURA 69. Identificación de retratos en *Perú, país del mañana (proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana)*. 2006. Elaboración propia.

Esta obra refleja un impulso contemporáneo que “dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar” (Danto 1997: 27) y a través del cuestionamiento a la figura histórica del caudillo heroico que lidera a su pueblo hacia el futuro, replantea las relaciones sociales del presente. Precisamente, un presente en constante cambio, desde el cual se observa el pasado como una estrategia para contrastar la construcción de la historia oficial y la memoria social como forma de entender y enfrentar las narrativas tradicionales empleando imágenes populares de circulación masiva (Mitrovic 2016; Buntinx 2005). Es una

crítica a la política nacional a través de la apropiación de sus imágenes, en las que la repetición y seriación hablan de un consumo cultural masificado, a la vez que critican el mercado del arte al utilizar, nuevamente, materiales efímeros que solo 25 años después hacían sentir su presencia en la obra de 1981.

En término materiales, tanto el imponente formato como el uso del látex, la acercan a la pintura anterior. El soporte también es el de la primera versión, constando de seis planchas de triplay colocadas verticalmente, aunque se vuelve más alta por la adición de tres planchas horizontales en la parte superior para formar la bandera y escudo del Perú, con lo cual enfatiza la cualidad de símbolos nacionales que estos personajes adquieren tradicionalmente. Esta nueva disposición de elementos la asemeja aún más al cartel publicitario dentro de las serigrafías de 1990 y 2005, lo que parecería mostrar que no está volviendo a un supuesto “original” de 1981, sino que es una obra que continúa su evolución a través del tiempo y en cada recreación. La obra de 1981 ingresó al espacio pictórico representado en las serigrafías, donde adquirió la bandera, y es extraída nuevamente en esta pintura.

No obstante, en el tiempo transcurrido entre la realización de estas dos obras, la promesa de desarrollo y bienestar continuaba inconclusa y las necesidades de la población habían quedado postergadas a manos de la corrupción estatal, por lo que la afirmación de *Mañana* continuaba vigente. Esto pone en evidencia, a decir de Tarazona, una “naciente actitud poética en respuesta a la desventurada realidad del país, producto de la pauperización de la sociedad, las condiciones infrahumanas de existencia y la corrupción del Estado” (2003: 170). En ese sentido, ante un contexto en el que no hay avances significativos en el acceso a bienestar para grandes masas poblacionales, la modernidad que se cuestiona es la de los líderes blancos, valientes y masculinos en sus representaciones normativas ya que estas se construyen sobre valores excluyentes y, por ello, son la ilustración del reclamo del artista. *Perú, país del mañana*, propone generar una discusión crítica acerca de la gran ilusión de la república peruana: la identidad propia y exclusiva. Una tentativa que consideramos un espejismo, dado que no se llegó a englobar en una sola unidad (la nación) a todas las relaciones de fuerzas sociales existentes (los pueblos). Pero esa ilusión de nación tiene una raíz, y esta se encuentra en el retrato como imagen del poder.

## 2.1 El retrato como función del poder

Las maneras de componer las imágenes de los líderes y cómo se lleva esa idea de unidad nacional al terreno del arte mediante el retrato, tiene una tradición como género pictórico desde el Renacimiento. Aparece en América, como vimos, con los primeros conquistadores y es una tradición aún más antigua si se consideran las raíces iconológicas de los retratos en bustos y monedas romanas, con la proyección de ideales políticos mediante efigies. Sin embargo, aunque nos ceñiremos únicamente al ámbito temporal del retrato desde el establecimiento de los españoles en el Perú para esta investigación, conviene explorar brevemente las raíces de este género y cómo fue su arribo en el nuevo continente.

Propongo que el retrato traído a América fue concebido desde un inicio para funcionar como una imagen de poder y para ello, resulta necesario en primer término, delimitar los conceptos con los que se trabajarán estas imágenes y, en segundo, aclarar cuáles son las relaciones que estos evidencian en cuanto al poder. Si bien se trabajará también una categoría de imágenes que no son retratos en sentido estricto (las *Genealogías Inca*) ello quedará debidamente anotado y su relación con los retratos evidenciará la importancia de comentarlas, habiendo visto las similitudes formales y de función con los *Retratos de Incas* comentados en la sección anterior. La noción del poder y el tiempo en la obra de Salazar, como una apropiación del retrato, deja la pregunta de ¿por qué este artista elige los retratos presidenciales? ¿Cómo determinan su estrategia crítica?

### 2.1.1 Delimitación del retrato

Tras un tímido inicio en imágenes devocionales cristianas que incluyen las figuras de los donantes, el género del retrato se independiza dando inicio al retrato desacralizado con el Renacimiento (Estabridis 2003: 135), siendo relativamente nuevo como género independiente. El deseo humano de verse representado mediante una efigie está presente desde las pequeñas figurillas paleolíticas hasta los monumentos egipcios y las cerámicas Mochica, pero sus propósitos en distintos contextos políticos y religiosos exige definir los parámetros de lo que aquí llamaremos retratos. Considerando que: “El retrato libre más antiguo que ha



llegado hasta nosotros, en occidente, es el de un rey” (Francastel 1978: 86), será importante considerarlo desde su asociación a las imágenes de poder.

Siguiendo los postulados de Pierre y Galienne Francastel, existen dos condiciones principales para que se dé la existencia del retrato en una sociedad: el deseo de superación de la muerte y el ejercicio eficaz de la función imperial. Es esta última la que da pie a los retratos de ostentación, que siguen el modelo de los retratos libres de los príncipes Anjou y Borgoña, aparecidos por primera vez en manuscritos en el siglo XV (1978: 115) y que desembocan, en el pico más alto de la vanidad, en los retratos de Luis XIV. Es en sociedades con religiones que aspiran a la superación de la muerte, ya sea por el ritual a la imagen, la memoria o las buenas obras, donde la noción del emperador sagrado se manifiesta en las imágenes. Así, la jerarquización permite un eficaz control social y explicitar un foco de poder, donde sus representaciones tienden a las antiguas e idealizadas pinturas, esculturas, medallas y monedas.

En el Alto Renacimiento, estas primeras representaciones se diversificaron para constituirse en un género libre en un doble sentido, ya que son tanto un objeto movable, como uno que “proporciona al individuo el derecho a presentarse sin otro objetivo que el de mostrarse” (Francastel 1978: 74). El individualismo y humanismo renacentista hacen identificables las condiciones de las que partimos para definirlo. Desde su emancipación, el retrato de corte toma formas diversas por toda Europa y se constituye como una oportunidad de goce privado que los flamencos internacionalizaron y llevaron a España. Es por ello que el retrato que llega a América en el siglo XVI, toma la forma flamenca de la pintura óleo sobre lienzo, de una figura de carácter profano, en tres cuartos con fondo neutro. En su forma arcaica, este tipo de representación se había transformado desde las figuras de cuerpo completo de los donantes en retablos de la Flandes de Jan van Eyck y los frescos florentinos de Paolo Uccello, en los que retratos de personajes contemporáneos ligados al poder y las comisiones artísticas se infiltran en los grupos de la adoración de los magos (Botticelli, Perugino, van der Weyden).

Desde el saqueo y captura de Roma por la corona española en 1527, el retrato italiano se infiltra en el imaginario español, aunado a la vertiente del retablo católico flamenco, pero como objeto exento y liberado del muro. Un retrato verdaderamente libre, “ya no es, pues, el género errante que se introduce en una pintura ya sagrada, ya profana, pero destinada a permanecer en un lugar fijo. Bajo la forma de panel libre, es portátil, movable y es de propiedad exclusiva de aquel que lo ha encargado” (Francastel 1978: 115). El retrato se



popularizó rápidamente en las grandes cortes europeas y encargaban a los pintores más renombrados representaciones tanto familias aristocráticas como burguesas emergentes. Distintas motivaciones, así como presupuestos, dieron pie al surgimiento de diversos subgéneros como el retrato de corte, el retrato oficial y el retrato alegórico, entre otros...

Los sucesores del siglo XV pueden elegir entre una gama diversificada de los tipos de retrato que les han legado los iniciadores del género. Disponen del retrato sobre fondo neutro y del retrato sobre fondo imaginario que admite igual un paisaje, que arquitecturas o decoraciones al estilo antiguo, interiores o, gracias a la estratagema de la ventana abierta sobre una *veduta*, la combinación de varios de estos elementos. Pueden elegir entre el retrato de perfil y el de frente o de tres cuartos, entre el busto o el retrato de pie... (Francastel 1978: 107).

Esta diversificación de las imágenes significó que personajes diversos tuvieran la posibilidad de asociarse al poder al escoger representarse de manera convencional, elaborando un meticuloso discurso simbólico mediante el uso de atributos y heráldica, y utilizando la imagen como un documento que certifica su posicionamiento social. Así, con la expansión de los imperios europeos, proliferan las copias de retratos de reyes y gobernantes. El ritual de sujeción al poder encarnado en el retrato instaurado por los monarcas absolutistas europeos, permite ver cómo este tipo de representaciones fueron útiles a los propósitos de la corona en el Virreinato del Perú. Las galerías de retratos familiares y genealógicas, aprendidas de los príncipes franceses, se convierten entre los americanos en galerías de virreyes, cuyas convenciones serán apropiadas para generar imágenes de incas y antepasados de nobleza indígena como imágenes de poder, por lo que resulta relevante retroceder hasta sus inicios.

Existía una tradición en la pintura española de series genealógicas y la casa de los Habsburgo contaba en sus residencias y dependencias de gobiernos provinciales con estas galerías previas al siglo XVI. La galería de retratos de Felipe II contaba con ejemplares pintados por Tiziano, Arcimboldo y Anguissola (Carrión-Invernizzi 2015; Cummins en Mujica 2020) y este prototipo fue exportado a las colonias para su reproducción. Estos retratos tuvieron distintos usos políticos para los reyes, como consolidar su imagen pública, conmemorar y proyectar valores, y la figuración de su poder en la ausencia. Sin embargo, aún quedan por investigar las condiciones políticas particulares que dieron pie a este tipo de series en el Perú, y cuál fue su recepción en las cortes españolas. En 1572 el virrey Toledo comisionó y envió a Felipe II cuatro pinturas y

una serie de ilustraciones de los retratos imaginarios de la dinastía inca, destruidas en el incendio del Alcázar en 1734.

Debido a la permanencia de los patrones estilísticos de los retratos americanos durante la era colonial, daremos un salto en el tiempo hasta el tránsito entre el Antiguo Régimen y las repúblicas surgidas de las revoluciones independentistas en Europa y América. Resulta necesario categorizar estos distintos regímenes de poder y cómo sus relaciones cambian en el tiempo, ya que esta es precisamente la época de fervor patriótico nacionalista que llevó a la independencia del Perú y de la que datan los primeros retratos de la serie en *Perú, país del mañana*.

Entre los regímenes de soberanía con capacidad de prohibición y represión de la vida (monárquicos), y los regímenes disciplinarios (republicanos), propios de sociedades “modernas”, Foucault identifica como *bisagra* la figura de Napoleón (2002 [1975]: 200), cuya imagen representada en pinturas neoclásicas se convierte en la convención representativa para el libertador convertido en caudillo militar y luego en autócrata, y forma parte del sustrato iconológico de nuestras obras (1981-2006). El cambio a regímenes con formas más participativas de gobierno debería, en ese caso, también ser visto en el panorama visual en nuestro objeto de estudio. Pero en las imágenes fuente de esta pintura no es identificable dicho cambio en el paradigma. ¿A qué se debe?

En el siglo XIX, en el Perú, se representa la idea de nación independiente mediante el retrato de los libertadores en sus figuraciones más heroicas: los retratos José de San Martín (1778-1850), Simón Bolívar (1783-1830) y Andrés de Santa Cruz (1792-1865) por ejemplo (Fig. 96, 97, 98). No obstante, estos fueron caudillos militares que perpetuaron rezagos ideológicos coloniales y no lograron consolidar a los republicanos. El esperado cambio conceptual a un régimen diferente, sustentado en la idea de un progreso alejado de las estructuras de poder monárquico deberá esperar, tanto en la imagen como en las estructuras sociales. El poder estatal, moderno y sólido, es en el continente americano un mito encarnado en la figura del líder, una ilusión visual del poder.

Ya que incluir la imagen altamente idealizada, como las presentadas en la obra de 1981, permitiría incluir también toda representación humana dentro del campo específico del retrato, hay otras dos condiciones a cumplir para que una imagen sea así llamada. Según Francastel, la primera es la presencia de rasgos individualizados; la segunda, que se cuente con la posibilidad de identificar al modelo (Francastel 1978:

14). Por ello, el autor elimina los llamados retratos históricos, al considerarlos fabricaciones póstumas del pasado, y los retratos imaginarios, que toman rasgos de diferentes rostros para componer nuevas figuras<sup>52</sup>.

Si volvemos con esta definición a los *Retratos de Incas*, vemos que, al no cumplir con la condición de la representación visual de rasgos particulares, y a pesar de la presencia de la cartela informativa y de los atributos que nos dan la posibilidad de identificación del personaje, estos no son retratos, sino signos que representan la memoria de los incas. Estos están siendo incluidos en el marco de esta investigación únicamente en la tipología de las *Genealogías Inca* por su estructura formal y de función, no como retratos. Es también la razón por la que no sean tomados en cuenta los huacos retrato moche como antecedentes precolombinos del retrato en el Perú, ya que no se tiene certeza de su función ni existe la posibilidad de identificación del personaje a pesar poseer rasgos específicos (Donnan 2001). Son igualmente imágenes de poder, pero difieren en este aspecto de los retratos que Salazar elige para la pintura del 2006, en la que escoge fuentes visuales directas de algunos de los personajes a diferencia de los retratos casi imaginarios extraídos de láminas escolares para la de 1981. Entonces, ¿cómo son usados los retratos para criticar la figuración del poder?

### **2.1.2 La crítica al poder en *Perú, país del mañana***

Hay ciertas imágenes, como las de Salazar, que exigen salir de las limitaciones de aproximaciones formalistas para ser entendidas completamente como objeto de estudio, ya que, al serle adscritos sucesivos significados en virtud de su permanencia en el tiempo, su complejidad demanda la comprensión de estructuras ideológicas que no son fijas. En consecuencia, la ilusión visual que representan estos retratos escapa a las interpretaciones estructuralistas que, tanto en lingüística como en filosofía y estética, predicaban la autonomía formal de la obra como: “Un organismo independiente, absoluto, que se basta a sí mismo... La obra es totalidad y sale beneficiada siempre al ser experimentada como tal” (Rousset 1963: xx en Derrida 1989 [1967]: 24). Al intentar encontrar una sistematización que hiciera de la forma un “paisaje” inteligible, que contuviera dentro de sí todos los elementos para su análisis e interpretación, el estructuralismo dejaba de lado la recepción y comunicación social de las obras. Al reconocer que, en *Perú, país del mañana*, no todo

---

<sup>52</sup> Los *tronies* holandeses, por ejemplo.

significado es visible o estático, sino que cambia a lo largo del tiempo y en los espacios que ha ocupado la obra, podemos entender que no basta únicamente un análisis formal para comprender la fuerza interior de sus mecanismos críticos.

Ciertamente, la obra de Juan Javier Salazar presenta una sucesión cronológica de retratos republicanos que parece ser heredera ideológica de las galerías de retratos españoles, y que documenta cómo se representa visualmente el poder a lo largo de más de 150 años de historia republicana. No obstante, puesto que la ostentación del poder es una motivación principal del retrato independiente, tanto del primitivo europeo como del híbrido latinoamericano, conviene explicitar algunos de los mecanismos activados en su construcción visual y su permanencia dentro de las estructuras sociales. Para acercarnos a la complejidad del discurso crítico de Salazar, que propongo utiliza un mecanismo de deconstrucción de las imágenes del poder, nos apoyaremos en las teorías de Deleuze y Foucault en cuanto a la definición del concepto de poder con la que trabajaremos, su comportamiento o expresión dentro de la sociedad y, además, para complementar lo mencionado en el capítulo anterior, los postulados de Ricoeur y Derrida ayudarán a ver cómo Salazar critica la noción del poder en el Perú mediante una lectura de la idea de progreso y modernidad implícitos en la frase “mañana”.

En principio, Deleuze menciona en su teoría de la *microfísica del poder* que se trata de una: “relación, y una relación de poder es la relación de fuerzas” (2014 [1986]: 65). Esto se debe a que toda fuerza está y tiene sentido en una relación con otra fuerza; son interdependientes y siempre inestables, fluidas y fluctuantes. En otros términos, las relaciones de poder se ven transformadas por el cambio en las formas de la interacción social, donde no son los personajes o estructuras las que dominan a otras en virtud de la violencia o coerción que puedan ejercer sobre ellas, sino que tiene entre las distintas multiplicidades sociales, cualidades de *complementariedad* y no de sometimiento u oposiciones puras. Una dicotomía así no permitiría reconocer que el poder se trata de una relación de fuerzas en constante tensión.

Si el poder se trata de tensiones y no únicamente de una relación subalternizada de vencedor y vencido, una imagen con intención artística que retrata personajes poderosos no puede ser vista solo dentro de una categoría de estilo o de época, sino como un elemento que permite analizar estas relaciones de fuerzas que existen en la sociedad. En el caso de Salazar, el concepto para *Perú, país del mañana* surge precisamente en un contexto donde el poder, su origen y sus relaciones jerárquicas estaban siendo cuestionados en medio

del caos de la transición entre modelos de gobierno y la violencia política al inicio de un conflicto armado interno. Asimismo, en vista que la imagen no se elabora ni refiere a una sola época, debido a la existencia de diferentes versiones, se puede inferir que el artista está atento a las fluctuantes relaciones entre las fuerzas políticas y sociales, en tensión continua en el Perú contemporáneo. Por ende, es la ilustración del reclamo que el artista percibe desde un gran grupo social (el pueblo) ante las fuerzas que pugnan por el poder en la república peruana (los gobernantes).

Si una relación de fuerzas es una acción sobre una acción y una acción de poder se ejerce sobre una colectividad actuante en cuanto: “Facilita, dificulta, amplía y limita” otras acciones (Deleuze 2014 [1986]), en este caso es la falta de acción, el *para mañana*, que posterga la acción y las promesas, lo que está siendo representado. La obra de Salazar critica una forma de poder ejercido por medio de la sustracción de la acción y es, por tanto, una acertada representación de las relaciones de poder en ese entonces y de cómo continuaban siendo percibidas por las grandes masas sociales peruanas. De ahí que su reformulación en el tiempo cobre sentido y que sea una imagen cuya voluntad crítica sigue siendo válida en la actualidad.

Por su parte, Foucault señala tres categorías en las que enmarcar dichas relaciones entre fuerzas, que son su “distribución en el espacio”, el “ordenar en el tiempo” y el “componer en el espacio tiempo” (2002 [1975]: 137-172). Aplicando estos preceptos a *Perú, país del mañana* (2006), donde nuevamente predomina la caracterización de los personajes entre militares y civilistas, vemos que al estar dispuestos ordenadamente en filas diciéndose uno al otro, y al observador, “mañana”, es este el entender del poder que parece estar siendo representado. Es un poder relacional en constante tensión, pero esta vez a partir de su categorización, pues se encuentra gráficamente dispuesto (distribuido en el espacio), en una cronología (ordenado en el tiempo) y se proyecta hacia el futuro (compuesto en el espacio tiempo). Aunque se trate de una cronología artificial y alterada, la calidad de composición imaginaria evidencia la conciencia de su carga crítica.

Pero sigamos ahondando en el examen del poder expuesto en la versión del 2006, ya que parece también evidenciar los mecanismos mediante los cuales este actúa en la sociedad. Según Foucault, son los focos de poder, no los individuos, quienes ejercen sus estrategias sobre otras colectividades sociales. En este sentido, se le menciona como una *propiedad* de una clase, por ejemplo, como un *atributo* del dominante, que está *localizado* en el aparato del Estado, y que actúa bajo una *modalidad*, ya sea la violencia o la ideología (2002 [1975]). Partiendo de la premisa de que la imagen de Salazar es una apropiación de las imágenes del

traspaso de poder inca al español, en la forma de genealogías, y relacionado esto a lo visto en el capítulo anterior a ese respecto, conviene analizar cómo es que este poder es encarnado y traspasado por estos personajes.

Considerando que para Foucault el poder debe ser traspasado de una multiplicidad a otra, podríamos decir que fue necesaria la reivindicación de la figura del Inca en representación del poder imperial en la transición a la colonia, ya que el poder inca debía ser su *propiedad y atributo*, para que el monarca español pudiera hacerlo suyo, *localizándolo* en su persona<sup>53</sup>, y ejerciéndolo bajo la *modalidad* ideológica de la evangelización. Es por ello que el Inca debió ser reconocido como sujeto y que la imagen de su decapitación diera paso a la del gobernante que otorga su poder voluntariamente, sanitizando la violencia que se ejerció para que esto sucediera.

Una relación de poder se articula sobre dos elementos que le son indispensables para ser, justamente, una relación de poder: que el ‘otro’ sea reconocido y mantenido hasta el fin como un sujeto de acción; y que se abra, frente a la relación de poder, todo un campo de respuestas, reacciones, efectos... Es un conjunto de acciones sobre acciones posibles; ... incita, induce, disuade, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable (Deleuze 2014 [1986]: 69).

En la concepción española del monarca divino, cuya imagen exige un ritual, podemos ver cómo los personajes retratados, tanto en las genealogías como en las galerías de retratos de virreyes, serían la representación de los focos de poder localizados en el Estado y podemos entender también cómo Salazar cuestiona el traspaso de poder entre estos mediante la apropiación de sus imágenes. Democracia incipiente y dictadura militar marcan la era republicana en el Perú, y los retratos presidenciales apropiados son a la vez una representación del poder y un ejercicio en cómo cuestionarlo desde su estructuración. *Perú, país del mañana* es una imagen que evidencia la existencia de estas relaciones de fuerzas en los momentos claves en los que hace su aparición y una tensión en la búsqueda por llegar a una forma viable de manejarlas desde la sociedad. Pero ¿cómo cambian en el tiempo estas estructuras de comprensión de los fenómenos del poder?

---

<sup>53</sup> Marin (1988) refiere que la frase de Luis XIV (1655): “El estado soy yo”, fue pieza clave del absolutismo francés. Derivado del católico “este es mi cuerpo”, la frase “L’état c’est moi” traslada la abstracción del concepto de Estado a su persona. En este sentido, siguiendo a los romanos en la personificación del poder del emperador en sus imágenes, “el retrato de César es César” se transforma en “El retrato de Luis es Luis”.



Más que un contenedor de significado, esta obra se constituye como un punto de partida en relación a los posibles sentidos que podría atraer. Cumple la función de crear una tensión crítica que abre posibilidades de interpretación, y una manera alterna de examinar la cuestión histórica de la construcción visual del poder y la nación. En este sentido, al ser un objeto sin la suficiente distancia histórica de conceptos en constante construcción y re-construcción, lleva la fuerza de lo que no está predeterminado dentro de su forma. El valor inquisidor y crítico de la obra de Salazar reside en que la creación misma no sabe directamente qué significa, sino que crea nuevas maneras de entender a sujetos complejos mediante la deconstrucción. Los montajes históricos y las narrativas encarnadas en las imágenes de figuras presidenciales serán analizadas en el siguiente capítulo, pero lo irresuelto de su forma y las preguntas planteadas, que se apropian de lo anterior pero que dejan abiertas puertas hacia el futuro, vuelven útil la relectura que hace Jacques Derrida acerca de la forma y sus interpretaciones postestructuralistas.

Si se trata a la obra “como si no tuviera historia... se corre el riesgo del platonismo convencional” (1989 [1967]: 24), en el que la obra de arte aspira a ser reflejo de una idea que intenta ser transmitida correcta y completamente por el artista. En este sentido, la estructura subyacente a la obra se vuelve un objeto platónico, perfecto y objetivo, lo que resulta ilusorio con respecto a lo que en efecto se desea estudiar. Al ser la imagen de Salazar una que retorna y es transformada por el propio artista en el tiempo, podemos deducir que no tiene un sentido fijo, o una conexión directa e identificable con un solo significado, ya que así no tendría ningún sentido para el artista recrear su propia obra. Es, en cambio, una imagen que permite comentar la historia del Perú contemporáneo de una manera efectiva y perdurable, que no expresa una opinión específica en tal o cual sentido. Así, no es exactamente el mismo significado que se repite, sino que crea enlaces, encuentros y polémicas con las narrativas tradicionales, tanto de la historia como de la historia del arte, en sus diferentes momentos de producción. Por ello, es comparable a la escritura, que para Derrida: “Es inaugural, en el sentido nuevo de esta palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. No sabe adónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro” (1989 [1967]: 21). La imagen de Juan Javier Salazar es también peligrosa y angustiante, no sabe dónde va. Es en su futuro que encuentra nuevos significados e interpretaciones y por lo que es tan representativa de su presente.

Por consiguiente, esta obra no solo se trata de una apropiación, sino que en su misma concepción crea tensiones visuales y de contenido con su referente. Salazar no crea imágenes según un género pictórico, o un estilo. La constante en su trabajo es el discurso, que identifica eventos y rupturas en la historia nacional que comenta en distintos momentos. Se debe, por tanto, profundizar en el discurso subyacente expresado en su particular narrativa. Es así que se deben considerar las relaciones de poder implicadas en el retrato presidencial y los vínculos que su apropiación genera hacia estas. Se deben ver en el tiempo para comprender su sentido, o los nuevos sentidos que va adquiriendo a través de la historia. Como diría Derrida, su “... sentido debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llegar a ser lo que es al diferir de sí: el sentido” (1989 [1967]: 21).

Entonces, retornando a Deleuze para entender a Derrida, se deben “determinar los focos de poder y ver qué palabras, qué frases se intercambiaban al nivel de estos focos” (2014 [1986]: 394). Como debemos notar, no se trata de “relaciones de fuerzas de las que derivan formas (de dominación), sino de focos de poder de los que derivan enunciados dominantes” (2014 [1986]: 394). Si los retratos originales se constituyen como elecciones de los enunciados dominantes de una época y eran formas de comunicar al espectador cómo debía entender el poder, la obra de Salazar no intentaría representar cómo el individuo biográfico retratado domina a otros más débiles mediante su imagen, sino la relación de fuerzas complementarias entre gobierno y pueblo como entes abstractos, en la que la estructura del poder es revelada, en su precariedad, a través de imágenes apropiadas. Al destacar esta estructura, explicita la jerarquía entre gobierno y pueblo, donde frente a un pueblo que demanda, el gobierno proyecta la ilusión del futuro.

Al emitir la misma frase, “mañana”, los personajes se uniformizan, y se enfatiza la contradicción entre la realidad y la proyección personal que cada personaje hacía de sí mismo a lo largo de la historia republicana. La frase mañana implica también la promesa del futuro. Responde a la fórmula del artista para revelar las formas en las que las fuerzas complementarias del gobierno y la sociedad actúan unas sobre otras, increpándose. En este sentido, nuestra pintura intenta mirar al futuro, pero evidencia que hay una incapacidad de “progreso” ya que la historia desde el poder se repite sin fin, “todo se posterga y todo termina prometiéndose para mañana, siempre” (Salazar en García 1987). Es un enunciado visual de cómo se ha intentado, a través del poder político, crear la ilusión de progreso mediante la falsa objetividad del relato histórico oficial acerca de la construcción de la nación como un ente moderno y libre de sus ataduras

coloniales. El progreso es aquí tomado como proyecto político modernista y no como atributo artístico, dado que es preferible no introducir el principio de progreso como perfeccionamiento en el tiempo en los productos visuales, ya que una época no mejora la anterior, sino que son las relaciones de poder las que hacen que se priorice visibilizar una u otra cosa. A decir de Deleuze, “El poder es lo que va a hacer ver y a hacer hablar” (2014 [1986]: 57).

Allí radica el dinamismo de la obra de Salazar, ya que no se queda en un solo presente, sino que se proyecta hacia el futuro, adquiriendo mayor complejidad en cada recreación. No es un modelo repetido, sino una nueva imagen que responde al mismo concepto (al mismo síntoma, según Giunta) pero de diferente manera a lo largo del tiempo y que conectó con un sustrato profundo de significados culturales vinculados al pasado colonial, las imágenes populares y los retratos oficiales para expresar y/o cuestionar el devenir de su pueblo.

Este juego con el discurso histórico presente en su cronología de presidentes, que increpa tanto el pasado como el presente y habita en estos tiempos paralelamente, también alude a la construcción visual del Estado-nación mediante la exploración de la tradición de este tipo de retratos y su iconografía, donde la narrativa de la historia tradicional une a los nacionalismos y al imperialismo (Chakrabarty 1992), en cuanto tienen en común un enfoque desarrollista que deja atrás lo originario. Al basarse en retratos de líderes de gobierno, pone en evidencia cómo el poder político ha utilizado manifestaciones artísticas como pinturas, fotografías, esculturas y arquitectura para construir su discurso, muchas veces al margen de la percepción popular. Las iconografías de la historia y de sus estructuras jerárquicas se activan aquí como archivos, “proyectos y utopías que fueron dejadas de lado por quienes después ocuparon el poder” (Giunta 2014: 26). Esto resalta el aspecto satírico de una crítica a las jerarquías sociales, con una marcada “instrumentalización en la necesidad de consolidar el relato de la historia y los signos identitarios al interior de una comunidad: narrativas y discursos erigidos sobre las ruinas de aquellos que han sido abruptamente diezmados” (Tarazona 2003: 164), en los que resaltan los temas de hegemonía, subalternidad y poder.

Al apropiarse de retratos presidenciales y organizarlos de ese modo en la composición, Salazar también apropia las imágenes del poder colonial, que en estos primeros retratos republicanos mantienen y soportan las estructuras dominantes que perduran mediante sus mecanismos de control. Como consecuencia, es válida su recreación y transformación en el tiempo. No obstante, si volvemos a los postulados de Deleuze, donde el

poder no se ejerce, sino que crea relaciones de fuerzas en constante tensión, imágenes como *Perú, país del mañana* explicitan esa tensión como un modelo de increpar al poder. Son metáforas contemporáneas de una república en la que, es evidente, subyacen estructuras de poder que persisten desde la colonia. Es, como podemos denominar siguiendo a Giunta, lo “irresuelto de la historia” (2014: 25).

En la continuidad formal del retrato en el pase entre modelos de poder, se puede ver que no hubo un cambio en la manera en la que este se pensaba a sí mismo a través de sus imágenes, por lo que podríamos concluir que en la visualidad también persiste la estructura monárquica que les dio origen, aún dentro de la era republicana. Podremos ver más adelante, mediante una comparación entre los referentes retratísticos utilizados en cada versión de la pintura de Salazar, cómo la idea de continuidad sin cambio penetra en la obra a la manera de un cuestionamiento al Estado y sus formas. Del mismo modo que Deleuze afirma que “la idea del estado de derecho es monárquica antes que republicana, y en ese aspecto la República se encadena con la monarquía” (Deleuze 2014 [1986]: 60), es justamente esta encadenación la que se evidencia con la cronología que compone *Perú, país del mañana*. Ello nos lleva a la necesidad de examinar las raíces del formato de galería de retratos que compone la obra, para mostrar cómo se configura el prototipo de la imagen oficial del líder en el tiempo. Así como hemos recorrido la noción de poder y su conducta en la sociedad, veremos cómo este se configura a lo largo del tiempo, y en la historia, a través del retrato: la idea de la imagen como archivo, que sustenta el tejido simbólico del que Salazar extrae sus imágenes.

## **2.2 La continuidad de la imagen: Colonia - República - Contemporaneidad**

*Perú, país del mañana*, en cuanto a obra contemporánea, representa una acumulación de imágenes del pasado en la que se puede apreciar una continuidad, que puede ser ubicada dentro de la historiografía peruana en cuanto a la construcción de imaginarios como tejidos simbólicos. La elección de los retratos y las preguntas que plantea en torno a las representaciones hegemónicas de los gobernantes, vinculan la obra a los modos de trabajo del arte contemporáneo que rescata archivos e investiga en documentos. Asimismo, se discutirá cómo se construyen las narrativas del poder a través del retrato y cómo fueron un intento de

legitimar la sucesión del poder, conflictuado y parcial en muchos casos, ya que a través de ellos se deseaba construir la identidad del personaje, real o ficticia, que durara para la posteridad.

La construcción de las representaciones del poder en la historia del arte en un tiempo de transición, en el que nuevas relaciones de poder estaban en construcción, se analizará rastreando la pervivencia de los elementos y las funciones de estos retratos. Por ello, se rastreará su uso como símbolos de poder, discutiendo las convenciones y modelos usados en retratos oficiales mediante un análisis comparativo. La transición de estos hacia nuevas iconografías también será apreciada, ya que, al apropiarse de retratos pertenecientes a un largo periodo de la historia republicana, la obra recrea los cambios que experimentó este género pictórico tras la independencia. Tanto para el retrato individual, como en cuanto a la disposición en el espacio que evoca a las *Genealogías Inca* (1725-1847), será de importancia explorar la forma en la que se dio el mestizaje de estas representaciones cuando fueron traídas a América a través del grabado español.

Asimismo, el uso que se les daba a este tipo de imágenes en el contexto institucional y privado, asociado a la ritualidad o la conmemoración, servirá para examinar las identidades de los comitentes y su propósito. Ello resulta importante para el estudio de las obras de Salazar, ya que también aspiraba a que sus obras tuvieran ese estatus de objetos de culto. Se estima que esto está en relación a la intención del artista de acumular distintos tiempos en el presente, de dar vida a las imágenes a través del ritual, por lo que para explicar esta obra se deben también mirar a otras en las que emplea símbolos que evocan el pasado lejano, a los que superpone elementos populares del presente. Esta relación no tradicional con el pasado, de tiempos cíclicos y no lineales, no resulta evidente a primera vista al ver la sucesión de retratos que conforman *Perú, país del mañana*, pero si se rastrean cronológicamente los antecedentes pictóricos de representaciones retratísticas republicanas, otro panorama comienza a emerger.

Los retratos apropiados evidencian lo que los personajes deseaban proyectar de sí mismos, ocultando hechos que podrían haber manchado su legado histórico, y es precisamente lo que el artista pone a juicio del espectador. Esto llega hasta la contemporaneidad, con una figuración del poder que continua en nuestro presente mediante una ficción en la obra del artista, que cuestiona sus construcciones usando elementos aún en circulación, como los retratos presidenciales presentes en objetos populares y material educativo con tintes nacionalistas. Por ello, cabe preguntar ¿cuál fue el propósito original de estos retratos? ¿Cómo son deconstruidos como imágenes de poder por Salazar?

### 2.2.1 La imagen en la construcción simbólica de la república

Las funciones narrativas y simbólicas de las imágenes son puestas en juego en el camino entre lo abstracto y lo concreto, entre el deseo de una nueva estructura de poder despersonalizado y el poder concentrado en un personaje. Este fue el recorrido realizado por los pensadores en los primeros días de la Independencia, cuando debían encontrar los nuevos símbolos patrios que representarían a la incipiente nación. Partieron de las imágenes de la naturaleza, abstracta y particular, pero pronto los fantasmas de representaciones anteriores volverían.

El traspaso conceptual del Antiguo Régimen a una modernidad política implicaba que el Estado dejara de ser identificado con la imagen del gobernante. Para Natalia Majluf, las formas visuales del poder político, en el paso de la monarquía colonial a la constitución republicana, implicaban resolver la cuestión de cómo llenar el vacío que deja la caída de un rey. Aunque los símbolos patrios actualmente parecen cerrados, concluyentes e inmutables, no siempre fue así. Algunos autores se han dejado llevar por la narrativa del patriotismo, pero al igual que las naciones a las que representan, estos símbolos no siempre existieron. Fueron creados y desplegados en contextos políticos inestables y violentos como expresión de una ideología y un momento histórico preciso (Majluf 2006: 203).

Esa es también la intención de Juan Javier Salazar. Crear símbolos que representen a la nación peruana en un tiempo de transición (1981) y en el que pronto la inestabilidad vería el retorno de la obra (1990, 2005, 2006). En ese sentido, el tiempo histórico muestra similitudes al contexto violento e incierto de los albores de la república. A través de su apropiación de retratos, y la posterior inclusión de banderas y escudos, podemos adscribir al artista algunas de las cualidades que Majluf da a los fabricantes de emblemas del siglo XIX, ya que ambos ayudan a construir una infraestructura simbólica según los requerimientos figurativos de un estado en proceso de formación. Así, vemos reflejada su intención de comentar la historia del país y su desventurada historia política, y el “proceso por el cual las ideas adquieren la forma de objetos e imágenes es el que nos permite comprender la historia de su puesta en escena y de su inserción en la cotidianidad política” (Majluf 2006: 204).

Antes de examinar el desarrollo de los retratos presidenciales, me enfocaré en el surgimiento de los



símbolos abstractos de nación, como son la bandera y el escudo. Estos responden a la ilusión republicana de un poder despersonalizado, mientras los retratos presidenciales que replican modelos coloniales son más bien una “regresión” en cuanto a los ideales que encarnan. La contraposición de estos dos elementos, los ideales del pasado y el presente, brindan a las obras de Salazar indicios de un matiz mestizo, urbano y andino en la utilización de los símbolos oficiales, como en el vendedor de banderas en la obra del 2005 o las performances de los *Perucitos*.

El concepto de los símbolos patrios surge con el nacimiento de los movimientos republicanos tras la Revolución francesa (1789) con la intención de reflejar el nuevo *ethos* democrático. Como afirma Majluf, “eran la presentación pública del cambio político, del pacto social que buscaba la fundación de una nueva sociedad... y su puesta en escena era el marco que permitía fijar sus sentidos” (2006: 209). Sin embargo, la creación de estas nuevas imágenes no podía surgir de la nada. Emergieron de una serie de estrategias simbólicas que conscientemente intentaban reemplazar el imaginario colonial para afirmar el cambio radical al que aspiraban.

Para ello, los primeros actos públicos en la ciudad de Lima tras las tempranas declaraciones de independencia en el norte del país (Trujillo, 1820) siguieron al pie de la letra las solemnidades rituales del paseo del pendón real español que “expresaba la obediencia al monarca español y el sometimiento de las colonias a la península” (Majluf 2006: 210). Este nuevo simulacro replicaba la ruta recorrida, las plazas utilizadas y las medallas conmemorativas lanzadas al público colonial, puesto que San Martín intentaba forzar un juego de equivalencias para hacer sentir a la población una transición comprensible en términos de ritualidad. Mediante la escenificación pública, que implicaba el uso de la bandera peruana en reemplazo del pendón español, se expresaba una “cultura política dominada por la teatralidad, pero también afirmaba la enorme carga simbólica que estos emblemas podían tener” (Majluf 2006: 214).

