

MITOLOGÍAS VELASQUISTAS

Industrias culturales y la revolución peruana
(1968 - 1975)



Miguel Sánchez Flores
Editor

Miguel Sánchez Flores. Periodista, escritor y docente universitario. Magíster en Historia del Arte y Curaduría y licenciado en Periodismo por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Su tesis de maestría se centró en el análisis de los afiches para la reforma agraria realizados durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Siguió estudios de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y actualmente cursa el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la PUCP.

Ha desarrollado investigaciones sobre literatura, periodismo, diseño y arte peruano contemporáneo. En 2018, por el centenario de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, curó la exposición «Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes», en la Sala Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores. Ha publicado el libro de cuentos *Ciudades vencidas* (2016) y la novela *Secta Pancho Fierro* (2017), con la cual obtuvo el Premio de Novela Breve de la Cámara Peruana del Libro. Actualmente se desempeña como docente ordinario del Departamento de Comunicaciones de la PUCP.

Miguel Sánchez Flores
Editor

MITOLOGÍAS VELASQUISTAS
Industrias culturales y la revolución peruana (1968-
1975)



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Mitologías velasquistas

Industrias culturales y la revolución peruana (1968-1975)

Miguel Sánchez Flores, editor

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2020

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

El diseño de la portada fue realizado por los alumnos del curso Comunicación Editorial, de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP

Concepto visual: Karla Soto, Ana Lucía Pineda y Enrique Baldeos

Ilustración: Karla Soto

Diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición digital: agosto de 2020

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2020-05217

ISBN: 978-612-317-598-6

AGRADECIMIENTOS

La primera idea de este libro surgió en marzo de 2017 en una conversación digital con Leonardo Dolores. Recuerdo que luego de la charla armé un posible índice y, a partir de ello, luego de un tiempo me animé a escribirle a cada uno de los posibles autores y autoras para proponerles el proyecto. En ese sentido, mi agradecimiento a Leonardo y principalmente a cada uno de los investigadores de este volumen por sus aportes y por la confianza. Asimismo, quiero reconocer el respaldo del Departamento de Lenguas y Culturas de la Universidad de Utah, así como a Yukyko Takahashi por la traducción de uno de los textos. También mi agradecimiento a los profesores Antonio Zapata, Iván Hinojosa, Augusto del Valle y Juan Gargurevich por sus siempre precisas indicaciones y consejos. Igualmente quiero expresar mi reconocimiento a Hugo Aguirre, jefe del Departamento de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), y a Nohelia Pasapera, coordinadora de Planeamiento e Internacionalización, por el constante apoyo desde el Departamento para realizar la investigación y edición de los textos. Asimismo, a Susana Salim, hija del recordado «Tío Johnny», por permitirnos ingresar a la intimidad de su archivo fotográfico; también a Grecia Valdivia, quien colaboró en los últimos meses con la tarea de archivo y documentación, y quien siempre aportó una nueva mirada a los textos. Finalmente, agradecer al vicerrector de Investigación de la PUCP Aldo Panfichi por creer en el proyecto desde la primera vez que supo de él, y a Patricia Arévalo, directora del Fondo Editorial, por su apoyo y preocupación constante para con este.

INTRODUCCIÓN

MITO CONTRA MITO

Miguel Sánchez Flores

«La mitología intenta encontrar, bajo las formas inocentes de la vida de relación más ingenua, la profunda alienación que esas formas inocentes tratan de hacer pasar inadvertida», decía Barthes en 1957. Y agregaba que su develamiento es un acto político que postula su libertad. Este libro nace justamente bajo esa consigna: la de retornar, más desde la incertidumbre que desde la nostalgia, muchos de los mitos velasquistas junto a los que hemos crecido quienes nacimos después de finalizado el autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) que se dio en el Perú entre 1968 y 1980.

Regresar a dicha época luego de más de medio siglo es un movimiento necesario, pero también riesgoso. Ya lo advertía Gonzalo Portocarrero cuando señalaba que volver al velasquismo «es como descender a un subterráneo, oscuro y ruidoso; un laberinto poblado de fantasmas» (2003, p. 229). Precisamente, los textos reunidos en el presente volumen toman dicho derrotero: el de adentrarse a ese subterráneo, pero ya no a partir de una mirada histórico-social, que han sido las más usuales y numerosas¹, sino desde los rumbos que se construyen a partir de aquellas «formas inocentes de la vida» vinculadas a las industrias culturales, donde se construyen y reafirman los mitos. En ese sentido, nuestra mirada gira justamente sobre los medios de comunicación y la industria de la cultura durante el velasquismo, para rastrear así, desde el presente, la veracidad o falsedad de dichos mitos.

Portocarrero agrega que la dificultad que supone volver a la dictadura velasquista encuentra su origen en la tensión que existe en el Perú entre una clase dominante que busca desterrar todo recuerdo de ese periodo, enfrentada al imaginario de una clase subalterna que considera al gobierno de Velasco Alvarado como el mejor de la historia. Dicha dificultad para concebir este periodo histórico se hace explícita en la mitología creada alrededor del régimen, que ha culpado a Velasco, entre otros males, de frenar el «desarrollo», así como de la crisis política, económica y ética del Estado de los últimos años y de la violencia terrorista posterior; y, desde el otro lado, se le acusa también de no haber emprendido la revolución con mayor rigor ni haberla terminado.

Coincidimos con Mayer (2009, p. 22), quien revela que el mito ha terminado satanizado y culpando al GRFA «de todo flagelo que sobrevino en el Perú y que requiere ser reparado». Dicha mitología, sugiere el autor, también ha hecho posible que en el Perú, al menos durante los últimos cuarenta años, se allane a través de los mecanismos oficiales y también desde los medios de comunicación (muchas veces incluso a través del «terruqueo») cualquier idea que sugiera redistribución, justicia social, presencia del Estado, equidad y una participación mayor de la población en la toma de decisiones.

A contracorriente de lo que señala Mayer, este texto remueve y revisa desde la contemporaneidad —y también desde la distancia generacional— algunas de las principales mitologías velasquistas que luego de cincuenta años del GRFA parecen consolidadas en el imaginario de la sociedad peruana. Bajo la consigna de que los mitos han crecido con el paso del tiempo, sin control, pero también digitados por una plataforma ideológica que los ha consolidado a través de la proyección y reiteración en la prensa, la publicidad, la televisión y la industria de la cultura y el arte, los trece artículos que conforman esta publicación cuestionan o en algunos casos confirman dichos supuestos parcial o totalmente.

Algunos de estos son bastante conocidos, como la cancelación del concierto de Santana, la aparente contradicción que habitaba en los afiches *pop* de la reforma agraria, así como el uniforme gris diseñado por Mocha Graña para los escolares, o la cancelación del

programa del Tío Johnny luego de que ironizara en vivo sobre el régimen. Nuevamente, siguiendo la línea de Roland Barthes sobre las construcciones histórico-ideológicas, la intención de esta publicación es «desmitificar» —o al menos, cuestionar a partir de la creación de otra mitología—, con el fin de discutir nuevamente ese tiempo tan demonizado.

Creemos también que la distancia histórica —un poco más de medio siglo del golpe y de las reformas aplicadas por el velasquismo— ha permitido nuevas miradas al proceso. Es el caso del documental *La revolución y la tierra*, de Gonzalo Benavente Secco, que en 2019 reunió a cerca de cien mil personas en los cines peruanos; las salas llenas en distintos puntos del país sí nos permiten pensar en la impronta, no solo del rescate de una memoria trastocada, sino sobre todo en la necesidad de mayor debate sobre ese momento histórico. En ese sentido, es significativo que de los trece autores que colaboran con esta publicación, al menos diez hayamos nacido precisamente cuando empezaba la década de 1980. Se trata, pienso, de una distancia que nos permite centrar el análisis en el mito —y sus dinámicas de construcción y validación— y no en la experiencia de parte, que muchas veces ha restringido los estudios sobre el velasquismo.

El libro está dividido deliberadamente en cuatro partes. En el ordenamiento se prioriza, más que el tema, el proceso que supone. Es así que la primera de ellas, titulada «Desencuentros», indaga precisamente en dos de los mitos de mayor consistencia: la cancelación del concierto de Santana y el autoexilio del famoso presentador de televisión infantil Tío Johnny. En ambos textos, los hechos que desencadenaron las contingencias son explorados en su mayor complejidad. La segunda parte, «Intercepciones», se caracteriza por indagar sobre los puntos de encuentro del régimen (o las estrategias de evasión) que se desarrollaron en la música, el cine, las artes plásticas, la literatura y la historieta. El acercamiento esboza espacios de encuentro y posibilidades, pero también de problemas y complicaciones. En la tercera parte, «Reivindicaciones», los artículos analizan los límites de la representación y de la participación del sujeto campesino y

afroperuano desde la mirada de lo popular. En ambos textos se cuestiona la real articulación de dichos sujetos con la revolución, a partir de las distintas dinámicas de control y sujeción que se fueron desarrollando en el régimen. En la última parte, «Olvidos», se discute no solo la persistencia del recuerdo a partir de un relato testimonial sobre las consecuencias de la reforma educativa; también se incide en uno de los representantes más ausentes del velasquismo: el sujeto amazónico.

Así, en «Desencuentros», Alejandro Santistevan revisa el mito que recorre las memorias de uno de los conciertos más esperados de los últimos años en el Perú. El autor indaga en las razones por las que el concierto, que se realizaría en el estadio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, no se concretó. Santistevan, a partir de la revisión de documentación e investigación oral, nos propone discutir el mito que sostiene que Santana fue expulsado por Velasco. En su texto, el autor va más allá de la supuesta antipatía del régimen hacia el rock y las expresiones «alienantes», y demuestra que, considerando el ambiente político del momento, hubo otros actores que causaron dicha cancelación, como la Federación Universitaria de San Marcos, el partido político Patria Roja, los representantes de la Iglesia peruana o la misma prensa que cubrió la llegada del grupo al Perú.

