

Abascal dominó prácticamente toda la coyuntura política, haciendo del país el baluarte de la lealtad hacia el rey. De acuerdo con un lindo capítulo sobre las redes de comunicación en el virreinato (cap. 6), la debilidad de estas y de la prensa en el Perú es sorprendente. Los periódicos se destacan por su sumisión al virrey, su escasa circulación y su corta vida. Se dirigieron mayormente a la elite y a las autoridades, restringiendo el debate a temas menores. Frente a la expansión del proceso autonomista en los territorios colindantes al Perú y las noticias cada vez más obvias de la debilidad de la resistencia española en la Península, por un lado, y la invención de conspiraciones por las autoridades para mantener la ilusión del absolutismo, por otro, la elite criolla parece haber afrontado la llegada del republicanismo sin la experiencia política necesaria.

KAREN SPALDING

Universidad de Connecticut

PINTO, Miguel (comp.). *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2009, xxv + 564 pp., ilustr.

La labor de investigación del reconocido historiador Pablo Macera (Huacho, 1929) ha sido constante y fecunda en el campo del arte popular peruano. Por ello, a mediados del año 2009 salió a la luz una obra que se hacía indispensable: el compendio casi íntegro de sus ensayos referidos a este tema. Se trata de un libro de gran aliento y excelente presentación, compuesto por cuatro partes que representan periodos cronológicos en la producción intelectual de Macera. Incluye además un acertadísimo prólogo a cargo de Luis Eduardo Wuffarden, así como una esclarecedora introducción del historiador y compilador del presente volumen, Miguel Pinto.

La lectura de la obra nos revela una serie de materias que han recorrido continuamente la producción de Macera sobre la plástica popular. En primer lugar, es evidente su interés por la pintura y su diverso campo de

desarrollo. Sus textos sobre este tema se inician con los murales andinos, lo que dará lugar, por ejemplo, a la revaloración de Tadeo Escalante, artista de fines de la colonia, en un trabajo que apareció en 1974; como también a un agudo análisis sobre un retrato de Túpac Amaru, y al registro y examen de los murales del sur andino entre los siglos XVII y XX, dos estudios publicados en 1975. Investigaciones más recientes, que reflejan el permanente interés del autor por esta materia, son las dedicadas a los murales de Rapaz en la sierra de Lima y los de Santiago de Yanas en Áncash, ambas aparecidas en 1995. Muy ligados a los anteriores son sus estudios sobre la pintura popular en soporte mueble. Son centrales sus investigaciones acerca de los «primitivos cusqueños» del siglo XVIII (1979 y 1982), interés que puede extenderse hasta sus notas sobre las tablas pintadas realizadas en el siglo XX en Sarhua, Ayacucho (1991 y 1999).

También examina Macera producciones populares más próximas al entorno urbano, como las representaciones de Guaman Poma (1991); las acuarelas mandadas a realizar por Martínez Compañón en el siglo XVIII (1997); y las pinturas de Pancho Fierro (1986) y Encarnación Mirones (1983), ambos artistas decimonónicos. Esta línea de investigación se puede extender, asimismo, hasta su interés por pintores del siglo XX, como Alfonso Respaldiza, cuya obra está influenciada por la creación popular, y el autodidacta Julio Alberto Godínez. Los estudios sobre estos artistas aparecieron en 1981.

Fuera del ámbito de la pintura, Macera ha dedicado especial atención a los retablos ayacuchanos. En 1982 publicó un texto fundamental para su comprensión: «Los retablos andinos y Joaquín López Antay», en el que presenta su evolución desde la época colonial, la filiación y modo de funcionamiento de los talleres, su relación con la economía local y un análisis estilístico de los retablos. En «Pintura rural cusqueña: un análisis iconográfico», aparecido también en el mencionado año, relaciona las representaciones de los «cajones sanmarcos» —antecedentes de los retablos— con las de los «primitivos cusqueños». Asimismo, el autor desarrolló una estrecha relación con el reconocido retablista Jesús Urbano Rojas, con quien publicó en 1992 el libro *Santero y caminante*.

En 1998, Urbano fue distinguido con un doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ocasión en la cual Macera pronunció un discurso que se reproduce en el presente libro. Un breve artículo posterior, que nos indica el constante interés del historiador en este tema, es «San Marcos, un nombre bien puesto» (2004).