El pendón español era único y su uso y exhibición seguía estrictos protocolos, dado que era la encarnación simbólica del rey y la monarquía. La bandera en cambio, podía ser reproducida infinitamente y se alentaba a los ciudadanos a llevar sus colores durante las fiestas de la independencia para “generar un vínculo personal y emotivo con la idea de nación que la bandera encarnaba” (Majluf 2006: 212). Por ello, se menciona como un reemplazo imaginario que afirmaba el cambio que operaba en el orden político, ya que fue un intercambio ritual que traspasaba la representación del rey a la representación de la nación por medio

del emblema.

Se dice que los colores de la bandera peruana propuestos por José de San Martín (1778-1850) fueron inspirados en un sueño, en el que vio volar a una bandada de parihuanas,<sup>54</sup> mientras la expedición libertadora descansaba en la Bahía de Paracas. Esto es por cierto un constructo, un mito para legitimar dicha elección de colores, ya que no hay fuente alguna de la época que los mencione. Es más bien el poeta Abraham Valdelomar quien escribe por primera vez esta historia, más de 100 años después del supuesto hecho, luego popularizada a través de su reproducción en textos escolares, láminas ilustrativas y contratapas de cuadernos de escritura. El mito fundacional de los símbolos patrios es una piedra angular de la educación cívica escolar en el Perú. Por ello, para esta investigación, se ha de considerar cómo se construyen dichos símbolos patrios, cuál es su sustento dentro del aparato simbólico y cómo pretendían identificar a una nación aún en construcción, sin rumbo político ni demarcación territorial firmemente establecida.



FIGURA 70 *Escudo de Armas del Perú*, después de 1884.  
Fuente: Gobierno del Perú.



FIGURA 71. Primera imagen bandera del Perú, diseñada por José de San Martín, Huaura, 20 de diciembre de 1820. Atribuida a Charles Chatworthy Wood. Dibujo y acuarela sobre papel, 20 x 30 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Fuente: Majluf 2006.

La concepción del escudo siguió un camino aún más complejo que el de la bandera que, como el pendón, requería de un equivalente del que pudiera apropiarse, nuevamente mediante el principio de disyunción. Se entendía que en el gesto de constitución del Estado-nación, era vital el reemplazo de las armas reales por el escudo nacional pero sus elementos constitutivos fueron motivo de profundas controversias

<sup>54</sup> *Phoenicoparrus andinus*, ave con plumaje rojizo en las alas y blanco en el pecho.

ideológicas (Majluf 2013). Los criollos limeños fueron los primeros encargados de concebir dicho emblema, ya que Cusco y sus élites permanecieron bajo el firme control realista por varios años.

Pensadores como Hipólito Unánue, deciden que el eje que debía sustentar el discurso de nación sería el de la naturaleza, ya que era lo que hacía a los nacidos en América distintos y únicos con respecto de los peninsulares. Si los símbolos surgidos con la Revolución de Túpac Amaru se hubieran mantenido, un renacer inca de corte regional hubiera sido representado en el escudo. Uno que remitiera a símbolos prehispánicos, como el sol, la mascapaycha o el arcoíris, signos del poder de sus antepasados que los colocaría como naturales herederos del mismo. No obstante, esta era una clase social ahora debilitada tras el contraataque iconográfico español y era, a su vez, muy distante para los círculos de intelectuales criollos en Lima. Para estos últimos, el suelo era lo que los diferenciaba del español. Por ende, la vicuña, que se rehúsa a ser domesticada, el árbol de la Quina, del que la ciencia aprendió a extraer los componentes químicos para tratar la malaria, y la cornucopia, representando la abundancia de la tierra, fueron la elección.

La bandera y el escudo, en reemplazo del pendón y las armas, eran la materialización de una nueva idea del Estado-nación con una noción abstracta de la soberanía, que ya no estaba asociada a un líder. Tenían la capacidad de interpelar ideológicamente a los conceptos de soberanía del Antiguo Régimen, para sustituirlos por una nueva imagen en los nuevos estados y las nuevas formas que el poder adoptaba. “La nación viene a tener su propia liturgia: sus personajes y lugares santos, su bandera, fiestas e Himno Nacional; toda una parafernalia cultural de origen muy reciente” (Sanders 1997: 56). La república es representada con múltiples alegorías despersonificadas para alejarla de las nociones del rey, por lo que toma también la forma de una alegoría femenina (Fig. 75).<sup>55</sup> Esta funciona como la antítesis de la transmisión del poder monárquico por vía masculina. Según Nanda Leonardini, “Para 1825 en numismática circula otra alegoría, la de la Libertad en una imagen femenina de pie, esta vez con gorro frigio, vestida a la usanza romana con subpanum y túnica, inspirada en Marianne, la muchacha símbolo de la República Francesa, figura vigente en monedas y billetes hasta 1897” (2009: 1260).

Dentro de la historiografía, estos símbolos parecen fluir orgánicamente y transformarse en el tiempo, por lo que resultaría natural que continúen con esta tendencia en la obra de Salazar. Algunos otros elementos

---

<sup>55</sup> Ver la tipología de la Marianne de la Revolución Francesa en Murilo de Carvalho (1997), “República-mujer: entre María y Marianne”, pp. 113-143.

recogidos en sus pinturas aluden a sucesos que traen a la memoria las historias de la independencia del Perú. La bandera de las serigrafías de *Perú, país del mañana* (1990, 2005) regresa en el 2006 como cenefa en la parte superior de la obra y el escudo, nuevamente inclinado, se presenta más colorido. La imagen del animal en cuadrante superior izquierdo del escudo es más bien la llama en constante movimiento de *Algo va' pasar* (1980) que reemplaza a la vicuña. Una apropiación de su apropiación, pero esta vez con el fondo de atardecer andino de la caja de fósforos de Sabogal (Fig. 33).



FIGURA 72. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana* (proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana) (detalle). 2006.

El tercer componente en la configuración visual de los nuevos ideales republicanos, y el que aparece predominantemente en *Perú, país del mañana* (2006), es el retrato. La lucha iconográfica por la representación nacional resulta también explícita en algunas de las primeras monedas acuñadas tras la proclamación de la independencia (Fig. 74) en cuyo anverso se distribuía típicamente el retrato del monarca. La acuñación de monedas, llamada por Hipólito Unánue: “El signo y monumento principal del dominio” (Majluf 2013: 85), había sido potestad única de la corona y el retrato del rey en el anverso del metal había fungido como garante de legitimidad desde el siglo XVIII. Las armas reales en el reverso, presentes desde las primeras acuñaciones americanas, asocian al monarca al linaje del que adquiere su poder. Como puede verse, las armas y nombre del rey circularon abundantemente en monedas, con el retrato como respaldo de valor: “En la moneda se materializaba, como en ningún otro soporte, la figuración del absolutismo: es solamente el Estado, autorizado por su monarca, el que tiene la potestad de acuñar moneda” (Majluf 2013: 87).

Las armas y el retrato eran una unidad de significado que personificaba el poder de una dinastía. No había, según Marin, “ninguna distinción entre el poder y su representación, entre el cuerpo del rey y la unidad política que preside” (1992: 10). El poder tenía un lugar y un tiempo; la imagen del monarca y el poder del Estado eran equivalentes. Su imagen presidió todo acto público monárquico, y en los momentos de mayor crisis, como durante la abdicación de Fernando VII entre 1808 y 1814, se intensificó su uso. Es en este tiempo,

cuando el reinado español en las colonias fue más precario y debieron emprender una intensa campaña de Reconquista (1814-1817), que el retrato del rey tuvo mayor circulación y decoró la mayor cantidad de oficinas públicas, ya que resumía los conceptos de legitimidad, soberanía, autoridad y poder que ansiaban transmitir.



FIGURA 73. Virreinato del Perú, *Moneda de 8 reales*. 1812, plata, 4 cm de diámetro. Anverso y reverso. Retrato y armas de Fernando VII.



FIGURA 74. República del Perú, *Moneda de 8 reales*. 1823, plata. Anverso y reverso. Escudo con sol nascente y alegorías republicanas.



FIGURA 75. República del Perú. *Moneda de un sol*. 1828, plata. Anverso, reverso. Alegoría republicana en forma de mujer con gorro frigio y escudo con vicuña, quina y cornucopia.

Las nuevas monedas acuñadas tras la independencia llevaron en principio un sol, reminiscente del imperio Inca, que también puede verse en el primer diseño de bandera de San Martín. Se quiso reemplazar las armas reales por una imagen de poder despersonalizado, pero este intento no encontró en el sol el símbolo adecuado. Se intentaba identificar la nación como un territorio y no como una historia compartida, en el que “... la historia natural desvanecía y sublimaba estos conflictos de identidad y legitimidad. Era la antihistoria, el terreno neutro que permitía eludir toda referencia política o cultural” (Majluf 2006: 236). El escudo como signo de soberanía, “forjó una emblemática enteramente nueva y a la vez local, que tendía puentes entre el



patriotismo colonial y la modernidad política” (Majluf 2006: 235). Esa es la cuestión en la obra de Salazar, la discrepancia entre el cambio y la continuidad, la tradición y el futuro que, en su búsqueda de reimaginar los símbolos y la identidad nacional del presente, en alguna ocasión también usa la moneda (billetes) y la institucionalidad que simbólicamente trae consigo.



FIGURA 76. Juan Javier Salazar, *Billete, 31 soles, 1 mes.* 2008, Serigrafía sobre papel, 16 x 30 cm.

### 2.2.2 El Virreinato del Perú y las *Genealogías Inca*

Habiendo discutido el cúmulo de significados percibibles en *Perú, país del mañana* (2006) mediante el análisis de los diferentes símbolos patrios empleados, realizaremos ahora lo propio explorando la organización visual de la obra en cuanto a su similitud con la estructura formal de las *Genealogías Inca*, como manifestación de la función del traslado del poder al retrato, que se estima es la que es cuestionada en la obra. La inclusión de un retrato que sigue la tipología de los *Retratos de Incas*, el del presidente Manuel Costas (1820-1883), hace aún más pertinente esta asociación simbólica y el trazado de las raíces con las que este tipo de imágenes ingresaron en los imaginarios coloniales. Élités españolas, andinas y republicanas, todas apropian este motivo para representarse como genuinos sucesores del incanato, con los reyes españoles también nombrados como incas (Mujica 2020) y es en lo que Salazar profundiza con esta versión.





FIGURA 77. Justo Sahuaraura Inca, *Recuerdos de la Monarquía Peruana o Bosquejo de la Historia de los Inca. Inca Rocca*. 1850.



FIGURA 78. Juan Javier Salazar. *Perú, país del mañana*, Manuel Costas (detalle). 2006.



FIGURA 79. Marcos Chillitupa Chávez, *Genealogía de los incas. Huayna Cápac* (detalle). 1837.

Si bien “a la colonia le tomó un tiempo largo pasar de la coexistencia de dos estéticas, la feudal ibérica y la precolombina, al mestizaje estético” (Acha 1993: 86), esto supuso un conflicto a la vez que un intercambio. En la pintura del retrato podemos ver que, a partir del siglo XVII, este mestizaje tiene dos vertientes, la limeña, que sigue más de cerca los patrones de la metrópoli, y la cusqueña que, por su aislamiento debido a las razones ya expuestas, toma un camino diferente. Particularmente en obras de la escuela cusqueña<sup>56</sup> se hizo patente esta hibridación, ya que ejemplifican la necesidad de presentar simbólicamente ante la sociedad el traslado del poder de la nobleza inca a la dinastía de los Habsburgo, que se ejercía en múltiples niveles. Posteriormente, en el llamado Renacimiento andino (Mujica 2020), motivado por el descontento social e intensificado por las reformas borbónicas del siglo XVIII, el recuerdo de los incas se vuelve un asunto público y el retrato convencional, que entremezcla atributos incaicos y europeos, se vuelve un componente integral de la construcción de la imagen de poder y las jerarquías sociales, ya no sólo españolas, sino también andinas. En palabras de Cummins, “La cultura colonial es generativa, no meramente derivativa” (2003: 28), por lo que estos retratos toman en América nuevos significados.

<sup>56</sup> “Los caracteres que definen la pintura andina son el decorativismo con el uso de sobredorado, arcaísmo, formas repetitivas, falta de interés por la perspectiva, falta de interés por los juegos de luz y sombra, rechazo al realismo, idealización y persistencia de la estética manierista. Gisbert (1994 [1980]: 104).

La función específica de los retratos incaistas fue socio-política y única al contexto, aunque sus convenciones siguen las de retratos imperiales españoles de los siglos XVI y XVII. La unión de las coronas inca y española a nivel jurídico debía ser reforzada a nivel visual y la nobleza andina adoptó rápidamente el prototipo europeo para ejecutar sus propios retratos y series, difundidos en la forma de genealogías en lienzos, murales y manuscritos. La composición de estas pinturas deriva de un grabado, pero la similitud iconográfica no implica en realidad una continuidad simbólica, evidenciando “las características autóctonas que permanecen en el arte colonial... testigos de la existencia de una nación indígena dentro de la estructura virreinal, que lucha por su identidad y visibilidad” (Gisbert en Ades 1989: 16).

Lima fue la primera ciudad colonial en mandar ejecutar una serie de retratos de los virreyes (Wuffarden 2004: 200) y el retrato de corte para representar el poder político prolifera a lo largo de los territorios americanos bajo un similar patrón iconográfico. Los primeros retratos de este tipo, traídos desde España, sirvieron de modelo a los artífices locales para su reproducción y es por ello que estas representaciones son cruciales para entender el desarrollo del género en el Perú. En estos retratos aparece tradicionalmente el personaje de cuerpo completo, con escritorio y escriba, fondo de cortinaje recogido, cartela y escudo heráldico nobiliario, algunas veces con la insinuación de perspectiva mediante el piso de baldosas y paisaje o fondo neutro. Otros atributos como la biblioteca, bastón de mando, llaves de la ciudad y medallas en el pecho remiten también a esta tipología. La repetición de fórmulas compositivas y los elementos de función performativa hacia estos retratos confirman que “el ritual, es el estrato más profundo en la arqueología de la imagen real” (Burke 1992: 25), lo que los hace perdurar aun cuando los ideales políticos que los sustentan cambian en el tiempo.

La concesión otorgada por el papa Alejandro VII a los Reyes Católicos sobre América en 1493 legitimaba la conquista para la conversión del paganismo a la cristiandad. Si la sucesión inca por línea masculina se encargó del *translatio imperii*<sup>57</sup> a nivel jurídico, la línea femenina fue la encargada de otorgar validez a la transmisión del poder religioso. Así como se da con las genealogías incas para la línea masculina, el motivo pictórico de los matrimonios de Coyas muestra esta práctica para la sucesión matrilineal. Ya que, “en la colonización de nuestra América chocaron dos proyectos igualmente religiosos, el feudal y el

---

<sup>57</sup> *Translatio imperii* “es la necesidad de traslación del poder mediante las imágenes, que hace indispensable el reconocimiento del estatus del rey vencido para consolidar la unificación de dos dominios bajo la forma de un reino o imperio circunscrito bajo una sola corona” (Estenssoro 2005: 97-99).

precolombino” (Acha 1993: 69), el empleo de imágenes fue uno de los principales instrumentos de evangelización en los territorios de las colonias españolas y los motivos híbridos como el niño Jesús Inca, las celebraciones del Corpus Christi, la Virgen Cerro, los bautizos de incas y estos Matrimonios de Coyas fueron ampliamente difundidos. La unión de las princesas incas Beatriz Clara y su hija Ana María Lorenza, otorgadas en matrimonio a descendientes de los santos patriarcas de la Compañía de Jesús, Martín García de Loyola, sobrino nieto de San Ignacio de Loyola, y Juan Enríquez de Borja, nieto de San Francisco de Borja, respectivamente, se convierte en manos de los jesuitas en parte importante de la campaña de conversión legitimada mediante la inserción del catolicismo en la cosmovisión andina. Los *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola* (Fig. 80) y las más de seis copias que aún existen de esta pintura (Wuffarden 2004: 200) nos hablan de la relevancia que se dio a la difusión del mensaje de unión simbólica del imperio incaico y la Compañía de Jesús. Nuevamente, la imagen estereotípica del líder (político o religioso) es reproducida y difundida para legitimar su sucesión al poder.



FIGURA 80. Anónimo de la Escuela Cusqueña. *Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola*. ca. 1679-1690, óleo sobre lienzo, Iglesia de la Compañía de Jesús, Cusco. Fuente: Wuffarden 2004.

En el ejemplo aquí presentado, el primer plano de la composición es ocupado por los dos matrimonios, que se celebraron en 1572 y 1611 respectivamente, pero que habitan el mismo espacio imaginario, entre el Cusco y Madrid, como indica la arquitectura presente en algunas versiones en forma de

una escenografía posterior en semicírculo con la insignia de la Compañía de Jesús en forma de sol radiante en el medio. Justo debajo, los dos santos offician la ceremonia que da unión a estos dos grupos, lo que deja en claro los fines propagandísticos de estos motivos. El componente de la historia imaginaria, o el mito de origen, será tema recurrente en el desarrollo de las personalidades públicas que los retratos buscaron conferir. El lado izquierdo pertenece al matrimonio de la Coya Beatriz Clara (ca. 1557-1600), descendiente directa de los últimos incas de Vilcabamba y bisnieta de Huayna Cápac. Sobrina de Túpac Amaru I, la princesa fue dada en matrimonio como representante de la Panaca real,<sup>58</sup> y por ende del linaje incaico, al capitán que derrotó y capturó a su tío. Aparece con vestimenta incaica y su panaca de incas y coyas, que ocupa el plano inmediatamente detrás suyo, porta vestimentas reales, mascapaychas, porras, escudos de los ayllus, papagayos y demás atributos de poder inca, con el Inca Sayri Túpac cargado en un anda. Su hija, Ana María Lorenza Loyola, ocupa junto a su esposo el lado derecho de la composición, del que detrás aparece un grupo de españoles rodeados de una arquitectura europea con cúpulas y columnas de mármol. Esta princesa mestiza está vestida con el típico atuendo aristocrático español de finales del siglo XVII. Se encuentra en el espacio español y ha adoptado sus costumbres, lo que mostraría que ella ya ha sido asimilada al modelo imperial mediante su reconocimiento de la religión católica. “Toda señal de violencia es eludida en esta idílica ceremonia conjunta, que presenta al Perú como un territorio plenamente incorporado a la estructura imperial, en el que las “repúblicas” de indios y de españoles habrían sellado un pacto político de convivencia armónica, bajo la influyente tutela espiritual de la Compañía” (Museo del Prado 2019). Por eso, aunque los matrimonios de coyas son, como los *Retratos de Incas*, una idealización póstuma, la función didáctica que cumplieron no puede ser dejada de lado.

La inclusión de vestuarios, tocados, joyas y patrones textiles, marcadores de identidades y diferencias sociales, hacen importante fijarnos a profundidad en estas imágenes en cuanto representan el pensamiento político que tuvieron los andes coloniales. Son validación del linaje inca para unos y de la conquista para otros, por lo que deben ser vistas desde “la dimensión política... en un empeño por restituir su valor como fuentes históricas, tratando no solo de explicarlas sino entender gracias a ellas algunas dinámicas claves de nuestra sociedad colonial” (Estenssoro 2005: 94). Las imágenes de matrimonios simbólicos y los *Retratos de Incas* tuvieron un arraigo en el Perú que no se dio en ningún otro lugar.

---

<sup>58</sup> Sobre la Panaca y las estructuras sociales andinas, Ver Rostworowski, 2015.

Cummins se refiere a la temprana tradición entre los artífices locales de pintar Incas como asociada al proyecto evangelizador hispánico, tomando un nuevo sentido tras las reformas borbónicas cuando afirma que “Se convirtió en un espacio persistente de interacción entre andinos y españoles en una variedad de niveles” (2003: 30). Sin embargo, a ello debemos añadir lo dicho por Juan Carlos Estenssoro, que comenta que “para estudiarla no hay que perder de vista en ningún caso quienes inventaron esa imagen y, más aún, que lo hicieron en defensa de los intereses metropolitanos” (2005: 110).

Ejemplo de una apropiación de la tipología del retrato de corte es el *Retrato de Marcos Chiguan Topa* (ca. 1740-45), quien fuera un curaca del siglo XVIII. La figura de pie se encuentra rodeada de símbolos de poder, tanto indígena como realista, que fueron una importante herramienta para la aristocracia nativa de asimilar los conceptos de nobleza europeos y crear una imagen pública cercana al foco del poder, si bien por momentos algo artificial (Fig. 81). El rostro de la figura es el único elemento de la pintura que tienta al naturalismo y la mimesis, con el modelado de los rasgos andinos contrastando la planimetría de vestimenta negra y el brocado dorado. Rasgos individualizados parecen además estar presentes, por lo que, a diferencia de las imágenes de sus antepasados, es un retrato propiamente dicho.

Se dice que fue parte de una serie que contaba con las efigies idealizadas de sus ancestros nobles hasta llegar a la mítica figura de Inca Lloque Yupanqui, tercer inca del imperio, que siguen como conjunto el formato de las galerías de los reyes españoles, así como también de las series pintadas de virreyes. Este retrato es algo distinto a otras representaciones incaicas, ya que estas usualmente portaban atributos únicamente incaicos. Pero Topa elige asumir los atributos del marqués de Oropesa, esposo español de Lorenza Coya, y muestra todos los símbolos de poder imperial usados comúnmente en la época. Cortinaje recogido, escritorio, cartela y escudo heráldico muestran lo convencional de la figura. Sin embargo, la vestimenta de gala decorada con un intrincado brocado en pan de oro, característico de la escuela cusqueña, y la presencia de la mascapaycha, asocian lo andino a lo español y demuestran el mestizaje visual que había tenido lugar. El escudo en la parte superior derecha, europeo en su concepción, corresponde al otorgado mediante una real cédula de 1545 a Paullu Topa Inca, por su apoyo durante la conquista (Rowe 1951: 263).

Existen otras dos imágenes que portan el mismo escudo en el Museo Inka del Cusco. Entre ellas la más resaltante es el llamado *Retrato de Alonso Chiguan Topa* (Fig. 82), también del siglo XVIII, que probablemente ocupó la misma galería que el de su pariente Marco, aunque debido al deterioro de su cartela

no se ha podido definir el parentesco exacto ni la fecha de ejecución. Estilísticamente, ambas imágenes parecen ser de periodos similares, aunque el traje inca de Alonso, los detalles de soles en sus sandalias, rodilleras y hombreras, y el uncu que porta lo acercan más a la imagen idealizada del inca con traje puramente tradicional, lo que indica una cierta diferencia respecto al de Marcos. Sin embargo, carga una cruz católica, que mantiene su asociación a lo español, en cuanto a la religión al menos. Al ser un retrato imaginario, su misma existencia habla de lo intercambiable del parecido en cuanto al uso que se podía dar a la imagen.

Estas imágenes son claramente previas a la Gran Rebelión (1780-81), ya que no solo reafirman la aristocracia indígena de los retratados, sino también su lealtad a la corona española. Marcos Chiguan Topa toma la posición y el decorado de los arcángeles arcabuceros como defensores de la iglesia, lo que se refuerza en el texto en la cartela que relata su condición de alférez real de los incas y su elección como uno de los 24 electores que conformaban el Cabildo de Indios Nobles para la fiesta anual del apóstol Santiago en la ciudad de Cusco. Representantes de su pueblo en las fiestas religiosas españolas, estos títulos resultan de gran importancia simbólica y fueron fácilmente entendidos por las diversas audiencias a quienes podría haber estado dirigido el retrato (Rowe 1951). Esto sigue las convenciones trazadas por las diversas pinturas de coyas y matrimonios reales que unen los linajes españoles y andinos, en mutua reafirmación. El pequeño ayudante que porta la cartela hace evidente el uso de la arcaica proporción jerárquica, lo cual unido al hieratismo del personaje, nos habla de las convenciones con las que los personajes poderosos eligen ser representados.





FIGURA 81. Escuela cusqueña. *Retrato de Marcos Chiguan Topa*. ca. 1740-45, óleo sobre lienzo, 190 x 130 cm. Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.



FIGURA 82. Escuela cusqueña. *Retrato de Alonso Chiguan Topa*. Siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 211 x 126 cm. Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Fuente: ARCA Arte Colonial.

Con esto no se quiere decir que no haya habido originalidad en los productos artísticos coloniales (Mujica 2003), sin embargo, el género del retrato es de por sí marcado por el conservadurismo, debido a su propósito de extender la memoria pública conmemorativa y afirmar el poder del comitente (Engel 2018a: 78). Aunque las poblaciones colonizadas de América fueron convertidas al catolicismo, las creencias religiosas y sus rituales adquieren cierto grado de sincretismo, creando productos nuevos y diferentes. A nivel de tanto lo popular como del arte oficial, la Iglesia Católica dictó, mediante sus comisiones, el rumbo del arte de las colonias. Su predilección por copias de grabados importados de Europa, principalmente vía Amberes, que se ajustaran a sus ideales evangelizadores, se amalgama con elementos de las antiguas religiones precolombinas, adquiriendo considerables variaciones locales. Si bien hubo innovaciones, como el niño Jesús Inca y el Arcángel Arcabucero (Mujica 2020), estos también siguen, en un principio, patrones fijados por grabados a los que se añaden elementos locales. Los arcángeles, por ejemplo, toman sus posiciones de un manual militar de la época (Mujica 2016), a las que se superpone la ornamentación y decorado en patrones florales cusqueños. El motivo europeo adquiere un nuevo carácter en América para crear una imagen de gusto local, que reflejaba la búsqueda de una identidad propia.



FIGURA 83. Atribuido a Miguel de Adame, *Efigies de los incas o reyes del Perú*. ca. 1725. Grabado europeo compuesto por Alonso de la Cueva Ponce de León. Paradero desconocido. Fuente: Mujica 2020.





FIGURA 84. Escuela cusqueña, *Efigies de los incas o reyes del Perú*. 1725, óleo sobre lienzo, 137.5 x 202 cm. Museo de Arte Religioso y Catedral de Lima.

Las *Genealogías Inca* y los *Retratos de Incas* siguen también el camino del sincretismo, y son “el testimonio pictórico más complejo del *translatio imperii*... donde figuraban los reyes de España como los herederos únicos del imperio fundado por Manco Cápac” (Mujica 2020: 224). Siguiendo el patrón fijado por el grabado de Alonso de Cueva (Fig. 83), tienen un claro programa político. Las imágenes de incas siguen el formato de un retrato con cartela inferior, con información derivada de *El primer nueva crónica y buen gobierno* y toman un carácter local que refleja los intereses de la sociedad colonial. Con un modelo de monarquía compuesta, con un rey mayormente ausente<sup>59</sup>, estas imágenes fueron ideadas por la monarquía para acreditar su linaje o marcar una nueva ascensión al trono. Sin embargo, son apropiadas por las élites cusqueñas para legitimar sus demandas de privilegios como descendientes directos de los Incas y fueron una importante herramienta política en la construcción de una identidad con pretensiones al poder. “Un argumento visual de vindicación de sus derechos al cacicazgo sobre la base de la apropiación y manipulación de diversos elementos simbólicos” (Majluf 2005: 301). Esta superposición de un discurso indígena al modelo

<sup>59</sup> Elliot, John H. (2020) *Arte imperial Inca*.

español generó nuevos retratos híbridos, que se apropian de los beneficios del retrato real, sin que quepan del todo en esta clasificación.

Sin embargo, al constituirse en útiles elementos probatorios de una descendencia noble, los conflictos ideológicos se reflejan en el plano estético, ya que la iconografía, que busca legitimar la sucesión del poder fue, como mencionamos, también usada por las élites cusqueñas como mecanismo de resistencia al colonialismo. La relación entre centro y periferia respecto de la metrópoli, hizo a estas imágenes de poder una importante arma política que imita las galerías de retratos de los Habsburgo. Según Natalia Majluf,

Pocas imágenes de la tradición artística colonial contienen una carga política tan marcada como aquellas que se crearon para representar a los monarcas incas y a sus descendientes. En torno a estas representaciones se fueron construyendo los argumentos de legitimación de la Corona española y de la nobleza indígena surgida a su sombra. Incorporadas a fiestas y celebraciones públicas, formaron parte de la retórica y del ritual político. Eran imágenes que no solo representaban el poder, sino que también podían actuarlo, e incluso ejercerlo (2005: 253).

El retrato al óleo en un lienzo de grandes dimensiones había sido el patrón representativo para establecer cierta jerarquía social en el siempre cambiante escenario político de la América española (Engel 2018a: 46). Eran mostrados en ambientes privados y casas de gobierno, y la adhesión a estrictos patrones tradicionales genera un corpus que puede ser clasificado entre los que apoyan las reivindicaciones localistas y los que representaban los intereses de ultramar. Su uso por parte de diversos agentes sociales, “sugiere que individuos de diversos estratos socio-económicos eran conscientes de las implicancias políticas de no solo poseer estos retratos, sino de comisionarlos y exhibirlos” (Engel 2018a: 50).

Los movimientos sociales en el periodo entre la Gran Rebelión y la derrota definitiva de Mateo Pumacahua en 1814, fueron clave para determinar la importancia del territorio andino en la lucha por la independencia continental. En el intento de erradicación de los rastros incaistas que pudiera abrir líneas de cuestionamiento a la legitimidad del poder imperial (Majluf 2005), las *Genealogías* adquieren un carácter revolucionario. Las luchas independentistas tuvieron importantes precursores en los movimientos regionales del Alto Perú y en el caos político entre la abdicación del rey Fernando VII, el surgimiento de las corrientes libertadoras y las intermitentes revueltas en el Alto Perú (1725-1824), se generan importantes transformaciones en su contenido. Surgen variaciones en la sucesión de personajes con el motivo de

cuestionar el linaje que otorgaba a los españoles el dominio sobre el suelo americano. En algunas de ellas (Fig. 85), se suprime a los reyes españoles y aparecen los Incas sucedidos por la familia de Túpac Amaru, interrumpidos por Francisco Pizarro y Vicente Valverde, con Mateo Pumacahua (1740-1815) como simbólico del retorno incaico. Cristo, Coya y emblemas republicanos se funden en una sola imagen, traspasando nuevamente el poder a los sucesores de los gestores ideológicos de estas imágenes.



FIGURA 85. Escuela cusqueña, *Genealogía inca con Mateo Pumacabua*. Siglo XIX. Colección privada. Fuente: Mujica 2020.

### 2.2.3 El retrato republicano

En cuanto al género del retrato tras la independencia, vale la pena enfocar el análisis a la medida en la que estos muestran una verdadera ruptura, o caso contrario, una continuidad, con retratos anteriores. Era el

turno de los movimientos libertadores de explorar el poder de la memoria de los incas en el imaginario de las poblaciones sur andinas para legitimar la continuidad del poder originario y autóctono Inca, transferido a los libertadores, en busca del apoyo comunitario. Cada vez más, vemos a los presidentes que aparecen en las obras de Juan Javier Salazar infiltrarse en las genealogías del poder, con San Martín apareciendo en un conocido biombo de Marcos Chillitupa. En este sentido, como afirma Majluf,

Como representantes de una legitimidad originaria, los incas se convirtieron en un motivo reiterado del discurso independentista que fue recuperado por los movimientos libertadores en toda América Latina: aztecas, chibchas e incas fueron convertidos en los ancestros antiguos de estas naciones recién imaginadas (2005: 260).

Proliferan imágenes de los trece Incas en la región, promovidas por libertadores argentinos, chilenos y la resistencia cusqueña, como se puede ver en múltiples ejemplos en museos y colecciones. Sin embargo, tras la liberación de la costa y el retiro de los españoles al Cusco, las élites surandinas pierden importancia en la determinación del rumbo de la nación peruana a manos de los criollos limeños: “Anulados sus privilegios por la legislación republicana, desprovistos de poder y generalmente desvinculados de cargos públicos de importancia, la nobleza Inca del Cuzco encontró refugio en la historia” (Majluf 2005: 289). Las representaciones ingresan al entorno del arte popular como reproducciones melancólicas de la grandeza antigua. Como el caso de “Los incas del biombo de Marcos Chillitupa [quienes] sólo parecen poder sustentar ahora una suerte de nobleza honorífica, que apela al pasado como fuente de prestigio en el presente” (Majluf 2005: 285). Sus reclamos, basados en ideales de linaje propios del Antiguo Régimen, no tienen lugar en la era republicana y sus imágenes se convierten en objetos decorativos que pierden el carácter probatorio de un linaje incaico noble.





FIGURA 86. Marcos Chillitupa Chávez, *Genealogía de los incas*. 1837, óleo sobre lienzo y bastidor de madera pintado, compuesto por seis paneles 195 x 75 cm c/u. Museo de Arte de Lima.

El referente de las *Genealogías Inca* y los *Retratos de Incas* resulta aparente no sólo en cuanto a la disposición compositiva de *Perú, país del mañana*, sino, especialmente, al realizar un análisis comparativo con el ya mencionado retrato de Manuel Costas (1820-1883) en la obra del 2006. Este ostenta los atributos iconográficos incaicos presentes tanto en genealogías como en retratos imaginados, particularmente con el de Inca Roca en la *Genealogía Inca* de Justo Sahuaraura Inca (Paris, ca. 1850). Es similar a esta también en otro aspecto, ya que “Como las copias de las dinastías Inca hechas para viajeros europeos del siglo XIX, las imágenes de Sahuaraura hacen falta de la polémica y revolución que tuvieron en la época de Túpac Amaru” (Ades 1989).

Esta nostalgia se hace evidente en la obra de Salazar al analizar más detenidamente al personaje (Fig. 78). Manuel Costas fue un civilista arequipeño quien ascendió a la presidencia mientras se luchaba contra la insurrección del caudillo Nicolás de Piérola (1839-1913) entre 1874 y 1875. Era la primera vez desde la Confederación Perú-Bolivia (1836-1839), liderada por Andrés de Santa Cruz, que las élites regionales obtenían la presidencia, pero ello no implicó mayor cambio en su situación. Costas porta la vestimenta tradicional del Inca con mascapaycha, pectoral y uncu, escudo y cetro, pero dice “¡NUNCA!” en lugar de mañana, detalle que resalta la importancia que el uso del texto tiene dentro de las obras de Salazar. La narrativa detrás de este retrato, la asociación más directa a la fórmula compositiva de la galería de retratos de incas

presente en *Perú, país del mañana*, es nuevamente, representativa del renacer incaico que nunca sucedería. Así, el vínculo al pasado a través de la apropiación de sus iconografías y productos visuales masificados, hace evidente que la obra del 2006 no se trata de una mera recreación de una obra anterior, sino de una transformación que implica el replanteamiento de la historia a través de la manipulación de los referentes y las fuentes recogidas para su representación.



FIGURA 87. Santiago Juárez, *Simón Bolívar rodeado de seis personajes notables*. 1825, Cusco. Fuente: Majluf 2005.

Las posteriores representaciones de incas que incluyen al “Libertador”, lucen en la parte superior escudos, banderas y colores nacionales, que también son recreados en la pintura de Salazar. Con Bolívar como sucesor de los incas, se omiten tres siglos de violencia y conflictos sociales, como en los *Matrimonios de Coyas*, y convierten a los incas en seres nostálgicos sin ningún poder real. Muchas de las representaciones de estos libertadores, como en la figura alegórica de Simón Bolívar (Fig. 88) rodeado de seis personajes notables del momento, entre ellos Agustín Gamarra, José de la Mar y Antonio José de Sucre, retratados por Salazar en 2006, toman las convenciones iconográficas trazadas por Felipe IV para establecer una continuidad. Un

testimonio de la inestabilidad política de inicios de la vida republicana nacional, incluye un inca y una coya en la parte inferior, junto a los símbolos del escudo nacional habitando un paisaje aparentemente andino. No obstante, cabe preguntarse, ¿cómo establecen estas imágenes una continuidad visual con el lenguaje artístico colonizado?

Estabridis menciona que uno de los retratos más característicos de la tipología colonial limeña es el realizado por Cristóbal Lozano (1705-1776) en 1758. Lozano es quien sienta las fórmulas técnicas y de estilo que luego serían repetidas como normas canónicas por sus seguidores (Kusunoki y Wuffarden 2014, Engel 2018) y en los retratos a continuación se puede apreciar la inmutabilidad de la imagen (Fig. 88 y 89). Su aprendiz, José Gil de Castro, sigue así esquemas compositivos prefijados de un repertorio codificado para ser entendido por quienes debían observar estos retratos. Este último, llamado “El pintor de Libertadores” y uno de los principales creadores de los íconos fundacionales del imaginario político regional, fue “una figura decisiva en la conformación visual de las revoluciones republicanas” (Majluf 2014: 12). O, como dicen Kusunoki y Wuffarden, “el eslabón entre la tradición pictórica cortesana del siglo XVIII transformada al servicio del nuevo orden republicano” (2014: 34).





FIGURA 88. Cristóbal de Lozano, *Don Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, virrey del Perú*. 1758, óleo sobre lienzo, 222 x 136 cm. Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral, Lima.



FIGURA 89. José del Pozo y José Gil de Castro, *José Manuel de Tagle Isasaga, tercer marqués de Torre Tagle*. 1795-1800, óleo sobre lienzo, 223.5 x 147 cm. Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima. Fotografía Daniel Giannoni.

Gil de Castro había dejado el Perú alrededor de 1815, poco después de realizar en Lima diversas copias de retratos de Fernando VII, quien, como se mencionó, buscaba afirmar su poder a través de la presencia de su imagen en oficinas estatales durante la reconquista española. En su estancia en Chile, había mantenido las convenciones retratísticas coloniales en el uso de una técnica pulida en la superficie y de atuendos minuciosamente detallados con texturas, bordados y medallas. Los rostros, como en el *Retrato de Marcos Chiguan Topa*, son los únicos individualizados y tanto cuerpos como fondos se ciñen al patrón. Esto estableció la iconografía a ser usada para retratar a las familias que aún apoyaban a la monarquía. Sin embargo, con la llegada del ejército libertador, el cambio político no significó necesariamente un cambio de estilo. A diferencia del rey, que debía definitivamente ser reemplazado, los retratos pensados para el ámbito conmemorativo privado no sufrieron tan significativo cambio.



FIGURA 90. Francisco de Goya, *Fernando VII en un campamento*. 1814, óleo sobre lienzo, 207 x 140 cm. Colección Museo del Prado, Madrid.



FIGURA 91. José Gil de Castro, *Retrato del Capitán General Bernardo O'Higgins Riquelme*. 1820, óleo sobre lienzo, 210 x 135 cm. Colección Museo Histórico Nacional, Chile.



FIGURA 92. José Gil de Castro, *Retrato del Mariscal de Campo Luis de la Cruz y Goyeneche*. 1820, óleo sobre lienzo, 107 x 84 cm. Colección Museo Histórico Nacional, Chile.