En «Entre la vanguardia y el autoritarismo: el gobierno de Velasco y los *mass media*. El caso del Tío Johnny», Anna Cant retorna a la figura de este personaje, encarnado por el animador infantil de la televisión peruana Juan Andrés Salim desde su debut en 1963. Tras la salida del Tío Johnny de la televisión, se tejieron muchos discursos que señalaban que habría sido deportado luego de una broma en la que aludía a los militares en el poder. Sin embargo, la autora comprueba, gracias a archivos y comunicaciones con la familia Salim, que fue el propio animador quien decidió renunciar en 1974, debido, eso sí, a las múltiples intervenciones que el gobierno hacía sobre los contenidos del programa. A partir del caso del Tío Johnny, la autora explora la relación tensa y contradictoria entre el gobierno de Velasco y los *mass media*. Así, reconoce que, «si bien por una parte el gobierno fue reconocido internacionalmente por sus

esfuerzos para resistir al imperialismo cultural y ampliar la participación en la producción y el consumo de medios de comunicación, por otra parte fue condenado por la censura autoritaria y su efecto agobiante sobre la prensa nacional de oposición».

En «Intercepciones», Fidel Gutiérrez intenta responder si Velasco acabó o no con la escena del rock peruano. Si bien mucha gente que se dedicó a la música rock durante los años sesenta afirma que esta sufrió un declive por las acciones administrativas dispuestas durante la primera fase del GRFA, lo cierto es que una completa revisión de lo ocurrido en esa etapa permite revelar que, por el contrario, los mejores discos del género hechos en el Perú aparecieron justamente durante el citado periodo. Entonces, ¿qué sostiene dicho mito? Gutiérrez lo atribuye a la suma de hechos aislados, no directamente vinculados a lo político (por ejemplo, el establecimiento de aranceles altos a productos importados), y percepciones propias de las clases sociales a las que estos músicos pertenecían. A esta explicación añade el resurgimiento en el país de otros géneros musicales vinculados a lo tropical. Según lo presentado por Gutiérrez, lo concreto es que el gobierno de Juan Velasco Alvarado coincidió con una de las etapas productivas más fértiles del rock local.

En la misma sección, Gonzalo Benavente Secco, director del exitoso documental *La revolución y la tierra* (2019), ve al cine como una ventana clave para resguardar la memoria y también para adentrarnos en los distintos imaginarios de nuestro pasado. En ese sentido, mientras las películas peruanas de los años sesenta nos hablan de un país que mira al exterior desde la capital, con argumentos que incluían universos de espías y migrantes del interior interpretadas por actrices extranjeras, el cine peruano de los setenta abre la puerta a nuevos discursos identitarios y a personajes que antes no habían tenido mayor cabida, con el futbolista Hugo «El cholo» Sotil como caso paradigmático. Asimismo, cineastas como Armando Robles Godoy, Federico García o Nora de Izcue comienzan a retratar distintos espacios del territorio nacional y a abordar desde la ficción y el documental a personajes y conflictos

heredados de la carencia histórica de un proyecto nacional que buscara reconciliar lo criollo con lo andino y lo amazónico. Todo ello, en el marco de una dictadura que impulsó una nueva ley para dinamizar la industria cinematográfica.

También yo presento un texto sobre lo que denomino cautiverios y exilios, desde donde emprendieron su práctica estética los artistas plásticos peruanos durante el velasquismo. La propuesta es contrastar dos posturas aparentemente contradictorias y simultáneas: la de ampliar la noción de la plástica peruana a partir de lo popular, y la de frenar o censurar prácticas artísticas más íntimas. Para ampliar la discusión, el texto presenta una taxonomía que hasta ahora se ha centrado en señalar los obstáculos que supuso una política artística estatal que, para algunos, frenó la experimentación de la plástica peruana que se había iniciado en la década de 1960. La clasificación permite extender la discusión y observar que también hubo artistas peruanos, vinculados o no al velasquismo, que siguieron desarrollando su práctica dentro y fuera del país. El texto además pone énfasis en el papel de SINAMOS como un parteaguas en la relación entre el Estado y los artistas, y finaliza discutiendo la pertinencia (e inoperancia de los actores artísticos) de acercar el arte y la cultura a la mayoría de la población peruana.

En «Representaciones fantásticas y miméticas de la crisis del proyecto militar en la narrativa peruana (1968-1975)», Elton Honores estudia el campo literario-cultural, que no fue ajeno a estos procesos de renovación temática y formal. El artículo se pregunta si la ciencia ficción peruana desarrollada durante el velasquismo, más que ocultar el contexto político, lo criticaba de forma encubierta a través de la forma literaria. Para el autor, «es en el género fantástico y en la ciencia ficción donde se pueden observar y analizar con mayor claridad estas mismas contradicciones, al proponer mundos representados en los que se subvierte y transgrede el ideario utópico que supuso este proceso político». En su texto, el autor analiza algunos cuentos de José B. Adolph y Harry Belevan, así como las novelas *La ronda de los generales* (1973), de José Adolph, y *Miraflores Melody* (1979), de Fernando Ampuero.

En el texto final de la segunda parte, Carla Sagástegui nos presenta el testimonio del reconocido historietista peruano Juan Acevedo y vincula su acción con la prédica de la teología de la liberación. En dicho texto, Acevedo narra «cómo el GRFA y su reforma educativa favorecieron la creación de un proyecto político de historieta en Villa El Salvador durante los años 1975 y 1976». El proyecto consistió, señala el autor, en un taller de cómics en el Centro de Comunicación Popular y en la publicación y difusión de las mismas en su propia revista, *Piola*. El artículo indaga en la relación entre los talleres y la historieta como recurso expresivo «para la liberación». El producto final de la experiencia del taller quedó registrado en el libro *Para hacer historietas* (1978), un manual, sin duda, paradigmático para la literatura del cómic no solo en nuestro país sino en todo el mundo.

En la tercera parte, «Reivindicaciones», Christabelle Roca-Rey expone los vaivenes de la política y práctica cultural durante el velasquismo, a partir de las múltiples actividades que incluyeron la plástica, el cómic y los grandes encuentros de arte, como el Festival de Arte Total Contacta y los encuentros Inkarrí. La autora remarca el tránsito estético y político durante los años del velasquismo y precisa que, a pesar de las contradicciones que decantaron de estas iniciativas, durante este tiempo se produjo una redefinición del arte peruano.

En «Del *pop* al populismo: los afiches de la Reforma Agraria de Jesús Ruiz Durand», Talía Dajes indaga sobre la representación del campesino peruano en los afiches que produjo el artista Jesús Ruiz Durand (Huancavelica, 1940) para difundir la reforma agraria (1969-1973). Teniendo en cuenta la idea de interpelación desarrollada por Althusser (1971) así como la reflexión de Rancière (2004) en torno a la relación entre estética y política, el ensayo considera los afiches de Ruiz Durand no solo como representación visual de una agenda gubernamental específica, sino como construcción de un planteamiento político más complejo que aquel que el propio gobierno estaba preparado para articular y que, además, para la autora, juega con los límites de «lo peruano», con lo cual se

problematiza la noción de una identidad nacional unitaria, hegemónica y monolítica.

Por su parte, Manuel Barrós analiza la participación del gobierno militar en la trayectoria artística de Perú Negro entre los años 1969 y 1975. El autor explica que, con su ayuda, el grupo aprovechó mejor la política cultural implícita del gobierno. Su análisis permite ilustrar tres dimensiones: i) una nueva experiencia organizativa de una compañía afroperuana que trabajó «apoyada por» el Estado; ii) la inserción de lo que el autor denomina «arte negro afroperuano» en la cultura nacional; y iii) un ejemplo más de la importancia histórico-social, en un sentido amplio, que tenía la población afroperuana para Velasco. El autor sostiene que con la presencia en el Estado pluricultural Perú Negro terminó de consolidar su dominio en el campo del arte afroperuano y redefinió su canon hacia 1975.

En «Olvidos», Alexander Huerta-Mercado explora desde el relato testimonial las consecuencias, en el ámbito personal, de la reforma educativa del GRFA, que incluyó un nuevo concepto de uniforme gris que homogenizara a la población del campo y la ciudad; así como una revisión de textos y currículos escolares que buscaban eliminar la discriminación. En el texto, el autor no busca explicar la estructura de la reforma, sino comparar, desde su experiencia, la percepción de un niño de clase media que vivió dicha reforma con su proyecto formal.

En el último artículo, «El contexto de *Selva misteriosa*: la novela gráfica peruana en la época del velasquismo», Evelyn Núñez-Alayo explora cómo el contexto del gobierno de Velasco generó las condiciones para la creación de la historieta peruana de culto *Selva misteriosa* (2019), de Javier Flórez del Águila. La autora señala que la publicación trascendió el mito al publicarse finalmente como novela gráfica en 2019, pero sobre todo por retratar la diversidad cultural peruana desde el género de la historieta. La autora además propone, a partir de las viñetas, una ruta de lectura para los sujetos representados en la historia que se condicen con miradas exotizadas de la selva, pero también con la propia coyuntura velasquista.

Finalmente, en el cierre, titulado *El mito ahora*, Mijail Mitrovic nos ofrece, a partir de un documento de SINAMOS, una mirada panorámica de lo que fue la utopía velasquista y de la dificultad de asirla luego de cincuenta años. En su texto, el autor discute si existe una forma adecuada para examinar la experiencia histórica que supuso el velasquismo desde nuestro presente; es decir, desde un momento en el que las perspectivas emancipadoras parecen haber perdido su pretensión utópica.