El autor también ha realizado sugestivos análisis de piezas —que podemos considerar «eslabones perdidos»— para el mejor conocimiento del arte popular de periodos o grupos complejos y/o poco estudiados. Con respecto al arte de transición, tenemos los estudios del «arpa-mate» (1981), el «mate de la conquista» y el primer caballo andino (estos dos en 1982); y para el arte afroperuano, el de la «embarazada de palenque» (1983).

Destacan, por otro lado, investigaciones sobre complejas representaciones relacionadas a un mundo ideológico y mítico andino de fuertes pervivencias precoloniales: «El amaru-teja. Nueva ascensión de un dios andino» (1999) y «Túpac Amaru San Isidro Pentecostés» (2006). En ellas, Macera revela la existencia de una elite andina encubierta que aún dirige diversos aspectos del mundo, lo que plantea nuevas lecturas de las producciones de la sociedad indígena actual para encontrar su verdadero significado.

En años recientes, el autor se ha centrado en la exploración de un nuevo territorio: la Amazonía. En el 2000 escribió la introducción del catálogo de la exposición «El ojo verde. Cosmovisiones amazónicas», y cuatro años más tarde publicó «Los dueños del mundo shipibo», referido a las creaciones de la pintora Lastenia Canayo; «Lágrimas del piri-piri», sobre las obras del pintor huitoto Rember Yahuarcani; y «Los guerreros asháninkas. Pinturas y textos de Enrique Casanto Shingari». En estos artistas, Macera percibe a individuos cargados de conocimientos relacionados con los códigos de conducta de sus colectivos sociales y con su entorno natural. Por ello los alienta a que los plasmen en fantásticas creaciones plásticas.

Dos textos resultan inusuales en la publicación: «Locos, titiriteros y poetas», un buen ejemplo de la amplitud conceptual del término «popular», pues trata de manifestaciones como el teatro burlesco, los títeres y sobre la prisión de un poeta subversivo en el siglo XIX; y «Lima. Historia

y urbanismo en cifras, 1821-1970», que —más allá de la calidad del mismo— consideramos se aparta del lineamiento del volumen.

Este recuento nos lleva a comprobar nuevamente los amplios conocimientos de Macera sobre el arte popular peruano, que es enfocado desde su relación con el ámbito social como por medio de análisis técnicos, iconográficos y compositivos, todo lo cual lleva al autor a sugestivas y muchas veces complejas conclusiones que, más que dejar resuelto un problema, plantean nuevos caminos e interrogantes para la investigación.

Es de destacar que el libro abarque tal diversidad de manifestaciones plásticas, lo que remite al complejo concepto de arte popular y sus límites. Macera propone una definición muy amplia, que a grandes rasgos podríamos resumir como el arte realizado al margen o de forma paralela a los circuitos oficiales de producción artística. Esto no significa, sin embargo, una valoración menor de este arte, sino su comprensión a partir de sus propios términos.

Macera adopta como norma que los modos de representación que se alejan de lo concebido como correcto por el arte occidental no responden a errores, primitivismos o ingenuidades locales, sino que son maneras diferentes de representación y en algunos casos incluso se trata de sutiles transformaciones ex profeso para obtener significados opuestos al original. El sistema perspectivista traído por los españoles —explica el autor— no servía para expresar la imagen del mundo de las poblaciones andinas; se le admitió por obediencia a las normas impuestas, pero modificando hábilmente algunos aspectos. Los resultados plásticos de este proceso Macera propone entenderlos como «formas de resistencia», es decir, un arte de reacción paralelo a los estilos oficiales. Se trata —agregamos— de representaciones que manifiestan la nueva situación que la población indígena vivió a partir de la llegada de los españoles.

Finalmente, queda claro que para el autor la creación popular, aun la ligada a entornos rurales más tradicionales, no es estática, y artistas como el retablista Jesús Urbano o el pintor de tablas de Sarhua Carmelón Berrocal ejercen la función especial de formar parte de una tradición y al mismo tiempo de transformarla.

Los trabajos incluidos en esta compilación, que son el resultado de años de dedicación y arduo trabajo de Pablo Macera, proporcionan valiosas perspectivas sobre el arte popular peruano, colaboran a una lectura más sólida sobre sus procesos y constituyen una estimulante invitación a proseguir su estudio.

GABRIELA GERMANÁ

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