El trabajo del pintor en Chile pronto cambió de copias del retrato del Rey y sus cortesanos a las efigies de los mandos militares del ejército independentista. No obstante, las convenciones permanecieron y estos nuevos retratos tampoco sufren mayor cambio desde el *Retrato de Fernando VII* (1814) de Francisco de Goya (Fig. 90). La imagen del rey era estereotípica, realizada a la manera tradicional, y el atuendo que porta ayuda, nuevamente, a “crear” al personaje como un alto mando militar (Burke 1992). Es claro que el patrón es reproducido para los libertadores, con el *Retrato del Capitán General Bernardo O'Higgins Riquelme* (Fig. 91) siguiendo el modelo casi al pie de la letra, salvo en el reemplazo de las montañas españolas por los andes. Aquí también los uniformes y medallas reforzarían la imagen pública de los libertadores, que toman para el ámbito privado el formato más pequeño de imagen de medio cuerpo, como en *Retrato del Mariscal de Campo Luis de la Cruz y Goyeneche* (Fig. 92). Nótese lo similar de las posiciones, atributos y hasta paisaje entre las pinturas de antes y después de la independencia.

De manera similar, en las imágenes a continuación podemos ver un retrato de antes de la independencia chilena, *Retrato del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda* (Fig. 93), y uno posterior, *José Bernardo De Tagle y Portocarrero, Cuarto Marqués De Torre Tagle* (Fig. 94), en los que la distancia temporal no resulta estilísticamente evidente. Las dos figuras de cuerpo entero siguen la fórmula clásica del retrato

colonial. El personaje, rígido y de pie sobre piso ajedrezado, está apoyado sobre escritorio con escriba y papeles, con una cartela en la esquina inferior derecha y escudo de armas en la esquina superior izquierda. El escudo de armas está presente antes y después de la independencia, recordando los estamentos sociales aun presentes. El escritorio, el fondo oscuro y el cortinaje recogido como símbolo de majestad remiten a la pintura *José Manuel de Tagle Isasaga, tercer marqués de Torre Tagle (1795-1800)*, y denotan el estereotipo cuyo origen se encuentra en la pintura española desde los Habsburgo. Sin embargo, en América, el detalle decorativo tenía poco que ver con la sinuosidad del Rococó del siglo XVIII europeo, favoreciendo una estética rígida y con tendencia al hieratismo, en la que los retratos de los líderes y héroes de la independencia toman un aspecto de imagen votiva, ahora al servicio del secularismo (Ades 1989: 12).



FIGURA 93. José Gil de Castro, *Retrato del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda*. 1815, óleo sobre lienzo. 225 x 143 cm. Colección Museo Histórico Nacional, Chile.



FIGURA 94. José Gil de Castro. *José Bernardo de Tagle y Portocarrero, cuarto Marqués de Torre Tagle*. 1828, óleo sobre lienzo, 215.7 x 130.3 cm. Ministerio Relaciones Exteriores del Perú, Lima. Fotografía Daniel Giannoni.

El contexto del retrato en los turbulentos primeros días de la República se introduce en *Perú, país del mañana* en la elección de las representaciones presidenciales a ser usadas en cada versión. La alteración en las fuentes elegidas entre las versiones de 1981 y 2006 indica que no se trata de una recreación literal de la primera



obra, por lo que se explorará el significado de este cambio.

Las imágenes de referencia para la obra de 1981 son las representaciones utilizadas en materiales educativos que pretendían incitar el patriotismo nacionalista y es evidente en el retrato de Simón Bolívar, más similar a una lámina que a una pintura. Sin embargo, en la obra del 2006, los primeros nueve presidentes retratados, que marcan el centro de la pintura, toman el lugar de los siete primeros en la obra de 1981. Los espacios que ocupan son alterados y los personajes se aglomeran y superponen, replicando el caos y la rápida sucesión de gobernantes en la época. Así, el ritmo de la obra replica el ritmo de los acontecimientos históricos. Esta vez, los retratos siguen un orden cronológico a lo largo de toda la primera fila. Esto cambia el sentido de lectura de un libro (1981) a la de una línea de tiempo (2006), cuyo ritmo es marcado por el espacio otorgado a cada uno de los personajes. El reemplazo de referentes se vuelve más evidente al observar en detalle las cinco primeras figuras.

Al reflexionar más profundamente acerca de las ópticas históricas mediante las que han sido representados los retratados, podemos ver que, mediante los retratos elegidos y su continuidad o interrupción con el patrón iconográfico colonial, el artista introduce una nueva capa de significado a la obra. Mientras que en la obra de 1981 los retratos de San Martín, Torre Tagle y Riva Agüero son extraídos directamente de láminas escolares, en cuyos referentes las características iconográficas coloniales se mantienen, la obra del 2006 toma un nuevo rumbo. Permanece el recojo de una imagen canónica del personaje, pero ya no es la de las láminas escolares, sino que se incrementa el número de las apropiadas directamente de óleos de la temprana república cuando, tras la complicada transición hacia la república, surge la figura pública y la imagen del caudillo:

En el vacío político producido después de la caída de los borbones en 1808 surgió el Caudillo. Hombre fuerte, muchas veces combatiente de la guerra de Independencia, con una clientela cuya prosperidad dependía directamente de él. Tanto su autoridad, como su legitimidad, estaban representadas por su propia persona y no dependían en absoluto de la existencia de una serie de situaciones formales... Los Caudillos podían prescindir del estado, o más bien, lo convirtieron en su propiedad privada. Eran, pues, uno de los mayores obstáculos para el desarrollo de las naciones (Sanders 1997: 137).



FIGURA 95. *Perú, país del mañana* (detalle). 2006.



FIGURA 96. Daniel Hernández, *José de San Martín, libertador del Perú*. 1919, óleo sobre lienzo. Hemiciclo del Congreso del Perú.



FIGURA 97. José Gil de Castro, *Retrato de Simón Bolívar*. 1823-25, óleo sobre lienzo, 65.5 x 51.5 cm. Museo de Arte de Lima.



FIGURA 98. José Gil de Castro, *Retrato de Andrés de Santa Cruz*. 1836, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Un importante cambio es evidente desde el principio. El retrato de San Martín en la pintura del 2006 marca la pauta para tres personajes bastante individualizados en la primera fila, que miran a la derecha, a los que personajes menores que miran hacia la izquierda parecen responder con la frase *mañana*. Son nuevamente San Martín, Bolívar y Santa Cruz, quienes marcaron hitos dentro de la rápida y caótica sucesión de caudillos, con modelos de poder republicano, absolutista y confederado respectivamente. Nótese el fondo con piedras inca en el *Retrato de Andrés de Santa Cruz* tomado por Salazar (Fig. 98), que nuevamente confiere un sentido de nostalgia hacia el pasado.

Se introduce así un cuestionamiento al poder que pone en evidencia su frágil estructura, que es deconstruida capa por capa. Existen diversos retratos de cada uno de estos personajes que el artista podría

haber elegido para su apropiación; sin embargo, en el 2006 no elige para San Martín ninguna imagen de Gil de Castro, sino más bien un retrato póstumo de Daniel Hernández (1856-1932) en el que aparece como un héroe, con elementos de paisaje y geografía andina incluidos. Hace lo inverso con los otros dos retratos. Cambia los referentes de láminas escolares, que son la copia de una copia, por los de pinturas de Gil de Castro, que siguen la iconografía del líder de raíces coloniales, replicando fielmente los detalles de los uniformes, medallas y fisonomía para diferenciarlos de los personajes secundarios. Empleando la ya mencionada perspectiva jerárquica, son representados de menor tamaño para indicar inferior importancia, como el pequeño en el *Retrato de Marcos Chiguan Topa* (Fig. 81).



FIGURA 99. José Gil de Castro, *Retrato del General José de San Martín*. 1818, óleo sobre lienzo, 109 x 84 cm. Colección Museo Histórico Gabriel González Videla, Chile.



FIGURA 100. José Gil de Castro, *José Bernardo de Tagle Portocarrero, marqués de Torre Tagle y de Trujillo*. 1822, óleo sobre lienzo. 107 x 83.5 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



FIGURA 101. José Gil de Castro, *Pedro Bermúdez Ascarza*. 1832, óleo sobre lienzo, 101 x 75 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía propia.

Se dice que la mayoría de retratos de San Martín no tenían la intención de ser retratos de estado (Majluf 2006), sino eran más bien pensados con una función conmemorativa, para ser vistos en la esfera privada. En el retrato de Torre Tagle (Fig. 100) se puede ver también esta tipología. Este sigue una fórmula diferente, la republicana, imitando la efigie de San Martín de 1818 (Fig. 99), con uniforme rojiblanco, la medalla del Orden del Sol y la banda de Mariscal del Perú. San Martín, al igual que José de Torre Tagle, promovieron la creación de un congreso que diera representatividad a ciertos sectores de la población. Los atributos republicanos presentes en las medallas que portan así lo indican, con soles para simbolizar al Perú y

sol, gorro frigio y estrella para Chile, presentes en las charreteras de las figuras de Torre Tagle y San Martín respectivamente. El detalle de las medallas puede ser también visto en otros óleos de Gil de Castro, en los que los personajes las portan como símbolos de reconocimiento y atributos iconográficos. Las medallas e insignias imitan a las portadas por reyes, resaltando la participación del personaje en hechos heroicos de la naciente república.



FIGURA 102. José Gil de Castro. *Pedro Bermúdez* (Detalle de la medalla de La Batalla de Junín). 1832. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía propia.



FIGURA 103. José Gil de Castro. *Francisco de Paula Otero* (Detalle de la medalla de La Batalla de Junín). 1829. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía propia.



FIGURA 104. Anónimo, *Condecoración a los vencedores de la Batalla de Junín*. 1828, oro y esmalte, 4.15 x 3.4 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.

La biografía del personaje y la posterior recepción de su legado son significativos para la elección del retrato por parte de Salazar. José Bernardo de Tagle, cuarto marqués de Torre Tagle y Trujillo, había sido cercano aliado de San Martín y el primero en proclamar la independencia peruana, el 20 de diciembre de 1820 desde Trujillo, pero cayó en desgracia con la llegada de Bolívar (Wuffarden 2016: 57). Acusado de traición a la patria y encontrando la muerte junto a realistas españoles sitiados en 1825 en la fortaleza del Real Felipe, este retrato fue un encargo póstumo de su hermana a Gil de Castro, quien lo había pintado años antes con la parafernalia republicana. De allí que, como menciona Wuffarden, “la efigie encomendada haya intentado la ficción de retrotraer al marqués en el tiempo, con el propósito de presentarlo en su faceta realista anterior a 1820. Tagle figura por ello con el uniforme de brigadier español y ninguna de las insignias que lleva indica su reciente protagonismo como prócer de la Independencia y jefe de estado” (2016: 58).

Pudiendo Salazar elegir nuevamente la imagen en la que Torre Tagle es representado como caudillo, muy similar al de Pedro Bermúdez (Fig. 101), elige en el 2006 el retrato en el que perviven los elementos



coloniales del escritorio del estadista y la cortina recogida (Fig. 94). Su intención es similar a la mencionada por Wuffarden, desplazar al personaje de una narrativa a otra, enfatizando la visión crítica que tiene actualmente de este personaje. Este detalle podría explicar por qué, en cambio, el artista no toma el *Retrato del General José de San Martín* (Fig. 99) de Gil de Castro para esta versión ya que, en el momento de la realización de dicho retrato, este personaje aún tenía la intención de ser representado como la personificación del poder, como en los retratos reales. Sin embargo, con el tiempo y la consolidación de la Independencia, se eligió representarlo de manera diferente, hecho que Salazar aprovecha en la versión de *Perú, país del mañana* del 2006.

Simón Bolívar, quien había pasado periodos de juventud en Europa, presenciando la coronación de Napoleón Bonaparte, no tendría: “La misma medida política e iconográfica de San Martín” (Majluf 2013: 98). Los suyos fueron intencionalmente concebidos como retratos de Estado, a ser desplegados en las oficinas de la administración estatal, buscando así reemplazar la figura del rey con la propia. Ambiciones monárquicas reflejadas en una intensa campaña iconográfica, con innumerables retratos del caudillo al estilo de Napoleón como hombre de estado, aunque con raíz colonial más que neoclásica, chocan abruptamente con el nuevo republicanismo que ansía una identidad visual que refleje sus nuevos ideales políticos.



FIGURA 105. José Gil de Castro, *Retrato de Bolívar en Bogotá*. 1830, óleo sobre lienzo, 202 x 137.5 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía Daniel Giannoni.



FIGURA 106. José Gil de Castro, *Retrato de José Luis de Orbegoso*. 1835, óleo sobre lienzo, 221 x 149.30 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía Daniel Giannoni.

A través de las imágenes vemos, por el número de retratos y la popularidad del retratista Gil de Castro en la esfera del poder político militar a inicios del republicanismo sudamericano, que la despersonalización del poder lograda a través de la ideación de un escudo y bandera, fue más exitosa que la suplantación de la imagen del rey. El recato visual de San Martín en su intención de no retratarse como monarca, sino como un libertador, no fue compartida por sus sucesores, desvaneciendo la línea en la que el líder y el Estado son concebidos como entidades independientes. Son evidencia de: “El antagonismo entre diferentes intereses e ideales, entre diferentes modelos del proyecto de ‘nueva nación’ tras la independencia” (Ades 1989: 21).

El uso de la figura presidencial como retrato de Estado, con función de personificación del poder colonial, toma un nuevo destino a mediados del siglo XIX, enfatizando más bien la función conmemorativa del retrato del héroe. Treinta años después del inicio de las corrientes libertadoras, el continente se hundía en el caos de los caudillos y las guerras civiles. Era un contexto “demasiado inestable para la formación de comunidades artísticas. No hubo un reclamo por ningún ‘movimiento’ en las artes que pudiera encarnar las ideas políticas de la independencia, de la manera que lo hizo el Neoclasicismo en las manos de David para la



Revolución francesa” (Ades 1989: 7). Por ello, Gil de Castro opta por la continuidad de la tradición del retrato colonial en la república temprana, ya que mantenían algunos de sus contenidos rituales. Sin embargo, los retratos posteriores exploran una nueva continuidad, incipiente en América, pero muy presente en la tradición europea del líder heroico.

La figura del héroe, presente en representaciones de la justa de Independencia y la Guerra del Pacífico, es apropiada para la construcción de la nueva imagen del líder. El paradigma decimonónico de la representación del héroe se filtra en el retrato presidencial dotándolo de una “sacralidad laica” (Loayza 2016: 14), una nueva ritualidad, que pintores académicos de formación artística europea, como Teófilo Castillo y Daniel Hernández, intentan introducir en sus retratos presidenciales y que presidentes como Augusto B. Leguía durante el Oncenio (1919-1930), en abierta campaña visual para reafirmar su dictadura, también continúan (Villegas 2015a). En el *Retrato de San Martín* (Fig. 96), Daniel Hernández recrea un retrato del libertador en miras al centenario de la independencia utilizando esta iconografía heroica, pero ya con un lenguaje diferente, propio de inicios del siglo XX y más acorde a las ideas modernistas europeas. Es el referente de la figura que abre la obra del 2006, así como también el que posteriores presidentes toman como modelo para sí mismos, pretendiendo un alejamiento del caudillismo primitivo. Al tomar a los sujetos individuales como referentes para creación de un imaginario nacional, los vencedores de las múltiples luchas internas: “Se encargaron de registrar una versión heroica del conflicto, libre de ambigüedades y hechos que podrían manchar su gloria, y definieron, además, los símbolos nacionales del Perú” (Loayza 2016: 9).

En el proceso de estandarización de los íconos nacionales, los retratos presidenciales responden a un proyecto político en el que el retrato de San Martín fija un patrón para quienes quieren estar asociados a la independencia, brindando una cierta continuidad a la imagen. En *Perú, país del mañana* (2006), se eligen pinturas que remiten tanto a lo colonial como a lo heroico, en lo que se cree es el uso deliberado de este recurso para deconstruir la constitución visual de los símbolos republicanos y evidenciar cómo el devenir histórico de un personaje y su representación ponen en cuestionamiento la idea misma de lo que significa ser una república o nación.

La melancolía y nostalgia por el pasado pronto abrieron paso a cuestionamientos al discurso hegemónico sobre el cual se construyó la representación visual de la identidad nacional, al configurar una identidad popular subalterna respecto del poder oficial. La sátira y la caricaturización de personajes

abundaron tras la independencia, pero, ¿de qué manera se puede utilizar satíricamente un retrato canónico para cuestionar el discurso histórico oficial que se tiene de un personaje?

### 2.3 Cuestionando los imaginarios nacionales

Usando el humor, las primeras caricaturas políticas intentan dejar en evidencia y ridiculizar personajes o comportamientos sociales. En el tránsito entre el colonialismo y la república, “la caricatura satiriza la ambigüedad del doble discurso de la aristocracia criolla” (Mujica 2006: 13) y es distribuida en forma de panfletos anónimos que evidencian el pensamiento político tanto del artista como de los editores y pensadores asociados a la publicación. Con las guerras independentistas, el género de la caricatura se emancipa de los diarios, por lo que, en primer término, se realizará un breve recorrido del desarrollo de la caricatura política en el Perú. Se tomarán como ejemplos algunos presidentes que aparecen en la obra de Salazar, de importante representación en caricaturas de alta circulación que se convirtieron en una abierta crítica al discurso oficial. En segundo lugar, se realizará un análisis de retratos de presidentes de la República Aristocrática y de otros asociados al caudillaje militar, en busca de rasgos propios de la caricaturización que se infiltran en *Perú, país del mañana*.

Ada María Llosa, en su análisis del sentido satírico de la caricatura peruana, menciona que: “Desde un enfoque semiótico, la formación del sentido satírico consiste en una yuxtaposición de perspectivas sobre un mismo objeto. Una de ellas es la presentación de un símbolo cotidiano u oficial que es acompañado por un elemento que excede o desestabiliza la representación acostumbrada” (Llosa 2016: 21). De igual modo opera la frase “mañana” en *Perú, país del mañana*, donde la aproximación de elementos contrastantes abre el campo a interrogantes acerca de la construcción narrativa que presentan. El uso de lo lúdico y la sátira, que disfraza de burla una crítica y reflexión profunda sobre las problemáticas sociales, está presente tanto en la caricatura como en la obra de Salazar y hace importante examinar hasta qué punto se podría considerar a los retratos de la obra como caricaturizaciones. Buntinx comenta que “precisamente al convertir en tira cómica una galería de mandatarios solemnes, Salazar ponía en relieve la escasa distancia que separa a la historia oficial de la historieta” (1987: 61).

### 2.3.1 La caricatura política en la sátira al poder

Si definimos la caricatura como la representación de la figura humana con rasgos exagerados, una de sus primeras evidencias estaría presente en los cuadernos de apuntes de Leonardo de Vinci. El objetivo de esta técnica, surgida en el Renacimiento, no era burlarse o ridiculizar a sus sujetos, sino explorar las posibilidades de un arte que se aparta deliberadamente de la mimesis de los cuerpos y la naturaleza. En ellos el caricaturista, de forma similar al pintor, pretende capturar la esencia y el carácter del personaje retratado, solo que en lugar de buscar una “forma perfecta” de belleza platónica, explora “la perfecta deformidad, penetrando a través de la mera apariencia superficial en dirección a su ser interior, con toda su fealdad o mezquindad” (Gombrich 1939: 322). Más cercano al ámbito peruano, la serie de grabados *Los caprichos* de Goya, que circularon ampliamente a finales del siglo XVIII, incluye la caracterización de personajes de rasgos exagerados en las que mediante la sátira se pone en evidencia las difíciles interacciones sociales de la época.

La caricatura política se populariza en el contexto de las revoluciones e independencias, haciendo visibles tanto los cuestionamientos generales de la sociedad hacia los discursos hegemónicos, como las particulares tendencias políticas de los caricaturistas. Su carácter ideológico es usualmente de corte antagónico al discurso oficial, que tiende a emplear técnicas propagandísticas más que caricaturescas. Concebidas como grabados para ser reproducidos y difundidos masivamente, las caricaturas ironizan acerca de los entretelones del poder mediante imágenes punzantes de fácil comprensión, que exageran personajes y escenarios, pero que están relacionadas al contexto temporal específico. No eran ideadas para ser eternas, sino que buscaban capturar un momento político clave mediante la sátira.

Bajo este modelo, surge en Francia la primera publicación semanal dedicada a la caricatura, *La Caricature* (París, 1830-1843). Con excelentes litografías de Honoré Daumier, nace en respuesta a la Monarquía de Julio (1830-1848). Estas primeras caricaturas políticas se transformaron en una potente herramienta para cuestionar al gobierno de turno y la revista se popularizó rápidamente como modelo para grabadores y simpatizantes republicanos alrededor del mundo. En su paso a América, las rivalidades surgidas entre caudillos militares tras las guerras de independencia acarrearón una producción satírica abundante (Tauzin 2009: 273). Con la publicación de las primeras revistas ilustradas, se introduce en el Perú el género

de la caricatura política, rápidamente extendido consolidado en Lima para 1855<sup>60</sup>.

En las imágenes de este periodo, en el que suceden dos acontecimientos importantes, llamados por Basadre la Prosperidad Falaz<sup>61</sup> y la Consolidación<sup>62</sup>, se pueden ver en acción los mecanismos empleados en las caricaturas que resuenan en la obra de Salazar. Imágenes punzantes de personajes controversiales, con capas superpuestas de significados activados mediante la interacción entre texto e imagen para generar tensiones discursivas, son capturados tanto por las caricaturas como por *Perú, país del mañana*.

La compilación de caricaturas en el álbum *Los Adefesios* (1855), litografiado por el francés León Williez y con ilustraciones anónimas firmadas con una pequeña cara redonda y sonriente, contenía 24 reproducciones que capturan las controversias del periodo. Aparecen gobernantes y personajes influyentes, cuya imagen pública era, y continuó siendo, históricamente controversial. Entre ellos Ramón Castilla, Rufino Echenique, Crisóstomo Torrico y Juan A. Pezet, han aparecido en por lo menos una de las versiones de la obra, por lo que veremos algunos ejemplos de esta publicación y de otras representaciones caricaturizadas de los individuos retratados en las pinturas de Juan Javier Salazar.

En *¡Si se para, le vuelvo a dar cuerda!* (Fig. 108), aparece Castilla, con bicornio emplumado de mariscal, manipulando un títere de Echenique, y en *¡Qué mamada!* (Fig. 107), Echenique es presentado recostado en el suelo succionando la ubre de una vaca que lleva el escudo peruano, en clara alusión a su desfalco de la hacienda pública. La posición de la publicación es clara, sin embargo, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, citado anteriormente en relación al Premio Nacional de Cultura de 1975, difiere. En su estupenda recopilación de este álbum, no oculta su sesgo político como defensor de los intereses de las jerarquías criollas favorecidas por Echenique, al comentar en la leyenda de la imagen, “es por cierto una de las más injustas y pasionalmente arbitrarias... acusando al presidente de lo único que no se le pudo acusar: de malos manejos de la hacienda pública, en beneficio personal” (1983: s/p). Se puede ver cómo visiones contrastantes giran en

---

<sup>60</sup> Entre los primeros caricaturistas peruanos en salir del anonimato se encuentra Francisco Fierro (1807-1879), dedicado a escenas costumbristas en acuarela, que de manera burlesca incitaban al espectador a un cuestionamiento crítico-social. “El costumbrismo representó la búsqueda de la nacionalidad a partir de la sátira de nuestras costumbres” (Sagástegui 2003: 9). Sin embargo, en la inestabilidad política de las guerras caudillistas, este costumbrismo toma una nueva dimensión que increpa a las estructuras del poder mediante la caricatura.

<sup>61</sup> Referencia al periodo entre 1845 y 1872, en el que el Perú vivía una bonanza sin precedentes debido a la exportación del guano de islas, con un acelerado crecimiento económico, tan fugaz como plagado de corrupción.

<sup>62</sup> En 1850, en lugar de invertir el dinero obtenido de la exportación del guano en generar un crecimiento económico sostenido, el gobierno decidió pagar o “consolidar” deudas que el Estado había contraído con particulares para financiar las guerras de independencia, criollos terratenientes en su mayoría, con cercanía al gobierno de turno.

torno a los sujetos retratados y derivan en caricaturizaciones, ya que en la actualidad, las investigaciones alrededor del periodo han permitido constatar que la corrupción estatal fue masiva<sup>63</sup> y que la oportunidad de generar desarrollo desde el Estado fue dejada, nuevamente, para mañana. El tema recurrente del usufructo al Estado por parte de los gobernantes es presentado nuevamente en *La lechería peruana* (Fig. 109), en la que Mariano Ignacio Prado aparece sujetando a una gorda vaca mientras otros personajes la ordeñan.



FIGURA 107. León Williez *¡Qué mamada!* 1854, Litografía, 31 x 43.7 cm. Museo de Arte de Lima.



FIGURA 108. León Williez *¡Si se para, le vuelvo a dar cuerda!* ca. 1854, Litografía, 43.7 x 31 cm. Museo de Arte de Lima.

<sup>63</sup> Ver Quiroz, Alfonso W. *La deuda defraudada. Consolidación de 1850 y dominio económico en el Perú.* 1987.

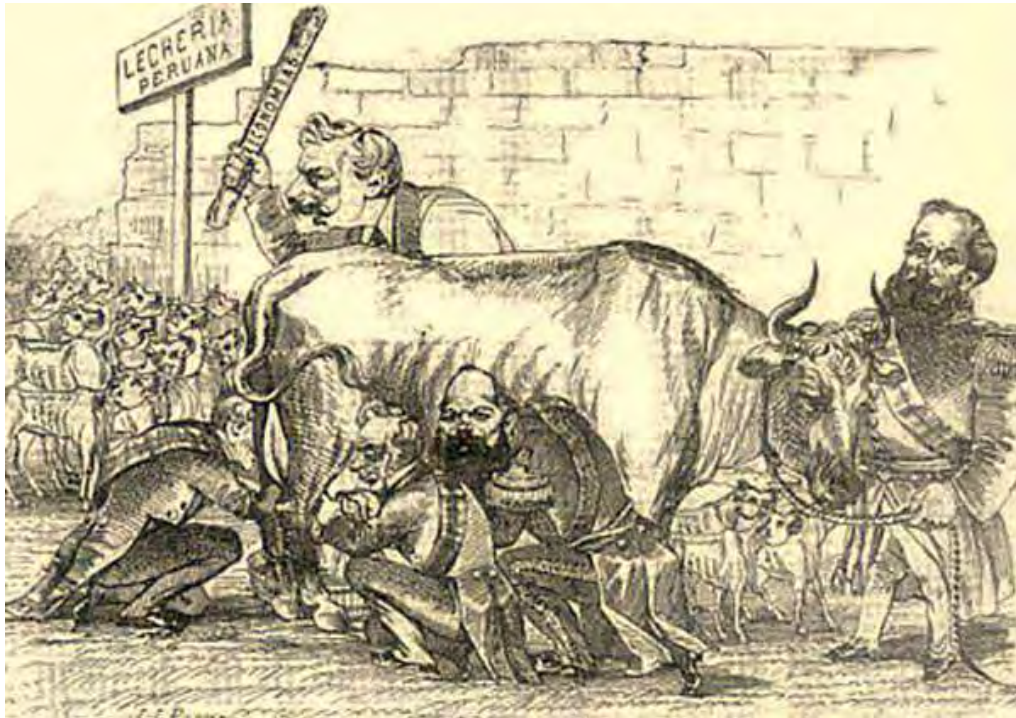


FIGURA 109. J.J. Rasoir, *La lechería peruana*, 1867. Diario La Campana.  
Fuente: Quiroz 2009: 180-181.

Las maquinaciones en las luchas por el poder son otro tema predilecto de los caricaturistas y están presentes en *El último día de César* (Fig. 110), donde Manuel Pardo es caracterizado como el emperador Julio César ingresando al senado, con corona victoriosa de laureles y capa de majestad, seguido por un séquito de personajes con togas de patricios que representan a los miembros del partido civilista. Con rasgos exagerados y enormes cabezas, portan un estandarte de las legiones romanas con el nombre “Pardus”. Un grupo de querubines parece acercarse volando, pero estos tienen patas de gallinazos y charreteras militares, anunciando un festín para los carroñeros tras la ejecución del complot. Flanquean la puerta del congreso dos personajes con hachas, uno de los cuales porta un casco de bombero con la leyenda “Bomba de Lima”, preparado para apagar cualquier incendio. La iconografía romana imperial se acentúa con la presencia en el fondo de un arco triunfal y sobre la derecha, se puede ver a Mariano Ignacio Prado, personificado en la escultura de *Augusto de la Prima Porta*, con la leyenda “Pradus”. Bajo una escultura más grande contigua a ésta, de la que solo aparece el pedestal, se puede ver un gorro frigio, popular símbolo del republicanismo desde las luchas revolucionarias francesas. Bajo esta insignia, Nicolás de Piérola y Andrés Avelino Cáceres susurran al oído del personaje anónimo que dará la primera estocada. Así pues, esta imagen es un ejemplo de cómo la caricatura capturó el clima social de un momento específico, ya que solo una semana después de su publicación ocurrió un primer



atentado contra Pardo, que cuatro años después se repetiría en su entrada al senado (1878), tal como se ve en esta caricatura, pero esta vez acabando con su vida.



FIGURA 110. Yo, *El último día de César*. 1874. La Mascarada.

La inestabilidad de los regímenes que llegan al poder republicano es intensificada tras el fracaso de la guerra con Chile. El prestigio de los políticos había sido mermado, y en el paso al siglo XX se mantiene esta tendencia a la caricaturización de muchos otros presidentes. Juan Gargurevich apunta lo siguiente: “están presentes prácticamente en todos nuestros periódicos. La sátira fina, la burla cruel han sido con frecuencia las armas favoritas para combatir en las casi constantes tempestades políticas de la historia del país” (1991: 136 en Llosa 2016).

En 1909, año de numerosos motines que intentaron derrocarlo mediante un golpe de estado pierolista, el presidente Leguía aparece con smoking, corbatín y cinto presidencial, alejando con su espada a un hombre furioso de camisa abierta, mientras que con la otra mano recibe una gran bolsa de dinero de personajes de rasgos asiáticos extremadamente exagerados (Fig. 111). Una pequeña niña abraza al hombre, que lleva escritas las palabras “el pueblo” y el encabezado “miseria”, en alusión a percibidos intereses

subalternos que favorecerían a grupos extranjeros de poder en el mercado laboral peruano, nuevamente enfatizando la percepción del egoísmo de los gobernantes y la postergación de las necesidades de la población.



FIGURA 111. Fray K. Bezón, *Pobre pueblo*. 1909, número 120, página 4.



FIGURA 112. Eduardo Morel, alias Lazarus. *Monos y monadas*. 1979. Fuente: Roca-Rey, 2019.

En otra alusión de connotaciones artístico-históricas aparece Francisco Morales Bermúdez como *Saturno devorando a su hijo* (1820-23), de Goya (Fig. 112). Conocido como el “caballero de los bares” por su afición a las bebidas alcohólicas y en un juego de palabras con el apelativo de Miguel Grau (héroe de la Guerra del Pacífico, llamado “El caballero de los mares”) su figura pública fue construida en gran medida a partir de sus constantes apariciones en la revista gráfica más importante del momento, *Monos y Monadas*. Desde esta, se emprendió una campaña de demolición de la imagen pública del presidente, así como de su sucesor Fernando Belaunde, quien es representado en un sin número de sus caricaturas como un personaje despistado y desconectado de la realidad. Es caricaturizado por Carlín con el título “presidente entró en la atmósfera, podría caer en el Océano Índico” (1983). Aparece sentado en una silla de barbero, leyendo una noticia en un diario titulada “Sendero vuelve a atacar” mientras se pregunta por el paradero de su líder, quien es el barbero (Fig. 114). Este se acerca amenazante con traje rojo intenso y navaja afilada en mano, sin que el presidente parezca enterarse, en un claro ejemplo de “cómo este género puede permitirse transmitir opiniones polémicas que, difícilmente, hubieran podido expresarse en cualquier otro medio de prensa escrita” (Roca-Rey 2019: 114). De esta manera, comprobamos la potencia de estas imágenes para poner en cuestionamiento la



capacidad de los presidentes como líderes de estado.



FIGURA 113. Eduardo Morel, alias Lazarus. *El caballero de los bares*. Monos y monadas, 1979.



FIGURA 114. Carlos Tovar, alias Carlín. *El presidente entró en la atmósfera*. 1983.

La caricatura tradicionalmente se posiciona al margen de las jerarquías, tanto políticas como artísticas, y es, en ese sentido, similar a la obra de Salazar en intención. El artista resalta este aspecto al apropiarse de representaciones visuales tan utilizadas que se convierten en caricaturas. Tras múltiples copias y transformaciones, muchas de las reproducciones en láminas y material educativo que toma como modelo para la primera versión de *Perú, país del mañana* (1981), deforman los rostros y facciones de los personajes, y en las extraídas de pinturas (2006), la exageración de los atributos y rasgos borda lo que hemos definido como caricatura. Como se puede apreciar en la comparación entre las figuras usadas en las pinturas de 1981 y 2006, en su reelaboración se cambian los referentes usados y esta tendencia se acentúa (Fig. 115). Esto es visible en la transformación de Castilla, la miniaturización de Echenique mediante la perspectiva jerárquica y Piérola en síntesis Pop. Salazar ha construido una imagen crítica en base a estas representaciones, subvirtiendo su sentido y junto a la frase “mañana” es capaz de generar crítica mediante el montaje. Sobre esta elaboración,

Didi-Huberman explica: “El montaje nos muestra que las cosas quizás no sean lo que son (y) que depende de nosotros verlas de otra manera, según la nueva disposición que nos habrá propuesto la *imagen crítica* obtenida de ese montaje” (2008: 87).

FIGURA 115. Comparación entre retratos presidenciales, *Perú, país del mañana*. 1981 y 2006. Elaboración propia.



Enfocándonos en la reproducibilidad y las tergiversaciones que sucesivas copias acarrearán, generando una caricaturización a veces involuntaria, un interesante material gráfico educativo que ilustra este proceso es el que se encuentra en las series de álbumes de cromos promovidos por el gobierno entre los años 1960-1980. En el *Álbum Gobernantes y personajes del Perú* (ca. 1970) los personajes retratados son traducidos al lenguaje del Pop Achorado, siguiendo la estética de la propaganda visual emprendida por el gobierno militar, como puede verse en las figuras allí presentes de incas y algunos presidentes como los ya mencionados Echenique, Castilla y Piérola (Fig. 116).

FIGURA 116. Cromos ilustrados *Personajes y gobernantes del Perú. Selección de Presidentes. 1970's.*



Ramón Castilla

Rufino Echenique

Juan Antonio Pezet

Mariano Ignacio  
Prado

Andrés Avelino  
Cáceres

Nicolás de Piérola

En la galería de presidentes de este álbum, de la que se han recogido algunos ejemplos para compararlos con los tomados por Salazar, podemos ver que el colorido, aunado al fotomontaje, se aleja de la típica imagen de estos personajes, para constituirse en un montaje. La intencionalidad de esta caricatura puede apreciarse claramente en la galería de Incas que abre el álbum (Fig. 117). Estas imágenes caricaturizadas racialmente emplean el montaje con collage fotográfico y parecen resaltar rasgos propios de los pobladores andinos como la nariz aguileña, los ojos hundidos y los labios estrechos. Al ser la copia de la copia, adquieren el mismo aire nostálgico que las genealogías incaicas tomaron tras la independencia. El colorido estridente del Pop Achorado está presente tanto en los atributos de poder de las figuras (porras, escudos y mascapaycha) como en los fondos de patrones que las rodean.

Si bien la intención de estos álbumes no fue la sátira, sino la exaltación del sentimiento patriótico desde la educación escolar, en el contexto del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, el diseño y la estética resaltan los atributos deseados usando una estrategia visual que resulta disonante. En los textos que acompañan estos cromos coleccionables, la neutralidad del lenguaje sigue las normas canónicas de la construcción del héroe y los imaginarios nacionales, sanitizando la historia y a sus personajes poderosos. Este interesante material educativo fue el punto de partida no solo para *Perú, país del mañana*, sino que fue parte de un empuje desde el Estado para impulsar una particular idea de nación. En consecuencia, se le dedicará considerable espacio a la relación entre material educativo y su intención de formación de identidad nacional en el siguiente capítulo.



FIGURA 117. Cromos ilustrados *Personajes y gobernantes del Perú. Selección de Incas*. 1970's.



Atahualpa

Manco Inca

Túpac Inca  
Yupanqui

Calcuchimac

Túpac Amaru I

Lloque  
Yupanqui

Así, habiendo trabajado el concepto del poder apoyándonos en el trabajo de filósofos como Deleuze y Foucault, hemos podido construir, sobre las bases de las revisiones historiográficas planteadas en el primer capítulo, una ruta de lectura hacia una historiografía del arte en cuanto a la representación de la figura del líder, ya sea presidente, inca o héroe. Habiendo hecho evidente la repercusión que el poder tiene sobre las formas representativas, notamos también su presencia en cómo se construye la historia oficial de la nación desde los grupos hegemónicos que estas imágenes nos muestran. Mediante estas narraciones históricas se configuró la lectura de la historia oficial del Perú, cuestionada por las tendencias ideológicas de izquierda a las que Salazar se asocia, y cuyo funcionamiento en las estructuras sociales critica desde el arte. Por ello, la relación entre poder y construcción histórica será profundizada a continuación, particularmente en cuanto a la narración alternativa que Salazar plantea de la historia o historias del país.



### Capítulo 3. Apropiar la historia

Habiendo planteado el contexto histórico y los límites del retrato desde los que parte esta investigación, así como su asociación con el poder y sus imágenes, seguiremos con la revisión de las diferentes versiones de *Perú, país del mañana* para identificar los sucesivos contenidos que va tomando en el tiempo conforme se intensifica la revisión de las tradiciones histórico-artísticas con las que se articula. El juego satírico con la imagen del líder y las narraciones hegemónicas que han configurado el discurso artístico de Salazar, hacen relevante enfocarnos en la medida en la que evidencia las ficciones con las que se pretende construir la identidad nacional peruana. Por ello, partiremos nuevamente del trabajo de pensadores, en este caso Jacques Rancière, para sentar las bases de cómo se configuran la historia y la identidad desde el poder.

Es ahora el turno de la versión colectiva, en la que podemos ver la eventual progresión del artista hacia una disociación del proceso productivo de la obra, pero que en su regreso constante a conceptos y formas visuales continúa desplegando nuevas capas de significado. Propongo considerar *Perú, país del mañana* (2015) como una unidad, más que como un conjunto de piezas, por lo que se tratará principalmente la relación de Salazar como artífice/gestor del conjunto pictórico, más que productor material de la obra, ya que solo pintó uno de los retratos que la componen.



FIGURA 118. Juan Javier Salazar y otros, *Perú, país del mañana*. 2015, Mural colectivo. Técnica mixta sobre triplay, 224 x 732.6 cm.