Los textos aquí reunidos buscan dismantelar muchos de los mitos que en la actualidad subsisten sobre el periodo del GRFA. No es nuestro objeto volver en el tiempo; buscamos, más bien, posicionarnos desde el presente para entenderlo mejor, a partir de la experiencia del pasado. Es por eso que en los últimos meses han aparecido nuevos temas propicios para seguir desmitificando dicho periodo desde la arquitectura, el teatro, la poesía, la prensa, la música criolla o el fútbol. En ese sentido, esta es aún una tarea inacabada que deben seguir desarrollando más y nuevas voces.

El libro, en suma, documenta las posibilidades que supuso la revolución velasquista, pero también su fracaso, pues no solo no logró mayor igualdad entre peruanos y peruanas, sino que principalmente permitió que la ideología dominante, que prioriza el libre mercado por sobre todas las cosas, idee, extienda y actúe sola a partir de la construcción de mitologías que son repetidas en los copados espacios disponibles de las industrias culturales peruanas. Sirva esta publicación, entonces, para seguir cuestionando y dudando de aquellos grandes altavoces.

¹ En su introducción de *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*, los editores Aguirre & Drinot (2018) dan cuenta de dichos estudios y los categorizan cronológicamente. Así como lo manifestaba en mi tesis de maestría (2016), dichos estudios se detienen en tratar de explicar sobre todo las causas del gobierno militar en la desigualdad social, la aparición de guerrillas, la creación del Centro de Altos Estudios Militares y el fracaso de las reformas de los gobiernos anteriores. Asimismo, los de las tres últimas décadas hacen un balance, algunos a favor, otros en contra, sobre los

efectos de este gobierno (v. Franco, 1983; Cotler, 1995; Kruijt, 1991; Chirinos Soto, 1992; Mayer, 2009; Walter, 2010; Pease, 2013).

PARTE 1. DESENCUENTROS, CANCELACIONES Y EXILIOS

¿POR QUÉ SE CANCELÓ EL CONCIERTO DE SANTANA EN LIMA?

Alejandro Santistevan

POR ULTRAJE A LA MORAL "SANTANA" EXPULSADO DEL PAIS

Págs.
Ver
2 y 6



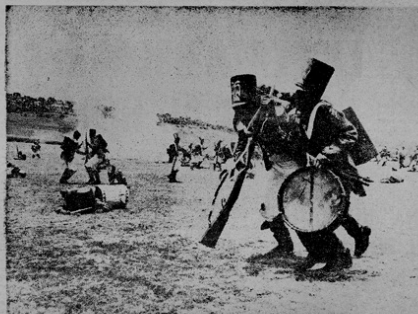
SANTANA

• Llegaron y se fueron drogados

RECLAME GRATIS SU "REVISTA ESCOLAR"

Expreso
Director: Eltrán Ruiz Caro del C.
Jefe de Redacción: Francisco Landa
Una Publicación de Editora Nacional S.A.
Bajo la Administración de sus Sindicatos
Domicilio, Redacción y Talleres:
Jirón Ica N° 640 - Lima - Teléfono 287478
N° 3679 LIMA, VIERNES 10 DE DICIEMBRE DE 1971 AÑO XI

DIARIO DE LA MAÑANA S/ 2.50



Miles de estudiantes revisaron ayer la histórica epopeya de la batalla de Ayacucho, que fue escenificada durante dos horas, dentro de un marco impresionante, en la Pampa de la Quinua.

Velasco denunció campaña contra la unidad de la Fuerza Armada

Ver Pág. 3

A balazos caen 6 traficantes de cocaína en Cerro de Pasco

(VER PAG. 13)

Figura 1. La noticia de la expulsión de Santana desplaza en importancia a la denuncia del presidente Velasco. Fuente: Expreso, 10 de diciembre de 1971, año XI, p. 1.

La cancelación del concierto de Santana por parte del gobierno de Juan Velasco Alvarado se ha convertido en uno de los componentes más claros y recurrentes de la leyenda negra antivelasquista. Músicos, aficionados y comentaristas argumentan que el gobierno militar «mató» al *rock*, y que una prueba de su animadversión y su rechazo a esta música fue la cancelación del concierto de Santana en diciembre de 1971. El texto que presento a continuación es un intento de pensar el tema en un registro menos pasional y más enraizado en el contexto histórico, que busca una respuesta más completa a la pregunta de por qué se canceló el concierto.

A partir del análisis de fuentes primarias, espero aportar una nueva mirada sobre un hecho muy recordado, pero poco estudiado. En primer lugar, busco reconstruir la organización del concierto y entenderlo en el contexto de la escena de *rock* limeño. En segundo lugar, presento las acciones de dos actores que ayudan a explicar la cancelación: i) la oposición ultraizquierdista de la Federación Universitaria de San Marcos, controlada por el partido Patria Roja²; y ii) la recepción de Santana por algunos medios de prensa. En tercer lugar, ofrezco una explicación de la cancelación. Finalmente, una breve reflexión sobre el recuerdo de la relación Santana-Velasco.

1. SANTANA

Santana y su conjunto eran estrellas en ascenso cuando estuvieron a punto de tocar en Lima. Habían triunfado en Woodstock en 1969 y en 1971 lanzaron la tercera de sus exitosas producciones discográficas, *Santana: III*. Carlos Santana es originario de Tijuana, México, pero se formó musicalmente en la *hippie* y vanguardista San Francisco de la década de 1960. El sonido de Santana es una combinación de ritmos tropicales y virtuosismo en la guitarra eléctrica. Su sello particular provino de su temprano interés por el *rock and roll*, su fascinación por la percusión latina, el gusto

adquirido por el *jazz* y lo progresivo, su herencia musical mexicana, y los incontables *jams* con grandes músicos de San Francisco (Weinstein, 2009, pp. 18-23).

A pesar de que sí eran populares y reconocidos, la combinación de todas esas influencias daba como resultado un sonido psicodélico y *avant-garde*, que nunca tuvo realmente una recepción masiva. Fueron algunos sencillos, como «Evil Ways», «Oye cómo va» o «Black Magic Woman» los que les permitieron sonar en las radios y vender muchos discos (2009, pp. 32-42). El punto de quiebre, el salto a la fama de Santana fue su actuación en Woodstock. A partir de la intensa presentación en el mítico festival, donde tocaron drogados en mezcalina, la banda empezó a hacerse un nombre. La fama y la «libertad musical» de Santana estuvieron muy relacionadas con el uso de drogas psicotrópicas y el *rock and roll* como trasgresión. El conjunto, además, pasó por una serie de peleas relacionadas, justamente, con el abuso de sustancias, que pusieron en peligro el concierto en Lima y la persistencia de la banda. Santana cambió gran parte de la formación hacia 1971 para mantener la disciplina que la música que tocaban exigía, pero la imagen de un grupo relacionado con el consumo de drogas iba inevitablemente por delante.

2. ALGUNAS IDEAS SOBRE EL MOMENTO DEL ROCK PERUANO

El éxito de la banda, y también la imagen de Carlos Santana como consumidor de drogas, permeó en una parte de la sociedad. En el Perú, su música sonaba en la radio y vendía sus discos durante la época de la dictadura militar³. Sin embargo, sus canciones estaban lejos de ser los *hits* del momento en nuestra sociedad; la música rotundamente exitosa era, más bien, chicha, criolla, salsa o nueva ola. Más allá de Santana, aparecen en la publicidad de discos o los *rankings* de las radios otros conjuntos de *rock*, como Grand Funk Railroad, Hendrix, Pink Floyd y los peruanos Traffic Sound o Black Sugar⁴. No obstante, ninguno pudo competir con la músicaailable y popular. La barrera del idioma, el carácter contemplativo del *rock*,

la extensión de las canciones y la tradición, más tropical, del oyente peruano ponían frenos al innegable auge del *rock* en ese momento⁵.

Esto hay que decirlo porque a veces se caracteriza la escena del *rock* peruano como masiva, efervescente y ascendente a la entrada del gobierno militar en 1968. Algunos rockeros son muy poco críticos cuando reflexionan sobre su propia historia. Una parte de ellos, justamente quienes pertenecen a la élite, recuerdan al gobierno como enemigo del *rock*. Sin embargo, cuando son confrontados a la realidad de que entre 1968 y 1975 se produjeron grandes discos y memorables conciertos de *rock* en el Perú, pasan apuros para sostener su discurso inicial. Habría que hacer un estudio completo que explique la forma de recordar este hecho, dado que dice mucho sobre la flexibilidad de la memoria, sus raíces sociológicas y sus usos políticos. Usar al gobierno como chivo expiatorio para explicar las limitaciones de la escena rock parece ser más cómodo para un grupo de rockeros, y los excusa de mirarse a sí mismos y de ser críticos sobre su pasado.

En esta línea, uno de los aportes más claros lo hace el crítico musical Fidel Gutiérrez (2004)⁶, quien propone una mirada diferente, en la cual la responsabilidad de la desarticulación de la escena está en los músicos y su falta de identificación con su audiencia. La escena del *rock* peruano, para este autor, «se diluyó en poses y en el placer arribista de pertenecer a una élite». La decisión de cantar en inglés, la extracción social burguesa y la desconexión con las audiencias populares de los rockeros peruanos pueden señalarse como las razones para la no-existencia de una escena masiva. A diferencia de la escena de 1960, donde el *rock* popular y barrial era más extendido, hacia 1970 se consolidó entre los círculos más pudientes, de donde venían grupos importantes, un estilo que se diferenciaba claramente de los «nuevaoleros» y los grupos de barrio, al tocar música más psicodélica, menosailable y en inglés.