*Perú, país del mañana* (2015) fue pensada como donación para el primer museo público estatal de arte contemporáneo (aún por concretarse al 2022). Consta de 71 retratos (y un espacio vacío) realizados por artistas de diferentes edades, contextos y estilos, concebidos para la retrospectiva *60 grandes no-éxitos* en la sala *Luis Miró-Quesada Garland* de Miraflores. Como en anteriores retrospectivas y muestras antológicas, *Perú, país del mañana*, continuaba siendo indispensable. Así como las anteriores versiones eran una visión panorámica de la historia del poder en el Perú, esta se vuelve un compendio de diferentes generaciones de artistas, con una proyección al futuro, componente importante que, como veremos, las construcciones históricas e identitarias suelen tener. Reflexionando a posteriori, podríamos decir que fue la despedida de un artista que, al rodearse de este grupo, se inserta en la historia del arte y presenta el panorama artístico de ese momento encapsulado en una obra.

Con esperanza y algo de ingenuidad esta pieza avizora un "mañana" mejor, incluso mediante la posibilidad de darme esta oportunidad, en la que no obstante nuestras diferencias, podamos mostrar que es posible juntarnos y una vez más hacer cosas entre artistas, máxime en estos tiempos de polarización y desconfianza, en los que las disputas en el ámbito político cobran especial relevancia, de cara a unas nuevas elecciones y a la celebración del bicentenario de nuestra independencia, la obra muestra las posibilidades que se tienen desde el poder, pero también desde el arte, que con humildad busca, hacer posible lo necesario (Salazar 2015).

Cierto grado de azar es incorporado, ya que la obra es coordinada por Iván Vildoso y, aunque se hizo el envío de una imagen referencial a quienes aceptaron participar, la elección de material, técnica y lenguaje visual son dejados enteramente a cada artista, por lo que podemos concluir que Salazar no podría haber visualizado de antemano el resultado final. Por ello, esta es una obra bastante más desarticulada que las versiones anteriores.

Originalmente se habrían proyectado 58 retratos, como queda evidenciado en el diagrama registrado en la carta de invitación (citada en Anexo 1), que fueron ampliados a una retícula de 72 recuadros debido a la gran convocatoria. El orden en que los artistas aparecen también fue dejado al azar, ya que el retrato de cada presidente fue asignado alfabéticamente en orden de llegada a quienes aceptaban participar, mostrando el

carácter orgánico y democrático que el artista deseaba imprimir en esta obra, a la que tiene la astucia de dejar crecer y cambiar en el tiempo.

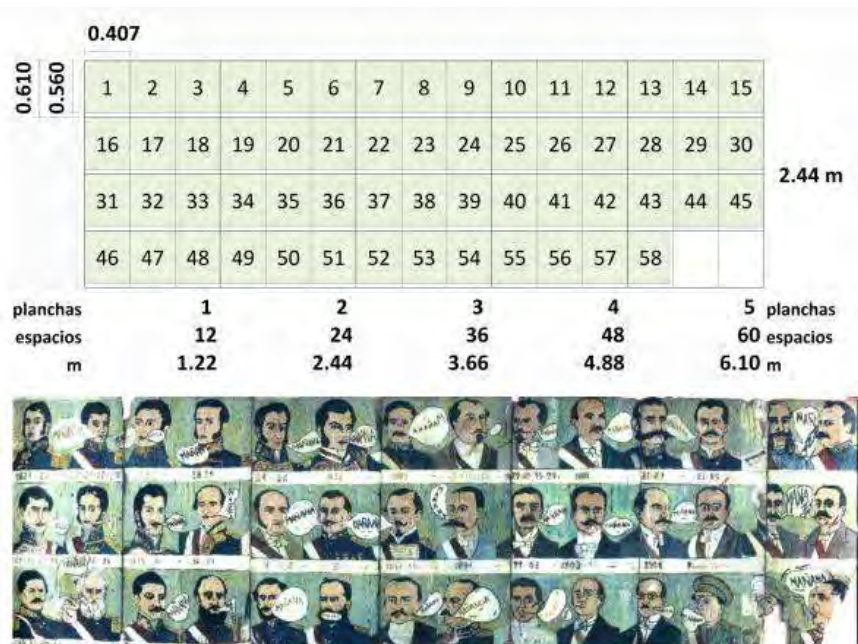


FIGURA 119. Juan Javier Salazar, *Diagramación del mural colectivo Perú, país del mañana*. 2015, carta de invitación. Cieneguilla, julio 2015. Archivo Diego Molina.

Debido a la heterogeneidad de las representaciones presidenciales en esta obra, y por cuestiones de relevancia y magnitud, no exploraré las asociaciones estilísticas y referenciales usadas por los 71 artistas, sino que propongo ciertas generalizaciones para enfocarnos en cómo funcionan en conjunto, ya que esa fue la intención del artista. Como comenta en su carta, al agregar los carteles de historieta, “los 58 “Mañana” en las piezas”, Salazar pone un “detalle que uniformizará en algo la obra” (2015). El trabajo comunitario esta vez es realizado optando por dividir y sectorizar la colaboración, a diferencia de las obras anteriores donde no se pueden distinguir del conjunto completo. Invitados por Salazar, los artistas son motivados a adentrarse en su manera de trabajo en cuanto al rescate de los archivos de imágenes de la historia y a registrar interpretativamente la realidad nacional, más que en intentar una repetición de la primera obra. Así, se evidencia cómo el juego con la historia del arte y la Historia (a secas y con mayúscula), son a la vez una extensión de la crítica al poder vista en el capítulo anterior y, además, marcan el surgimiento de otros conceptos como el cuestionamiento redirigido hacia la institucionalidad artística y el arte “único”.

Salazar se desplaza por temas como el nacionalismo y la construcción de una identidad nacional, a los que alude mediante el juego con los elementos simbólicos propuestos desde el gobierno. Esto le permite resaltar la fractura existente entre este y la multitud, enfocándose en los discursos históricos institucionalizados que se plantean desde el Estado. Pese a la participación de Salazar en la Bienal de Venecia, institución máxima del arte<sup>64</sup>, con la versión de *Perú, país de mañana* del 2006 y la adquisición de la serigrafía del 2005 para la colección del MALI, su obra continúa desplazando los lugares privilegiados de enunciación académica e institucional, localizados en los focos de poder, cuando estos se presentan como discursos impermeables a la persona común (Tarazona 2009: 132). Sin embargo, podemos ver cómo el espíritu rebelde y disidente del artista fue adoptado alegremente por las instituciones artísticas, no por ello disminuyendo en ningún caso la potencia de su mensaje, pero sí siendo incorporada a cierto tipo de narrativa institucional a la que desde un principio buscó cuestionar.



Charo Noriega, *Retrato de José de Tagle*.



Álex Ángeles, *Retrato de Miguel de San Román*.



Herbert Rodríguez, *Retrato de Juan Antonio Pezet*.



Armando Williams, *Retrato de Serapio Calderón*.

FIGURA 120. Selección de Retratos presidenciales. *Perú, país del mañana*. 2015.

En la versión *Perú, país del mañana* (2015), participan colegas contemporáneos suyos como Herbert Rodríguez, Charo Noriega y Armando Williams, y artistas de generaciones posteriores (“sobrinos” les llamaba Salazar), tanto hombres como mujeres, entre otros, Jorge Cabieses, Fernando Bryce, Alice Wagner y Natalia Iguíñiz. También hay artistas consolidados, como José Tola, Eduardo Tokeshi y Claudia Coca, artistas urbanos limeños, como Entes, Pésimo y Jade Rivera, y amazónicos como Brus Rubio y Christian Bendayán.

<sup>64</sup> Proyecto presentado póstumamente, pero trabajado durante su vida con el curador Rodrigo Quijano.



Un variado conjunto de artistas los acompañan, como un pescador chorrillano dedicado a la pintura de lettering al estilo de los Carteles Chicha, llamado “Bambi”, cuyo presidente aparece almorzando en una cevichería, y dos artistas con discapacidad, uno física, Félix Espinoza, y otro cognitiva, Renzo Lermo. Esta diversidad de artistas, con sus distintas edades, géneros y proveniencias, crean una obra que recorre una amplitud de representaciones del medio artístico contemporáneo, sin distinción académica ni técnica.

Esta heterogeneidad de artistas y personajes representados podría indicar una perspectiva de la historia que está abierta a interpretaciones, abierta a que cada cual investigue y construya desde su perspectiva al personaje histórico propuesto desde el relato tradicional. La deconstrucción de la identidad ficticia del personaje, presente en los retratos originales, mediante mecanismos críticos/artísticos que cuestionan el discurso hegemónico desde dentro (Danto 1997), nos lleva a las siguientes preguntas: ¿cómo se relacionan las imágenes de la historia escrita desde el poder a la forma en la que es narrada actualmente? ¿Cómo interpretan los artistas estos retratos desde la contemporaneidad?

FIGURA 121. Artistas y sus respectivos retratos presidenciales. *Perú, país del mañana*. 2015.



Bambi, 2015. Fotografía Iván Vildoso.



Félix Espinoza, 2015. Fotografía Iván Vildoso.



Renzo Lermo y Juan Javier Salazar, 2015. Fotografía Iván Vildoso.



Bambi, *Retrato de Domingo Elías*. 2015.  
Fotografía propia.



Félix Espinoza, *Retrato de Mariano Holguín*. Fotografía propia.



Renzo Lermo, *Retrato de Andrés Reyes*.  
Fotografía propia.

Con la historia y los montajes narrativos emanados desde el poder, representados en las sociedades jerárquicas mediante las imágenes del líder, la relación entre las construcciones históricas oficiales y los grupos hegemónicos encargados de legitimarlas, serán exploradas en su aparición dentro de los productos populares de la memoria social, como la emergencia de un mundo visual paralelo de la historia oficial que lo asimila y reinterpreta. Por ello, el vínculo de la imagen del líder heroico de las que emanan estas representaciones se verá en relación con el arte popular para entender cómo los montajes históricos son asimilados por las diferentes tradiciones culturales existentes en el Perú actual, representadas por este diverso grupo de artistas. Esto permitirá apreciar cómo son empleados los mecanismos críticos, extraídos de los diversos enfoques historiográficos examinados, en la imagen artística. También exploraré otro material gráfico de carácter educativo oficial con el objetivo de mostrar cómo en las sucesivas hibridaciones de los lenguajes artísticos, la pintura oficial del presidente, héroe o líder, es absorbida por la cultura de masas para terminar siendo resignificada por los artistas.

Propongo para este capítulo, explorar cómo Salazar emplea un doble juego con la historia mediante esta nueva versión, ya que, en primer término, cuestiona los discursos históricos tradicionales al reproducir sus imágenes y a su vez terceriza el trabajo, proponiendo a otros la construcción de su propio *Perú, país del mañana*, cuyas piezas él recoge y nuevamente apropia. Al jugar con los diferentes relatos, Salazar presenta una obra que se resiste frente a la tradición y se asocia a la posmodernidad, ya que, como menciona Todorov, “La estética llamada posmoderna, exhibe... su conexión, a veces lúdica, con el pasado y la tradición” (2000:



16). Como hemos mencionado, la tradición peruana tiene también el componente del legado andino, por lo que, en su juego con el pasado, Salazar toma algunos de sus productos culturales, como los ceramios de asa estribo y el patrón de muro incaico usado para cubrir la estatua de Pizarro, que nuevamente reinterpretan el pasado y lo traen al presente, por lo que también serán vistos brevemente en su relación a los símbolos nacionales.

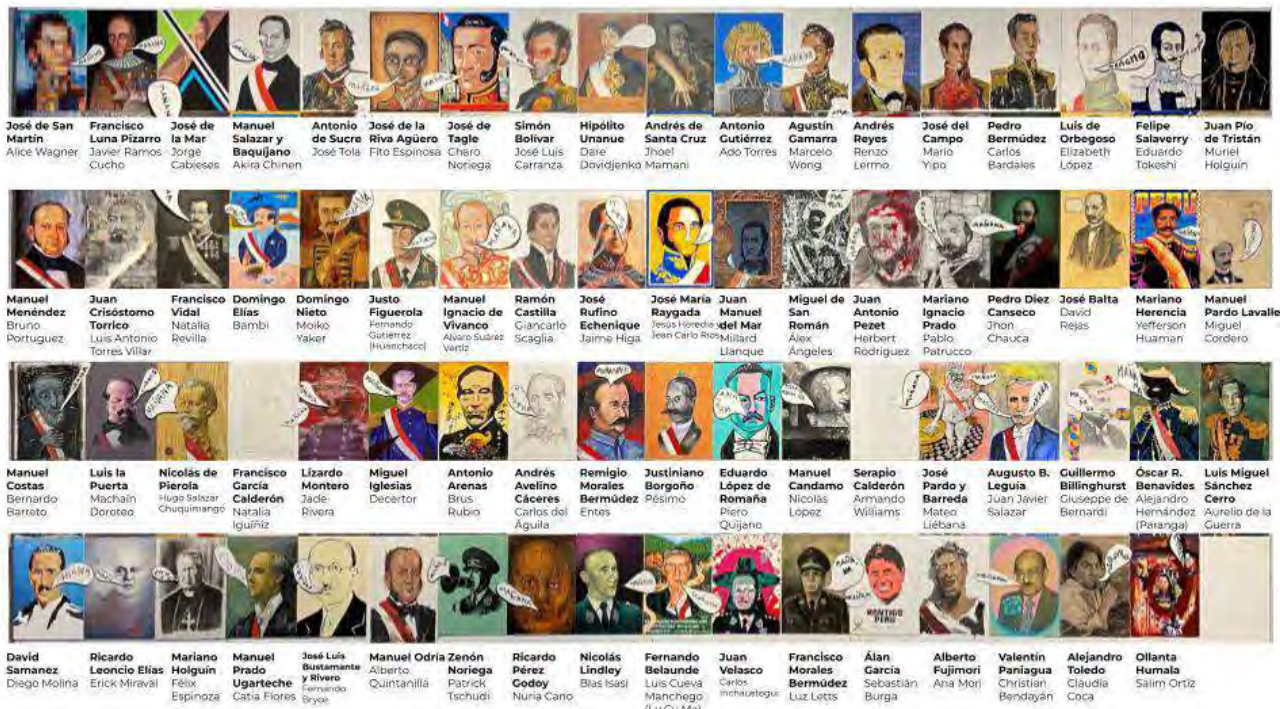


FIGURA 122. Identificación del retratado y artista de los 71 retratos en *Perú, país del mañana*. 2015. Elaboración propia.

Ya que la obra de Salazar refleja las paradojas de reflexionar acerca de las contradicciones entre el discurso y el devenir histórico real del Perú (Quijano 2018), no resulta extraño que busque extraer la oficialidad de las imágenes mediante su manipulación. Al jugar con la escala monumental de la obra, el artista también emula el formato de la pintura de historia, lo que podría indicar su empleo para cuestionar las jerarquías académicas de las Bellas Artes que, regidas por los conceptos de belleza y academicismo, son el reflejo de las artes plásticas tradicionalmente institucionalizadas. Ya que estimo que *Perú, país del mañana* se trataría de una (re)imaginación de la pintura de historia, se tratarán brevemente los referentes que Salazar utiliza en otras apropiaciones de pinturas republicanas. Por ello, resultará relevante comenzar por el análisis de algunas teorías sobre la composición de las narraciones históricas, para lo que se utilizará como marco teórico el trabajo de Jacques Rancière sobre la construcción de ficciones.

### 3.1 La historia como ficción

A través de su apropiación de las imágenes de poder y los retratos presidenciales, Salazar se apropia a la vez de la historia y explora cómo se configura una identidad subalterna respecto del poder oficial, por lo que resulta necesario analizar cómo este último actúa en y sobre la historia. Como menciona Rodrigo Quijano (2018), a través del trabajo con el carácter ilusorio del cambio en la historia peruana, Salazar crea historias posibles, en las que opera la falsa ilusión de separar lo irreal ficcional con lo real histórico. La historia tiene un método de composición en el que operan diversos agentes con diferentes intenciones, y este método puede a su vez ser empleado en la creación de la imagen, en la que la ficción se infiltra. Como vimos a través de la figura de la utopía andina, existe en el Perú una historia imaginada y deseada, pero no real, que es parte de un mundo fragmentado (Flores Galindo 1988: 19). Por ello, resulta relevante explorar las fórmulas de cómo se compone la historia, relacionándolas a la construcción de una trama como método de composición, para luego extrapolar esto a la construcción de la ficción histórica que se traslada a la imagen del líder.

Siguiendo a Rancière para comenzar a fijar lo que se entenderá en adelante como historia, recurrimos al concepto de la narrativa del tiempo, que para el autor define cómo se vive el presente dentro de un colectivo y, en cuanto a las categorías de tiempo y temporalidad, define el contexto del mundo de la experiencia de una comunidad. Este presente, que se determina como experiencia, tiene un vínculo con el pasado y a la vez establece cómo se entiende lo que viene, el futuro, al nivel de las personas que están viviendo la historia. Esa narrativa del tiempo “traza líneas divisorias entre lo posible y lo imposible, lo necesario y lo contingente” (2018: 10). Al establecer el contexto de cómo se vive la experiencia del presente, se entiende el pasado y se posibilita el futuro, también se determinan normas y criterios de lo que se debe hacer en ese presente, estando en sintonía o asintonía con este, y permitiendo o prohibiendo un determinado tipo de futuro.

Lo que permite la construcción de una narrativa del tiempo, de acuerdo con Rancière, es el concepto de ficción, que es un modelo de componer la experiencia del tiempo que, como en cualquier narrativa, ayuda a crear un sentido sobre la justicia del tiempo en la división jerárquica de los grandes relatos históricos: “Una ficción no es la invención de un mundo imaginario... es por el contrario la construcción de un contexto en el que puede percibirse la coexistencia de los sujetos, las cosas y las situaciones y pueden identificarse y

conectarse los acontecimientos de un modo que hace sentido, para producir un sentido de realidad” (Rancière 2018: 10). Una narrativa cierra la puerta a otras narrativas en la medida que crea una articulación entre lo que el presente nos abre como posibilidad y la capacidad de lo que realmente se puede hacer dentro de este presente. El tiempo no es algo que se ordena a sí mismo y se narra como historia, sino es la propia gente la que construye esta ficción que se vuelve su narrativa del tiempo, cargada de ideología, como un “proceso histórico que pavimentaba los caminos del futuro [y] también producía nuevas formas de distancia y de discernimiento” (Rancière 2018: 16).

Volviendo a la obra de Salazar para ejemplificar estos conceptos, “la narrativa de la continuidad histórica continúa estructurando el tiempo dominante al precio de una transformación de las promesas de liberación en afirmaciones desilusionadas” (Rancière 2018: 33). Podríamos entonces decir que no se intenta que el cuadro se enfrente al modelo hegemónico de la historia peruana, sino que apela a las ficciones comunitarias para explicar las experiencias que se tienen del tiempo y la decepción experimentada tras el fracaso de la utopía socialista de los años 70’s. Por ello el título, *Perú, país del mañana* alumbra el futuro mediante una imagen que está plagada de pasado. No está creando algo fuera de la narrativa del tiempo presente, sino que está interrumpiendo las ficciones comunitarias mediante la ironía y la sátira. Es así que para construir una ficción “no se trata de contar cómo sucedieron los acontecimientos, se trata de contar cómo pueden suceder, de narrarlos como los efectos de su propia posibilidad” (Rancière 2018: 13).

Salazar propone una imagen del Perú a partir de los efectos de su propia posibilidad. Interpreta cómo se construye la ficción de la historia en el Perú para así desarmarla y presentar una versión del futuro de la sociedad peruana mediante su propia narrativa. La obra se constituye como la metáfora de un arte que se renueva frente a una historia que no se renueva. Son las dos narrativas diferentes, la oficial y la no oficial, viviendo en una sola imagen que toma lo canónico para superponer una capa que se sale de la narrativa y la revela como lo que es, una ficción.

Como podemos ver en las siguientes imágenes, en las versiones de los diferentes artistas presentados en 2015, la historia es contada como ironía (juego de palabras entre el apellido del artista, Cordero, y el material de la obra), como superposición de tiempos, en el *Retrato de Pedro Diez Canseco*, sobre cuya boca

aparece el logo de los *Rolling Stones* y la imagen de su sobrino bisnieto sobre la banda presidencial<sup>65</sup>, y el *Retrato de Andrés de Santa Cruz*, donde el pasado parece estar arrastrándolo hacia las tinieblas. ¿Es, entonces, la reelaboración de *Perú, país del mañana* una estrategia que el artista emplea para mostrar las maneras de cómo se compone y comparte la ficción histórica?

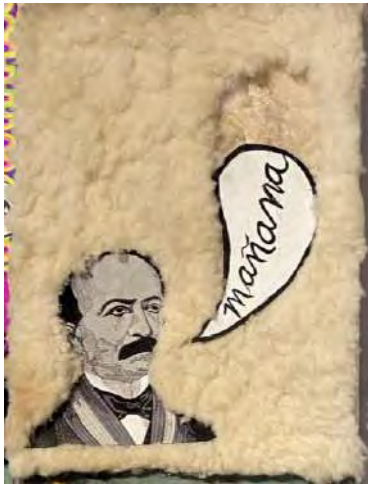


FIGURA 123. Miguel Cordero, *Retrato de Manuel Pardo Lavalle*.



FIGURA 124. Jhon Chauca, *Retrato de Pedro Diez Canseco*.



FIGURA 125. Jhoel Mamani, *Retrato de Andrés de Santa Cruz*.

Estas apropiaciones son una forma de evidenciar cómo esta ficción se ha instalado en el imaginario nacional. Al dejar de recurrir a láminas educativas<sup>66</sup>, y adentrándose en el imaginario popular, las imágenes tomadas son potenciadas cuando en el 2006 empieza a diversificar los referentes tomados. Con ellas, y dentro de las jerarquías decimonónicas de las Bellas Artes, el artista está apelando a un estrato más alto de producción artística, dejando de lado lo popular para entrar al museo, espacio predominante del academicismo y el oficialismo, y tomar de allí sus referentes. Utiliza las estrategias visuales que contribuyeron a esa gran ficción que llega hasta nuestros días. Encara e ironiza acerca de las formas visuales del poder para criticar a la sociedad del Perú, pero también juega con la posibilidad que tienen las imágenes, los artistas y el mercado del arte para decir algo acerca de esta política. Vuelve a hacerlo en 2015, al separarse de la producción material de la obra para dejar a cada artista realizar su propia investigación acerca de la imagen ficticia y la memoria colectiva que

<sup>65</sup> Javier Diez Canseco (1948-2013). Político peruano de izquierda, presidente del partido socialista, diputado y congresista entre 1978-2013.

<sup>66</sup> Si bien las láminas como objetos son representativas de la oficialidad que se busca dar a los presidentes mediante la educación pública, por su factura y distorsiones llevadas a cabo a lo largo de sus múltiples copias y reproducciones, también pueden ser de cierto modo, consideradas populares cuando adoptan otros lenguajes al intentar penetrar en los diferentes ámbitos en los que eran empleadas.

se tiene del retratado. Desde su condición de “artesano” (Quijano 2018), Salazar entra en el juego de fuerzas en tensión, que responden no únicamente al antagonismo de un sistema dominante-dominado, sino que actúa como contrapeso y elemento crítico hacia ambos extremos. Al alejarnos de las dicotomías, se puede mirar al poder como un entramado en el que Salazar enfrenta al gran relato histórico peruano, que va desde inicios de la república hasta sus días.

En este sentido, Salazar es un narrador, personaje que para Walter Benjamin tiene como rasgo característico una orientación innata hacia lo práctico, “algunas veces en forma de moraleja, en otras, en forma de indicación práctica, o bien como proverbio o regla de vida. En todos los casos, el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha” (1936: iv). La cualidad de narrador, “apropiada a la realidad posmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas” (Rancière 2013: 27), junto a la hibridación de los medios del arte, plantean un escenario en el que es válido recrear, reinterpretar, copiar, reproducir y hasta comisionar la ejecución de una obra en busca de la emancipación de la hegemonía del gran relato histórico, como vemos en la obra del 2015.

Los artistas, al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la “historia” y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores (Rancière 2013: 28).

Entonces, en el marco teórico de ficciones históricas y narradores que emplean cierta codificación, estos conceptos pueden ser trasladados a las imágenes que el poder emplea para consolidar sus narrativas del tiempo. Por ello, veremos ahora cómo se construye la narrativa oficial, y los mecanismos críticos que la obra artística emplea para enfrentarla.

### 3.1.1 La construcción de la narrativa oficial

Como vimos en el contexto socio-histórico examinado en el primer capítulo, la obra de Salazar se inserta en un tiempo en el que la historia del Perú había empezado a ser repensada y reescrita desde un punto de vista de tendencia socialista que buscaba incluir a la totalidad de la población. Vimos cómo textos de Basadre, con una construcción de la historia como gran verdad, contrastan con la construcción histórica que hacen autores como Flores Galindo, en los que el tiempo se compone como una narrativa de posibilidad. Veremos ahora otros autores que tratan el tema de la construcción de las narrativas oficiales.

Construyendo sobre la base de las teorías marxistas, Sharpe explica que “del Clasicismo en adelante, la historia se ha contemplado tradicionalmente como un relato de los hechos de las grandes personalidades” (1993: 39). Propone el cambio a un modelo alternativo, que sigue los escritos de Thompson, para plantear una “historia desde abajo”<sup>67</sup> que permitiría la exploración de experiencias históricas antes ignoradas. Sería una antagonista a la “historia de los grandes hombres”, con un enfoque diverso que abre el entendimiento a una síntesis más rica de experiencia cotidiana que tiene el pueblo de la historia. Un “salto conceptual a fin de ampliar su comprensión de las clases *inferiores* en sociedades del pasado” (Sharpe 1993: 55).

Los propósitos de la historia son variados, pero uno de ellos consiste en proporcionar a quienes la escriben o leen un sentimiento de identidad, una idea de procedencia. En el nivel superior nos encontraríamos con el papel representado por la historia en la formación de una identidad nacional, al ser parte de la cultura de la nación. La historia desde abajo puede desempeñar una función importante en este proceso recordándonos que nuestra identidad no ha sido formada simplemente por monarcas, primeros ministros y generales (Sharpe 1993: 56).

Sin embargo, al continuar mencionando a algunas clases como “inferiores”, Sharpe de cierto modo perpetúa lo sucedido con el derrumbe de la estructura colonial en el Perú y que aparece como una unidad nacional irresuelta tras la independencia, “problema crucial que, desde el 16 de noviembre de 1532, constituye la causa fundamental de una crisis continuada y que está aún por resolverse” (Matos Mar 1984: 25). Al otorgar a los criollos el monopolio de la dominación, la jerarquización social creó una imagen ilusoria de identidad

---

<sup>67</sup> E. P. Thompson, *History from Below*, The Times Literary Supplement, 7 de abril de 1966, pp. 279-80.



nacional y terminó por constituir a todo sujeto excluido de las élites en una identidad subalterna, no partícipe de la nación. Costa, sierra y selva fueron territorios que desarrollaron identidades diferentes, muchas veces alejadas de la presencia de un Estado central. Esto se conformó por siglos en la “existencia de dos Perús paralelos... el Perú Oficial... y el Perú Marginado: plural y multiforme; del campesinado y la masa urbana... de los cultos de los cerros, la espera de Inkari y la devoción a las santas y beatas no canonizadas” (Matos Mar 1984:99). Es para el autor:

La incongruencia de un Estado-Nación que no representaba ni expresaba las aspiraciones de la gran mayoría de sus súbditos, extraños a esa específica definición de nacionalidad. Y el problema de una identidad nacional que no se expresaba en la cultura formal, frente a una cultura formal que se proponía como identidad, pero que desconocía la multiplicidad de las tradiciones populares y se desarraigaba cada día más (Matos Mar 1984: 103).

Entre los retratos incluidos en la versión del 2015, vemos cómo dos artistas amazónicos, Brus Rubio y Christian Bendayán, han reconfigurado los retratos de dos presidentes para adecuarlos a su particular lenguaje visual. Resultan relevantes como ejemplos ya que su inclusión como referentes artísticos podría ser considerada un ejemplo del intento de contar la historia del arte “desde abajo” y de decolonizarla de sus referentes tradicionales. El retrato de Antonio Arenas (Fig. 126) es recreado de una popular fotografía, que dio origen a su retrato al óleo que cuelga en el Congreso de la República. Este ha sido reimaginado para portar pintura facial propia de las comunidades nativas amazónicas, pero con una ligera sonrisa arcaica. Un danzante sobre su hombro derecho con una alta y delgada planta son imitadas sobre el otro lado por una columna de siluetas de aves volando verticalmente. Debajo, una cornucopia de la que brotan gran cantidad de peces de río, cuyo brillante tono amarillo es repetido en el fondo esfumado entre el blanco y el naranja, hace recordar no solo a los atardeceres selváticos, sino también al oro de la cornucopia del escudo nacional y a la caja de fósforos “La Llama” de *Algo va’ pasar*. Por otro lado, la versión de Valentín Paniagua de Bendayán (Fig. 127) hace recordar por sus colores y disposición dentro del espacio representativo, a las estampas religiosas populares en el Perú, como la de Sarita Colonia<sup>68</sup>, que es una acertada venia a la icónica obra de E.P.S. Huayco. Los colores del óvalo que contiene a la imagen, la gran flor sobre la solapa, la camisa y la corbata todas ayudan a integrar fondo y forma, como en el retrato anterior, en un espacio casi caricaturesco, en el cual únicamente

---

<sup>68</sup> Cf. Fig. 61.

el rostro es tratado de forma naturalista. Pero, ¿qué propuestas de nación son las que podemos identificar mediante estas construcciones?



FIGURA 126. Brus Rubio, *Retrato de Antonio Arenas*.

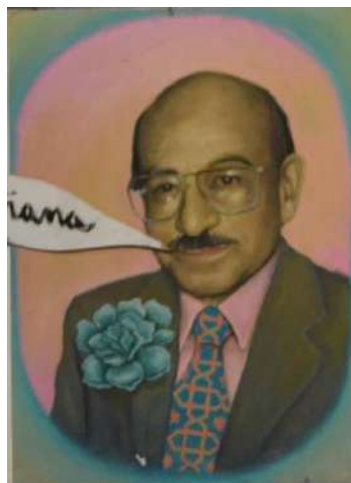


FIGURA 127. Christian Bendayán, *Retrato de Valentín Paniagua*.



FIGURA 128. Antonio Arenas (1808-1891). 1885, Fotografía. Biblioteca Nacional del Perú, dominio público.



FIGURA 129. Valentín Paniagua (1936-2006). Fotografía Diario Expreso, 10 de noviembre de 2020.

El rastreo de Gonzalo Portocarrero (2015) sobre las propuestas de nación planteadas por algunos importantes intelectuales peruanos de los siglos XIX y XX, nos posibilita entender las interacciones que permitieron o dificultaron la construcción de una identidad común en el Perú republicano. Al ingresar a dichas propuestas para dilucidar sus dinámicas, hay un enfoque particular en el racismo, “entendido como

un mecanismo de poder que construye identidades, refuerza relaciones de dominación y permea el funcionamiento de la vida colectiva” (Vich 2018: 221). Esto, estima, era empleado desde el poder para la construcción de jerarquías y divisiones estamentales, rígidas e impermeables, con un Estado incapaz de garantizar la igualdad para todos. En la historia construida desde el poder, los grupos racialmente discriminados, ya sean andinos, amazónicos o afrodescendientes, son eliminados del relato. Estas distintas narraciones son las que Salazar enfrenta en su obra, por lo que resulta importante adentrarnos en ellas con mayor detalle.

Además de los intelectuales ya mencionados en esta investigación, como Mariátegui, Arguedas, Valcárcel y Riva Agüero, Portocarrero comenta los proyectos nacionales propuestos por Manuel González Prada y Ricardo Palma, que nos servirán para ver dos proyectos contrastantes para la construcción de la identidad nacional mediante la narración histórica. El primero planteaba un nacionalismo inclusivo, contemplando el papel del indígena y el mestizo dentro de la estructura social, en palabras de Vich (2018), Portocarrero le asigna “un criollismo culposo” que siente vergüenza y culpa de su estatus social. Lauer comenta que “Juan Javier es lo más parecido a un gonzalezpradiano en el mundo del discurso en torno de la plástica. Muchos artistas tienen la ironía, pero él tiene la sincera santa indignación de Manuel González Prada” (2022: 22). Podemos entonces ver una asociación directa entre el artista y los pensadores peruanos de los que se nutrió el imaginario nacional.

Por otra parte, Palma perteneció al grupo de mestizos, discriminados duramente en el siglo XIX, proponiendo una nación liderada únicamente por criollos, excluyente de los demás estamentos sociales que, para Portocarrero, reflejaba un autoconcepto negativo de su propia etnia. Riva Agüero sería, en este caso, una integración de estas dos posiciones, ya que valoraba el liderazgo criollo a la vez que reconocía la importancia del papel indígena en la construcción de un proyecto nacional integrador que generará identidad mediante el mestizaje de las raíces culturales indígenas y españolas. Sin embargo, era principalmente la geografía andina la que valoraba, no tanto así a sus pobladores. Los modernizadores extraen de esa oposición la moraleja de que su interés por los avances, por las promesas de la historia, justifican su posición hegemónica; en tanto, el atraso de las clases populares las condena a la subalternidad (García-Canclini 1989: 192).

Aníbal Quijano ha constituido un esquema teórico que plantea una dominación de norte a sur, que se funda en una estructura etno-racial, constituida desde el siglo XVI. Una “colonialidad del poder” en un

mundo que no ha sido completamente decolonizado del sistema-mundo capitalista/patriarcal y moderno/colonial, que es a su vez reforzada por la construcción del lenguaje empleado por las ciencias sociales. Esta colonialidad debe ser, en su opinión, repensada para la inclusión de formas de conocimiento fuera de los paradigmas existentes, ya que estos corresponden, volviendo a los conceptos de Traba (2005 [1973]), a procesos complejos, heterogéneos y múltiples, con diferentes temporalidades. “La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social” (Quijano 2014: 285-286). Vemos así, que el racismo como impedimento para una construcción de nación, se convierte en un “un problema de mentalidades relativo al carácter de sociedades poscoloniales que no han logrado descolonizar su imaginario y donde los fantasmas del pasado acosan permanentemente al presente” (Vich 2018: 222).

La identidad es siempre una construcción histórica, relacional e inestable y pertinente al contexto específico de la cultura (Vich 2005). La “comunidad imaginada” (Anderson 1993) peruana no lograba pensarse como una unidad política, por lo que, en lugar de un Estado-nación, surgieron múltiples y heterogéneas naciones dentro de un mismo territorio. En el Perú, la nación no es unida por un sentimiento de comunidad, sino que la identidad se funda siempre en la construcción de una diferencia, vale decir, se funda en la imaginación de un “otro” distinto, cuya representación suele funcionar como una estrategia para garantizar la supuesta unidad identitaria del enunciante y es problemática al estar constituida sobre la base de un antagonismo. Pero, ¿cómo manifiestan estas comunidades sus diferentes versiones de la historia?

Frederic Jameson ha definido la cultura como “el conjunto de estigmas que un grupo porta ante los ojos del otro y como un espejismo que emerge al menos entre la relación de dos grupos” (1993: 104), lo que apoya lo expuesto por Portocarrero. Europa se consolidó como el eje de un camino unidireccional hacia el desarrollo, convirtiéndose en el núcleo de una colonialidad/modernidad, en el que lo diferente era considerado irracional y primitivo (Quijano 2014: 287). La historia sería una narrativa conformada y destinada a perpetuar la jerarquía de un cierto grupo y correspondería a un “imaginario colonizado” en el que se da una ausencia de los sectores populares en la toma de decisiones del país. No es únicamente una segregación de blancos o criollos hacia otras poblaciones, sino que “en el Perú, todos los ciudadanos se

clasifican, se jerarquizan, se estereotipan y se marginan unos con otros” (Vich 2018: 223) lo que imposibilita una representación y participación igualitaria. Un dispositivo del ejercicio del poder que permanece muy a pesar de la obtención de la independencia.

Para Anderson, fue decisivo en la formación de las nacionalidades la llegada del *print capitalism*, lo que explicaría porque el patriotismo criollo se cristalizó en torno a los centros administrativos del Antiguo Imperio: “Los periódicos y gacetas de finales del siglo XVIII contribuyeron a la creación de la comunidad imaginada que estaba ligada a factores logísticos, ubicación geográfica y alcance de la tecnología. Estas diferencias no permitieron el desarrollo de una conciencia nacional a gran escala” (Sanders 1997: 114). El discurso histórico instrumental al poder, en el que se hace evidente una ideología, tuvo el efecto contrario al deseado en el Perú, ya que, en lugar de construir una identidad nacional, llevó a la idealización del pasado, “la utopía andina”, que tuvo su pico en el gobierno de Velasco (1968-1975).

Nos encontramos con dos maneras fundamentales para criticar la modernidad: una, la poscolonial, desde las historias y herencias coloniales; la otra, la posmoderna, desde los límites de la narrativa hegemónica de la historia occidental... Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben (Mignolo 2010: 18).

Los sistemas de conocimiento también fueron afectados por la visión eurocéntrica y se puede percibir una relación asimétrica entre historiadores de países colonizados y colonizadores, ya que en las historias tradicionales se suele partir desde el punto de vista europeo y se producen en ignorancia de los relatos no occidentales. Una construcción historiográfica narrada desde la perspectiva del progreso que, compartida tanto por los nacionalismos como por los colonialismos, parte desde la noción de la modernidad. Así, la historia como sistema de conocimiento invoca a la constitución de un Estado nacional para la fundación de una identidad propia y distinta, en un discurso unificador y totalizador de la narrativa histórica de la modernización que gira en el eje Atlántico norte constituido por un centro, Europa, y las periferias, planteadas por la teoría del sistema-mundo de Wallerstein (1979).

Esta construcción jerárquica de identidades antagónicas “fue, por su carácter y por su origen eurocéntrico, denominado racional; fue impuesto y admitido en el conjunto del mundo capitalista como la

única racionalidad válida y como emblema de la modernidad” (Quijano 2014: 287). Sin embargo, siguiendo la crítica de Salazar, esta puede ser interpretada como una ficción contada por el colonizador al colonizado que es aplicable también a la historia del arte, donde el academicismo y los modernismos europeos fueron la vara con la que se pretendía medir la producción artística de poblaciones que no compartían sus propósitos ni contextos, a los que el artista subvierte en contenido mediante la apropiación.

A principios de la década de los 80's, las cuestiones planteadas en la primera versión de *Perú, país del mañana* (1981) nuevamente comenzaron a cristalizarse y consolidarse teóricamente de manera independiente; fueron creciendo y diversificándose, hasta convertirse en un área de especialización académica que analiza las profundas consecuencias de los fenómenos coloniales en todo el mundo, claves para comprender a todo territorio en un proceso poscolonial. Estas constituyen “una instancia de la duda de la historiografía acerca de su habilidad para controlar la secuencia de eventos que se ha propuesto narrar” (Guha 1998: 89) a la que los estudios subalternos buscan añadir la ambivalencia, contradicciones, tragedias e ironías a una historia de otro modo lineal, marcada por grandes periodos totalizadores que abren paso a otros y donde las historias universales son escritas únicamente desde el punto de vista de Europa (Chakrabarty 1992).