Sin embargo, fue el propio gobierno militar, sugiere Gutiérrez (2004), el que terminó de darle el sello elitista al *rock* al restringir las importaciones, lo que complicó el acceso a instrumentos. Sobre este punto hay debate, ya que hay quienes sostienen que más bien los

instrumentos no fueron realmente un problema. En todo caso, dos cosas son claras: la primera es que hay razones intrínsecas a la escena del rock que pueden ayudar a entender su disolución, y que los viejos rockeros evitan referirse al elitismo o a problemas de índole social para explicar su declive, y suelen dirigir la acusación solo al gobierno.

Por poner un ejemplo concreto de este cariz elitista, que seguramente no era el de todos los que tocaban rock en ese momento, podemos citar el testimonio de Manuel Sanguinetti, de Traffic Sound. El músico dijo abiertamente en una entrevista que ellos tenían los ojos puestos en los mercados de afuera y que no les interesaba el resto de las bandas. «Eran una banda elitista, ¿entonces?», pregunta el entrevistador, a lo que Sanguinetti replica: «Totalmente» (Cornejo, 2012, p. 160). Los músicos del grupo Frágil, por su parte, argumentaban que en Argentina el rock sí sobrevivió a la dictadura porque había homogeneidad «racial» y social, y señalaron que la inmigración provinciana fue lo que mató el rock, «La indiada, compadre», remata el tecladista (Gutiérrez, 2004). El trasfondo ideológico de los rockeros no es el asunto de este texto, no obstante, es necesario continuar estudiando a estos personajes y sus recuerdos (Gutiérrez, 2004).

Por último, pensemos comparativamente la relación rock-dictadura. Si contrastamos la escena musical roquera durante la dictadura militar peruana con la relación entre el rock y el gobierno en otras dictaduras latinoamericanas, podremos entender mejor el caso peruano. La ausencia de represión y de circuitos clandestinos y comunidades cerradas impidió que se cohesione un grupo social alrededor de la música y de la resistencia a la dictadura (Jordán, 2009; Correa, 2002). En el régimen de Pinochet, por ejemplo, los circuitos de circulación de los casets clandestinos generaban redes sociales concretas y extensas, y actividades de resistencia a la dictadura a través de la música. O, por poner otro ejemplo, las letras del rock argentino, que codificaban dardos a la dictadura militar entre letras oníricas, como «Canción de Alicia en el país» de Charly García, entre otras (Favoretto & Wilson, 2017). Estos elementos están ausentes en el caso peruano, en el que no existen estos

circuitos ni las canciones suelen ser vehículos de ideas políticas. No existe aquí un mensaje político contestatario contra el régimen, a excepción de algunos discos de Gerardo Manuel y El Humo o algunos guiños de Pax en sus portadas. Esto es un síntoma de que la cohesión de los rockeros estaba muy limitada a los eventos sociales y las tocaditas coyunturales, no a un movimiento ideológico ni contracultural, como lo fue en otros casos. La relación entre música y política durante el gobierno militar está muy lejos de agotarse con esta breve reflexión. ¿Existió música de protesta? ¿Existía música a favor del régimen? ¿Cómo otros géneros musicales asimilaron la «revolución»? La represión al concierto de Santana, no obstante, ha ocupado mucho del discurso sobre la relación entre política y música durante el velasquismo, por lo que es una tarea pertinente explicar qué pasó aquel diciembre de 1971.

3. LA ORGANIZACIÓN DEL CONCIERTO

El concierto de Santana no fue una respuesta a la demanda de una escena de rockeros o *hippies* que anhelaban ver a su estrella máxima. Tampoco a una gira latinoamericana o mundial programada por el conjunto. Menos a una empresa en busca de un éxito comercial o de algún interés de otro tipo. Lo que explica por qué Santana casi toca en Lima en 1971 es la sorprendente agencia de un *hippie* limeño: Peter Koechlin. Con 17 años, Koechlin ya había organizado el «Woodstockcito» en la Universidad de Lima, lo que le valió cierto crédito como productor de conciertos. Gracias a eso, el productor del canal 4 Nicanor Domínguez contactó a Koechlin y le propuso organizar un concierto que sería televisado exclusivamente por ese canal. Koechlin no dudó un segundo de que el concierto sí tenía permiso y eligió a Santana para que toque en Lima.

Junto con su hermano Jorge, quien sí era mayor de edad y podía firmar los contratos, Peter se embarcó hacia San Francisco, California, para contactar a Santana, a quien ya conocía de un viaje anterior. Según cuenta Koechlin, rápidamente se hizo amigo de toda la banda y trabó con ellos una muy buena relación personal, que fue la base sobre la cual se fundó el proyecto en Lima⁷. El conjunto

aceptó la realización del concierto, pero entre el primer viaje a San Francisco, a inicios de 1971, hasta el concierto cancelado de diciembre del mismo año, el grupo sufrió una serie de problemas y peleas entre los miembros que casi llevan a cancelar el evento. De hecho, Santana envió un telegrama pocas semanas antes del concierto, en el que indicaba que luego de una pelea que tuvo la banda en Fresno, California, esta se había disuelto. Koechlin viajó (una de las cinco veces que lo hizo para preparar el concierto) y se encontró con que la banda había superado el asunto y estaba emocionada por tocar en Lima.

La realización del concierto, sin embargo, no hubiera pasado de ser un sueño adolescente si Koechlin no hubiese recibido el decisivo apoyo de su padre y el de algunos personajes locales. Lo interesante es notar que se trataba de gente relacionada con el organizador por pertenecer a la clase alta limeña antes que por compartir admiración por el rock de Santana o ser de la «escena». Por ejemplo, Koechlin recuerda haber recibido el apoyo del importante productor de discos Héctor Roca o del empresario pesquero Luis Banchemo, quienes le prestaron locales y le ayudaron con contactos, publicidad y con la organización del evento. Los amigos de Koechlin, más contemporáneos a él, también jugaron un papel crucial en apoyar al entusiasta organizador, pues realizaron funciones logísticas, comerciales, etcétera, que hoy son encargadas a empresas profesionales de producción de conciertos⁸. En esa época, las cosas funcionaban más por el impulso de la gente que entendía la relevancia del evento que por la existencia de una empresa productora o un interés comercial. El concierto, queda claro, tampoco fue un logro de la escena del rock limeño, sino de un personaje en particular con el apoyo de su círculo social, más que musical.

Koechlin consiguió el permiso del recién creado Instituto Nacional de Cultura (INC), conducido por intelectuales que no tenían ningún problema estético con Santana, y las autorizaciones para utilizar divisa extranjera en el pago a los músicos, los permisos de internación de los equipos, el alquiler del estadio de la Universidad

Nacional Mayor de San Marcos y la confirmación del conjunto de Santana⁹. La cancelación, entonces, no es responsabilidad de alguna omisión administrativa ni de ningún problema evidente en ese momento. Recién en diciembre de 1971, ante la inminencia del concierto, empezaron los inconvenientes¹⁰.

4. LOS ENEMIGOS DE SANTANA

«Lima aún era una aldea que, a duras penas, soportaba el pelo largo y el olor a marihuana» es una frase que acuñó Fidel Gutiérrez en 2004 sobre el contexto en el que iba a darse el concierto de Santana y que captura bien el conservadurismo limeño de ese momento. En esta sección presentaré un breve análisis de los discursos y acciones de la ultraizquierda y de un sector de la prensa como una forma de entender la recepción de Santana, y acercarnos a la explicación sobre su expulsión por parte del gobierno militar de Velasco Alvarado.

4.1. Una mirada a la prensa

La cobertura del *affaire* Santana por parte de *Caretas*, *El Comercio*, *Expreso*, *La Prensa* y, en menor medida, *Oiga*, a pesar de sus notables diferencias ideológicas, tiene un cariz conservador. Estas ideas están normalizadas y no es que sean periódicos abiertamente afiliados a un proyecto reaccionario, sino que este tipo de pensamiento era extendido y socialmente compartido en ese momento. Algunos artículos de años anteriores a 1971 muestran que había una estigmatización del consumidor de drogas y *rock and roll* como delincuente, idea que probablemente se traspasó a Santana¹¹. Es interesante notar cómo *El Comercio* hace la diferencia entre los *hippies* criollos, jóvenes de alta sociedad como Koechlin, que aparecen en sus páginas, y los drogadictos y vagabundos. *El Comercio* advertía antes de la llegada del conjunto que, «étnicamente, los miembros de Santana pasarán como *hippies* criollos» y podrían mimetizarse fácilmente con un público semejante. En la realidad, Carlos Santana, Chepito y otros músicos del conjunto no se asimilarían tan fácilmente al todavía inofensivo *hippie* criollo

limeño, no solo por sus *african looks*, sino por cómo manejaron sus cuerpos, que hizo que su llegada a Lima fuera más incómoda que el comportamiento de sus seguidores locales.

Cuando Santana llegó a Lima el 9 de diciembre de 1971 tuvo que pasar del frío invierno del hemisferio norte al húmedo verano limeño. Apenas aterrizaron, los músicos sintieron la necesidad de desvestirse y mudar su ropa. Koechlin había preparado una sala alejada de la prensa y los fans para ese fin, pero la masa de periodistas y fanáticos desbordó la seguridad, y fue testigo del cambio de ropa. La banda se sintió muy molesta con la intromisión y no dio la conferencia de prensa que había anunciado¹². Este hecho, visto así, no es grave. En la prensa, sin embargo, revivían los estigmas sobre los *hippies* libertinos e inaceptables, pero ahora con un *superhippie* como Santana.