Los conocimientos subalternos fueron excluidos, omitidos, silenciados e ignorados. Desde la Ilustración, en el siglo XVIII, este silenciamiento fue legitimado sobre la idea de que tales conocimientos representaban una etapa mítica, inferior, premoderna y precientífica del conocimiento humano. Solamente el conocimiento generado por la élite científica y filosófica de Europa era tenido por conocimiento ‘verdadero’, ya que era capaz de hacer abstracción de sus condicionamientos espacio-temporales para ubicarse en una plataforma neutra de observación (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007: 20).

Salazar, siguiendo los postulados de los estudios subalternos, propone empezar a desprenderse del estudio único de las relaciones económicas y políticas en los procesos sociohistóricos que, con estrategias ideológicas, permearon tanto los sistemas políticos de gobierno, como los jurídicos y educativos, en su ejercicio del poder (Castro-Gómez y Grosfoguel 2007: 16-18). Esto apoya las observaciones de Quijano, ya que “en efecto, lo que el paradigma de la totalidad permitió percibir en la historia de la existencia social de las gentes concretas fue, precisamente, el poder como la más persistente forma de articulación estructural de alcance social” (Quijano 2014: 297).



Podemos ver cómo se inserta aquí la obra de Salazar que, en su estudio sociológico y antropológico del Perú, incluye también los cultos a los cerros (*El animante, cerro con maracas*), el mito del Inkari (*Algo va'pasar*) y a las beatas no canonizadas (*Sarita Colonia*), en los que los fantasmas del pasado vuelven, postergan el futuro y retumban de añoranza. Vemos los mitos y quiebres narrativos que se alejan de la oficialidad. Él se entiende a sí mismo como representante de la cultura de un Perú marginal, poniendo en tela de juicio las instituciones constitutivas del Estado y trascendió a la ilusión de la ficción histórica, develando los entramados del poder.

Volviendo a la construcción de la trama histórica de Rancière, Quijano comenta que: “Lo que es realmente notable de toda estructura social es que elementos, experiencias, productos, históricamente discontinuos, distintos, distantes y heterogéneos puedan articularse juntos, no obstante sus incongruencias y sus conflictos, en la trama común que los urde en una estructura conjunta” (2014: 292). Esto encuentra un símil en la construcción que Salazar hace de la historia del arte en la obra del 2015, creando una combinación de perspectivas e interpretaciones de las figuras presidenciales desde el punto de vista de diversos artistas. Estas imágenes, así como las narraciones históricas, “cumplen la función de una memoria colectiva -que a su vez es requisito para la identidad- y que no recuerdan simplemente el pasado, sino que también constituyen el presente” (Sanders 1997: 105), construyendo comunitariamente su propia narrativa histórica paralela.

### 3.1.2 Historia oficial vs. memoria social

La Historiografía contribuye de manera decisiva en la construcción de los imaginarios nacionales, uniendo las partículas de la memoria en un todo histórico (Regalado 2007), por lo que resulta importante para analizar las imágenes de *Perú, país del mañana*. De lo discutido anteriormente, del término Historia se pueden desprender tres modelos historiográficos: primero, el tradicional, que da prioridad a los hechos políticos de las élites, la “historia de los grandes hombres”. Segundo, el de la historia económica y social, que se enfoca en el aspecto estructural y de organización del sistema y, en tercer lugar, los modelos “desde abajo”, que incorporan la dimensión subjetiva, las experiencias de pequeños contextos e imágenes colectivas (Regalado 2007: 32). Es este último el que seguiremos en cuanto a los productos visuales que examinaremos como representantes de esa “historia no oficial”, o no hegemónica, y en relación a una selección de los retratos en la versión colectiva de *Perú, país del mañana* (2015). La tensión entre el oficialismo y lo popular es una cuestión primordial en la obra, por lo que se explorará el uso de referentes del retrato presidencial en objetos populares como esclavinas y bordados, confrontándolas con los oficiales presentes en billetes y estampillas, entre otros.

En el análisis del desarrollo del nacionalismo, resulta interesante la distinción que se hace entre Estado, que es un sistema de poder que se ocupa de la colectividad a la que exige obediencia y de la que adquiere legitimidad, frente a una Nación que es, siguiendo a Anderson, una “comunidad imaginada”, cuyos miembros están unidos por un sentido de solidaridad y cultura común para el beneficio de la colectividad. Mediante un proceso de consolidación territorial, centralización del poder, unificación económica, innovación ideológica y extensión del sistema de educación a las masas, cuajó en el mundo occidental el Estado nacional moderno. El creciente enfoque de los Estados hacia la construcción de una historia nacional y la propagación de discursos nacionalistas incrementaron su poder para determinar el vocabulario simbólico de banderas, himnos y festividades cívicas laicas. La nación es para Sanders “una comunidad imaginada que viene a ser concebida con el declive de una cosmovisión religiosa” (1997: 57) a la que reemplaza como medio organizativo de la sociedad. Por ello, para entender la obra de Salazar, es necesario detallar cómo discrepan la pretendida organización nacional y la percepción que se tiene de ella en la sociedad.

Las representaciones del tiempo forman parte esencial de cualquier cosmovisión que es incorporada

en la construcción de la imagen de un país. La memoria, en este caso, cumple una importante función social al estructurar experiencias, en tanto sirve para configurar la identidad y organizar los horizontes que marcan el conocimiento del pasado, su posición en el presente y las expectativas de futuro de una colectividad: “Las imágenes generadas y enraizadas en el presente por lo tanto no son solo recuerdos sino también reconstrucciones” (Regalado 2007:154). La historia como una memoria que pueda ser narrada es un componente fundamental de la conciencia social. Sin una historia compartida no hay continuidad en una sociedad que se entiende a sí misma como unitaria.

El paso de considerar hechos objetivables y registrables a eventos y mensajes interpretables constituye la construcción de un imaginario a la manera de un tejido simbólico a través de conceptos que los grupos tienen respecto de su pasado cercano. También en el ámbito del arte, artesanía y folclore, estos remiten al imaginario y los discursos de la memoria colectiva y la visión de su pasado, que es lo que busca rescatar en *Perú, país del mañana*. Pone en evidencia que “La continuidad histórica no solo es sucesión de hechos, sino también una narración... es rememorar interpretativamente” (Regalado 2007: 19). En efecto, es desde el presente que se entiende cómo los presidentes postergaron un futuro mejor para la población, es desde el presente que se entiende, con la debida perspectiva histórica, cómo las promesas políticas quedaron en muchos casos truncas frente a la corrupción del Estado. Ello nos sitúa en la necesidad de indagar en el tema de la nación desde la perspectiva de la “tradición como una forma vital y significativa de estructurar el pasado que, a la vez, condiciona y determina lo que se entiende sobre presente” (Sanders 1997: 25).

En cuanto a la relación entre Estado y memoria, Todorov comenta que los regímenes que tienden al totalitarismo tienden también a la supresión de la memoria. “Las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad” (Todorov 2000: 11). En consecuencia, el Estado controla la selección de lo que debe ser recordado. Es en esta selección que el poder decide lo que conviene conservar u ocultar, ya que “la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos” (Todorov 2000: 13). Por ello, se aprecia cómo las narraciones provenientes desde los distintos actores sociales toman diferentes rumbos según la ideología que los rige.

En vista que, además, “el cambio en la relación entre memoria e historia es resultado de situaciones

concretas de crisis y fenómenos de violencia” (Regalado 2007: 128), veremos algunos ejemplos de esto en la *Perú, país del mañana*. La ya mencionada crisis económica y social de los años 80’s, a la que se sumó un vertiginoso incremento de la inflación, propició la aparición tanto de una nueva moneda, como de múltiples denominaciones de sus billetes, ya que debían seguirle el paso a la constante alza de precios. Los fenómenos de violencia, que al mismo tiempo devastaban el país, permiten evidenciar ambas condiciones, la crisis y la violencia, para ver cómo se efectuó el cambio entre memoria e historia. Veremos entonces dos ejemplos: las representaciones del Perú oficial en sus billetes, ya que la importancia de la moneda como representante del dominio ha sido expuesta en el capítulo anterior; y del lado del Perú marginado, veremos algunas esclavinas usadas en celebraciones populares asociadas a los calendarios agrícolas en la región andina.

En esta selección de billetes, cuya unidad monetaria, el Inti (1985-1991), está asociada en el imaginario peruano a la crisis generalizada de los años 80, podemos ver el tipo de personaje al que se recurre para las imágenes del anverso. Se encuentran los expresidentes Nicolás de Piérola, Ramón Castilla y Andrés Avelino Cáceres, y dos héroes, Miguel Grau y Francisco Bolognesi, representantes de las élites del poder militar y gubernamental. Estas imágenes nos hacen recordar a los retratos de Castilla y Piérola en la versión de *Perú, país del mañana* del 2006, y a la imagen de Bolognesi de *El último cuartucho*, por lo que podemos ver su tratamiento en diversos lenguajes e interpretaciones de sus perfiles.

FIGURA 130. Selección de billetes de los años 80’s  
Fuente: Banco Central de Reserva del Perú 2015.

Año	Denominación	Imagen anverso y reverso de Intis.
1985	50  Impresión: Casa de la Moneda de Brasil  7.5 x 15 cm.	

<p>1987</p> <p>100</p> <p>Impresión: Casa de la Moneda de Brasil</p> <p>7.5 x 15 cm.</p>		 <p>Ramón Castilla</p>	 <p>Mujer supervisando hiladora</p>
<p>1988</p> <p>5,000</p> <p>Impresión: De la Rue International Limited</p> <p>7.5 x 15 cm.</p>		 <p>Miguel Grau</p>	 <p>Pescadores con sus redes</p>
<p>1989</p> <p>100,000</p> <p>Impresión: De la Rue International Limited</p> <p>7.5 x 15 cm.</p>		 <p>Francisco Bolognesi</p>	 <p>Lago Titicaca</p>

Al ser usadas representaciones normativas en los billetes, que ingresan al imaginario popular por su amplia circulación y constante uso, no es de extrañar que algunos de los artistas invitados a la obra del 2015 hayan recurrido también a extraer sus referentes directamente de los billetes de Nicolás de Piérola y Andrés Avelino Cáceres. Así, no solo están participando de la obra, sino también en la metodología para el recojo de fuentes empleadas por Salazar.

FIGURA 131. Comparación entre billetes y retratos, *Perú, país del mañana*. 2015.



ARRIBA: Banco Central de Reserva del Perú, *Billete de 500 Soles de Oro, Nicolás de Piérola*. 1968, impreso por Thomas de la Rue, 6.5 x 15.5 cm. Fuente: Banco Central de Reserva del Perú 2015.

IZQUIERDA: Hugo Salazar Chiquimango, *Retrato de Nicolás de Piérola*. 2015.



ARRIBA: Banco Central de Reserva del Perú, *Billete de 1000 Intis, Andrés Avelino Cáceres*. 1986, impresión por De la Rue International Limited, 7.5 x 15 cm. Fuente: Banco Central de Reserva del Perú 2015.

IZQUIERDA: Carlos del Águila, *Retrato de Andrés Avelino Cáceres*. 2015.

Del otro lado, dentro del Perú marginado (o no oficial) he elegido las esclavinas, parte del atuendo de los danzantes de la Negrería de Sapallanga o Pandillada de Garibaldís, una de las comparsas más importantes de la celebración de Mamacha Cocharcas, en Huancayo, Junín. Esta festividad religiosa “coincide con la época seca y la espera de lluvia para fertilizar las tierras por lo que refleja la complejidad religiosa andina en una sociedad agropecuaria y comerciante” (MUCEN 2018: 223). Los colores planos de las telas usadas para las figuras presidenciales contrastan fuertemente con el color y patrón del fondo de flores y vegetación de los bordados. Los rostros de los personajes parecen remitir más a las representaciones copiadas de dibujos que



directamente a fotografías o fuentes primarias, por lo que se asemejan más a las caricaturizaciones de los cromos escolares en las que la repetición genera distorsión que a las representaciones usadas para los billetes oficiales. La presencia de estas imágenes presidenciales en el arte popular y la cultura de masas, hibridadas como vimos en otro tipo de rituales en los que se intentan incorporar los elementos del imaginario republicano oficial a sus propios relatos, cambian en el tiempo. Como vemos en los ejemplos debajo, la reproductibilidad técnica incorpora el elemento del retrato de los rasgos reconocibles que parece ser, hasta cierto punto, intercambiable.

En ambos ejemplos de esclavinas con la figura de Ramón Castilla (1930 y 1950), el componente visual debe apoyarse en la narración de la historia o en el conocimiento de la imagen específica a la que alude, ya que el parecido se ha perdido. La asociación de este personaje a la región donde triunfó en la guerra civil caudillista contra Rufino Echenique, y donde abolió la esclavitud y el tributo indígena, perdura en la memoria social de ese pueblo y por ello es ampliamente representado entre los sectores populares. Son poseedores de esta imagen, que unida a celebraciones más antiguas, conforma su identidad republicana de manera que se superpone e hibrida con la ancestral. Si bien el parecido específico no es necesario para que cumpla su función narrativa, la reproducción mecánica reintroduce el parecido mediante la fotocopia en tela, que podemos ver en la *Esclavina Andrés Avelino Cáceres* (1995). Es una construcción identitaria que continúa modelándose en el tiempo. El fino trabajo con hilos dorados, las aplicaciones en relieve de diseños intrincados y lentejuelas, nos habla de la importancia social y prestigio de estas imágenes, por lo que pueden ser apartadas inquietudes acerca de la falta de habilidad de los artistas para obtener un parecido. Simplemente no era de su mayor interés para la función que estas imágenes tenían.



FIGURA 132. Atribuido al taller Capacyachi, *Esclavina para la danza con Ramón Castilla y la liberación de los negros*. ca. 1930-1940. Bordado, espejos y cuentas sobre satén. 82.6 x 49.5 x 1.3 cm. The Menil Collection, Houston.



FIGURA 133. Autor desconocido, *Esclavina con la imagen de Ramón Castilla* ca. 1950, Tela e hilo de color, bordados en relieve con aplicaciones. 80 x 46 cm. MUCEN Lima.



FIGURA 134. Estudio Courret, *Retrato de Ramón Castilla*. Ca. 1865, Fotografía en tarjeta de visita, 10 x 6 cm. Archivo Courret.



FIGURA 135. Manuel María del Mazo, *Mariscal Ramón Castilla*. 1871, óleo sobre tela, 123.5 x 107 cm. Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima.

Podemos ver en las figuras de Cáceres y Castilla, cómo un mismo referente (la fotografía), es apropiado desde el arte popular (esclavinas) y desde el oficial (óleo) y que, como plantea esta investigación, la diferencia radica en la (re)imaginación de los referentes por parte de diferentes grupos mediante sus estilos, a modo de hacer suya la narrativa histórica. Sobre ello resume García-Canclini: “Como la misma clase recibe lugares subordinados en todos esos espacios, la cultura popular puede ser entendida como resultado de la apropiación desigual de los bienes simbólicos por parte de los sectores subalternos” (1989: 254).



FIGURA 136. Ezequiel Fabián Cristóbal, *Esclavina Andrés Avelino Cáceres*. 1995, Tela e hilo de color, bordados en relieve y con aplicaciones. 94 x 57 cm. Colección particular, fotografía propia.

En esta esclavina (Fig. 136) podemos ver cómo los elementos vegetales y florales constituyen el espacio imaginario alrededor del personaje, y lo insertan en la tradición andina mediante el colorido y la composición. Cáceres está envuelto dentro de una corona vegetal. Dos grandes flores celestes flanquean al personaje y sobre el centro irradian rayos dorados que lo alumbran como el sol, astro rey de los indígenas. El dorado es usado esporádicamente, únicamente presente en este halo y en las condecoraciones militares del personaje, por lo que podemos asociarlo a las fuentes del poder que visibiliza en sus representaciones, el andino y el republicano. De aquí que Cáceres emerge como un símbolo que busca generar un sentido de identidad nacional en su hibridez, el “brujo de los andes”, el “taita” cuyo heroísmo en la derrota y resurgimiento durante el centenario convirtieron en un ícono nacional que, sin embargo, tampoco logró materializar la tan ansiada unidad del relato de la nación.

La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños. Se van sumando las hazañas en las que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros. Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con los que se formuló la Identidad (así, con mayúscula) de cada nación y se consagró su retórica narrativa (Flores Ballesteros 2003: 329).





FIGURA 137. Estudio Courret, *Retrato de Andrés Avelino Cáceres*. ca. 1870-90. Fuente Archivo Sisson Porras-De la Guerra.



FIGURA 138. Bill Caro, *Retrato del Mariscal Andrés Avelino Cáceres*. 2012, óleo sobre tela. Ministerio de Defensa.



FIGURA 139. Anónimo, *Esclavina de danzante*. ca. 1960-1980, tela, cartón e hilos sintéticos, 70 x 41.5 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía propia



FIGURA 140. Anónimo, *Escudo de Armas del Perú*. Siglo XIX, óleo sobre tela, 93 x 76.8 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía propia.

Como se puede ver en esta esclavina con el Escudo de Armas del Perú (Fig. 139), el elemento sincrético, expresado en la inclusión del característico bordado andino alrededor, perdura en el tiempo y es incorporado a las danzas y festividades propios de quienes utilizaban estas imágenes. La oficialidad está presente, pero es nuevamente asimilada a las costumbres propias. La analogía con este tipo de imágenes nos ayuda a apreciar cómo Salazar se nutre de un rico imaginario de hibridaciones, apropiaciones y resignificaciones de retratos, personajes y símbolos de la pretendida construcción de una identidad nacional, tomando la historia y sus eventos para materializar los conceptos aún difusos de una nacionalidad y patriotismo inconclusos.

### **3.2 (Re)imaginando la pintura de historia**

El origen y el horizonte de la vida colectiva son fundamentales para garantizar la permanencia de una comunidad a lo largo del tiempo. Los referentes identitarios constituyen las bases sobre las cuales cada generación transfiere a la siguiente, elementos de cohesión e identidad respecto a ellos mismos, y son estos los conceptos que Salazar cuestiona mediante el uso de referentes republicanos en sus obras. La demarcación de las nuevas naciones en las áreas administrativas instauradas por las reformas borbónicas es, en los años posteriores a las independencias americanas, continuamente reconfigurada mediante conflictos bélicos, por lo que un sentido de pertenencia que permitiera al gobierno central repeler los ataques era indispensable. Considerando que los sectores dirigentes legitiman su poder mediante la construcción de un imaginario político, este gira en torno a grandes hechos y grandes personalidades. Las corrientes nacionalistas se nutrieron del Neoclasicismo para introducir al continente americano a la pintura de historia como una (re)imaginación de escenas que pretendían ser un registro que legitimara los episodios de la historia oficial como constitutivos en la formación de la nación.

La crisis de la Guerra del Pacífico (1879-1884), que se constituye el primer conflicto externo del Perú republicano tras décadas de conflictos caudillistas locales, las celebraciones del centenario (ca. 1920-1924) y la búsqueda de un nacionalismo distinto durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1975), fueron oportunidades para reformular la pintura de historia y brindan no solo un registro, sino

también una interpretación de los hechos (Flores Ballesteros 2003). Los pintores académicos formados en Europa fueron los elegidos, en los dos primeros casos, para representar la identidad nacional, por lo que podemos ver que nuevamente partió desde, y quedó confinada a, su función conmemorativa en los espacios de las élites del poder. Es recién en el tercer caso que comienza a hacerse evidente una hibridez con las representaciones de los sectores populares, que son el ejemplo del reclamo por la configuración de una identidad nacional no representativa de la mayoría del pueblo.



FIGURA 141. Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*. 1867, óleo sobre lienzo, 350 x 530 cm. Museo de Arte de Lima. Fotografía Daniel Giannoni.

Entre los géneros de la pintura académica, la pintura de historia se caracteriza estilísticamente por el respeto a las normas académicas, las cuales se pueden resumir en “El uso del gran formato, el realismo histórico, la narración, el dominio técnico del dibujo y el color” (Wuffarden en El Comercio 2019). Luis Montero introduce el género en el Perú en 1867 con la presentación de *Los funerales de Atahualpa*<sup>69</sup> y los pintores académicos se encargaron de representar la nueva y emergente nacionalidad mediante

---

<sup>69</sup> Una pintura de formato monumental realizada en Florencia y traída al Perú en 1868 mediante una gira por Sudamérica, haciendo paradas en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires.



representaciones de libertadores, próceres, la proclamación y firma del acta de independencia como los actos fundacionales en la formación de la República y la construcción de su imaginario. Sin embargo, “las obras de arte como articulaciones históricas de cuestiones que no pertenecen estrictamente al repertorio cosificado de las genealogías de la historia del arte” (Van Alphen 2006: 82), ya que fueron después adoptadas y reimaginadas por los “artistas populares”.

En la obra de Montero, vemos que el rumbo del discurso era el traspaso del poder inca hacia los conquistadores, que dio inicio a la era colonial, como se había visto desde las *Genealogías Inca*, pero esta vez tomando la forma de la pintura académica. A las pocas semanas del inicio del conflicto con Chile, el gobierno hizo imprimir un billete con esta imagen en el reverso. Como ejemplo de lo valioso de estas pinturas como constitutivas de identidad nacional, entendemos por qué cuando el ejército chileno ocupa Lima (1881), el cuadro es enviado a Chile “junto a otros bienes culturales en una política de robo de patrimonio peruano... no resultaba casual este hurto que, como trofeo de guerra, encerraba identidad, historia y patrimonio cultural” (Leonardini 2009: 1262).



FIGURA 142. Banco Central de Reserva del Perú, *Billete de 500 Soles de Oro, Los funerales de Atahualpa*. 1879. Fuente: MUCEN.



FIGURA 143. Correos del Perú. *Los funerales de Atahualpa*, un sol. 1918.



FIGURA 144. Correos del Perú. *Proclamación de la independencia, Conmemoración del primer centenario de la independencia*, 5 centavos. 1921.

La catastrófica derrota del ejército peruano, en parte resultante de la desorganización, la falta de unidad, preparación y liderazgo en el ejército, demostraron la necesidad urgente de consolidar un Estado y una identidad nacional que definiera lealtades y principios básicos que representaran a la colectividad. Salvo la resistencia de algunos personajes aislados, que en la derrota pasarían a ser llamados héroes, las fuerzas peruanas fueron rápidamente derrotadas:

La guerra del Pacífico ardió durante 4 años, pero su resultado se sabía de antemano. Salvo algunas honrosas excepciones como, por ejemplo, las de Miguel Grau y Francisco Bolognesi, las fuerzas peruanas ofrecieron poca resistencia a los chilenos, mejor equipados y numéricamente superiores. Después de destruir la solitaria y heroica resistencia naval de Grau, las fuerzas territoriales chilenas invadieron todo el Perú. Se quedaron en el país hasta 1883, obligando al Perú a renunciar a sus valiosas posiciones sureñas y privando a Bolivia de su salida al mar (Sanders 1997: 171).

Los posteriores gobiernos de “reconstrucción” comisionaron obras que conmemoraran a estos héroes en su intento de generar un sentido de pertenencia en torno a la guerra, buscando enfatizar sus cualidades heroicas, que encontraron un reflejo en personajes en torno a la independencia. El uso del personaje poderoso, o “los grandes hombres”, como concepto para articular los discursos hegemónicos acerca de la historia del país, trazan los pasos que seguirá Salazar al apropiarse de los presidentes, y se hace evidente al ver algunos ejemplos.

Las épocas de la conquista y la colonia son prácticamente eliminadas de la iconografía académica: un

desplazamiento donde “El pasado colonial es totalmente suprimido, borrado de la iconografía nacional. La independencia viene a ser como el despertar de una pesadilla y la recuperación del caudal auténtico de la existencia nacional” (Sanders 1997: 119). Entre las obras de este periodo destacan la obra de Ramón Muñiz, *El repase* (1888) y *El último cartucho* de Juan Lepiani, llamado “el pintor de la Guerra del 79” (Soto y Chávez 2014). Ambos emplearon el género de la pintura de historia para dar forma visual a los episodios tanto de la guerra como de la independencia, en cuanto momentos forjadores de la nación que refuerzan lo que el poder quería resaltar de la historia. La construcción de la figura del líder heroico que estas obras comienzan a delinear desde el academicismo, hace importante resaltar algunas de las características que luego serán trasladadas por Salazar, mediante el retrato, a su cuestionamiento al poder.



FIGURA 145. Juan Lepiani, *El último cartucho*. 1894, óleo sobre lienzo, 450 x 650 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica, Lima.

Un ejemplo de las reimaginaciones históricas puede apreciarse en *La proclamación de la independencia* de Juan Lepiani, que representa el discurso que San Martín da en la Plaza de Armas el 28 de julio de 1821, para la que reconstruyó el evento de manera imaginaria, ya que ni fue testigo presencial, ni era un investigador histórico. Al ser un momento solemne, la composición tiende al hieratismo, con figuras estáticas frente a una multitud congregada. Los personajes en primer plano se ubican de espaldas al espectador, por lo que “parecen emplazarse en el balcón del cabildo, aunque sabemos que el acto se produjo



en un tabladillo sobre la Plaza Mayor. Los edificios del entorno tampoco reflejan demasiado el aspecto que presentaban en 1821, sobre todo la catedral de Lima” (Wuffarden en El Comercio 2019). Junto a *El último cartucho*, que inspira la obra de Salazar tratada en el primer capítulo, constituyen dos formas de representar: la primera un episodio que invita a la reflexión patriótica; el segundo un episodio caótico, en el que el movimiento de la escena enmarca al personaje principal mediante el uso de uniformes blancos a su alrededor, buscando enardecer la pasión patriótica aún en momentos desesperados. Podemos entonces afirmar que estas narraciones visuales cumplen la función de articular la memoria colectiva y las necesidades del poder de encontrar una representación común. En este sentido, como afirma Sanders, “La nación necesita una narración de identidad que pudiera ser integradora de los elementos dispares presentes” (1997: 162) para lo cual se emplearon pinturas de historia, que más tarde serían convertidas en objetos de circulación masiva para la difusión de los ideales nacionalistas.



FIGURA 146. Juan Lepiani, *Proclamación de la independencia*. c. 1904, óleo sobre lienzo, 279 x 403 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Una segunda generación de artistas académicos, por su afinidad a la pintura de historia, son comisionados para realizar un conjunto de pinturas conmemorativas en el contexto de las celebraciones del centenario. Entre ellos resaltan Daniel Hernández, que realiza la idealización póstuma de *José de San Martín, libertador del Perú* (Fig. 96), *La capitulación de Ayacucho* (Fig. 22), el *Retrato de Manuel Pardo Lavalle* y el

*Saludo al Presidente Leguía* (Fig. 21), en las que podemos apreciar nuevamente el juego con la historia. Los dos primeros son ejemplos de reimaginaciones de eventos no registrados, y las otras dos obras hechas en base a fuentes fotográficas. Sin importar la fuente, todas entran al imaginario de la oficialidad, fueran o no históricamente acertadas.

Pero ¿cuál era el objetivo principal de la construcción de los héroes nacionales en el marco de las celebraciones del centenario? Básicamente, se trataba de representar a personajes a ser imitados, que sintetizaran los ideales republicanos, como Cáceres y Bolognesi, que aun en la derrota actuaron con dignidad y valentía, siempre en apoyo del gobierno central y encarnando en sí la oficialidad y el poder de las élites a las que representaban: “Todas estas obras exaltan las virtudes heroicas de los protagonistas de la historia peruana y, en esa medida, son un reflejo de la historia oficial. Por eso tuvieron mucho éxito público, fueron reproducidas en láminas y textos escolares... contribuyeron de manera decisiva a modelar el imaginario público peruano en el campo de la historia nacional” (Wuffarden en *El Comercio* 2019).

Entonces, ¿cuál es el objetivo de presentar nuevamente a estos personajes al acercarse el bicentenario? Como vimos anteriormente, la oficialidad nacional suele ser exaltada en torno a momentos conmemorativos, y proliferan las representaciones que utilizan grandes formatos monumentales. Por ello, para esta ambiciosa obra colaborativa, la más grande de la serie con más de 7 metros de largo, el bicentenario es mencionado por Salazar en su carta de convocatoria para la obra.

La pintura de historia, caracterización y escenario principal para el personaje del héroe, cuenta la historia de muchos de los personajes retratados por Salazar. San Martín, Bolívar y Cáceres todos cuentan con pinturas de historia que cuentan sus hazañas durante las batallas y conflictos armados, tanto en la independencia como en la Guerra del Pacífico. Al incluir en la obra del 2015 a personajes no retratados anteriormente, el artista historiza las imágenes del poder. Así como rompe la cronología al alterar el orden de los personajes en la serigrafía del 2005, y omite y reemplaza personajes en el 2006, en la obra del 2015 la inclusión de todos los mandatarios completa un reclamo, no únicamente a los presidentes más icónicos, sino que lo transfiere a todos.

En ese sentido, el juego con el formato de la pintura de historia y su reimaginación de eventos encarna la posición oficial del gobierno en cuanto a la trama que narra los eventos de la nación, y es traída al presente con un cambio de su contenido, pero presentando nuevamente una galería de retratos. Como se ve en los

ejemplos a continuación, la apropiación de la historia oficial se convierte en un mecanismo de los artistas para jugar directamente con la historia del arte, empleando un formato que aún es usado en instituciones gubernamentales en el Perú, como el Congreso de la República y el Ministerio de Defensa., que aún cuentan con galerías de sus máximas autoridades que siguen el formato de las genealogías y las galerías de virreyes.

“El anacronismo conceptual materializado en clave humorística [como] irreverente reescritura de la historia” (Villacorta 2022: 12) de Salazar es transferido e interpretado como clave visual por quienes lo acompañan en el 2015. Una ficción histórica que explicita su intención de figurar como realidad, es revertida. Por ejemplo, el logo de Jesús Ruiz Durand es superpuesto en diferentes capas a la imagen de Velasco (Fig. 147), y *La Fuente* de Duchamp es puesta sobre el retrato de Echenique (Fig. 148) o, como el personaje de Mateo Liébana, quien asume la tipología del personaje sobre piso ajedrezado, escritorio y escriba (Fig. 149), vista en el capítulo anterior, juegan con la historia del arte mediante la manipulación visual de los personajes.



FIGURA 147. Carlos Incháustegui, *Retrato de Juan Velasco Alvarado*.

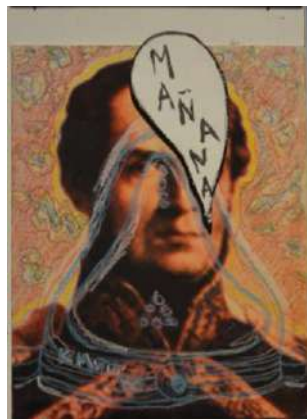


FIGURA 148. Jaime Higa, *Retrato de José Rufino Echenique*.



FIGURA 149. Mateo Liébana, *Retrato de José Pardo y Barreda*.



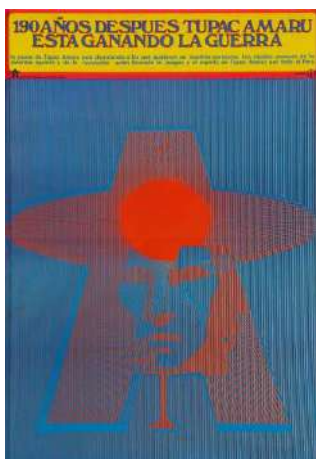


FIGURA 150. Jesús Ruiz Durand, *Tupac Amaru 02*, 1970. Impresión en offset sobre papel, 100 x 70 cm. Museo de Arte de Lima.



FIGURA 151. Marcel Duchamp, *La fuente*. 1917, porcelana y óleo, 61 x 36 x 48 cm.



FIGURA 152. *Retrato de José Pardo y Barreda*. 1915, Fotografía sepia, 19 x 13.2 cm. Fuente Archivo histórico Riva Agüero, PUCP.

### 3.2.1 La función de la imagen en las construcciones de la historia del Perú: el héroe y el pasado precolombino

La circulación de imágenes en la construcción de la historia republicana del Perú es, como en todo Estado-nación, una en la que se reimaginan y reinterpretan los acontecimientos históricos para hacer perdurar ciertas narrativas. Como hemos mencionado, la identidad criolla y mestiza del Virreinato del Perú había intentado ser una fusión entre los componentes español y andino utópico, pero tras la independencia, los nuevos valores republicanos promovidos desde el Estado buscaron eliminar ese periodo. Desarrollando sus propias historias fundacionales, la nueva república debió centrarse en las hazañas de los “grandes hombres”, tomando episodios idealizados de guerras y conflictos como representantes de la historia oficial. La ideologización de la circulación de las imágenes hizo necesarias las representaciones oficiales de los personajes como símbolos de la institucionalidad nacional. Precario como era, el Estado a finales del siglo XIX tomó a los héroes y gobernantes para legitimar objetos oficiales de alta circulación, poniendo a los personajes al mismo nivel mediante el esquema compositivo propio de la gráfica de la época. Sin embargo, la precariedad de la institución presidencial y de las élites políticas nacionales hacen posible una imagen como la de Salazar.

García-Canclini menciona la dificultad de integrar a los estudios culturales los nuevos procesos de producción industrial, diversidad de formatos y procesos de circulación masiva y los nuevos tipos de

recepción y apropiación (1989: 239-240), por lo que se hace necesario remitirnos a las fuentes que el artista toma para sus imágenes en un esfuerzo por entenderlas. La imagen que Salazar trabaja en sus interpretaciones de los presidentes es diseminada mediante su presencia en materiales educativos, papel moneda y estampillas, como soportes de memoria portátiles. Estos mismos materiales fueron los encargados de difundir el pasado precolombino como parte de la identidad dual de los peruanos, por lo que después de ver algunos ejemplos de material gráfico con la presencia de las historias heroicas de los “grandes hombres”, se verá brevemente el juego en el que Salazar los pone mediante el uso de la cerámica y las referencias incaicas. La controversia en torno a la Bienal de Venecia, de cierto modo, redondea estos conceptos, ya que en dicha muestra estuvieron presentes tanto *Perú, país del mañana* (2006) como a la tela incaica, exotizada y desprovista de la crítica decolonial que contenía al ser transformada en tapiz, por lo que también resulta relevante.



FIGURA 153. Correos del Perú. Nicolás de Piérola, 5 centavos. 1897. Fuente: Carrillo 2018.



FIGURA 154. Correos del Perú. Eduardo López de Romaña, 22 centavos. 1900. Fuente: Carrillo 2018.



FIGURA 155. Correos del Perú. Augusto B. Leguía, 50 centavos. 1928. Fuente: Carrillo 2018.



FIGURA 156. Correos del Perú. Luis Miguel Sánchez Cerro, 10 centavos. ca. 1932.



FIGURA 157. Correos del Perú, Emisión del Centenario. San Martín y Leguía. 20 centavos. 1921. Fuente: Carrillo 2018.

Pero, ¿cómo se producen y otorgan contenidos a la historia republicana? En el siglo XIX se trata de redefinir donde residen la soberanía y el poder, y la imagen de los héroes patrios se convierte en un eje principal en la construcción del Estado-nación (Casalino 2008: 87). El Estado-nación moderno encuentra en la pedagogía cívica y en la educación pública sus principales herramientas para la transmisión de los símbolos del poder nacional. A través de la educación pública, se busca reforzar la transmisión de la legitimidad que vemos como una constante del nacionalismo desde la época colonial, enfocando la historia hacia las hazañas de grandes personalidades, que vienen a ser “la representación del ciudadano virtuoso [que] podría ser objeto de imitación. En esa línea, son un tema central en la pedagogía cívica y su construcción pasa necesariamente por la esfera oficial” (Casalino 2008: 75). Es así que la tradición heroica presente en mitos prehispánicos también nutre la historia de los héroes del siglo XIX, que, en el culto a los ancestros y eventos míticos fundacionales, adopta de manera particular estos símbolos.

Casalino comenta que un héroe en el contexto del Estado-nación, va más allá de la definición épica de alguien cuyas acciones son dignas de ser recordadas, pues estos personajes también pertenecen a una élite social, política, económica y religiosa: “La imagen de la heroicidad está asociada a la *bella muerte*, aquella en la cual el individuo decide entregar su vida por el bien de la comunidad, para que ésta sobreviva y a partir de esa perdurabilidad, la comunidad en agradecimiento y reconocimiento del sacrificio realizado, decide recordarlo” (Casalino 2008: 31). Estos, en palabras de Carlyle, responden a un arquetipo cultural donde “el culto a los héroes es admiración trascendente a un grande hombre” (en Casalino 2008: 32) para quien los valores de lealtad, virtud, proeza y coraje son primordiales.

Como vimos en su apropiación por diferentes sectores, los héroes son representativos de la sociedad y para que su memoria perdure, deben ser constantemente revalidados por subsiguientes generaciones. En ese sentido, según Casalino, “al héroe tradicional le corresponde una sociedad jerarquizada, estamental y organizada en cuerpos sociales, mientras que el héroe moderno surge a partir de la individualización y la construcción de la ciudadanía”, pero, en ambos casos, se puede aplicar el concepto de la transfiguración del héroe en un semi Dios (2008: 33). Aquiles, Alejandro Magno y Túpac Amaru, todos responden a este arquetipo, que requiere que la memoria del personaje haya quedado congelada en el tiempo, de preferencia por su muerte en batalla, como representante de la muerte trágica del héroe. De esta manera, como señala nuevamente Casalino, “el recuerdo es detenido en el tiempo en el momento culminante del hecho heroico

razón por la cual también es sustraído del deterioro que ocasiona el tiempo y la historia” para lo cual se genera en su entorno una comunidad de culto, encargada de erigir altares y conmemorar fiestas de manera que sean traspasados a las siguientes generaciones (2008: 33).

Por ello, en el Perú, la construcción del héroe requirió de un proceso complejo, ya que los héroes de la Independencia no habían fallecido en batalla, sino mucho después, sujetos al desgaste del tiempo. Para tratar de entender estos procesos de manera interdisciplinaria, Casalino recurre al psicoanálisis, para lo que propone analizar los actos fúnebres y un “segundo entierro” de estos personajes al construirse en 1924, el Panteón de los Próceres de la Nación, en el contexto de la “Patria Nueva” de Leguía. Aquí fueron reubicados los restos de un selecto grupo de personajes de la independencia y fueron transformados, resaltando hechos y cubriendo desaciertos, en héroes.

El personaje o personajes que se requieren rescatar de la historia, pasan necesariamente por un proceso de transfiguración, esto quiere decir que en el imaginario y en la memoria se van produciendo transformaciones en el perfil del personaje donde se le van retirando algunos rasgos e incluyendo otros, hasta convertirlos en estereotipos que encarnan valores, virtudes y principios funcionales para la comunidad que los reivindica (Casalino 2008: 34).