Su itinerario reconstruido no revela ninguna acción realmente escandalosa o problemática. Luego del episodio de la desnudez en el aeropuerto, el conjunto salió rápidamente por una puerta lateral del Jorge Chávez. Koechlin había alquilado el hotel Santa María, en un balneario a cincuenta kilómetros de Lima, para que Santana pudiera pasar las dos noches que quedaban antes del concierto. La prensa siguió atentamente el traslado del grupo y reportó que algunos *fans*, sobre todo chicas, se habían incorporado al grupo del rockero. *Caretas*, en su edición del 16 de diciembre, por ejemplo, muestra la trayectoria de una chica, *fan* de Santana, que empezó el día en el aeropuerto recibiendo al conjunto y lo terminó en el techo del hotel en la playa. En las páginas de los periódicos, el día 9 de diciembre se presenta como una juerga imparable, lo que se condice con el testimonio de Koechlin¹³. El organizador recuerda que el ajetreo previo al concierto no le permitió gozar de ese día, pero que sus amigos aprovecharon la oportunidad de compartir con los músicos.

Al día siguiente, en la víspera del concierto, Santana visitó el centro de Lima. Sus dos paradas fueron el Palacio Municipal y la Catedral, esta última por la profunda fe cristiana que hacía ineludible la visita. «No es tan rudo, después de todo», ironizaba «El

Dominical» sobre la devota visita del artista. La reunión con el entonces alcalde de Lima Eduardo «Chachi» Dibós se explica en gran medida por la afición de su hija Rina por Santana; de hecho, fue ella quien organizó la protesta en contra de la cancelación del concierto a la que me referiré luego. Saliendo de ver al alcalde, y ya rumbo al hotel de Santa María, la Policía interceptó a las trece personas del *staff* de Santana y los capturó¹⁴. En la forma cómo la prensa presentó estos hechos está, en parte, la clave para explicar por qué no se realizó el concierto.

Entre la cobertura de la prensa hay tres acusaciones centrales que se le hacen a Santana y que luego estarán en el fondo de la prohibición del concierto. La primera es que se desvistieron cuando llegaron y se quedaron semidesnudos e incluso se besaron entre sí¹⁵. La segunda acusación es que fueron sobrados o soberbios al no responder a la prensa y los fans que los esperaban en el aeropuerto¹⁶. La tercera fue que «llegaron y se fueron drogados», como decía el diario *Expreso* (figura 1), diario oficialista-nacionalista, en su polémica portada del 10 de diciembre de 1971. Sobre todo la última cuestión, la del consumo de drogas, fue central en la crítica conservadora contra Santana. *Caretas* reproducía en tono de burla que el conjunto «llegó volando, pero no en avión» y que «tanto pelo genera sospechas», refiriéndose al recibimiento de alrededor de 3000 personas en el aeropuerto Jorge Chávez¹⁷.

4.2. La Federación Universitaria de San Marcos y Patria Roja contra Santana

Aunque el gobierno tomó la decisión final sobre la cancelación, y la prensa proporcionó las imágenes y discursos que circularon los días previos al hecho, el actor que convirtió un concierto de rock en un hecho de historia política fue la Federación Universitaria de San Marcos (FUSM), de tendencia maoísta y controlada por el Partido Comunista del Perú-Patria Roja.

El golpe del 3 de octubre de 1968 de Juan Velasco Alvarado fue un remezón para los procesos de conformación identitaria y clarificación ideológica de estos partidos. Que el gobierno se diga

revolucionario y que levante algunas de las banderas que pertenecieron a la izquierda en décadas anteriores, como la nacionalización del petróleo o la reforma agraria, planteó un reto a los partidos socialistas o comunistas¹⁸. Estos grupos políticos habían pasado por un proceso de rupturas anteriores a 1968 que había producido partidos más radicales que el tradicional Partido Comunista –Unidad, único aliado del gobierno entre la izquierda marxista. Escindida del Partido Comunista prosoviético en 1964, a raíz de la ruptura sino-soviética, surgió Bandera Roja, un partido maoísta, radical, que propugnaba que solo la lucha armada conseguiría la revolución. En 1969, un grupo de jóvenes radicales de Bandera Roja consideró que la dirigencia tradicional del partido se había enquistado en el poder y que era muy blanda frente al nuevo gobierno que hacía una falsa revolución. Estos jóvenes refundaron el Partido Comunista del Perú y tomaron el nombre de Patria Roja (Dorais, 2014, pp. 202-205).

Patria Roja nació con ese hálito de radicalidad, de posicionarse más a la izquierda que los radicales de mediados de la década de 1960. Por el componente juvenil de la organización, sus cuadros avanzaron decididamente en la conquista de federaciones estudiantiles como centros de masas desde las cuales se podía hacer trabajo político; la Federación Universitaria de San Marcos era una de las principales. La marca distintiva de Patria Roja en la constelación de grupos de oposición izquierdista fue la naturaleza que le asignaron al gobierno, al que tildaron de fascista. Para Patria Roja, el gobierno tenía un carácter represivo y corporativo que le hacía merecedor de esta etiqueta. Esto implicaba que se debía lanzar una guerra para conquistar el poder y arrebatárselo a los militares proyanquis y burgueses. En palabras de su secretario general Rolando Breña, mediadas por casi cuarenta años de distancia: «para nosotros, el golpe de Velasco fue una respuesta para salvaguardar los intereses de la oligarquía y del imperialismo de las contingencias sociales que se estaban acumulando y que podían dar lugar a que explotasen, y determinamos que era un

movimiento reformista burgués que no escapaba de los lineamientos imperialistas capitalistas» (Adrianzén, 2011, p. 260).

Esta visión radical del proceso de 1968 no se tradujo, sin embargo, en una guerra real sino en una «guerra de papel». El episodio de Santana aparece como una pequeña batalla, una demostración de fuerza, en una guerra que no existía pero que estaba teóricamente a la vuelta de la esquina. Sobre todo, en el periodo 1969-1971, durante los primeros años de Patria Roja, una serie de pequeñas batallas coyunturales se desataron entre estudiantes y el gobierno. Eran actores políticos de trascendencia más allá de las universidades y un verdadero dolor de cabeza para el gobierno militar¹⁹. Alrededor de la apresurada y poco discutida Ley Universitaria de 1969 se dieron una serie de duros y violentos enfrentamientos entre policías y estudiantes. Estos enfrentamientos consolidaron la tesis sobre la «fascistización» del proceso peruano. En 1970, con la instalación de la Comisión de Reforma de la Educación —que culminó con la Ley General de Educación de 1972—, se reanudó el conflicto estudiantil para exigir mayor participación, pero sobre todo para oponerse estratégicamente a las reformas del gobierno militar (Dorais, 2014, pp. 200-202). Según el padre Mac Gregor, rector de la PUCP en esos años, los estudiantes fueron «inmisericordes en sus críticas» a la legislación educativa del régimen (1979, p. 150). Este elemento de enfrentamiento contra los planes educativos del gobierno velasquista está en el fondo de las protestas contra Santana.

Para Patria Roja, entonces, el asunto de Santana fue una oportunidad para mostrarse radicales y decididos en una coyuntura de enfrentamiento político. «No peleamos contra los músicos, peleamos contra los milicos, que querían destruir el movimiento estudiantil; así pudimos levantar la FUSM, la FEP y federaciones en todo el país», comenta Jacinto Yrala, un antiguo militante de Patria Roja en una publicación de Facebook que recordaba este hecho. En la memoria, el enemigo era el gobierno y no el músico, aunque el juicio moral y estético sobre Santana no se ha diluido ni a cuarenta años del hecho. El mismo militante de Patria Roja comenta: «Nos

oponíamos a que venga cualquier drogadicto a promover y extender comportamientos fronterizos...»²⁰.

Es interesante resaltar que la lectura estética y moral sobre Santana como un degenerado no es única de Patria Roja sino que es compartida también por el Partido Comunista Unidad (PC-U), enemigo ideológico, pero similar en relación con sus argumentos contra la presentación de Santana en Lima. En su publicación *Unidad* de la semana siguiente al concierto, el PC-U señala que el gobierno se equivocó en darle permiso, en primer lugar, a un grupo de «jóvenes exponentes de la purulenta sociedad norteamericana», y que se debe llevar a cabo una campaña para que los «estridentes ruidos tribales» de Santana desaparezcan de las radios y discotiempos. El editor cerraba el artículo con una frase que bien pudo estar en la pluma del editorialista de *La Prensa* o de algún cucufato limeño: «Si Santana hubiese actuado en el Estadio de San Marcos, la Bayer hubiera hecho su agosto. ¡Después de Santana, Baygón!»²¹.

Las agrupaciones de la nueva izquierda, trotskistas e izquierdistas menos ortodoxos, no se plegaron al lamento conservador. Los modelos culturales de pekinéses y moscovitas eran los guardias rojos revolucionarios o la marcialidad soviética; los jóvenes de Woodstock, Santana, la marihuana y el pelo largo eran la antítesis de esos paradigmas estéticos.

Se puede notar que la oposición de la Federación de San Marcos contra Santana responde principalmente a dos factores: al enfrentamiento contra el gobierno y a la contradicción estética con Santana. Hay que considerar también que diferenciarse de la «nueva izquierda» heterodoxa y «libertina» era importante en ese momento de definiciones y debate sobre lo que era ser revolucionario. También hay que tener en mente que enfrentarse al rector de San Marcos Juan de Dios Guevara, que había autorizado y defendido el concierto, era un motivo más para protestar contra su realización. ¿En qué acciones se tradujo este enfrentamiento y cómo se explica la cancelación? ²²

Días antes del concierto, la organización de Koechlin había refaccionado el estadio de San Marcos para colocar tabladillos, baños, rejas y demás instalaciones necesarias para el evento. El día 8 de diciembre, la FUSM se movilizó en respuesta a esto y boicoteó los preparativos destrozando el tabladillo, vertiendo agua de desagüe en el campo y vandalizando los baños²³. Todos estos hechos fueron atribuidos por Adolfo Calderón, secretario de organización de la FUSM, al rechazo a Santana de «estudiantes de base» y no a la dirigencia de la Federación²⁴. Calderón terminaba exigiendo la cancelación del concierto para evitar actos de violencia y enfrentamientos, con una actitud claramente amenazadora.

Ante las noticias de estos intentos de boicot, Koechlin se movilizó hasta San Marcos con el *road manager* de Santana para ver cómo solucionar el problema. La reunión se volvió rápidamente un diálogo imposible. Por un lado, Adolfo Calderón y un grupo de estudiantes sostenían que la música de Santana no correspondía con el esfuerzo por «superar la alineación» que era necesario en el país²⁵. Koechlin, un *hippie* criollo, respondió que la política y la música no tienen nada que ver, y que el único mensaje que Santana venía a traer era «paz y amor». Además, el joven organizador ofreció «un platal en entradas», según un militante de esos años, «pensando que podía *cutrearnos*»²⁶. Los maoístas de la Federación insistieron, según Koechlin, con gritos y prepotencia, en que el concierto no podría darse en la ciudad universitaria pero que autorizaban que se realice en otro local. La actitud de los sanmarquinos enervó al joven, que respondió riéndose de la pretensión de autorizar el concierto y se fue diciendo: «¿Qué se creen?». Al salir, recuerda Koechlin con ironía, algunos sanmarquinos buscaban al *manager* de Santana para un autógrafo.

La posición de la Federación Universitaria de San Marcos, aunque seguramente para un núcleo duro de militantes era por profundas convicciones estético-políticas, fue vista por muchos como oportunista. Para la revista *Oiga*, por ejemplo, fue «de la noche a la mañana» que los de la FUSM «amanecieron puritanos y nacionalistas», indicando que era una maniobra política que

utilizaba como excusa el rechazo a lo foráneo²⁷. En la siguiente edición, la misma publicación revelaba que la Federación había realizado conciertos de nueva ola y *rock* en festivales anteriores, en un intento por mostrar lo contradictorio de su posición. En la sección de correspondencias y en «La calle opina», encontramos diversas expresiones del público sobre la actuación de la FUSM. Una lectora dice que «Los de la FUSM son como macartistas al revés, pues ven ‘alienados’ e ‘imperialistas’ hasta abajo de su cama»; otro lector critica al gobierno por hacerles el juego a «cuatro revolucionarios de pacotilla y otros tantos ancianos (físicos y/o mentales)»²⁸.

5. LA DECISIÓN

El concierto planeado para el 11 de diciembre de 1971 nunca ocurrió, porque Santana fue expulsado del país. Ni la FUSM ni la prensa conservadora ni nadie más que el gobierno militar tenía poder para tomar esa decisión. En concreto, fue el Ministerio del Interior el que explicó la expulsión de Santana por «los gestos y actitudes adoptados por los integrantes del conjunto musical Santana a su arribo al país (que) han demostrado que sus actividades son contrarias a las buenas costumbres del pueblo peruano y al objetivo moralizador del Gobierno Revolucionario de la Fuerzas Armadas»²⁹.

Fue el gobierno el que decidió cancelar el concierto, pero fue una reacción frente a una situación política, no un impulso totalitario y brutal. Además de las razones morales que señalaba el comunicado, la posibilidad de contentar al mismo tiempo a sus dos enemigos principales —la derecha conservadora y la izquierda radical— fue un motivo de peso para evitar el concierto. ¿Cuántas medidas del gobierno militar podían ser aplaudidas en las páginas de *Patria Roja* y *La Prensa* al mismo tiempo? Sospecho que el caso de Santana es único. El argumento de este texto es que los extremos políticos se unieron en sus valoraciones conservadoras morales y estéticas sobre el músico. De ahí que el gobierno insistiera en esos aspectos para justificar públicamente la

cancelación y no en una cuestión musical, relativa a la identidad nacional o policial.

Son muchos los mitos sobre por qué se canceló el concierto, y el análisis de esa mitología y sus enunciados podría ser motivo de otro artículo. Mencionemos algunos de los mitos, como lo que afirma Gerardo Manuel: que el hijo de Velasco Alvarado, fanático de Santana (Vigil & Bustos, 2014), pidió al conjunto tocar para su cumpleaños y que, al recibir una negativa, su padre «castigó» a los músicos (Cornejo, 2012). También el hecho de que hay quienes sostienen que Santana pretendía traficar droga entre sus equipos y que por eso fueron expulsados (Vigil & Bustos, 2014)³⁰. Asimismo, se ha dicho que la expulsión se dio porque Santana orinó desde la escalinata del avión hacia la pista o porque se besó con un compañero en el aeropuerto. La versión más aceptada entre todas, sin embargo, es la que sostiene que Velasco era furibundamente antiimperialista y antirrockero, y, por eso, prohibió el concierto.

No es lugar aquí para abrir la discusión general sobre el *rock* y la dictadura de Velasco Alvarado. Es un asunto polémico que merece un espacio aparte y una discusión pormenorizada³¹. Sin embargo, hay que decir que no hay ninguna prueba documental ni testimonial sólida que indique que Velasco tuviera animadversión contra el *rock*. De hecho, circuló, desde la página «Sótano Beat», una foto del presidente con un grupo de *rock* canadiense en la Feria del Hogar, y está el testimonio de su hijo acerca de que su padre nunca le impidió tener la colección completa de Santana en casa y que nunca tuvo animadversión hacia el *rock* (Vigil & Bustos, 2014). Entre los documentos del gobierno, encontramos apenas algunas referencias a la necesidad de promover la música peruana y limitar el uso de anglicismos en la radio, pero ni un solo rastro de querer prohibir el *rock* o la música «alienante»³².

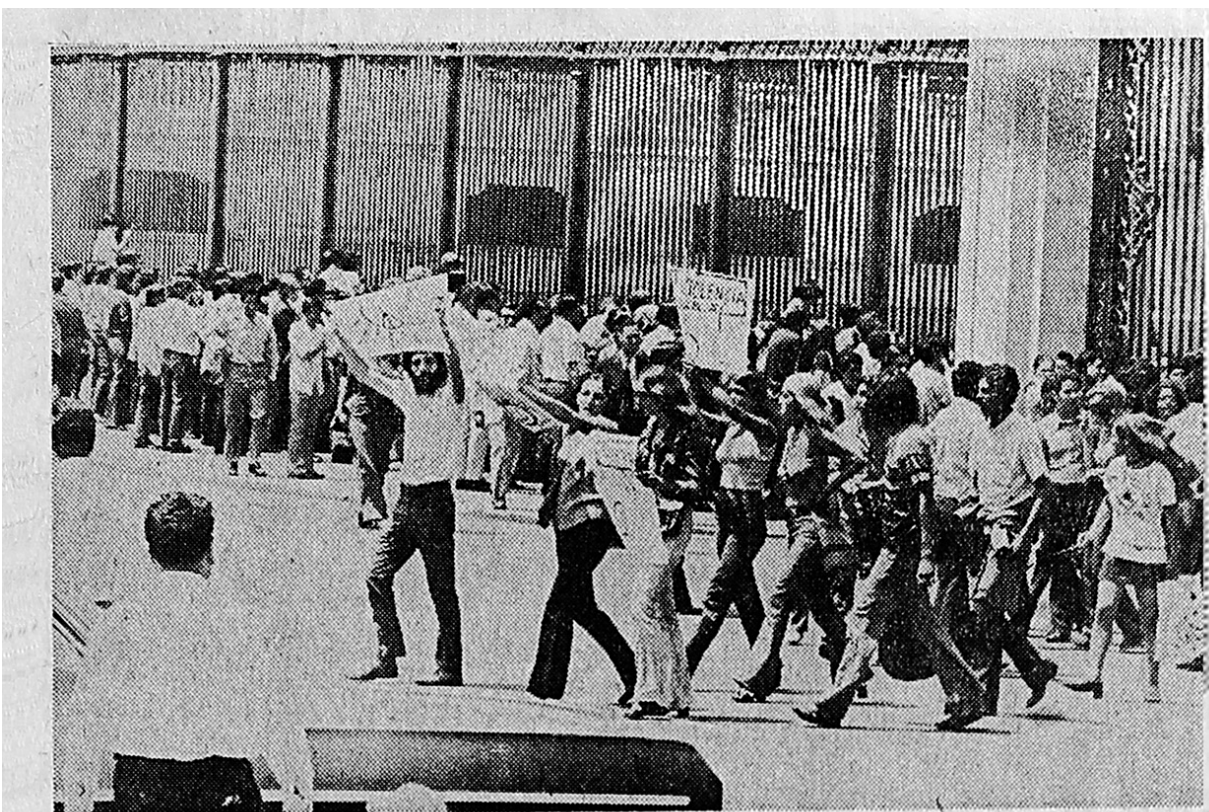
Dentro del gobierno, sin embargo, hay matices muy marcados y personas con ideas diferentes que hay que considerar para analizar una decisión como esta. Según Koechlin, aunque esto no es evidente en ningún documento, la Iglesia católica presionó al gobierno en contra de Santana³³. Hay que recordar que la censura

—primero en 1951 y luego en 1964— del espectáculo de mambo de Dámaso Pérez-Prado, con amenazas de excomunión a quienes bailaran este estilo, fue producto de la acción de dos decididos cardenales: Guevara y Landázuri, respectivamente (Bustamante, 2012, p. 522). En el caso de Santana, la presión no viene directamente del cardenal Landázuri, que era más progresista que sus predecesores, sino de otros curas cercanos al gobierno.