Entre ellos estuvo Ramón Castilla, quien, con los años, sucesivos conflictos por el poder y guerras civiles, había caído en el desfavor público. Su figura debió ser rehabilitada mediante una intensa campaña visual, como vimos en los casos de quienes llegaron a la presidencia de la república y están retratados por Salazar. Un dato interesante encontrado en la investigación de Casalino es que, en mayo de 1980, los restos del Mariscal Ramón Castilla: “fueron conducidos en ceremonia apoteósica hasta ese lugar [el Panteón de los Próceres]. El rescate de este personaje estuvo a la altura de las reivindicaciones que los líderes de ese período perseguían” (2008: 221) con un mausoleo construido especialmente para él. Esta reimaginación de un personaje caído en desgracia y luego revalorado mediante rituales cívicos podría haber hecho relevante que Salazar empezará a reimaginar y resignificar estas imágenes, presentando la primera versión de *Perú, país del mañana* tan solo un año después.

Volviendo a los personajes retratados por Salazar, estudiaremos brevemente la figura de Cáceres y su construcción heroica, a la que asociamos nuevamente a la figura de Leguía, quien muchas veces pidió la compañía del héroe, un hombre bastante mayor para este momento y a quien condecoró con el bastón del



grado de Mariscal. En una entrevista realizada a Cáceres por la conmemoración del “Cuarentidos aniversario de la Victoria de Tarapacá”, el autor escribe: “Todos los peruanos evocamos, con los ojos, el alma, la epopeya singular en que un puñado de bravos, sublimados por el sacrificio y exaltados por el infortunio, en vigoroso empuje, destrozaron a las poderosas y engreídas huestes chilenas, poniéndolas en vergonzosa fuga” (El Comercio 1921). El uso de una narración pomposa y grandilocuente nos indica la importancia del lenguaje en la construcción histórica y la resignificación de los hechos. Tanto las imágenes como los escritos buscaban resaltar estos episodios heroicos en la derrota, a lo que Salazar comenta: “Semióticamente, es idéntico al actual *ya fuiste, caballero nomás*” (Adeprin s/f), aludiendo a la actitud resignada que nuestros héroes parecen adoptar. No es coincidencia que el único retrato realizado por Salazar para la obra del 2015, fuera precisamente el de Leguía.



FIGURA 158. Ejército del Perú. *Augusto B. Leguía y Andrés Avelino Cáceres en uniforme de gala. Ceremonia de entrega del grado de Mariscal. 6 de junio de 1920, fotografía. Fuente: Archivo del Congreso de la República.*



FIGURA 159. Anónimo, *Augusto B. Leguía y Andrés Avelino Cáceres. 1920, fotografía. Fuente: Wikimedia commons.*

Entre las manifestaciones que podemos señalar entre aquellas vinculadas al objetivo pedagógico, como las láminas de las que surge la primera obra, se ve la inclusión de biografías e imágenes en textos escolares, así como la construcción de monumentos conmemorativos, plazas y avenidas nombradas para la perpetuación de la memoria de los personajes heroicos. La inclusión de feriados festivos para la conmemoración de batallas en el calendario cívico y escolar, nos brinda un claro ejemplo de cómo los



discursos históricos son materializados en la práctica educativa. El día del Combate de Angamos, el Combate de Iquique, la Batalla de Arica, la Batalla de Tarapacá, el día de Grau y el día de Cáceres, así como la Batalla de Junín, el Combate de 2 de mayo, el desembarco de la expedición libertadora y el día del mártir Olaya<sup>70</sup>, nos hablan, por su número y las celebraciones asociadas, de la importancia de los héroes y los episodios bélicos en la construcción de la identidad nacional, oficializada mediante la educación.

La intervención oficial para el forjamiento de una identidad puede ser apreciada claramente desde el análisis de las imágenes de la educación, por lo que se ha elegido como muestra de algunos de estos materiales educativos cuatro álbumes, “Recomendados por el Ministerio de Educación Pública como textos complementarios para la enseñanza de la Historia del Perú en el nivel primario”. Los dos primeros ejemplos, *La guerra de Chile contra el Perú y Bolivia* (Editorial Navarrete 1979) y *Somos Libres* (Editorial Imprenta Amaru 1974, conmemorando el sesquicentenario Batalla de Ayacucho) servirán para ejemplificar cómo estos dos momentos de construcción identitaria, son también reforzados mediante la inclusión de las pinturas de historia. Los últimos dos *Gobernantes y Personajes del Perú*, ya vistos en el primer capítulo en su representación de incas y presidentes, servirán para mostrar cómo son narradas las hazañas de los héroes, en su inclusión entre los personajes representativos de la nación. En este sentido, propongo que, al estar incluidos en los mismos espacios simbólicos pedagógicos, los héroes y los gobernantes están siendo puestos al mismo nivel, por lo que tiene sentido que la obra de Salazar también pueda ser interpretada mediante su observación.

No son estos ejemplos aislados, ya que también se ha encontrado la presencia de estos personajes y pinturas en álbumes de la Editorial Navarrete llamados *Nuestros héroes de la guerra con Chile y sus biografías* (ca. 1970) y *Nuestro Perú y el Mundo* (1985), en los que aparecen los héroes Grau y Bolognesi en las carátulas, acompañados por los presidentes Piérola y Castilla. Las pinturas de historia también están presentes, ya que “junto a las pinturas de otros artistas y períodos, dichos óleos serán reproducidos en textos y láminas escolares que llegan a los lugares más recónditos” (Leonardini 2009: 1263). El álbum *Somos libres* (1974), dice:

A todos los que murieron por la Patria, la Nación rinde el homenaje eterno de su gratitud, y guarda celosamente su memoria, como el mejor legado que debemos conservar y engrandecer, para entregarlo a las futuras generaciones... Al ir armando sus páginas, recuerda con profundo respeto y afecto a

---

<sup>70</sup> Ministerio de Educación del Perú, 2022.

nuestros grandes hombres. Ellos nos miran desde el fondo de la historia, más allá del tiempo (Álbum *Somos libres*, 1974: 1).



FIGURA 160. Editorial Imprenta Amaru, *Somos libres*. 1974, impresión en offset sobre papel, 21 x 30 cm. Fotografía propia.



FIGURA 161. Editorial Navarrete, *Nuestro Perú y el Mundo*. 1985, impresión en offset sobre papel, 5,5 x 7,6 cm. Fotografía propia.



FIGURA 162. Editorial Navarrete, *La Guerra de Chile contra Perú y Bolivia*. 1979, impresión en offset sobre papel, 21 x 29 cm. Fotografía propia.

La construcción de la identidad nacional desde la educación, especialmente desde el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas con su búsqueda de “lo nacional”, se puede ver en el material gráfico pedagógico como láminas escolares, álbumes de cromos y otro material educativo, como los fascículos. La imagen del héroe representada es la imagen canónica de la que se produjeron retratos y copias en diversos soportes. Álbumes inicialmente dedicados a la ciencia y la naturaleza, como complemento ilustrado a los

textos escritos, pasaron a la historia y sus personajes. En la exaltación del sentimiento patriótico desde la educación escolar, vemos que en los cromos del álbum *Gobernantes y Personajes del Perú* de los años 60's y 70's se da un cambio del lenguaje visual en torno al surgimiento de una renovada búsqueda de identidad, pero se toman los mismos episodios de la historia oficial, simplemente ampliando la gama de los hombres representados. En este sentido, en el intento de popularizar a los personajes y acercarlos a la población, también les son superpuestos otros lenguajes visuales, como vimos en las esclavinas. En la carátula debajo, podemos ver cómo los personajes son alterados y ligeramente distorsionados en ilustraciones, no así en los cromos, que se extraen de imágenes fotográficas, pudiendo entender cómo funcionaban también las imágenes de las genealogías, al pasar de fuentes primarias de observación directa a las secundarias y sus sucesivas copias.



FIGURA 163. *Álbum Gobernantes y Personajes del Perú*. 1961, impresión en offset sobre papel, 29.7 x 21 cm. Fotografía propia.

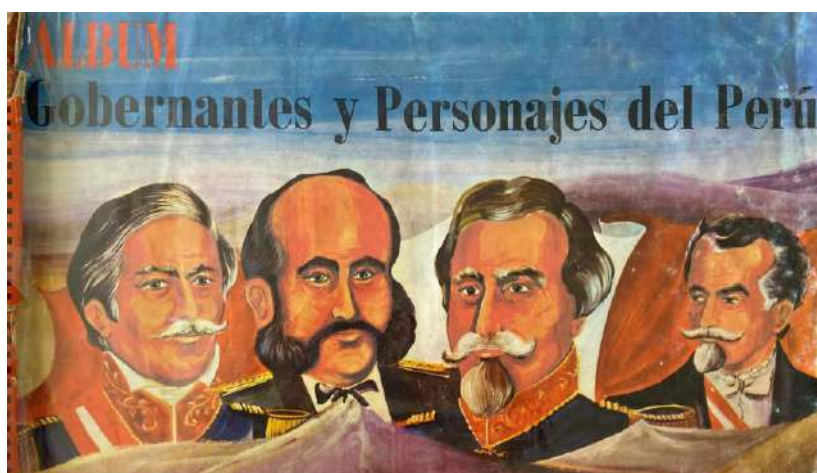


FIGURA 164. *Álbum Gobernantes y Personajes del Perú*. ca. 1970, impresión en offset sobre papel, 22.5 x 39 cm. Fotografía propia.

En el texto del *Álbum Gobernantes y Personajes del Perú* (ca. 1970) vemos que es efectivamente una reedición de la versión de 1961. En la carátula se encuentran cuatro personajes principales de las justas heroicas, los grandes hombres, Piérola y Castilla, que reciben tratamiento especial por parte de Salazar como íconos de la nación, que se alteran y reinterpretan al ser ilustraciones. En una comparación de los textos de cada álbum, el introductorio y el final, apreciamos frases como: “la galería inolvidable de los que guiaron este



Perú que amas. El Perú que adoro al Sol y a Viracocha, como el que adora a la Cruz. El Perú que creyó que sus gobernantes tenían origen divino, como el Perú que cree en la elección democrática y libre de sus Presidentes. Del Suyuyuc Apu, del Intendente y del Prefecto” (Editorial Navarrete ca. 1970) Su expresa motivación es también mencionada, ya que “persigue algo más: reforzar y completar tus conocimientos acerca de la Historia de tu Patria. Este contenido patriótico hace que este álbum sea distinto. CADA UNA DE SUS PÁGINAS, CADA UNA DE SUS LÁMINAS ES LA HISTORIA MISMA DEL PERÚ” (Editorial Navarrete ca. 1970). Así, podemos apreciar que el contenido ideológico de estos materiales tiene un claro propósito: difundir el conocimiento de la historia del Perú para construir, desde la educación infantil, el sentimiento patriótico que el poder hegemónico privilegiaba.

FIGURA 165. Comparación entre cromos de los álbumes *Gobernantes y Personajes del Perú*, 1961 y 1970's.



MIGUEL GRAU - El glorioso comandante del monitor “Huáscar”. Asombró al mundo al convertirse en el terror de los chilenos, teniendo ellos una escuadra muy superior. Murió destrozado en los primeros instantes del desigual Combate de Angamos (8 de octubre de 1879). Se le llama “El caballero de los mares”.



FRANCISCO BOLOGNESI - Nació en Lima 1816. Con Grau, son los héroes máximos del Perú. Combatió en Tarapacá y San Francisco. Dirigió la defensa del legendario Morro de Arica hasta “quemar el último cartucho”. Con Bolognesi murió casi toda la guarnición peruana (7 de julio de 1880). Una bala le atravesó el corazón.

El texto de este álbum, producido ya entrado el gobierno militar, menciona que se enfocan en cómo estas figuras “nos muestran que los grandes hombres no mueren. Que renacen de sus cenizas en cada época, para simbolizar las más nobles aspiraciones, los ensueños, los anhelos y esperanzas de los pueblos” (Editorial Navarrete ca. 1970). Se puede ver también cómo esto se proyecta hacia el futuro, comentando en la última página del álbum que:

Panorámicamente han pasado ante ti los rostros queridos de nuestros grandes hombres. Grandes por sus hazañas, grandes por sus actitudes, grandes por la herencia que nos han dejado en los campos de la historia, de las artes, de las letras, de la religión. Sus vidas son el mejor ejemplo de lo que significan los valores morales y constituyen un mensaje de cultura, de perseverancia y muestran el coraje que se necesita para distinguirse en la lucha por la Patria. El recuerdo de ellos está viviente en nuestras mentes. Sus imágenes nos animan, sus palabras nos alientan, las sentimos vibrantes cuando alguien las pronuncia y reafirman nuestra fe en el destino del Perú (Editorial Navarrete ca. 1970).

Cabe recalcar la falta de presencia femenina en las imágenes de ambos álbumes *Gobernantes y Personajes del Perú* (1961 y ca. 1970). En el primer caso, la única mujer presente entre los 162 personajes es Mama Ocllo. El segundo álbum es ampliado en su formato e incluye al doble de personajes, pero únicamente a otras 7 mujeres. También está Mama Ocllo, pero aparecen además la prócer María Parado de Bellido (1761-1822), las pensadoras Flora Tristán (1803-1844) y Clorinda Matto de Turner (1854-1909), la escritora Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), la educadora Elvira García y García (1862-1951), Juana Alarco de Dammert (1842-1932) y la primera intérprete del himno nacional Rosa Merino (1790-1868), dejando en claro por qué es la “historia de los grandes hombres” y no de las grandes mujeres.

Para el álbum *La Guerra de Chile contra el Perú y Bolivia* (1979), Editorial Navarrete presenta una edición que celebra el centenario del inicio de la Guerra del Pacífico, en la que no oculta el nacionalismo latente que continuaba siendo impulsado por el gobierno militar de transición y “presenta esta Gran Versación lustrada de aquella Guerra que tanta sangre, sacrificios e infinitos daños morales, sociales, económicos y políticos causó a la nación peruana y boliviana”. Menciona, además, que “rinde un justo homenaje a Nuestros Héroes de la Guerra del Pacífico y presenta su aporte para lograr el “desarrollo del espíritu nacionalista y cívico en los educandos” partiendo del conocimiento histórico de nuestro Perú” (Editorial Navarrete 1979). En este álbum se dedica considerable espacio a los héroes, entre ellos Miguel Grau, con un detallado recuento, con imágenes a color y mapas ilustrados, de la campaña naval peruana. También



se incluyen las campañas terrestres de La Breña y La Batalla de Arica. Se hacen biografías e ilustran episodios célebres, aunque imaginarios, de otros héroes como el sacrificio de Alfonso Ugarte con la bandera peruana en el Morro de Arica y la pintura de Lepiani, *El último cartucho* (1894). También aparece el retrato al óleo de Grau, Cáceres, Castilla e Iglesias, entre otros presidentes y, como en todos los cromos ilustrados de este álbum, aparece una cinta con los colores de la bandera alrededor de la imagen. La construcción del héroe y sus mitos fundacionales, hazañas y trágica muerte son parte del discurso que estos materiales presentan, y que son cuestionados desde las historias y obras artísticas no hegemónicas.



FIGURA 166. Editorial Navarrete, *La Guerra de Chile contra Perú y Bolivia. El último cartucho* (J. Lepiani). 1979, impresión en offset sobre papel, 18.5 x 20 cm. Fotografía propia.



FIGURA 167. Editorial Navarrete, *La Guerra de Chile contra Perú y Bolivia. El repase* (R. Muñiz). 1979, impresión en offset sobre papel, 18.5 x 20 cm. Fotografía propia.

FIGURA 168. Selección de cromos ilustrados. Editorial Navarrete, *La Guerra de Chile contra el Perú y Bolivia*. 1979.



*Andrés Avelino Cáceres.*  
Impresión en offset sobre papel,  
9 x 6.5 cm. Fotografía propia.



*Miguel Grau.* Impresión en  
offset sobre papel, 9 x 6.5 cm.  
Fotografía propia.



*Francisco Bolognesi.* Impresión  
en offset sobre papel, 9 x 6.5 cm.  
Fotografía propia.



*Alfonso Ugarte.* Impresión en  
offset sobre papel, 9 x 6.5 cm.  
Fotografía propia.

La dificultad de unificar el pasado republicano se acentúa al tratar de integrar lo precolombino, lo que nos trae de regreso a Salazar. Entonces, vemos cómo en la construcción de la historia, los soberanos, los héroes y el poder son vitales para la consolidación del Estado-nación que es, unida a la vertiente del pasado precolombino, clave en la formación de una identidad nacional peruana que brinda sentido a *Perú, país del mañana*.

Salazar también explora el pasado precolombino, especialmente su cerámica, en su indagación acerca de las identidades nacionales. Se apropia de las formas de las cerámicas precolombinas, como las asas puente y estribo, trasladándolas al presente al tomar como motivos botellas y latas, entre otros objetos, volviendo de manera recurrente a los elementos cotidianos, pero esta vez de la ciudad. Si bien su producción cerámica fue abundante, tomaré como ejemplos una en la que se emplean las historias de la república y otras dos que integran los legados precolombinos, a manera de ilustrar las dos construcciones narrativas que he venido exponiendo.



FIGURA 169. Juan Javier Salazar, *Mi ex-enamorada y los perros de mis amigos*. (s/f), pigmentos cerámicos y óxidos, temperatura. 26 x 15 x 15 cm. Colección Manuel Velarde.



FIGURA 170. Archivo Courret, *Monumento a dos de mayo*. ca. 1876, Fotografía de escultura en mármol y bronce. Colección Samuel Adrianzén.

En la pieza cerámica *Mi ex-enamorada y los perros de mis amigos* (Fig. 169) Salazar apropia la silueta del monumento conmemorativo al Combate del 2 de Mayo de la Guerra Hispano-sudamericana (1865-1866), que comprende a cuatro figuras alegóricas de Perú, Chile, Bolivia y Ecuador alrededor de un obelisco con una victoria alada como remate. Salazar reemplaza a las cuatro figuras por un grupo de perros, que asedian a una mujer, que aparece desnuda como remate de una columna lisa y blanca. La parte inferior de la pieza es redondeada, lo que le resta estabilidad. La frágil institucionalidad de nuestros símbolos y monumentos encuentra paralelismo nuevamente en la historia personal y biografía de su autor. Como muchos otros títulos de sus obras, (*Es-timados colegas*, *Predi-kar en el de-cierto*, *Invierta en la selva*), su usual juego de palabras emplea las ambigüedades del lenguaje para generar distintas interpretaciones. ¿Son perros que pertenecen a sus amigos? o ¿son alegorías de sus amigos transformados en perros?





FIGURA 171. Juan Javier Salazar, *Nunca llueve en Chancay*. 2003, Cerámica moldeada y pintada, 15 x 30 x 7.5 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Verónica Majluf.



FIGURA 172. Cultura Huari, *Botella asa puente escultórica representando un pez*. s/f. Cerámica con engobe policromo, 11.4 x 5.9 x 17.2 cm. Fuente: National Museums in Berlin, Ethnological Museum/ Claudia Obrocki.



FIGURA 173. Juan Javier Salazar, *La portola*. 2016, Cerámica moldeada y pintada, 17.7 x 10 x 17.7 cm. Museo de Arte de Lima. Donación Natalia Majluf.



FIGURA 174. Cultura Nasca, *Botella de asa estribo con personajes tocando antaras trompeta y danzando*. 200-600 D.C. Cerámica con engobe, 19.9 x 14.4 x 13 cm. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima. Fotografía propia.



FIGURA 175. Juan Javier Salazar, *Lenbranças dos bandeirantes peruanos*. 2011, cerámica vidriada, 13 x 38 x 19 cm. Museo de Arte de Lima. Fotografía propia.

En cuanto a la apropiación de la cerámica precolombina, podemos ver que, a partir de la reelaboración de algunas de sus obras, como los *Perucitos*, son incorporadas nuevas formas a su imaginario de transformaciones irónicas de los elementos simbólicos de la nación, esta vez en la forma de una cerámica de asa estribo, con el característico jaguar recostado (Fig. 175). En su *La portola* (Fig. 173), una pequeña lata de atún es convertida en objeto artístico, que para Mirko Lauer se trata de un “recordaris humorístico y a la vez conmovedor de una supervivencia ininterrumpida de lo prehispánico, una simbiosis de arqueología y dieta popular” (2022: 18). Vemos así, cómo Salazar nunca dejó de nutrirse del pasado peruano, precolombino y republicano, marginal y emergente, mediante una obra que tomó formas diversas pero que nunca dejó de lado la crítica mordaz a las contradicciones que revelan el Perú actual.

En el retorno cíclico de conceptos y la búsqueda de nuevos circuitos de difusión artística, *Pizarro* o *Enfardamiento a Pizarro*, fue una performance en la que Salazar cubrió el monumento al conquistador con una tela impresa con un patrón de muro incaico en el día del *Qoyllur-Rit'i*<sup>71</sup> y el *Inti Raymi*<sup>72</sup>, celebraciones andinas asociadas a los calendarios agrícolas (Tarazona 2003). Según una conversación con Alfredo

<sup>71</sup> La festividad de la hermandad del *Qoyllur-Rit'i* es una muestra del sincretismo de las religiones andinas y la católica. Consta del peregrinaje devocional de las diferentes naciones cusqueñas, que bajan desde sus poblados con danzantes, comparsas y andas procesionales, a un nevado. Comenzando 40 días después de semana santa, dura un mes y cuenta con tres días centrales, en los que hacen representaciones de la identidad de cada comunidad.

<sup>72</sup> El 24 de junio se celebra el solsticio de invierno en una fiesta dedicada al Inti, dios sol, que data de tiempos prehispánicos.



Márquez<sup>73</sup>, la tela original habría sido impresa al mismo tiempo que los rollos de tela para *Perú, país del mañana* (2005), lo que la asocia temporalmente a nuestros objetos de estudio. En un asalto decolonial, la imagen superpone otro significado al cubrir y fusionar las dos vertientes identitarias que hemos venido comentando. El texto curatorial del pabellón peruano en la Bienal de Venecia, señala que la acción “tiene el eco de un número de magia y prestidigitación, en el que es posible obliterar con un manto cinco o más siglos de condición colonial, aunque sea por unos breves segundos” (Quijano, 2018). La coloquial frase, “habla, Copperfield” que un transeúnte dijo al artista mientras realizaba la acción, pone de manifiesto la efectiva comunicación del mensaje deseado.



FIGURA 176. Juan Javier Salazar, *Pizarro*. 2001, Intervención en monumento (still de video-registro, DVD, 9 min.) Museo de Arte de Lima.



FIGURA 177. Juan Javier Salazar, *Pizarro*. 2001, Intervención en monumento. Fuente: Diario El Comercio.

<sup>73</sup> Entrevista telefónica realizada el 19 de abril de 2022.

Lo que resulta destacable de la presentación de Salazar en Venecia es que, más allá de la controversia que el aspecto decorativo adquirido por la tela incaica que cubría el pabellón tomó, su obra, aun póstumamente, continúa siendo muestra de la nula participación e interés del Estado por el arte. Como comenta el curador, “la autoexotización” de lo inca, aún en el siglo XXI, continúa presente por parte de los mismos grupos hegemónicos que antes apropiaron las imágenes de los incas como recuerdos de viajes.

Acerca de la llegada de la obra de Salazar a la Bienal, Miguel Cordero recuerda que Rodrigo Quijano se comunicó telefónicamente con él para expresarle su interés en *Perú, país del mañana* (2006), y que esta había sido elegida entre todas las demás versiones debido a que la de 1981 se encontraba en mal estado en los almacenes del MAC, tras una muestra colectiva de arte latinoamericano en el 2015 a la que tuve la oportunidad de asistir y donde se despertaron las preguntas que intento responder en esta investigación; la otra gran pintura “no llenó las expectativas de Quijano por ser muy dispersa”<sup>74</sup>. Lamentablemente, la secuencia de eventos que llevaron a la controversia acerca del montaje de las obras en Venecia, empieza desde la organización privada del envío por parte del Patronato Cultural del Perú y el comisario Armando Andrade. Cordero recuerda que nunca se le preguntó el valor estimado de la obra para efectos del seguro, sino que se fijó arbitrariamente en 20,000 dólares y que él mismo debió encargarse de su embalaje y envío a Lima de manera particular. Todo esto establece uno de los antecedentes que llevó al conflicto causante de la renuncia del curador y la exhibición del pabellón forrado en tela incaica que causó tanto la molestia de la familia de Salazar como perjuicio a las obras expuestas.

Rodrigo Quijano (2017) explica en una carta en la que expresa los motivos por los que, pesar de haber sido elegido por concurso, renunciaba:

2. Porque, y esta es la razón principal, los gestores de esta operación al inventarse una pieza “basada” en la famosa tela con la que Juan Javier Salazar cubrió y desapareció anticolonialmente el monumento de Pizarro en Lima y convertirla en cortina (!) para cubrir todas las paredes del pabellón (!!), no sólo desactivaron la intención política del artista convirtiéndola en decoración ridícula y autoexotizada, sino que se inventaron una pieza, y eso es falsear la historia y abusar de ella y del artista recientemente fallecido y de quienes siempre admiramos su obra...

---

<sup>74</sup> Entrevista realizada en agosto de 2022.

4. Porque es evidente que este desenlace exhibe por fin la enorme cantidad de limitaciones y arbitrariedades de un modelo de administración del arte como empresa privada y como otra forma de marketing y de branding. Y que su manejo a manos de banqueros y publicistas nada tiene que ver con el arte, por mucho que lo coleccionen...

5. ¿Por qué debe la ciudadanía del país soportar estas decisiones privadas de un puñado de inversionistas como si fueran decisiones públicas? Esto del envío privado a Venecia, es sin duda alguna atípico, pero así ya resulta excesivo. Y ¿qué dirían las autoridades culturales del Estado? Claro: cuál Estado, justamente.



FIGURA 178. Juan Javier Salazar, *Pabellón peruano en la Bienal de Venecia*. 2017. Fuente: Sputnik 2017.



FIGURA 179. Juan Javier Salazar, *Pabellón peruano en la Bienal de Venecia*. 2017. Fuente: Sputnik 2017.

Otros autores concuerdan con sus cuestionamientos:

Mientras J.J. Salazar cubre el monumento a Pizarro con un manto impreso con piedras incas, en un acto simbólico y genuino de resistencia y rebeldía indígena, frente al ‘invasor’, algo inaceptable para los ‘conquistadores’ y sus actuales sucedáneos políticos, la “camarilla” de Venecia cubre totalmente el recinto peruano en VENEZIA con la misma tela (en versión espectáculo), en un acto simbólico de peruanidad exótica y venta turística (Perú es Machu Picchu).

Es así que la Bienal de Venecia desnuda groseramente lo peor del Perú: su precaria institucionalidad, siempre al servicio de intereses de pocos, siempre evitando tomar decisiones, dejándolas siempre para “el Perú de mañana” (J.J. Salazar hubiera cambiado los rostros de los presidentes por los de los coleccionistas, muchos de ellos detrás de escuelas privadas de arte, museos y galerías) (Acha Kutscher en Cavello Limas 2017).

Estas duras palabras para los organizadores y gestores privados del envío a Venecia, la controversia entre lo público y lo privado, lo institucional y lo democrático, el mercado del arte y lo informal, son precisamente, en mi opinión, las raíces de la obra de Salazar, por lo que esta última polémica es para mí, un cierre idóneo para una carrera excepcional. Al cuestionar las construcciones de la historia, sus imágenes y narraciones, propongo para terminar, cómo los temas a los que alude Salazar motivan también a otros artistas contemporáneos en su despedida en 2015.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación, hemos complejizado una serie de obras que en principio podrían parecer familiares, ya que juegan con un lenguaje que se ve en la cotidianidad, pero que en una mirada más detenida muestran una carga conceptual estructurada y con múltiples aristas, que evidencia la construcción de un discurso que es congruente y se actualiza a lo largo de las cinco versiones analizadas (1981, 1990 2005, 2006, 2015). Para intentar entender *Perú, país del mañana* desde su potencial como crítica al poder según los diferentes momentos en los que se recrea, abordamos tanto sus antecedentes históricos como artísticos desde la metodología del análisis comparativo y el iconológico (Panofsky 1975). El apoyo en detalladas historizaciones desarrolladas por investigadores peruanos (Majluf 2005, Mujica 2020), la crítica historiográfica que empieza a desarrollarse en el Perú en el siglo XX (Flores Galindo 1988), así como en fuentes primarias (cartas, entrevistas, notas periodísticas y material gráfico) ha permitido contextualizar tanto las obras como sus referentes, por lo que podemos arribar a las siguientes conclusiones.

Las asociaciones conceptuales a las corrientes de pensamiento del arte latinoamericano de los años 70's (Acha 1979, Traba 2005 [1973]) y los paralelos trazados a otras obras del artista y sus contemporáneos peruanos (Taller NN, Jesús Ruiz Durand) nos han permitido ver el surgimiento de obras capaces de incidir en el discurso político-histórico en un periodo en el que el arte se plantea cómo enfrentar los retos sociales que los cambios ideológicos hacían necesarios. El auge y caída del socialismo en la década que precede a la primera versión de la obra, así como también el panorama de cambio progresivo que la llevó a transformarse en el tiempo, cuando las utopías del pasado no eran ya posibles, demuestran la preocupación que artistas como Salazar tuvieron por las transformaciones sociales del momento. Los sucesivos gobiernos militares y el problema de la tierra (1950-1968), exacerbados por el conflicto armado interno (1980-2000), dieron pie a una generación contestataria, en la que a partir de estos cambios se acentúan ciertos elementos nostálgicos,



expresados en la repetición de la frase mañana. Es así que Salazar nos presenta los retos que la sociedad peruana aún enfrenta, atrapada entre los deseos de modernidad y la postergación de las necesidades de grandes sectores de la población.

Las primeras tres versiones de *Perú, país del mañana* (1981, 1990, 2005) nos ayudaron a discutir el formato de las láminas escolares y su asociación con las *Genealogías Inca*. La versión del 2006 se constituye como la más compleja de la serie, ya que se aleja del empleo de una sola fuente (el material educativo) para adentrarse en las colecciones artísticas nacionales para el rescate de retratos. El análisis iconológico de algunas representaciones presidenciales allí mostradas permitió analizar cómo se dio la relación entre el arte y la política detrás de muchas de ellas, permitiendo entender la permanencia de ciertos patrones iconográficos en el tránsito entre el colonialismo y la república. La versión colectiva del 2015 nos brinda una mirada a la interpretación que estas imágenes han tenido a lo largo de distintas generaciones de artistas por lo que, a pesar de carecer de unidad estilística, también formó parte del corpus seleccionado.

*Perú, país del mañana* (1981) señala el inicio del tránsito de un artista que encuentra su propia propuesta en el distanciamiento de los colectivos a los que había pertenecido. Alejada de la nostalgia, su particular sátira busca resaltar las fracturas entre los discursos oficiales y la realidad experimentada por la colectividad. Como se ha constatado a lo largo de esta investigación, esto se debe a una actitud contemporánea, que deja atrás el pasado perdido y toma las riendas de su propio futuro. Los diferentes contextos en los que se recrea la obra son también testimonio de este tránsito, ya que responden a una actitud activista del artista, siempre interesado en la antropología peruana y cuyo trabajo se ha visto anclado en los dos grandes pilares de la construcción identitaria nacional, el republicanismo y el pasado andino precolombino, que se articulan en las diversas idiosincrasias, tradiciones y costumbres peruanas. Estas imágenes encuentran, detrás del velo de ironía, una luz de esperanza y la posibilidad de un futuro mejor, pero ancladas en la crítica a las estructuras de los sistemas de poder más que en la añoranza por el pasado. Las utopías andinas y socialistas, y los elementos de resistencia y regeneración, son todos conceptos que tienen que ver con el animismo que Salazar deseaba imprimir a sus imágenes, cuyo dinamismo y vitalidad son las herramientas con las que busca “exorcizar al país”, liberarlo de cierto modo de las cargas del pasado y del capitalismo del presente, su manera particular de enfrentar la coyuntura ideológica que vivía.

Como he demostrado, detrás del surgimiento de una obra como *Perú, país del mañana*, que en su esencia busca cuestionar las jerarquías institucionales nacionales, se encuentra un sustrato ideológico que deconstruye paso a paso la estructura de la imagen de poder. Se inaugura una secuencia de obras que resalta la dicotomía entre los impulsos estatales por fomentar la construcción de una identidad nacional mediante símbolos e imágenes oficiales, y cómo la colectividad experimenta estas imágenes cotidianamente, cuestionándolas desde la informalidad. Por ello, hemos trazado los vínculos teóricos que permiten ver las construcciones jerárquicas que llevaron a la realización de las imágenes que son apropiadas por el artista para las distintas versiones de la obra, delimitando las nociones de poder desde las que partimos, expresadas por Deleuze como las relaciones de fuerzas complementarias, en este caso en un juego entre las localizadas en un personaje y el conjunto de la sociedad. El poder representado en el retrato como elaboración discursiva dentro de la historia y la identidad que se desea proyectar de los personajes representados, generada mediante los montajes de la Historia tradicional (Rancière 2018), se ha desarrollado en cuanto a su capacidad (fallida) para la construcción de una nacionalidad en común.

Mediante la manipulación de las narrativas, sus símbolos y las fuentes arte históricas que son parte de la construcción visual del poder, las imágenes se han desplegado como elementos que muestran la importancia que tienen en la comprensión de la historia. Las hemos visto actuar como fuentes sobre las que se erige una narrativa hegemónica y como imágenes empleadas desde el gobierno central en momentos claves para generar ciertos discursos, como tras la Guerra del Pacífico y el Centenario de la Independencia. La aparición del retrato presidencial sobre diversos objetos (billetes, monedas y estampillas) ha evidenciado que, a pesar de la caótica sucesión presidencial peruana, estas imágenes son tan duraderas como útiles en cuanto a soportes de memoria que tiende a la oficialidad. Sin embargo, en su apropiación de estos símbolos, Salazar logra manipularlas para convertirlas en una revisión crítica a las construcciones historiográficas de estas narraciones.

Como hemos visto en el desarrollo de la investigación, y a lo largo de múltiples ejemplos, los retratos presidenciales se han convertido en parte del imaginario colectivo nacional, debido en gran parte a su presencia en material educativo, brindándole a estas imágenes un sentido compartido que hace posible que sean comprendidas localmente, en un trabajo que “lo puede entender mejor un taxista peruano que un crítico de arte inglés” (Salazar en Portocarrero 2010: 100). La apropiación y la superposición de narración y lenguaje

que efectúa Salazar, presente en la combinación de imagen y texto con las que juega constantemente, encara al mensaje original de los retratos.

La campaña educativa nacionalista emprendida por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980), que empleó extensivamente las imágenes de héroes y personajes poderosos para la construcción de la historia oficial, permitió que el arte se infiltre en el material educativo con el que buscaban incidir en las construcciones históricas presentes. Las nuevas narrativas históricas surgidas, acompañadas por imágenes de un lenguaje visual asociado al Pop Ahorado, abrieron las puertas a su apropiación por parte de artistas como Salazar. Por ello, la inclusión de material gráfico escolar que hiciera explícitos estos vínculos entre narrativa, historia e imagen ha resultado particularmente relevante<sup>75</sup>.

El uso de materiales percederos cuestiona tanto los formatos académicos como la posibilidad de conservación de las obras, ya que su difícil mantenimiento permite que el paso del tiempo deje en su materialidad la impronta del deterioro institucional que el artista percibía. El deseo de desplazar los ejes de distribución del arte hacia polos alternos ha generado que de momento sus obras se encuentren bastante dispersas. Las versiones en serigrafía de *Perú, país del mañana* (1990, 2005) pertenecen a diversas colecciones, pero dos de las tres grandes pinturas aún buscan un lugar permanente. Las obras de Salazar, lamentablemente, aún no pueden ser exhibidas como fue el deseo del artista, en un museo nacional público de arte contemporáneo, por lo que eso también nos queda como tarea para mañana.

Por lo antes expuesto, esta investigación espera ser un nuevo aporte en la comprensión de *Perú, país del mañana*, articulando la propuesta de Juan Javier Salazar a temas más amplios e incorporando las últimas publicaciones existentes. Al ser la primera investigación dedicada a recopilar y estudiar detalladamente las diversas versiones y transfiguraciones de esta obra, deseo que este estudio sea una contribución a la divulgación de uno de los artistas peruanos más relevantes y originales de los últimos tiempos.

---

<sup>75</sup> Recientemente, *Perú, país del mañana* ha aparecido en diversas actividades del programa educativo nacional a distancia, lo que demuestra la relevancia de la propuesta y la continuidad de su vigencia. Fuente: MINEDU, Aprendo en Casa, Educación Básica Regular, Área de Arte y Cultura, 1° y 2° de Secundaria, julio 2020.

## BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan

- 1993 *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1984 “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica.” *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*. Caracas, Galería de Arte Nacional, pp. 37-43.
- 1979 *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 138-154.

ADEPRIN

s/f *Juan Javier Salazar*. Lima: ADEPRIN. Consulta: 15 de junio de 2021.

<https://www.adeprin.org/juan-javier-salazar/>

ADES, Dawn

- 1989 “Independence and its heroes”. *Art in Latin America. The modern Era. 1900-1980*. London: Yale University Press, pp. 7-25.

ADORNO, Rolena

- 2011 “Urban Baroque”. *Colonial Latin American Literature. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, pp. 77-94.
- 2000 [1986] *Guaman Poma. Writing and resistance in colonial Perú*. Austin: University of Texas Press.
- 1992 *Guaman Poma de Ayala: The Colonial Art of an Andean Author*. Nueva York: Americas Society.
- 1978 “Felipe Guaman Poma de Ayala: An andean view of the Viceroyalty of Peru 1561-1615”. *Journal de la Société des Américanistes*. París, tomo LXV, pp. 121-143. Consulta: 20 de febrero de 2022.
- <http://www2.kb.dk/elib/mss/poma/docs/adorno/1978a/index.htm>

ANDERSON, Benedict

- 1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

AVILA, Daniel

- 2017a “Juan Javier Salazar en la Bienal de Venecia”. En *La Mula*. Consulta: 27 de abril de 2021.

<https://redaccion.lamula.pe/2017/02/23/juan-javier-salazar-en-la-bienal-de-venecia/danielavila>

2017b “Pronunciamiento en contra de manipulación que sufrió obra de Juan Javier Salazar en Bienal de Venecia”. En *La Mula*. Consulta: 27 de abril de 2021

<https://redaccion.lamula.pe/2017/06/20/se-pronuncian-en-contra-de-la-manipulacion-que-sufrio-obra-de-juan-javier-salazar-en-bienal-de-venecia/danielavila/>

#### BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERÚ

2015 *Billetes emitidos por el Banco Central de Reserva del Perú*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú. Consulta: 7 de agosto de 2022.

<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Libro-Billetes/Libro-Billetes-BCRP.pdf>

#### TERRAROLI, Valerio (editor)

2009 *Art of the twentieth century 1969-1999. Neo-Avant-gardes, Postmodern and Global Art*. Milán: Skira Editore.