La Iglesia en esta ocasión no se pronunció abiertamente, pero, me atrevo a pensar, permeó el círculo de toma de decisiones a través de ciertos lazos personales. Aunque no existen huellas documentales de esta influencia, hay tres personajes que se perfilan como posibles opositores al concierto y artífices de la expulsión que están relacionados con la Iglesia³⁴: Alfredo Carpio, ministro de Educación; Ernesto Montagne, premier; y Pedro Richter Prada, ministro del Interior (Sánchez, 2002)³⁵. El primero estaba relacionado con los curas de la Comisión de Reforma de la Educación, que no veían con buenos ojos a Santana, el segundo estaba casado con la hermana del cardenal Landázuri y era bastante conservador, y el último era hermano de un obispo y miembro también del ala derecha del gobierno. Ellos tres serían posibles responsables de la deportación de Santana entre los ministros del régimen, aunque no es un tema que se haya discutido en el ámbito de Consejo de Ministros ni del que hayan quedado muchos rastros documentales³⁶.

De cualquier forma, Richter Prada fue quien directamente autorizó la expulsión y acabó con el sueño de escuchar a Santana en Lima. Los argumentos morales del comunicado parecen expresión sincera del espíritu conservador del ministro del Interior³⁷. Sin embargo, un elemento policial no puede descartarse. Richter Prada reemplazó ese año, 1971, a Armando Artola, quien fue cesado por la excesiva represión policial en la invasión a Pamplona. Con ese escándalo todavía fresco, en el cual incluso el cardenal Bambarén se puso del lado de los invasores, el nuevo ministro debía evitar cualquier nuevo enfrentamiento. La posibilidad de que el concierto cause una batalla campal entre *hippies* y maoístas no parecía tan lejana.

El comunicado del Ministerio del Interior es el único documento que formalmente explica por qué se canceló el concierto. He intentado demostrar que las razones morales que se arguyen ahí no son una simple excusa, sino que eran un elemento que compartían el gobierno y un importante sector de sus opositores. La música y la identidad nacional, temas que son centrales en la memoria del hecho, no aparecen en la discusión del momento. La influencia del contexto, del espíritu conservador de la época, la coyuntura de disputa política, la influencia de la Iglesia y las diferencias al interior del gobierno son algunos factores que ayudan a explicar la decisión de deportar a Santana. Aunque no he sido categórico en afirmar la ruta de la toma de decisión ni he considerado a fondo todos los factores, creo que podemos descartar que la cancelación haya sido un exabrupto dictatorial y conservador del mismo Velasco, sino que fue una decisión que solo se entiende bien partir del momento histórico que se vivía en 1971.



Una fracción del grupo de "hippies" simpatizantes de Santana, pasan ante el Palacio de Gobierno en momentos en que se realizaba la ceremonia del cambio de guardia.

Figura 2. «*Hippies*» protestan contra la cancelación del concierto de Santana en la Plaza de Armas de Lima. Fuente: *El Comercio*, 12 diciembre 1971, nro. 73-081, p. 3.

6. LA REACCIÓN Y LA MEMORIA

De las cincuenta mil personas que iban a asistir al concierto, solo una ínfima parte se presentó a la protesta que se organizó al día siguiente frente a Palacio de Gobierno (figura 2). Fue una manifestación organizada por Rina Dibós, hija del alcalde de Lima, que *Caretas* describe como «una veintena de *hippies* criollos [...] protestando a favor del melenudo de Santana». Los mensajes de la marcha eran sobre todo por la «libertad musical» y contra la violencia, y la narración que hace la revista de una manifestación sin palos, bombas lacrimógenas ni detenidos indica su pasividad, a pesar de que en la misma época otras marchas eran violentamente reprimidas. Era una manifestación muy de la élite, que partió de la misma municipalidad y que difícilmente iba a ser reprimida por la policía. La única respuesta del público no pasó por una protesta directa frente a una injusticia, sino que fue a través del consumo. Las ventas de los discos de Santana aumentaron notablemente luego de diciembre de 1971³⁸. No existió una respuesta organizada ni duradera frente a la acción del régimen contra Santana sino respuestas individuales, desarticuladas y románticas. Más que hacer manifiesta la represión del gobierno, la cancelación de Santana, y sobre todo la acotada respuesta, dice mucho sobre el alcance de la escena del *rock* en 1971.

En la prensa encontramos que los editoriales y muchos de los corresponsales coinciden en señalar que el gobierno fue muy torpe al expulsar a Santana, y que los maoístas se mostraron dogmáticos y oportunistas. El hecho es visto como una concesión del gobierno a los *ultras* más que una acción propia. Hay quienes lamentan la deportación, pero entienden que el gobierno actuó para evitar la violencia. Aparece, aunque no es mayoritario, el argumento de que el gobierno era ignorante y que no supo apreciar la combinación de ritmos latinos y *rock* que Santana producía. Esta crítica a los militares no era tan extendida en 1971 como lo fue luego; para

quienes vivieron ese momento era más fácil entender la complejidad de la coyuntura y no cargar todo el peso al gobierno.

Hoy, la memoria sobre Santana se mezcla con el debate sobre la «muerte» del *rock* a manos de Velasco. El último no es un tema que haya podido abordar aquí ni que se pueda separar analíticamente del de la memoria sobre Santana. El mito antivelasquista ha querido ver en la cancelación una acción tiránica de un espíritu autoritario y represor contra el *rock*. Creo que no fue el caso; muchos afirman eso como una forma de eludir la autocrítica y el análisis profundo de la sociología de la escena musical en esos años. Para otros, es una forma de expresar su oposición ideológica contra el gobierno, donde muchos ubican la debacle del Perú criollo, y el inicio de un Perú de chicha y desborde popular que las élites roqueras sentían menos propias.

Espero que el lector pueda terminar convencido de que la cancelación del concierto fue acción del gobierno militar pero que otros agentes en un contexto histórico específico influyeron en la decisión de un gobierno que era heterogéneo y permeable por diversas presiones. Un hecho como el que he analizado aquí es muestra de una tensión vigente en la historia peruana entre el conservadurismo y las expresiones artísticas disidentes. Entenderlo a partir del genio malvado de un personaje histórico, Velasco, es limitar su potencialidad para iluminar el presente. Leerlo, en cambio, a partir de las condiciones históricas en las que se dio nos permite insertarlo en una reflexión contemporánea y en una historia más completa de la relación entre música, estética, moral y poder en el Perú contemporáneo.

² El Partido Comunista del Perú – Patria Roja nació de un cisma en el Partido Comunista Peruano, en el contexto de las discrepancias entre prosoviéticos, gradualistas y pacifistas, y prochinos, violentistas y revolucionarios, a inicios de la década de 1960. La fracción maoísta, que nació en 1962, llamada PCP-Bandera Roja, sufrió una separación posterior, en 1969, de la cual salió Patria Roja. La fractura estuvo liderada por jóvenes radicales que consideraban que la dirigencia era complaciente con el *statu quo*, por lo que tuvo en esos años

un espíritu juvenil y vanguardista que les valió mucha fuerza en los gremios estudiantiles y los sindicatos de maestros.

³ El recuerdo parece unánime en este sentido, y así lo comprueban las publicidades de venta de discos que se encuentran en las publicaciones de estos años. Según Jorge Koechlin, organizador del concierto, las ventas fueron espectaculares e incluso aumentaron luego de la cancelación.

⁴ Gonzales (2015) hace una reconstrucción de los *rankings* de las canciones más escuchadas de la época.

⁵ La información viene de mi propia revisión de los *rankings* musicales que aparecen en los semanarios *Oiga*, *El Dominical (El Comercio)* y *7 días (La Prensa)*. Las canciones más escuchadas en 1971, según Gonzales (2015), eran: «Regresa», de Lucha Reyes; «Imagine», de John Lennon; «Puerta de Amor», de Nino Bravo; seguidos de Bee Gees, Gran Combo, Willie Colón, Tom Jones. Santana está en el puesto 45 del *ranking* con «Black Magic Woman-Samba Pa Ti-Oye cómo va» (2015, pp. 78-79).

⁶ Cabe señalar que en el presente libro se encuentra un artículo de Gutiérrez sobre la escena del rock peruano durante el gobierno de Velasco.

⁷ Santana solo cobró US\$ 25 000 porque era amigo de Koechlin (*Oiga*, 10 de diciembre de 1971, p. 13).

⁸ Esta sección la escribí gracias a la entrevista con Peter Koechlin el 27 de junio de 2018.

⁹ Borrador del Acta del Consejo de Ministros (BACM) del 14-12-71. Los ministros, luego del escándalo del concierto, comprueban que este tenía permiso del INC, tramitado el día 3 de junio de 1971. La preocupación que muestran los militares es por la salida de divisas causada por los espectáculos extranjeros, un problema económico y no cultural o estético.

¹⁰ *El Comercio* del 2 de diciembre de 1971 informa sobre la inminencia del concierto y que estaban casi agotadas las 50 000 entradas que habían sido puestas en venta.

¹¹ *El Comercio* del 6 de junio de 1969 hizo un reportaje sobre el consumo de drogas y sus peligros; el 4 de junio de 1971 celebraba las acciones de la Junta Calificadora de Vagancia. La revista *Oiga*, el 14 de febrero de 1969, critica el «viejo y trillado» estilo conservador del ministro del Interior Artola, y en la edición del 7 de junio de 1972 ofrece una descripción de los *hippies* como «zánganos uniformados de sarna». Así se muestra que, más que propiedad del gobierno, el conservadurismo estético estaba en el ambiente.

¹² Entrevista personal a Peter Koechlin del 25 de junio de 2018. Le agradezco especialmente al señor Koechlin por ofrecerme su tiempo y su apasionado relato de estos hechos, de los que fue protagonista.

¹³ «El Dominical» de *El Comercio* del 12 de diciembre de 1971 y *Caretas* del 16 de diciembre.

¹⁴ Entrevista a Peter Koechlin. «El Dominical» de *El Comercio* del 12 de diciembre de 1971 y *Caretas* del 16 de diciembre.

¹⁵ *Caretas*, 16 de diciembre de 1971.