#### BASADRE, Jorge

2005 *Historia de la república del Perú, 1822-1933*. Lima: El Comercio.

#### BEDOYA, Jaime

2017 “Juan Javier Salazar en la Bienal de Venecia: obra para navegar”. *El Comercio*. Luces, Lima 15 de mayo de 2017. Consulta: 27 de abril de 2021.

<https://elcomercio.pe/luces/arte/juan-javier-salazar-bienal-venecia-obra-navegar-420339-noticia/>

#### BONITO OLIVA, Achille

2002 *Transavanguardia*. Milán: Giunti.

#### BENJAMIN, Walter

2003 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca.

1991 [1936] *El narrador*. Madrid: Editorial Taurus.

#### BICZEL, Dorota

2015 “Las posvidas de los monumentos: formas sin contenido, apariencias fantasmas, sitios de las negociaciones continuas. Entrevistas a Pablo Patrucco, Juan Enrique Bedoya y Juan Javier Salazar”. *Kaypunku*. Lima, número 2, pp. 237-263. Consulta: 4 de julio de 2020.

<https://www.academia.edu/14592187>

#### BUCHLOH, Benjamin

2004 *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: AKAL.



BUNTINX, Gustavo

*Micromuseo*. Consulta: 23 de marzo de 2020.

<https://micromuseo.org.pe/manifiesto-de-viaje/>

2013 [1994] “El poder y la ilusión. Pérdida y restauración del aura en la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992)”. En LERNER, Sharon (editora), *Arte Contemporáneo. Colección del Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI, pp. 63-95.

2005 *E.P.S. Huayco: Documentos*. Lima: IFEA – CCE – MALI.

2004 “País del mañana: Utopía y ruina en la guerra civil peruana (1980-2000). Ensayo curatorial”. Consulta: 29 de octubre de 2019.

<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/paisdelmanana/sinopsis.html>

1987 “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo”. *Hueso Húmero*. Lima, número 1, pp. 52- 83.

BURKE, Peter

2005 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ediciones Cultura Libre.

1992 *The fabrication of Louis XIV*. Londres: Yale University Press.

BURT, Jo-Marie

2011 *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Lima: IEP.

CAÑEQUE, Alejandro

2010 “Imaging the Spanish Empire: The Visual Construction of Imperial Authority in Habsburg New Spain”. *Colonial Latinamerican Review*. Londres, volumen 19, número 1, pp. 26-68.

<https://www.academia.edu/5670338>

CARRILLO, Omar

*Círculo Amigos de la filatelia*. Consulta: 2 de agosto de 2022.

<https://www.circuloamigosdelafilatelia.org/2018/06/filatelia-y-propaganda-en-peru-1/>

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana

2015 “Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII). En AZNAR, Daniel, Guillaume HANOTIN y Niels MAY. *À la place du roi: Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 113-134.

<http://books.openedition.org/cvz/1238>

CASALINO, Carlota

2008 *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglos XIX y XX)*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CASTRILLÓN, Alfonso

2004 *La generación del ochenta: Los años de la violencia*. Lima: ICPNA, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Ramón GROSFUGUEL

2007 *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

CAVELLO LIMAS, Edwin

2017 “Irregularidades y manipulación de la obra de Juan Javier Salazar en la Bienal de Venecia”. *Lima Gris*. Consulta: 25 de mayo de 2021.

<https://limagris.com/irregularidades-manipulacion-la-obra-juan-javier-salazar-la-bienal-venecia/>

CHAKRABARTY, Dipesh

1992 “Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?” *Representations*. California, número 37, pp. 1-26.

<https://www.jstor.org/stable/2928652>

CHATTERJEE, Partha

2007 *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Lima: IEP.

2006 “The subaltern as subaltern citizen”. *Economic and Political Weekly*. Mumbai, número 46, pp. 4735-4741.

<https://www.jstor.org/stable/4418914>

CUMMINS, Thomas B.F.

2015 “El mundo y vida de las imágenes en las páginas peruanas de los siglos XVI y XVII: el contexto virreinal de las obras de Martín de Murúa, Guamán Poma y otros”. En MICHAUD, Cécile (editora). *Escritura e imagen en latinoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 21-64.

2003 “Imitación e invención en el barroco peruano”. En MUJICA, Ramón (editor). *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 27-60.

DANTO, Arthur

- 2003 *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte.* Barcelona: Paidós.
- 1997 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Madrid: Paidós.
- 1992 *Más allá de la caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica.* Madrid: AKAL.

DEGREGORI, Carlos Iván

- 2010 *El surgimiento de Sendero Luminoso.* Lima: IEP.

DELÈUZE, Gilles

- 2014 [1986] *El poder. Curso sobre Foucault. Tomo II.* Buenos Aires: Editorial Cactus.

DE LIMA, Paolo y Victoria GUERRERO PEIRANO

- 2011 “José María Arguedas en la plástica peruana contemporánea (1980-2011)”. *Guaragua*. Barcelona, número 15 (37), pp. 9-32. Consulta: 1 de julio de 2020.

<https://www.jstor.org/stable/41308679>

DERRIDÁ, Jacques

- 1989 [1967] *La escritura y la diferencia.* Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre.
- 1986 [1971] *De la gramatología.* México D.F.: Siglo veintiuno Editores.

DESDE LA CASONA

- 2013 *Juan Javier Salazar... Anda Suelto.* Lima: Centro Cultural de San Marcos. Consulta: 30 de marzo de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=KwuWRAJWhxQ&ab\\_channel=DESDELACASONA](https://www.youtube.com/watch?v=KwuWRAJWhxQ&ab_channel=DESDELACASONA)

DEUSTUA, Jorge, Herman SCHWARZ y Keith McELROY

- 2009 *La destrucción del olvido. Estudio Courret Hermanos, 1863-1935.* Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

DIDI-HUBERMAN, Georges

- 2011 *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes.* Tercera edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- 2010 *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Murcia: Cendeac.
- 2008 *Cuando las imágenes toman posición.* Madrid: A. Machado Libros.

DONNAN, Christopher y Donna McCLELLAND

1999 *Moche Finceline Painting: Its Evolution and Its Artists*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, University of California.

DONNAN, Christopher

2001 “Moche Ceramic Portraits” *Studies in the History of Art, Symposium Papers XL: Moche Art and Archaeology in Ancient Peru*. Washington, volumen 63, pp. 126-139. Consulta: 23 de abril de 2019.

<https://www.jstor.org/stable/42622318>

DUVIOLS, Pierre

1997 “Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua en debate”. En BOUYSSSE, Thérèse (editora). *Saberes y memorias en los Andes*. Paris: Éditions de l’IHEAL.

<https://books.openedition.org/iheal/783>

EL COMERCIO

2019 “Juan Lepiani: el pintor patriota cuyas obras conocemos por los libros escolares”. *El Comercio*. Historias, 29 de julio de 2019. Consulta: 28 de julio de 2022.

<https://elcomercio.pe/somos/historias/juan-lepiani-pintor-patriota-cuyas-obras-conocemos-libros-escolares-noticia-659322-noticia/>

2017 “Juan Javier Salazar: un disidente en Venecia”. *El Comercio*. Luces, 14 de enero de 2017. Consulta: 30 de abril de 2021.

<https://archivo.elcomercio.pe/amp/luces/arte/juan-javier-salazar-disidente-venecia-noticia-1960497>

1921 “Entrevista al Mariscal Andrés Avelino Cáceres”. *El Comercio*. 27 de noviembre de 1921. Consulta 28 de julio 2022.

<https://reportperu.wordpress.com/2011/09/17/entrevista-al-mariscal-andres-avelino-caceres-en-1921/>

ENGEL, Emily

2018a “Artistic Invention as Tradition In the Portrait Painting of Late-Colonial Lima”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México D.F., volumen XI, número 113, pp. 41-79.

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762018000200041](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762018000200041)

2018b “Changing Faces: Royal Portraiture And The Manipulation Of Colonial Bodies In The Viceroyalty Of Peru”. En COLÓN, Ilenia y Margaret Ann SAHO (editoras). *Spanish Royal Patronage 1412-1804: Portraits as Propaganda*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

2009 *Facing Boundaries: Identity and Authority in South American Portraiture, 1750-1824*. Tesis de doctorado en filosofía de la historia del arte. Santa Barbara: University of California.

ESPINOSA, Carlos

2015 “El retrato del Inca”. *El Inca barroco. Política y estética en la Real Audiencia de Quito, 1630-1680*. Quito: FLACSO, pp. 117-140.

ESTABRIDIS, Ricardo

2003 “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo del poder”. En MUJICA, Ramón (editor). *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 135-171.

2002 *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

ESTENSSORO, Juan Carlos

2005 “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II”. *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 93-174.



FLORES BALLESTEROS, Elsa

2003 “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte de Latinoamericano: de la modernidad, a la globalización y la antiglobalización”. *Huellas*. Mendoza, número 3, pp. 31-44. Consulta: 3 de junio de 2020.

[https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/167/floresballHuellas3.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf)

FLORES GALINDO, Alberto

1997 “República sin ciudadanos”. *Fronteras de la historia*. Bogotá, número 1, pp. 13-33.

<https://doi.org/10.22380/20274688.731>

1988 *Buscando un inca: identidad y utopía en los andes*. Lima: Horizonte.

1987 *Independencia y revolución, 1780-1840. Tomo I*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

FLORES-HORA, David

2007 “Más sobre el pop en el Perú”. En *Escuela de Marte*. Consulta: 16 de junio de 2020.

<http://escuela-de-marte.blogspot.com/2007/05/ms-sobre-el-pop-en-el-per.html>

2006 “La reforma agraria o la muerte del latifundio. El pop “achorado” en el Perú” En *Crítica.cl*. Consulta: 16 de junio de 2020.

<https://critica.cl/artes-visuales/la-reforma-agraria-o-la-muerte-del-latifundio-el-pop-%e2%80%9cachorado%e2%80%9d-en-el-peru>

FORGUES, Roland

1993 *José María Arguedas, la letra inmortal*. Lima: Ediciones de los ríos profundos.

FOSTER, Hal

2001 “Asunto: Post”. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: AKAL.

1988 *Vision and Visuality*. Washington: Dia Art Foundation.

FOUCAULT, Michel

2002 [1975] *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

FRANCASTEL, Pierre y Galiene FRANCASTEL

1978 *El retrato*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA, Nelson

1987 *7 en el 87* [Corto documental]. Lima: CICLA. Consulta: 28 de marzo de 2021.  
<https://www.youtube.com/watch?v=rKoTaJeHoL0>

GARCÍA-CANCLINI, Néstor

2000 *Cultura popular: de la épica al simulacro*. Barcelona: MACBA.

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Cultura Libre.

GINZBURG, Carlo

2018 *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*. Rosario: Contrahistorias.

GISBERT, Teresa

1994 [1980] *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Editora Gisbert y Cia.

GIUNTA, Andrea

2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.

GIUSTI, Arianna

2020 *El rayo entre un huaco y una chela: un análisis de la producción en cerámica de Juan Javier Salazar*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

GOMBRICH, Ernst

1938 “The Principles of Caricature”, *British Journal of Medical Psychology*. Londres, volumen 17, pp. 319-42.

GROLEAU, Amy B.

2022 “Un espectáculo feliz: Confeccionando y coleccionando esclavinas para la danza de Huancayo”. Houston: Menil Collection. Consulta 21 de julio de 2022.

<https://www.menil.org/read/online-features/enchanted/movement-and-meaning/huancayo-dance-capes?locale=es>

GROMPONE, Romeo

2005 “Modernidad, identidades políticas y representación: cuatro décadas y un desenlace abierto”. En VICH, Víctor. *El Estado está de vuelta. Desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: IEP, pp. 187-238.

GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe

- 1980 [1616] *Nueva crónica y buen gobierno*. Buenos Aires: CLACSO.
- GUHA, Ranajit  
 1998 “A conquest foretold”. *Social Text*. Durham, número 54, pp. 85-99.  
<https://www.jstor.org/stable/466751>
- GUHA, Ranajit y Gayatri Chakravorty SPIVAK (editores)  
 1988 *Selected Subaltern Studies*. Nueva York: Oxford University Press.
- HADJINICOLAOU, Nicos  
 1988 *Historia del Arte y Lucha de clases*. México D.F.: Siglo Veintiuno, pp. 167-226.
- HARE, Andrés  
 2015 “Yo siempre voy a tratar de ser el anti-Szyszlo. Entrevista a Juan Javier Salazar”. *La Mula*, 21 de febrero de 2015. Consulta: 30 de marzo de 2021.  
<https://redaccion.lamura.pe/2015/02/21/la-idea-es-que-todos-los-artistas-venden-aire-y-nosotros-vendemos-cosas-la-maldicion-del-objeto-ya-la-tenemos-encima/andreshare/>
- HAMANN, Johanna  
 2015 *Leguía, el centenario y sus monumentos. Lima 1919-1930*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- HAMANN, Marita, Santiago LÓPEZ, Gonzalo PORTOCARRERO y Víctor VICH (editores)  
 2003 *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- HERNÁNDEZ-CALVO, Max y Jorge VILLACORTA  
 2002 “Ideología, ¿estás?”. *Franquicias imaginarias: Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 53-63.
- HILL BOONE, Elizabeth y Thomas B.F. CUMMINS (editores)  
 1998 *Native traditions in the postconquest world: a symposium at Dumbarton Oaks, 2nd through 4th October 1992*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- HILL BOONE, Elizabeth y Walter D. MIGNOLO (editores)  
 1994 “Representation in the Sixteenth Century and the Colonial Image of the Inka.” *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke University Press, pp. 188-219.

HOCQUENGHEM, Anne-Marie

1987 *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

KUSUNOKI, Ricardo y Luis Eduardo WUFFARDEN

2014 “Un retratista limeño en la era de la Independencia”. En MAJLUF, Natalia. *José Gil de Castro: Pintor de libertadores. En busca de José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 34-51.

LA CULPABLE

2007 *Juan Javier Salazar en La Culpable* [videograbación]. Consulta: 30 de marzo de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_TOyVICCJBI&t=2s&ab\\_channel=juansalas](https://www.youtube.com/watch?v=_TOyVICCJBI&t=2s&ab_channel=juansalas)

LAMA, Luis

1983 “Los años de la resaca”. *Hueso Húmero*. Lima, número 18, pp. 134-146.

LAUER, Mirko

2022 “Juan Javier Salazar. La sabia risa del arte”. *Paraguas existencial*. Lima: Lunweg Editores, pp. 16-23.

2007 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

1981 “Juan Javier Salazar: la refrescante aventura de un anti-plástico”. *Hueso Húmero*. Lima, número 9, pp. 121-124. Consulta: 3 de junio de 2020.

<http://inca.net.pe/assets/objeto/juan-javier-salazar-la-refrescante-aventura-de-un-anti-plastico2/>

LEONARDINI, Nanda

2009 “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú”. *Arbor*. Madrid, número 740, pp. 1259-1270. Consulta: 18 de noviembre de 2021.

[doi:10.3989/arbor.2009.740n1089](https://doi.org/10.3989/arbor.2009.740n1089)

LESCANO, Raúl

2016 “Perú express: el intento final de un artista por entender el Perú. Entrevista a Juan Javier Salazar”. En *La Mula*. Consulta: 28 de marzo de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=FtBPoGuHxIg>

LÉVI-STRAUSS, Claude

1964 *El pensamiento salvaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

LLOSA, Ada María

2016 *Julio Málaga Grenet y la renovación de la caricatura en el Perú en la época de Leguía: 1904 -1909*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

LOAYZA, Alex

2016 *La independencia peruana como representación: Historiografía, conmemoración y escultura pública*. Lima: IEP.

2015 “La independencia peruana. Memoria e historia”. *Revista Argumentos*. Lima, número 3, pp. 69-74.

LÓPEZ, Miguel A.

*Arte Nuevo: Las super-visiones de Juan Javier*.

<http://arte-nuevo.blogspot.com/2006/04/las-super-visiones-de-juan-javier.html>

2017 *Robar la historia: Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Lima: Ediciones Metales Pesados.

2011 “Revolución cultural y orgía creativa: El taller NN (1988-1991). Entrevista con Alfredo Márquez”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 8, pp. 42-58.

<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i8.1939>

MAJLUF, Natalia

2021 “Un tiempo histórico. Retratos y lugares de memoria en la independencia”. En O’PHELAN GODOY, Scarlett (editora). *Una nueva mirada a las independencias*. Lima: IFEA/ PUCP.

2015 *Arte Republicano*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 38-47.

2014 “En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto)biografía”. *José Gil de Castro: Pintor de libertadores. En busca de José Gil de Castro*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, pp. 2-19.

2013 “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1803-1830)”. *Histórica*. Lima, número 37, pp. 73-108.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642/7892>

2006 “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 203-242.

2005 “De la rebelión al museo, genealogías y retratos de incas 1761-1900”. *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 252-327.

MAKOWSKI, Krzysztof



2008 “Prefacio”. En WOLOSZYN, Janusz *Los rostros silenciosos. Los huacos retrato de la cultura Moche*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

<https://www.academia.edu/10108259>

2001 “Ritual y narración en la iconografía Mochica”. *Arqueológicas*. Lima, número 25, pp.175-205.

2000 “Las divinidades en la iconografía mochica”. En *Los dioses del antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 137-175.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1995 [1928] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

1926 *Revista Amauta*. Lima, número 1. Consulta: 29 de octubre de 2021.

<http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/2>

MARIN, Louis

1988 *The portrait of the king*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MATOS MAR, José

1984 *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP.

McCLELLAND, Donna

1999 “Anthropomorphic objects capturing human prisoners”. *Dumbarton Oaks Research library and collection*. Washington, D.C.: Dumbarton Press. Consulta: 30 de abril 2022.

[https://images.hollis.harvard.edu/permalink/f/100kie6/HVD\\_VIA8001310831](https://images.hollis.harvard.edu/permalink/f/100kie6/HVD_VIA8001310831)

1975 “Revolt of the objects theme”. *Dumbarton Oaks Research library and collection*. Washington, D.C.: Dumbarton Press. Consulta: 30 de abril de 2022.

[https://images.hollis.harvard.edu/permalink/f/100kie6/HVD\\_VIA8001162307](https://images.hollis.harvard.edu/permalink/f/100kie6/HVD_VIA8001162307)

MILTON, Cynthia E. (editora)

2014 *Art from a Fractured Past: Memory and Truth telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press.

MITCHELL, William J. T.

1996 “¿Qué quieren realmente las imágenes?” *October*. Boston, volumen 77, pp. 71-82. Consulta: 27 de agosto de 2021.

[http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell\\_Que-quieren\\_realmente\\_las\\_imagenescocompress.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/04/WJT-Mitchell_Que-quieren_realmente_las_imagenescocompress.pdf)

MÉNDEZ, Cecilia

- 2000 “Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú” (Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10) Lima: IEP.

MIGNOLO, Walter

- 2010 “Aiesthesis decolonial”. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Cuenca, número 4, pp. 13-25.
- 2007a *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- 2007b “The de-colonial option and the meaning of identity in politics”. *Anales Nueva Época*. Gotemburgo, número 9-10, pp. 43-72.

MITROVIC, Mijail

- 2022 *Un fabricante de figuras. Historia y forma en Juan Javier Salazar*. Arequipa: Jedeque Ediciones.
- 2019 *Extravíos de la forma*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial / Arquitectura PUCP.
- 2016a “El realismo de Juan Javier Salazar”. *Mañana*. Consulta: 28 de mayo de 2020.  
<https://www.xn--maana-pta.pe/post/el-realismo-de-juan-javier-salazar>
- 2016b “El desborde popular del arte en el Perú”. *Ecuador Debate*. Quito, número 99, pp. 59-78.  
<https://www.academia.edu/31012860>

MUCEN

- 2018 *Conexiones*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

MUCKE, Ulrich

- 1999 “La historiografía sobre el Perú decimonónico: Debates principales y publicaciones recientes”. *Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*. Münster, volumen 6, número 3, pp. 11-29.  
<https://www.jstor.org/stable/43113273>

MUJICA, Ramón

- 2020 “El Renacimiento Inca virreinal: Su arte, emblemas imperiales y teología política”. *Arte imperial Inca. Los orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 197-281.
- 2016 *La imagen transgredida: ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2011 *La rebelión de los lápices. El Perú del siglo XIX en caricaturas*. Lima: Biblioteca Nacional.

- 2006 “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX”. *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 11-40.
- 2003 “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 1-28.

#### MUNICIPALIDAD DE MIRAFLORES

- 2015 *60 Grandes no Éxitos – Juan Javier Salazar*. Lima: Sala Luis Miró Quesada Garland. Consulta: 28 de mayo de 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=y9y7XtfXoUk>

MURRA, John V.

*Waman Puma, Etnógrafo del mundo andino*. Det Kongelige Bibliotek. Consulta: 10 de enero de 2022.

<http://www.kb.dk/elib/mss/poma/biblio/index.htm#GuamanPoma1980b>

- 2020 *Reciprocity and redistribution in Andean civilizations: transcript of the Lewis Henry Morgan Lectures at the University of Rochester, April 8th-17th*. Chicago: Hau Books.

MURÚA, Martín

2008 [1605] *Historia general del Piru*. Edición facsimilar. Los Angeles: The Getty Research Institute.

<http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/9780892368952.html?imprint=gtrs>

#### MUSEO DEL PRADO

*El Prado expone Matrimonios de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola, procedente del Museo Pedro de Osma en Lima*. Consulta: 5 de mayo de 2022.

<https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-prado-expone-matrimonios-de-martin-de-loyola/0e6038c1-1bc2-a9ab-0db9-c095ef7b37bf>

NAVARRETE, José Antonio

- 2009 “Construir la nación, construir los sujetos”. *Fotografiando en América Latina, ensayos de crítica histórica*. Montevideo: CDF Ediciones, pp. 31-76.

[https://issuu.com/cmdf/docs/navarrete\\_proyeccion](https://issuu.com/cmdf/docs/navarrete_proyeccion)

NAVARRO HOSPINAL, Susana

- 2018 *Estudio de la evolución iconográfica de las esclavinas bordadas en alto relieve del taller de bordadura Fabián, en el distrito de Sapallando, provincia de Huancayo, 19130-2016*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

OSORIO, Alejandra

- 2019 “The copy as original: the presence of the absent Spanish Habsburg king and colonial hybridity”. *Renaissance Studies*. Manchester, volumen 34, número 4, pp. 1-18. Consulta: 22 de febrero de 2022.  
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/rest.12596>
- 2004 “The king in Lima: Simulacra, ritual, and rule in seventeenth-century Peru”. *Hispanic American Historical Review*. Durham, volumen 84, número 3, pp. 447-474.  
<https://doi.org/10.1215/00182168-84-3-447>

OSSIO, Juan Manuel

- 2008 *En busca del orden perdido. La idea de la Historia en Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- 2000 “Inkarri y el mesianismo andino” En NAVARRETE, Federico y OLIVIER Guilhem (editores). *El héroe entre el mito y la historia*. México D.F.: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, pp. 181-212.  
<https://doi.org/10.4000/books.cemca.1332>.

PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Juan de Santa Cruz

- 1993 [ca. 1613] *Relación de las antigüedades deste Reyno del Piru*. Edición facsimilar.  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000087346&page=1>

PANOFSKY, Erwin

- 1979 *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- 1975 *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- 1972 *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

PERALTA RUIZ, Víctor

- 2020 “Las Genealogías Inca y su significado histórico y político en los siglos XVIII y XIX”. *Arte imperial Inca. Los orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 165-193.

PINI, Ivonne

- 2001 *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

PONTE, Marilú

- 2004 “Sobre héroes y patria”. En *IDEHPUCP*. Consulta: 26 de octubre de 2019.  
<http://hemi.nyu.edu/course-nyu/yuya/sites.htm>

PORTOCARRERO, Gonzalo

2015 *La urgencia por decir “nosotros”. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

QUIJANO, Aníbal

2014 *Cuestiones y Horizontes. Antología esencial de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder*. Buenos Aires: CLACSO.

QUIJANO, Rodrigo

2018 “La realidad entera está en llamas”. *Artishock*. Santiago. Consulta: 25 de mayo de 2020.

<https://artishockrevista.com/2018/01/20/juan-javier-salazar/>

2017 “Venecia... un Perú. Carta de Rodrigo Quijano”. *En Red C Sur*. Consulta: 30 de abril de 2021.

<https://redcsur.net/2017/05/20/venecia-un-peru-carta-de-rodrigo-quijsano/>

QUIROZ, Alfonso W.

2013 *Historia de corrupción en el Perú*. Lima: IEP.

RANCIÈRE, Jacques

2018 “Tiempo, narración, política”. *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Madrid: Contracampo Shangrila, pp. 7-33.

2013 *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

2009 *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

REGALADO de HURTADO, Liliana

2007 *Clío y Mnemosine: Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

RÉNIQUE, José Luis

2003 *La voluntad encarcelada. Las “luminosas trincheras de combate” de Sendero Luminoso del Perú*. Lima: IEP.

RICOEUR, Paul

1990 [1955] *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro ediciones.

ROCA-REY, Christabelle



- 2019 *La caída de lo visual de Fernando Belaúnde y Francisco Morales Bermúdez*. Lima: IEP.
- 2014 “La crónica visual de un golpe de estado anunciado”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 11, pp. 41-49.

RODRÍGUEZ, Herbert

- 2013 “Entrevista a Juan Javier Salazar”. 14 de febrero de 2013. Consulta: 20 de marzo de 2021.  
[https://www.youtube.com/watch?v=e-Zh0-53Wqw&ab\\_channel=HerbertRodr%C3%ADguez](https://www.youtube.com/watch?v=e-Zh0-53Wqw&ab_channel=HerbertRodr%C3%ADguez)

ROSTWOROWSKI, María

- 2018 *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política. Obras completas VII*. Lima: IEP.
- 2005 “Redes económicas del Estado inca: el “ruego” y la “dádiva””. En VICH, Víctor. *El Estado está de vuelta. Desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: IEP, pp. 15-47.

ROWE, John Howland

- 1957 “The Incas Under Spanish Colonial Institutions”, *The Hispanic American Historical Review*. Durham, volumen 37, número 2, pp. 155-199.
- 1953 “Review of The Indian Caste of Peru, 1795-1940: A Population Study Based upon Tax Records and Census Reports by George Kubler”. *The Hispanic American Historical Review*. Durham, volumen 33, pp. 92-97. Consulta: 8 de febrero de 2022.  
<https://www.jstor.org/stable/2509625>
- 1951 “Colonial Portraits of Inca Nobles.” En TAX, Sol (editor). *The Civilizations of Ancient America: Selected Papers of the 29th International Congress of Americanists*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 258-268.

SAGÁSTEGUI, Carla

- 2003 *La historieta peruana: Los primeros 80 años. 1887–1967*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

SAHUARAURA INCA, Justo Apu

- 1850 [1836-38] *Recuerdos de la monarquía peruana o Bosquejo de la Historia de los Inca*. Paris.  
<https://archive.org/details/recuerdosdelamon00sahu/mode/2up?ref=ol&view=theater>

SALAZAR, Juan Javier

- 2015 Carta de invitación. Cieneguilla, Lima.
- 2006 *Perú express. Una forma instantánea de poner el país en manos de sus habitantes*. [videograbación] Lima: Jaguar producciones. Consulta: 20 de marzo de 2021.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OHg5Kk1rC4A&t=1s>
- 1984 “Perú, país del mañana: proyecto para hacer un mural cuanto tenga dinero, mañana”. *U-tópicos*. Proyectos, Lima, número 4/5, p. 18.

SÁNCHEZ, Diana

2016 “El último cuartucho. Entrevista a Juan Javier Salazar”. Consulta: 20 de marzo de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=pIXsvxS2foo&ab\\_channel=Iv%C3%A1nVildoso](https://www.youtube.com/watch?v=pIXsvxS2foo&ab_channel=Iv%C3%A1nVildoso)

SÁNCHEZ FLORES, Miguel Antonio

2016 *Más allá del pop ahorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado.

SANDERS, Karen

1997 *Nación y tradición. Cinco discursos en torno a la nación peruana. 1885-1930*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

SANFUENTES, Olaya

2011 “En torno a la fabricación de una figura simbólica: La cabeza del Inca en las representaciones coloniales”. *Diálogo Andino*. Arica, número 38, pp. 21-34.

SCHWARTZ, Herman

2017 *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima*. Lima: Municipalidad de Lima.

2007 “Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX”. *Miradas cruzadas sobre la influencia intelectual, cultural y científica entre Perú y Francia*. Lima, número 36, pp. 39-49.

<http://journals.openedition.org/bifea/4469>

SHARPE, Jim

1993 “La historia desde abajo”. En BURKE, Peter (editor). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 38-58.

SOTO LARA, José y Pablo CHÁVEZ ZÚÑIGA

2014 “La pintura en el marco del nacionalismo: interpretación iconológica del óleo *El Último Cartucho*”. *Revista Norte Histórico*. La Serena, número 2, pp. 13-43. Consulta: 18 de noviembre de 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

2003 [1988] “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista Colombiana de Antropología*. Bogotá, volumen 39, pp. 297-364.

2000 *Crítica de la Razón Poscolonial*. Madrid: AKAL.

SPUTNIK

2017 *Pavillion of Perú. Land of Tomorrow*. Juan Javier Salazar. 57 Biennale di Venezia.  
<https://sputnik.pe/proyecto/land-of-tomorrow/>

TARAZONA, Emilio

2012 “Un aluvión socio estético a inicios del conflicto armado interno en Perú”. *Errata*. Bogotá, número 7, pp. 237-245. Consulta: 20 de junio de 2020.

<https://www.academia.edu/7747347/>

2009 “Sequías, precipitaciones, desbordes... Aspectos de la obra de Juan Javier Salazar vistos desde el cambio climático y socio-económico del Perú contemporáneo”. *Sur, Sur, Sur, Sur*. México D.F., pp. 128-145. Consulta: 3 de junio de 2020.

<https://www.academia.edu/868715/>

2006 “Supervisiones, antes, durante, después (1978-2006). Entrevista a Juan Javier Salazar”. En *Fundación Telefónica*. 11 de mayo de 2006. Consulta: 20 de marzo de 2021.

[https://www.youtube.com/watch?v=2EdzCIyqF94&ab\\_channel=EmilioTarazona](https://www.youtube.com/watch?v=2EdzCIyqF94&ab_channel=EmilioTarazona)

2003 “Iniciativas de monumentalidad y rituales de conmemoración: Un enfoque programático del no-objetualismo en el Perú”. En CISNEROS, Marta y otros (editores). Homenaje a Ana Macagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 163-176.

<http://www.inca.net.pe/assets/objeto/iniciativas-de-monumentalidad-y-rituales-de-conmemoracion-un-enfoque-programatico-del-no-objetualismo-en-el-peru3/>

TARAZONA, Emilio y Miguel LÓPEZ

2017 “Otra revolución posible. La guerrilla cultural en el Perú de 1970”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 6, pp. 73 - 86.

<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i6.1032>

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

2009 “La caricatura en la prensa satírica peruana (1892-1909)”. *BIRA*, Lima, número 35, pp. 273-291.

TODOROV, Tsvetan

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

TORRES, José Enrique y Fernando VILLEGAS

2005 “Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 2, pp. 39-56.

TRABA, Marta

2005 [1973] *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

1994 *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel

1983 *Adefesios: La caricatura política en el Perú en el siglo XIX*. Lima: Banco Industrial del Perú.

VAN ALPHEN, Ernst

2006 “¿Qué historia, la historia de quién, Historia con qué propósito?: Nociones de Historia en Historia del arte y estudios de cultura visual”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Madrid, número 3, pp. 80-97.

VICH, Víctor

2018 “Dinámicas de racismo en el Perú: la perspectiva cultural de Gonzalo Portocarrero”. *Debates en Sociología*. Lima, número 47, pp. 219-232.

2005 “Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la perspectiva universalista”. *El Estado está de vuelta. Desigualdad, diversidad y democracia*. Lima: IEP, pp. 265-278.

VARÓN, Rafael

2006 “La estatua de Francisco Pizarro. Historia e identidad nacional”. *Revista de Indias*. Madrid, número 236, pp. 217-236.

VILLACORTA, Jorge

2022 “Prefacio”. *Paraguas existencial*. Lima: Lunwerg Editores, pp. 9-13.

VILLEGAS, Fernando

2021 “La Escuela de Bellas Artes del Perú (1919-1943). Heterogeneidad de lenguajes modernos y de vanguardias en la búsqueda de un arte nacional”. *Tradición, segunda época*. Lima, número 21, pp. 193-203.

2016 *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 1-15.

2015a “Recreando imaginarios: Del general José de San Martín a Augusto B. Leguía”. *Illapa Mana Tukukuq*. Lima, número 12, pp. 58-67.

- 2015b “José Carlos Mariátegui y la vanguardia artística peruana”. *Síntesis social*. Lima, número 6-7, pp. 437-456.
- 2013 “La relación entre arte y política en los orígenes del arte popular: el proyecto peruano mestizo de José Sabogal y la polémica del premio de las artes a Joaquín López Antay”. *Revista de Historiografía*. Madrid, número 19, pp. 75-87.

WOLOSZYN, Janusz

- 2008 “Reyes o víctimas: ¿A quiénes representaban los retratos moche?”. En MAKOWSKI, Krzysztof (compilador). *Señores de los reinos de la luna*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 145-163.
- <https://www.academia.edu/797243>

WUFFARDEN, Luis Eduardo y Guido TORO (editores)

- 2016 *El Arte de Torre Tagle. La colección del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*. Lima: Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. Consulta: 30 de abril de 2021.
- [https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/403521/Libro\\_Torre\\_Tagle.pdf](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/403521/Libro_Torre_Tagle.pdf)

WUFFARDEN, Luis Eduardo

- 2004 “Marcos Chiguan Topa”. En PHIPPS, Elena, Johanna HECHT y Cristina ESTERAS MARTÍN (editores). *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, pp. 200-202.

## ÁLBUMES EDUCATIVOS

EDITORIAL NAVARRETE

- 1985 *Nuestro Perú y el Mundo*. Lima: Editorial Navarrete.
- 1979 *La guerra de Chile contra el Perú y Bolivia*. Lima: Editorial Navarrete.
- ca. 1970 *Nuestros héroes de la guerra con Chile y sus biografías*. Lima: Editorial Navarrete.

EDITORIAL IMPRENTA AMARU

- 1974 *Somos Libres*. Lima: Editorial Imprenta Amaru.

EDITORIAL GÁLVEZ ALMEIDA

- ca. 1970 *Gobernantes y Personajes del Perú*. Lima: Editorial Gálvez Almeida.
- 1961 *Gobernantes y Personajes del Perú*. Lima: Editorial Gálvez Almeida.

## **ANEXO 1: Carta de invitación (digital) de Juan Javier Salazar a artistas participantes en versión colectiva de Perú, país del mañana (2015)**

Es-timado colega

Previo un afectuoso saludo me permito comentarte, que habiendo cumplido 60 años estoy optimista y cada vez mas convencido del lugar que tiene el arte, como expresión que reflexiona sobre lo que somos, nos sucede, conmueve o debería conmovernos en el transcurrir de nuestra invalorable historia, riqueza de la cual somos depositarios y luego depositantes, es por ello que quisiera contar con tu apreciado apoyo, para una muestra que tengo en la sala Miro Quezada en octubre de este año, me ilusiona poder construir colectivamente una versión actualizada del Perú país del mañana.

La primera versión contó con el aporte de amigos colegas de mi generación. Hernan Pasos, Charo Noriega, Johana Hamman y varios mas que pasaban por la casa taller de la calle Cajamarca. Esta obra fue comprada por Gustavo Buntinx, director de la Casona de San Marcos, luego de que yo quisiera donarla y él como director no aceptase. El problema surge luego, cuando quise exponerla y no me la quiso prestar. Entonces pinte otra, para una exposición en Pancho Fierro y allí colaboraron Gian Carlo Scaglia, Jorge Cabieses, Alex Angeles, Catia Flores y en general todo aquel que pasara por el taller Tupac. Esta versión esta en Arequipa. La intención ahora es que cada artista pinte un presidente y el cuadro quede en fideicomiso a la espera de un Museo de Arte Contemporáneo Nacional Estatal, que seguro en unos años será un hecho.

Con esperanza y algo de ingenuidad esta pieza avizora un "mañana" mejor, incluso mediante la posibilidad de darme esta oportunidad, en la que no obstante nuestras diferencias, podamos mostrar que es posible juntarnos y una vez mas hacer cosas entre artistas, máxime en estos tiempos de polarización y desconfianza, en los que las disputas en el ámbito político cobran especial relevancia, de cara a unas nuevas elecciones y a la celebración del bicentenario de nuestra independencia, la obra muestra las posibilidades que se tienen desde el poder, pero también desde el arte, que con humildad busca, hacer posible lo necesario.

Tu invalorable aporte sería compensado con mi gratitud, el ofrecimiento de luego entregarte un grabado de la pieza completa terminada, además de 100 soles, que puedo hacértelos llegar o donarlos, como prefieras.

Las especificaciones de tu aporte consiste, en pintar la imagen de uno de los presidentes (adjudicado alfabéticamente entre quienes acepten colaborar), en una pieza de triplay a entregarte, de aproximadamente 56.0 x 40.7 cm con base de latex, que en caso lo autorices hare llegar a tu taller, adjuntare una ilustración que puede servirte como referencia, eres libre de usar el material que prefieras, de preferencia teniendo en cuenta que no se deteriore mucho con el tiempo, luego, la pieza que intervengas será puesta junto a otras pinturas, espero poder contar con tu aporte y completar la obra antes de setiembre para yo tener tiempo de poner los 58 "Mañana" en las piezas, detalle que uniformizara en algo la obra.

Me despido agradeciendo la atención que dispensas a este pedido y esperando puedas comentarme a la brevedad posible tu generosa disposición de colaborar.

Un afectuoso abrazo.

Juan Javier Salazar



**0.407**

<b>0.610</b> <b>0.560</b>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58		

**2.44 m**

planchas	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	
espacios	<b>12</b>	<b>24</b>	<b>36</b>	<b>48</b>	<b>60</b>	espacios
m	<b>1.22</b>	<b>2.44</b>	<b>3.66</b>	<b>4.88</b>	<b>6.10</b>	m



Presidente			Presidente		
N°	Nombre	Periodo	N°	Nombre	Periodo
1	José de San Martín	1821-1822	30	Lizardo Montero	1881-1883
2	José de La Mar	1827-1829	31	Miguel Iglesias	1883-1886
3	Manuel Salazar Baquijano	1822-1823	32	Antonio Arenas	1886
4	José de la Riva Agüero	1823	33	Andrés Avelino Cáceres	1886-1890 y 1894-1895
5	José Bernardo de Tagle	1823-1824	34	Remigio Morales Bermúdez	1890-1894
6	Simón Bolívar	1824-1826	35	Justiniano Borgoño	1894
7	Andrés de Santa Cruz	1826-1827 y 1836-1837	36	Eduardo López de Romaña	1899-1903
8	Agustín Gamarra	1829-1833 y 1838-1941	37	Manuel Candamo	1903-1904
9	Pedro Pablo Bermúdez	1834	38	Serafio Calderón	1904
10	Luis José de Orbegoso	1833-1835	39	José Pardo y Barreda	1904-1908 y 1915-1919
11	Felipe Santiago Salaverry	1835-1836	40	Augusto B. Leguía	1908-1912 y 1919-1930
12	Juan Crisostomo Torrico	1842-1843	41	Guillermo Billinghurst	1912-1914
13	Francisco Vidal	1842-1843	42	Óscar R. Benavides	1914-1915 y 1933-1939
14	Domingo Elías	1843-1844	43	Luis Miguel Sánchez Cerro	1930-1931 y 1931-1933
15	Domingo Nieto	1843-1844	44	David Samanez Ocampo	1931
16	Justo Figuerola	1844	45	Manuel Prado Ugarteche	1939-1945 y 1956-1962
17	Manuel Ignacio de Vivanco	1844	46	José Luis Bustamante y Rivero	1945-1948
18	Ramón Castilla	1845-1851 y 1855-1862	47	Manuel A. Odria	1948-1950 y 1950-1956
19	José Rufino Echenique	1851-1855	48	Ricardo Pérez Godoy	1962-1963
20	Miguel de San Román	1862-1863	49	Nicolás Lindley	1962-1963
21	Juan Antonio Pezet	1863-1865	50	Fernando Belaunde Terry	1963-1968 y 1980-1985
22	Mariano Ignacio Prado	1865-1868 y 1876-1879	51	Juan Velasco Alvarado	1868-1975
23	Pedro Diez Canseco	1868	52	Francisco Morales Bermúdez	1975-1980
24	José Balta	1868-1872	53	Alan García	1985-1990 y 2006-2011
25	Mariano Herencia Zevallos	1872	54	Alberto Fujimori	1990-1995, 1995-2000 y 2000
26	Manuel Prado	1872-1876	55	Valentín Paniagua	2000-2001
27	Luis La Puerta	1879	56	Alejandro Toledo	2001-2006
28	Nicolás de Piérola	1879-1881 y 1895-1899	57	Ollanta Humala	2011-2017
29	Francisco García Calderón	1881	58	?	2017-2022

## Propuesta curatorial

Plan de exposiciones para el proyecto curatorial de tesis

### 1. Título provisional

País del mañana: la imagen contemporánea en el bicentenario

### 2. Aspectos generales

*País del mañana: la imagen contemporánea en el bicentenario* es planteada como una exposición temporal en la sala 3 del MAC de Barranco. Será una exposición de carácter evocativo y estético, donde se contará con 61 piezas, de formatos bidimensionales, entre pinturas, fotografías y dibujos, y tridimensionales, en su mayoría cerámica y objetos, provenientes de distintos puntos clave de la historia peruana, en especial en su relación con las construcciones identitarias discutidas en el trabajo de investigación. La elección de obras busca la participación de diversos artistas que juegan con los símbolos nacionales, así como algunos de los referentes que toman, para establecer vínculos claros y de fácil comprensión por un público amplio y diverso.

### 3. Justificación

En miras al bicentenario de la independencia, se busca brindar una mirada crítica de cómo se construye y cómo se representa la identidad cultural peruana, trazando paralelos entre los productos culturales de distintas épocas y lugares del Perú que pueden ser considerados contenedores de memoria y de lo que significa la identidad nacional. Se busca, desde la contemporaneidad, aportar una mirada sincrética entre historia y arte, donde las culturas precolombinas, colonial y occidental se encuentran en el presente.

La categoría de lo nacional es compleja y diversa y, en este caso, busca estar alejada de un relato nacionalista. Se busca una mirada crítica del país, que no es visto como fijo o inmutable ni concebido como una unidad homogénea, sino como un territorio construido simbólicamente desde distintas perspectivas, en un intento de narrar una historia del Perú que rastree continuidades y piense la historia del arte nacional desde la contemporaneidad. Por ello, la disposición de la muestra busca, mediante la repetición, establecer paralelos entre obras que refuercen la idea de una búsqueda en la construcción de la identidad nacional.

### 4. Objetivos

#### OBJETIVO 1

Generar diálogo acerca de la construcción visual de lo nacional en el arte contemporáneo.

- Enfrentar diferentes maneras de (re)construir los símbolos nacionales.

## OBJETIVO 2

Brindar una mirada sincrética entre historia y contemporaneidad, donde las culturas precolombinas, lo colonial y lo republicano se encuentran, reinterpretados desde el presente.

- Encontrar referentes visuales nacionales que perduran a través de la historia del arte en sus distintas manifestaciones contemporáneas.
- Analizar la construcción simbólica de la diversidad nacional a través de sus personajes y tradiciones culturales en el arte peruano del presente.

## 5. Público objetivo

La exposición se plantea para dos públicos objetivos: Por un lado, se tiene como objetivo un público peruano, en especial familias, ya que se quiere generar diálogo entre las distintas generaciones que la pueden conformar. Se busca maximizar el atractivo generado por el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) como un museo-parque con la posibilidad de contar con espacios exteriores para actividades conexas.

Sin embargo, también se apunta a un público especializado, interesado en el arte, como investigadores, artistas, críticos y/o curadores, que con un conocimiento especializado puedan establecer relaciones más profundas y críticas sobre la construcción de los símbolos nacionales. Por ello, se ha buscado incorporar tanto material pictórico como cerámico, objetos populares, billetes y material educativo que es tomado como referente por diversos artistas.

## 6. Política y contexto

El Museo de Arte Contemporáneo de Lima (MAC) se encuentra ubicado en Barranco, distrito cultural y tradicional, en un terreno de más de 14,000 m<sup>2</sup> cedido por la Municipalidad. Es un edificio de corte minimalista con tres módulos principales habilitados para exposiciones, con una construcción abierta de estructura de fierro y grandes ventanales que busca articularse con el entorno urbano, promoviendo la interacción entre el público y diversas manifestaciones artísticas.

El MAC es una institución cultural que busca, según su misión y visión, ser generadora de experiencias y saberes en torno a prácticas artísticas contemporáneas, a través de programas expositivos, culturales y educativos “que promueven la participación, el pensamiento crítico, el disfrute y la creación” (MAC, 2020). En ese sentido, el MAC busca estar en diálogo permanente con la sociedad peruana a través de la producción, investigación y difusión del arte y sus contenidos, para generar nuevos conocimientos de acorde al entendimiento de nuestra realidad en constante cambio y redefinición. Es así que la institución se revela a la sociedad como un crisol donde convergen reflexiones diversas acerca de nuestra realidad e identidad, abordando problemáticas comunes a los peruanos y otros latinoamericanos, en una coyuntura multidiversa como es la realidad peruana. El tema de la construcción de la identidad nacional, muchas veces esquiva y siempre diversa, ha sido un complejo proceso ha sido motivo recurrente en el arte peruano, adquiriendo particular profundidad en la práctica contemporánea, hasta convertirse en un eje central de investigación artística. Por ello, el MAC se presenta como una plataforma única desde la cual construir y reconstruir nuestra identidad como peruanos en torno al bicentenario.

## 7. Periodo de duración

6 semanas

## 8. Localización del espacio expositivo

La exposición se realizará en la sala de exposiciones temporales 3 del MAC.

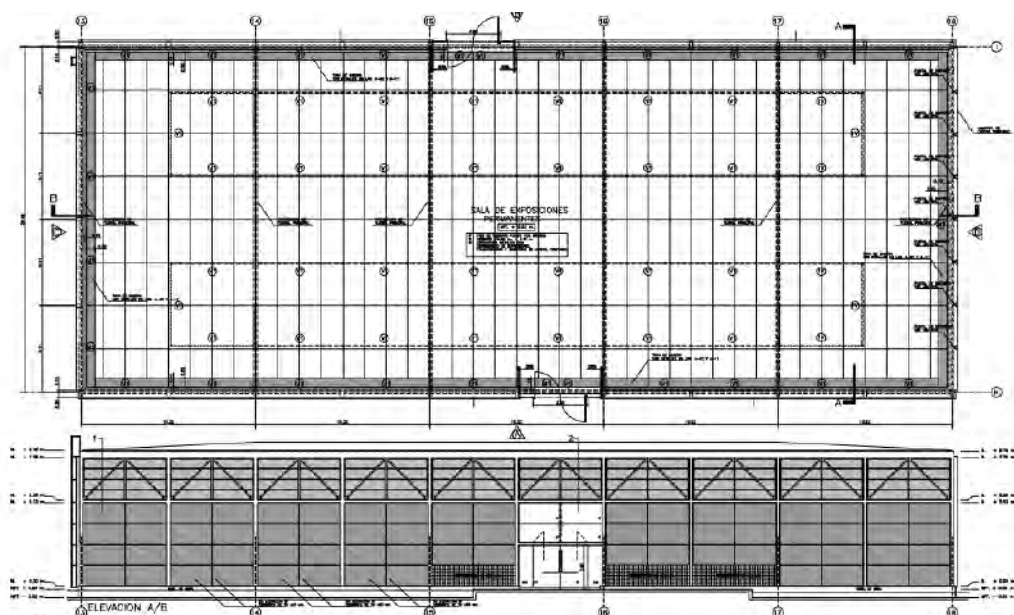
Diversas actividades educativas conexas pueden ser llevadas a cabo dentro de la sala así como en los jardines exteriores.

### Detalles de la sala de exposición

La sala temporal 3 es una edificación independiente conectada por medio de un camino con las demás salas del Museo. Cuenta con 1,018.00 m<sup>2</sup> aprox. siendo ésta de planta rectangular (20.65 m x 52.70 m) con una altura de 6.20 m hábiles (hasta las vigas metálicas).

El diseño de la sala es una planta abierta con un espacio libre de cualquier elemento estructural. La estructura y sistema de cerramiento (muros, tabiquería, ventanas) se desarrollan a lo largo de la forma rectangular de la edificación. La sala cuenta con un piso de cemento pulido, sistema de iluminación natural por medio de grandes ventanales y un sistema de iluminación artificial. No se cuenta con un sistema de aire acondicionado integral, aunque se cuenta temporalmente con aparatos de aire acondicionado en ciertos sectores (entradas). Se cuenta con una entrada y una salida que conecta esta sala temporal con otras salas de menor tamaño. Cabe señalar que, en el exterior de la edificación, hay 2 espejos de agua.





## 9. Recursos económicos y materiales disponibles

El MAC cuenta con un equipo de trabajo que se encarga de la seguridad y mantenimiento de la sala.

### iii) Guion curatorial preliminar

#### Desarrollo conceptual

El arte se nos presenta como un medio de comunicación y los artistas, por medio de objetos, transmiten una realidad percibida, entendida y materializada, que comparte un significado en el tiempo para su comunidad. La construcción de la identidad en el mundo contemporáneo, entendida como un proceso en constante cambio, requiere de herramientas que nos ayuden a establecer paralelos entre las experiencias que vivimos actualmente y las de nuestros antepasados, para brindarnos un sentido de pertenencia y de nación. Por ello, con la muestra *País del mañana: la imagen contemporánea en el bicentenario*, se pretende establecer correspondencias entre las diversas maneras de construir la identidad nacional a través del arte, para entender la producción artística contemporánea y sus vínculos con la diversidad de experiencias de peruanidad.

A través de paralelos generados en torno a cuatro piezas clave, se buscará explorar representaciones y reflexiones en torno a la memoria histórica nacional, a través de múltiples soportes y materias, que remiten a una voluntad por parte de los artistas contemporáneos de mantener viva su cultura ancestral, a la vez que la cuestionan y recrean. El mecanismo de apropiación de imágenes de reconocidos bienes culturales no sólo los cuestiona como representaciones de la identidad nacional, sino también a las instituciones del arte y el gobierno que los albergan y perpetúan dichas construcciones simbólicas, que jerarquizan y definen las nociones de arte e identidad. Como menciona Andrea Giunta, este es un acto que forma parte del repertorio de arte contemporáneo, que busca “retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, cuestionar sus valores”, ya que “pueden tener un sentido subversivo cuando alteran los mapas tradicionales, cuando desjerarquizan las relaciones establecidas en términos de representaciones culturales” (2014:25). Las historias posibles, paralelas

y metafóricas son clave para aprehender la representación de una mentalidad colonial heredada que perpetúa las estructuras de poder presentes en los sectores dominantes de la población, incluso en su etapa de repúblicas independientes.

Si el arte posmoderno es referencial, puede “robar” tipos e imágenes para desarrollar una apropiación de carácter crítico, creando “una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos... que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Foster 2001:31). Ello implica para los artistas un profundo conocimiento de la historia del arte y la representación, por lo que se han elegido dos obras que remiten a una interpretación de las pinturas *Las tres razas* de Francisco Laso y la *Santusa* de José Sabogal, realizadas por Argüelles y Gamarra que están acompañadas por algunos referentes directos colocados dentro del mismo espacio, como un reordenamiento crítico de la realidad que cuestiona el historicismo desde dentro.

En cuanto a la búsqueda y rescate de archivos, Fernando Bryce los menciona como un “análisis mimético” que cuando copia, interroga. Esta noción es aplicable también a las obras de Salazar, Argüelles y Martinat, ya que se “dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar” (Danto, 1997:27), buscando, a través del cuestionamiento a la figura histórica del líder heroico, repensar las relaciones sociales del presente. Así también, las obras de Wagner, Paucar y Gutiérrez evidencian una apropiación posmoderna de los referentes nacionalistas que son interpelados desde un presente, en constante cambio, desde el cual se observa el pasado, en busca entender y enfrentar las narrativas tradicionales de la historia. Esto pone en evidencia una “naciente actitud poética en respuesta a la desventurada realidad del país, producto de la pauperización de la sociedad, las condiciones infrahumanas de existencia y la corrupción del Estado” (Tarazona, 2003:170). Es una crítica política a través del uso de imágenes de objetos populares, en las que la repetición y seriación hablan de un consumo cultural masificado, a la vez que critican el mercado del arte.

Además, se buscará, a través de la selección de obras relacionadas a la cerámica y las formas precolombinas, establecer un diálogo entre las obras de artistas que recurren formalmente al pasado prehispánico. Motivos geométricos, símbolos y colores asociados a la iconografía usada en textiles y ceramios precolombinos, así como el rescate de materiales propios de los artífices antiguos, como el barro y las fibras, buscan establecer paralelos formales entre nuevas manifestaciones artísticas y las formas ancestrales de nuestra cultura. Es interesante observar las semejanzas entre el lenguaje de expresión artística empleado por artistas contemporáneos y el que podemos encontrar en objetos prehispánicos, así como también resaltar la diversidad de materiales en los que estos motivos son realizados, llevando a originales reinterpretaciones, como se aprecia en las obras de Garrido-Lecca, Munar, Velarde y Salazar.

Estando a puertas del bicentenario de la Independencia del Perú, plantearnos la pregunta de cómo construimos las representaciones visuales que nos permiten reconocernos como peruanos es algo complejo. Por ello, para abordar el tema, se propone como punto de partida expresiones artísticas desarrolladas a lo largo de los últimos 20 años. A través de las obras seleccionadas, se ha buscado reunir diversas perspectivas, diversas voces e interpretaciones de lo que significan los símbolos asociados a ser peruano en la actualidad.

### **Guión museológico**

Se trabajará en torno a 4 piezas claves alrededor del tema de identidad nacional como una mezcla reinterpretada de las formas del Perú antiguo y los personajes históricos que dieron forma al Estado nación.



Se ha buscado incluir en esta selección un grupo diverso de artistas, de diferentes estilos visuales, edades y géneros, intentando cierta paridad dentro de la muestra.

Piezas clave:

1. Juan Lepiani, *El último cartucho* (1894)
2. Juan Javier Salazar, *Perú, país del mañana* (2006)
3. Anónimo cusqueño, *Manuela Topa Amaru* (ca. 1777)
4. Alice Wagner, *Manto I* (2019-20)

TEMAS Y SUBTEMAS	CONTENIDO TEMÁTICO	MATERIAL EXPOSITIVO	APOYOS MUSEOGRÁFICOS
<b>Piezas clave</b>	Generar diálogo acerca de la construcción visual de lo nacional en el arte contemporáneo.	Obras 3, 24, 46, 56	Texto introductorio, rótulos de obra, apoyos museográficos. Textos de pared
<b>ST 1 Personajes y héroes</b>	Texto enfocado a la construcción visual del personaje histórico representativo nacional.	Obras 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 37, 38, 39	Texto de pared, paneles, exhibidores, rótulos de obra.
<b>ST2 Historia y símbolos</b>	Texto que se centra en el rescate del antiguo Perú y sus tradiciones como generadores de identidad.	Obras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61	Texto de pared (vinilo), paneles, rótulos de obra. Exhibidor para cerámica.

#### iv) Propuesta museográfica

##### Organización de la exposición

Se busca plantear una espacialidad para la muestra que se enfoque en la posibilidad de apreciar una relación, tanto de contrastes como de similitudes, entre las diferentes piezas presentadas. Las piezas clave seleccionadas recorren un amplio espacio temporal y han sido distribuidas a lo largo de la muestra cerca a otras que brindan miradas complementarias. Esto ha sido pensado con la doble finalidad de establecer zonas claras en las que desarrollar las actividades educativas planteadas.

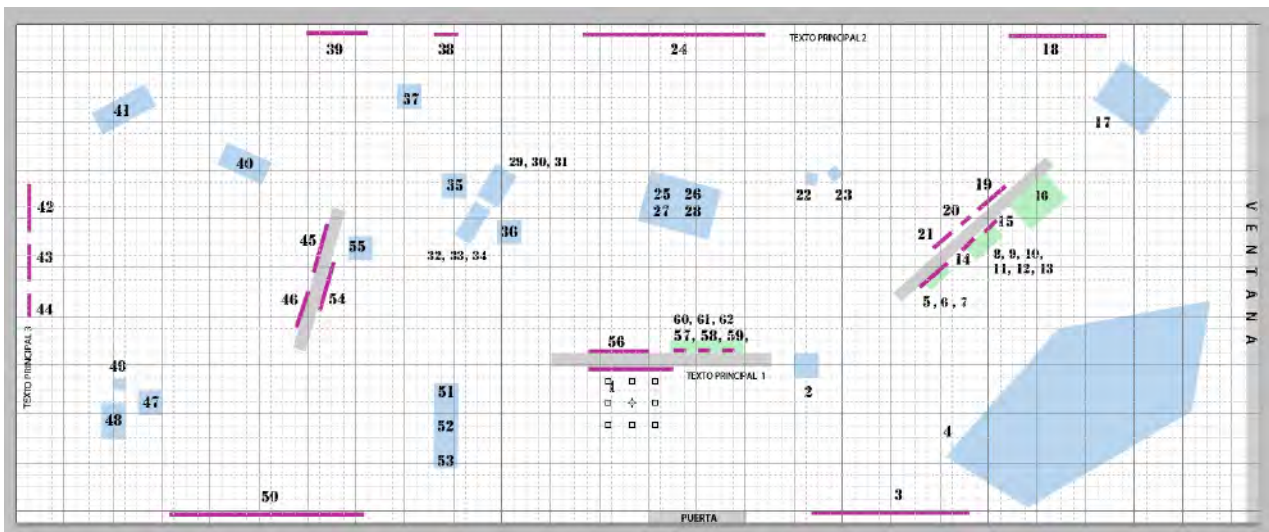
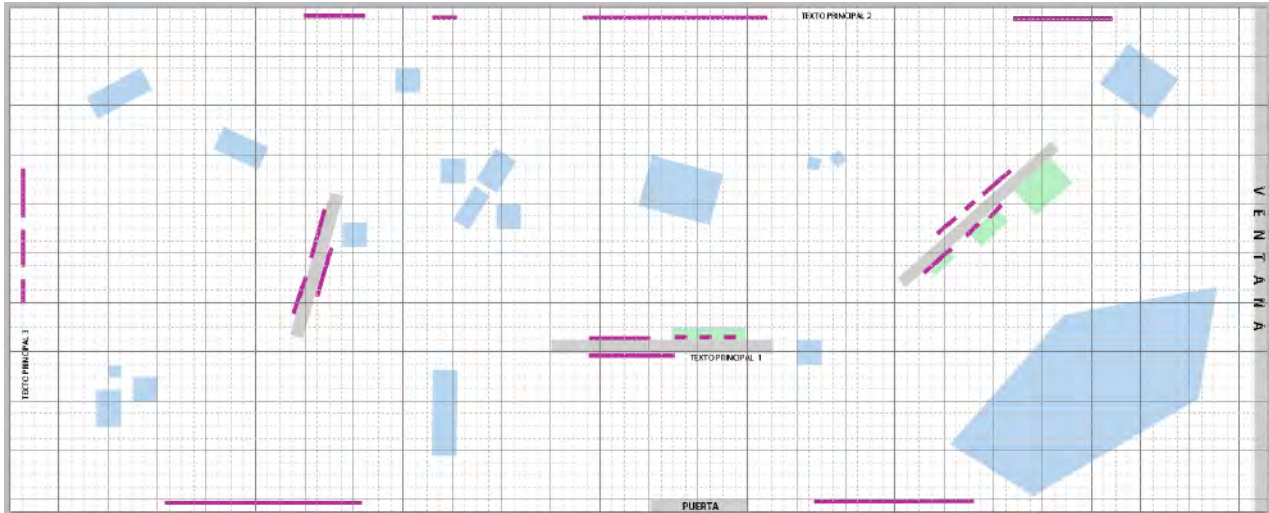
Actividades Educativas:

Se plantean dos tipos de actividades educativas, que buscan atraer a público escolar, tanto niños como jóvenes. Estas se articulan con la competencia del área de arte y cultura del Currículo Nacional de Educación Básica: Aprecia de manera crítica manifestaciones artístico-culturales, en cuanto se busca que las estudiantes perciban, contextualicen y reflexionen críticamente. Por ello se han planteado:

- Visitas guiadas. Objetivo: Mediar entre el conocimiento mostrado en los espacios expositivos y el público.
- Ejercicios en sala. Objetivo: Explorar y descubrir las conexiones entre los diferentes objetos mostrados.

- Actividades creativas: Objetivo: Aplicación de conocimientos adquiridos para crear un producto nuevo a partir de los objetos observados en actividades lúdicas y creativas.

## Vistas de Sala

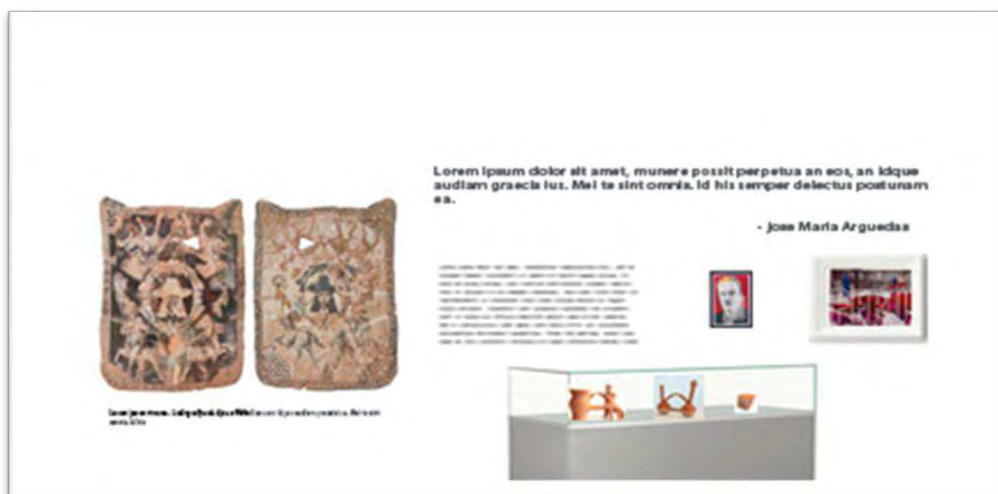




Pared héroes, 3,5 x 7,5 m.



Reverso Pared 1, 3,5 x 7,5 m.



## Textos de Sala

TEXTO INTRODUCTORIO

TEXTO COMPLEMENTARIO 1 - Personajes y héroes

TEXTO COMPLEMENTARIO 2 - Historia y símbolos

RÓTULO (ejemplo)




**Juan Javier Salazar, 2006**

*Perú, país del mañana (proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana)*








Látex y acrílico sobre triplay, 360 x 720 cm.








Colección Miguel Cordero

## v) Lista de obras preliminar







Obras					
	Título	Autor	Foto	Museo/ Institución	Medidas
1	<i>The Progress of Perú</i> (1998)	Fernando Bryce		Museo de Arte de Lima	30 x 21 cm. c/u  Tinta sobre papel
2	<i>Leche de héroe</i> (2003)	Alice Wagner		Colección privada	12 x 8 x 8 cm. c/u  Intervención sobre latas de leche Gloria
3	<i>El último cartucho</i> (1894)	Juan Lepiani		Museo de los combatientes de Arica	450 x 650 cm.  Óleo sobre lienzo







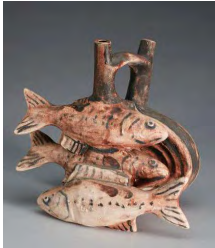









4	<i>Ejercicios Superficiales</i> (2010)	José Carlos Martinat		Colección Hochschild	25 m2 aprox.  Frottage tridimensional de monumento público en bronce
5	<i>Mariscal Ramón Castilla</i> (1871)	José María del Mazo		Ministerio de Relaciones exteriores	123.5 x 107 cm.  Óleo sobre tela
6	<i>Condecoración a los vencedores de la Batalla de Junín.</i> (1828)	Anónimo		Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.	4.15 x 3.4 cm.  Oro y esmalte
7	<i>Medalla Gran cruz de la Orden del sol</i> (1828)	Anónimo		Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, Lima.	4.15 x 3.4 cm.  Oro y esmalte
8	Billete de 1,000 soles de oro (1984)	Banco Central de Reserva del Perú		Colección MUCEN Lima	7.5 x 15 cm.  Impresión sobre papel
9	Billete de 5,000 soles de oro (1984)	Banco Central de Reserva del Perú		Colección MUCEN Lima	7.5 x 15 cm.  Impresión sobre papel
10	Billete de 50,000 soles de oro (1985)	Banco Central de Reserva del Perú		Colección MUCEN Lima	7.5 x 15 cm.  Impresión sobre papel


11	Billete de 1,000 intis (1988)	Banco Central de Reserva del Perú		Colección MUCEN Lima	7.5 x 15 cm. Impresión sobre papel
12	Billete de 5,000 intis (1987)	Banco Central de Reserva del Perú		Colección MUCEN Lima	7.5 x 15 cm. Impresión sobre papel
13	Billete de 100,000 intis (1989)	Banco Central de Reserva del Perú		Colección MUCEN Lima	7.5 x 15 cm. Impresión sobre papel
14	<i>Billete, 31 soles, 1 mes</i> (2008)	Juan Javier Salazar		Colección Museo de Arte de Lima	16 x 30 cm. Serigrafía sobre papel
15	<i>Retrato de Andrés Avelino Cáceres</i> (ca. 1870-90)	Estudio Courret		Archivo Sisson Porras- De la Guerra	11 x 17 cm. Fotografía en formato tarjeta de visita
16	<i>Esclavina con la imagen de Ramón Castilla</i> (1950)	Anónimo		Colección MUCEN Lima	80 x 46 cm. Tela e hilo de color, bordado en relieve con aplicaciones
17	<i>El ultimo cuartucho #1</i> (2005)	Juan Javier Salazar		Colección Museo de Arte de Lima	202 x 240 x 165 cm. Acrílico sobre estereras y soporte de metal con ruedas




18	<i>El Perú</i> (1996-1998)	Flavia Gandolfo		Museo de Arte de Lima	55 x 43 cm. c/u  Fotografía sobre papel
19	<i>Suicidio en la guerra</i> (2019)	Andrés Argüelles Vigo		Ginsberg Galería	160 x 145 cm.  Acrílico sobre lienzo
20	Fotografía de Grau y personaje (s/f)	Estudio Courret y Fernando Gutiérrez		Colección Hochschild	20 x 27 cm. c/u  Fotografía en película blanco y negro sobre papel albuminado
21	<i>Día 2 Quilca-Perú de la serie "de Lima a Talcabuano"</i> (2009)	Fernando Gutiérrez "Huanchaco"		Colección Hochschild	86 x 86 cm.  Fotografía en película blanco y negro coloreada digitalmente
22	<i>Mi ex-enamorada y los perros de mis amigos.</i> (s/f)	Juan Javier Salazar		Colección Manuel Velarde	26 x 15 x 15 cm.  Cerámica vidriada, pigmentos cerámicos y óxidos
23	<i>Monumento al perro</i> (s/f)	Juan Javier Salazar		Colección Manuel Velarde	18 x 15 x 15 cm.  Cerámica vidriada, pigmentos cerámicos y óxidos





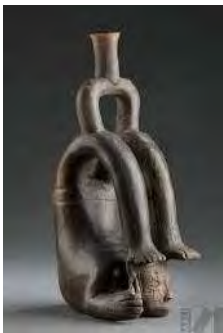

24	<i>Perú, país del mañana</i> (proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana)  (2006)	Juan Javier Salazar		Colección Miguel Cordero	360 x 720 cm.  Látex y acrílico sobre triplay
25	<i>Álbum Gobernantes y Personajes del Perú</i>  (1961)			Colección propia	29.7 x 21 cm.  Impresión en offset sobre papel
26	<i>Álbum Gobernantes y Personajes del Perú</i>  (ca. 1970)			Colección propia	22.5 x 39 cm.  Impresión en offset sobre papel
27	<i>La Guerra de Chile contra Perú y Bolivia</i>  (1979)	Editorial Navarrete		Colección propia	21 x 29 cm.  Impresión en offset sobre papel
28	<i>Somos libres</i>  (1974)	Editorial Imprenta Amaru		Colección propia	21 x 30 cm.  Impresión en offset sobre papel
29	<i>Espárragos</i>  (2010)	Juan Javier Salazar		Colección Hochschule	23 x 24 x 13 cm.  Cerámica Esmaltada
30	<i>La portola</i>  (2016)	Juan Javier Salazar		Museo de Arte de Lima	17.7 x 10 x 17.7 cm.  Cerámica Modelada y pintada

31	<i>Nunca llueve en Chancay</i> (2003)	Juan Javier Salazar		Museo de Arte de Lima	15 x 30 x 7.5 cm.  Cerámica moldeada y pintada
32	<i>Botella asa puente escultórica representando un pez</i> s/f	Cultura Huari		Berlin National Museum	11.4 x 5.9 x 17.2 cm.  Cerámica con engobe polícromo
33	<i>Botella de doble pico con asa puente con representación de cabeza trofeo</i> (100-650 d.C.)	Cultura Paracas		Museo de Arte de Lima	14.6 x 14.5 x 16.5 cm.  Cerámica modelada y pintada
34	<i>Botella gollete asa escribo con representación de yucas</i> (1-800 d.C.)	Cultura Mochica		Museo Larco	14.5 x 13.5 x 20 cm.  Cerámica modelada y pintada
35	<i>India Patarrajada, She will do all the acrobacies the Master orders, pero no esperes que te quiera mucho... Tlatilco/Olmec, México. 1200-800 BC</i> (2008)	Kukuli Velarde		Colección privada	55 x 38 x 40 cm.  Arcilla blanca, cera, pintura de caseína
36	<i>India cojuda, se hace la que no pero bien que le gusta</i> (2007)	Kukuli Velarde		Colección privada	51 x 30 x 38 cm.  Arcilla marrón con incisiones, engobes y cera
37	<i>Perucitos</i> (2001 - 2010)	Juan Javier Salazar		Colección privada	Medidas variables  Peluche relleno y cosido a mano






38	<i>Algo va' pasar</i> (1980)	Juan Javier Salazar		Colección Museo de Arte de Lima	64 x 82.5 cm. Serigrafía sobre papel
39	<i>El deceso de la independencia, domingo salsero</i> (2011)	Fernando Gutiérrez "Huanchaco"		Colección Hochschule	200 x 100 cm. Óleo sobre lienzo
40	<i>Expositor II</i> (2020)	Sandra Gamarra		80 m2 Livia Benavides	200 x 120 x 40 cm. Óleo y pintura espejo sobre vidrio
41	<i>Bandera VIII</i> (2000)	Eduardo Tokeshi		Colección Micromuseo "Al fondo hay sitio"	150 x 140 x 40 cm. Bolsas de transferencia médica y estructura de metal, sal y sangre
42	<i>Ñusta. Apres, anónimo de la Escuela Cuzqueña</i> (2004)	Susana Torres		Colección privada	170 x 100 cm. Óleo sobre lienzo
43	<i>¿Las tres razas?</i> (2019)	Andrés Argüelles Vigo		Ginsberg Galería	150 x 150 cm. Acrílico sobre lienzo

44	<i>La Santusa</i> (1928)	José Sabogal		Museo de Arte de Lima	65.5 x 55.5 cm. Óleo sobre lienzo
45	<i>Manuela Topa Amaru</i> (ca. 1777)	Anónimo cusqueño		Museo de Arte de Lima	167 x 106 cm. Óleo sobre lienzo
46	<i>Sin título (Santusa)</i> (2014)	Sandra Gamarra		Colección Hochschule	60 x 50 cm. Óleo sobre lienzo.
47	<i>Destilaciones IX</i> (2017)	Ximena Garrido- Lecca		80 m2 Livia Benavides	70 x 70 x 60 cm. Cerámica y tubos de cobre
48	<i>Reverberación #6</i> (2018)	Ximena Garrido- Lecca		80 m2 Livia Benavides	50 x 36 x 40 cm. Cerámica y lámina de bronce
49	<i>Reverberación #2</i> (2018)	Ximena Garrido- Lecca		80 m2 Livia Benavides	36 x 34 x 36 cm. Cerámica y lámina de bronce
50	<i>Perú, país del mañana</i> (1981)	Juan Javier Salazar		Colección Micromuseo “Al fondo hay sitio”	240 x 840 cm. Látex y acrílico sobre triplay



51	<i>Portada Revista Amauta</i> (1929)	José Sabogal		Archivo Mariátegui	33.8 x 24.5 cm. Impresión sobre papel
52	<i>Portada Revista Amauta</i> (1927)	José Sabogal		Archivo Mariátegui	33.8 x 24.5 cm. Impresión sobre papel
53	<i>Portada Revista Amauta</i> (1926)	José Sabogal		Archivo Mariátegui	33.8 x 24.5 cm. Impresión sobre papel
54	<i>Transcripción a mano de los "Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana" de José Carlos Mariátegui</i> (2015)	José Vera Matos		80 m <sup>2</sup> Livia Benavides	30 x 40 cm. c/u Estilógrafo sobre papel de bambú
55	<i>Contorsionista</i> (1200 – 500 A.C.)	Cultura Cupisnique		Museo de Arte de Lima	37 x 14.3 x 20.7 cm. Cerámica modelada e incisa
56	<i>Manto I</i> (2019-20)	Alice Wagner		MUCEN	170 x 220 cm. Arcilla y engobe de color



57	<i>NN-Perú (Carpeta Negra -José María Arguedas)</i>  (1988)	Taller NN		Archivo Alfredo Márquez	42 x 29 cm.  Serigrafía sobre fotocopia
58	<i>NN-Perú (Carpeta Negra)</i>  (1988)	Taller NN		Archivo Alfredo Márquez	42 x 19 cm.  Serigrafía sobre papel
59	<i>Vaso silbador para un ritual somático de mano</i>  (2017)	Frances Munar		Ginsberg Galería	26 x 21 x 12 cm.  Cerámica sonora
60	<i>Sonajero para un ritual somático de dientes</i>  (2020)	Frances Munar		Ginsberg Galería	14 x 7 x 6 cm.  Cerámica sonora
61	<i>Botella silbadora para un ritual somático de dientes</i>  (2017)	Frances Munar		Ginsberg Galería	30 x 24 x 10 cm.  Cerámica sonora

## 10. Requisitos específicos de seguridad

Se contará con seguridad en salas, entradas y salidas.

La sala cuenta con alarmas contra hurto, detectores de humo y material contra incendios.

## 11. Conservación

La sala temporal 3 del MAC cuenta con un piso de cemento pulido y no cuenta con un sistema de aire acondicionado o climatización por lo que en los meses de invierno la temperatura desciende drásticamente. Al haber dos espejos de agua al exterior de la edificación también deben tomarse en cuenta las condiciones de humedad, por lo que la exposición es propuesta como una temporal de duración de 6 semanas, para no afectar el estado de conservación de las obras. No se cuenta con ninguna obra que tenga especificaciones concretas de restauración.

## 12. Mantenimiento

El MAC cuenta con un equipo de curadores, educadores, comunicadores y equipo de montaje. La museografía y el diseño gráfico serán realizados con recursos propios.

## 13. Evaluación

Se considera oportuno evaluar el impacto social, cultural, económico y comunicacional de la exposición, por lo que se realizará un estudio de público cuantitativo, midiendo la afluencia de público a la muestra. Además, se buscará, mediante encuestas y una actividad interactiva de sugerencias, estudiar el impacto cualitativo para evaluar la eficiencia de las acciones y programas educativos realizados en el marco de la exposición.

## 14. Procedimientos administrativos

Para efectos de seguros, se contará con el seguro MAPFRE de clavo a clavo.

Habrà un modelo de contrato para firmar con los coleccionistas o galerías propietarias de las obras y una ficha correspondiente para cada obra según un formato estándar.

La empresa de transporte será N. Leigh, ya que son especialistas que cuentan con todas las medidas de seguridad correspondientes y se encargan de la logística asociada.

## 15. Cronograma detallado

Área / Semana	Preproducción																Montaje						Exposición				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25		
Idea	█	█	█	█																							
Producción	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█						
Guion museografico		█	█	█	█	█	█	█	█	█	█																
Selección de obras	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█																
Creación de vistas 3D								█	█	█	█																
permisos y seguros		█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█						
producción museografía																	█	█	█	█	█						
reuniones con MAC								█		█		█		█		█		█		█	█				█		
reuniones con curadores								█			█			█				█		█	█						
transporte																					█	█					
Montaje																					█	█					
inauguración																						█					
programa educativo																						█	█	█	█		
evaluación																						█	█	█	█		

## 16. Presupuesto

Concepto	Responsables	Tiempo de trabajo	Costo unitario	Costo \$
Diseño de proyecto	Curadora	3 meses	1,500	4,500
Diseño museográfico	Diseñador gráfico	2 meses	1,500	3,000
Acondicionamiento de sala	Curadora Equipo MAC	2 semanas	3,000	3,000
Montaje	Equipo MAC	2 semanas	1,000	1,000
Transporte	N. Leigh	2 semanas	3,000	3,000
Seguro de las piezas	MAPFRE (clavo a clavo)	6 semanas	40,000	40,000
Registro fotográfico	Fotógrafo	2 semanas	61 x 50	3,050
Inauguración	Equipo MAC			500
<b>TOTAL</b>				58,050