¹⁶ *El Comercio*, 9 de diciembre de 1971 y *Caretas* del 16 de diciembre.

¹⁷ *Caretas*, 16 de diciembre de 1971 y *El Comercio*, 10 de diciembre.

¹⁸ Varios izquierdistas de esa época reflexionan en el documento de Alberto Adrianzén, «Desde el lado del corazón» (2013), sobre su relación con el gobierno militar. Hay ciertas críticas al radicalismo y a la oposición contra Velasco, que hoy, al mirar lo que ocurrió en las siguientes décadas, es bien visto por la mayoría de la izquierda.

¹⁹ El 18 de agosto de 1970 los estudiantes de la Federación Universitaria de San Marcos boicotearon una conferencia del Ministerio de Industrias; el 9 de marzo de 1971 se realizó un evento sobre la influencia de Hugo Blanco; el 15 de junio, sobre las diversas tomas estudiantiles; el 17 de junio, sobre la relación entre estudiantes y sindicatos mineros; el 7 de julio, sobre el apoyo de los universitarios a huelga del SUTEP.

²⁰ Comentario de Jacinto Yrala al *post* de Arturo Ayala del 3 de octubre de 2016

(<https://www.facebook.com/ArturoAyalaDelRio/posts/10208409615730737>).

²¹ *Unidad* del 16 de diciembre, 1971. Baygón es una marca de insecticida muy famosa en Perú.

²² *El Comercio* del 10 de diciembre de 1971 cita el comunicado 82003 del Rectorado de la UNMSM, que señala a la FUSM como de extrema izquierda, y denuncia que se oponen a cualquier evento en el estadio de San Marcos como una forma de chantaje y extorsión a las autoridades. Asimismo, indica que la gran mayoría de la comunidad universitaria está contenta con el concierto. Koechlin mencionó en la entrevista que le hice que él tenía contactos con un decano en San Marcos y que «peleó con todos, con los estudiantes, para que se pueda dar el concierto».

²³ «El Dominical» de *El Comercio*, 12 de diciembre de 1971.

²⁴ *Oiga*, 10 de diciembre de 1971.

[25](#) *Caretas*, 16 de diciembre de 1971, pp. 10-11.

[26](#) Comentario de Jacinto Yrala en el mismo post de Facebook antes citado. Coincide con la versión que me dio Koechlin sobre la reunión con la FUSM: «Y yo les decía: ¿qué pasa? Hemos invertido, hemos arreglado tu estadio, después vas a poder hacer más conciertos, ustedes van a tener entradas [...]. Les ofrecí, no sé, miles de entradas. Entonces, fuimos con la buena onda».

[27](#) *Oiga*, 10 de diciembre de 1971.

[28](#) *Oiga*, 17 de diciembre de 1971.

[29](#) «El Dominical» de *El Comercio*, del 10 de diciembre de 1971, reproduce el comunicado del Ministerio del Interior.

[30](#) Esto lo cuenta el propio hijo de Velasco Alvarado, que dice que el «nuevo hombre» peruano no se correspondía con el hecho de que Santana trajera droga entre sus equipos.

[31](#) Cada vez que he hablado del asunto en público, he recibido inflamados comentarios del público, de rockeros de la época, que denuncian que el gobierno sí fue represivo con el *rock*. La memoria sobre este asunto es tan disputada y problemática que merecería un estudio aparte. Espero aportar con este estudio limitado a esa discusión más grande. En las reediciones de *Demoler* (2018), de Carlos Rotondo, y *Cortocircuitos* (2018), hay dos discusiones informadas y medidas sobre el *rock* y el gobierno militar que el lector debe consultar. En el artículo que ya mencioné de Fidel Gutiérrez, está una de las interpretaciones con las que más coincido.

[32](#) El decreto supremo ED-05-1972 da lineamientos para la radiodifusión, pero apenas sugiere reducir el uso de anglicismos, no hay mayores signos de censura (Bustamante, 2012, p. 514).

[33](#) Entrevista personal a Koechlin del 25 de junio de 2018.

[34](#) No había considerado la influencia de la Iglesia hasta que me lo sugirió Koechlin en la entrevista. Es difícil encontrar una prueba de la presión eclesiástica, pero me parece un factor que es necesario considerar. Ríos (2013) señala que el primer ministro Montagne estaba casado con la hermana del cardenal Landázuri y que el ministro del Interior Richter Prada era hermano del prelado Federico Richter Prada. Ambos ministros eran de los más conservadores del régimen y su cercanía con la Iglesia hace verosímil la versión de Koechlin de que hubo presión desde ese lado.

[35](#) El autor hace una excelente revisión del trabajo de Lisa North sobre la ideología de los ministros.

[36](#) La única discusión sobre el concierto tuvo que ver con la autorización para la salida de los dólares para pagar a Santana. Koechlin había tramitado todos los permisos para cambio de divisas, pero aun así los militares estaban preocupados por la fuga de dólares respecto de todos los espectáculos extranjeros.

[37](#) Richter Prada fue luego ministro de la segunda fase del gobierno revolucionario, cuando se realizaron políticas antipopulares y criminales. De hecho, fue condenado en 2017 por un tribunal italiano por su participación en el Plan Cóndor.

[38](#) Entrevista a Peter Koechlin. No he encontrado forma de comprobar este dato, pero tal vez existan registros de ventas de discos.

ENTRE LA VANGUARDIA Y EL AUTORITARISMO: EL GOBIERNO DE VELASCO Y LOS *MASS MEDIA*. EL CASO DEL TÍO JOHNNY

Anna Cant



Figura 1. El Tío Johnny con su característico traje saco a rayas, corbatín y sarita. Fuente: Archivo personal de Susana Salim.

Juan Andrés Salim se hizo famoso con el personaje del Tío Johnny, un animador de la televisión infantil peruana que capturaba la atención de miles de niños peruanos desde su debut en 1963³⁹. Su programa, «El Tío Johnny»⁴⁰, incluía títeres, concursos y la

presentación de series como *Super Car*, *Tiro Loco*, el *Bonachón Noddy Magrou*, y *la historia de Aladino y su Lámpara Maravillosa* (Manotas, 2007). En uno de los episodios del año 1973, el Tío Johnny comentó en vivo: «Qué gordito este niño, dime qué has almorzado hoy». El niño respondió «carne», a lo que el Tío Johnny replicó: «¿Carne, en época de veda?, ¡debe ser hijo de militar!»⁴¹. Según la leyenda urbana, al día siguiente el Tío Johnny fue deportado al Ecuador por insultar a los militares con dicho comentario, y pasó el resto de sus días en el exilio. En realidad, el animador renunció en 1974, un año después de su famoso chiste, porque no aguantaba más las intervenciones del Instituto Nacional de Teleeducación (INTE) y las del Instituto Nacional de Cultura (INC) sobre los contenidos de su programa⁴². Incluso, luego de su paso por Ecuador (de 1975 a 1980), retornó a la televisión peruana entre 1981 y 1983.

Los militares se quejaron en particular de que el traje y forma de actuar del Tío Johnny eran alienantes, por su similitud al Tío Sam de los Estados Unidos. Según su esposa, la vestimenta del Tío Johnny —un saco a rayas con un corbatín negro y sarita⁴³— no estuvo inspirado en el Tío Sam, sino en Maurice Chevalier, un célebre intérprete francés de películas musicales de los años veinte y treinta (Vivas, 2012). Sin embargo, el régimen velasquista tachó al Tío Johnny de imperialista y criticaba varios aspectos de su programa. Por ejemplo, según el gobierno, el segmento «Feria de Juguetes» iba en contra de la revolución peruana porque mostraba juguetes importados que no estaban al alcance de muchos niños peruanos. Según cuenta la hija mayor del Tío Johnny, Salim «se retiró por dignidad luego de que intentaran quitarle la sarita, el chaleco negro y la camisa a rayas, luego de ya no usar su saco a rayas»⁴⁴.

Desde la perspectiva contemporánea, las objeciones del INTE y el INC al Tío Johnny parecen exageradas y absurdas, pero nos remiten a una época en que el imperialismo, el marxismo y el papel político de las artes eran puntos de referencia constantes en la crítica cultural, no solo en el Perú sino en muchos países del mundo. Un texto emblemático de la época es *Para leer al Pato Donald*,

escrito por Ariel Dorfman y Armand Mattelart y publicado en Argentina en 1972. Los autores presentaron su texto como un «manual de descolonización» y argumentaron que, a pesar de su carácter aparentemente benigno, los programas de Walt Disney serían cómplices activos y conscientes de la tarea de mantener la ideología dominante, según los postulados del marxismo. Aunque el gobierno militar rechazó cualquier asociación con el marxismo y presentó su revolución como una tercera vía entre el socialismo y capitalismo, el régimen sí se identificó con los procesos de «descolonización cultural» que estaban surgiendo en el tercer mundo y defendió el propósito de utilizar la producción cultural como arma del cambio social.

Este texto explorará la relación tensa y contradictoria que el gobierno velasquista mantuvo con los *mass media*. Por una parte, el gobierno fue reconocido internacionalmente por sus esfuerzos para resistir al imperialismo cultural, y ampliar la participación en la producción y el consumo de los medios de comunicación; pero, por otra, fue condenado por su tendencia hacia la censura autoritaria y el efecto agobiante de esta sobre la expresión artística en el país. El artículo se enfocará, en este sentido, en la televisión, con referencia también a la reforma de la prensa y el trato del cine.

1. EL IMPERIALISMO CULTURAL

El antiimperialismo formó una parte clave del discurso político del gobierno de Velasco, expresado en los discursos del presidente, los decretos leyes y la propaganda política que se difundía por medio de agencias, como el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS). Si bien en el ámbito económico había que nacionalizar los recursos naturales para el bien del pueblo peruano (por ejemplo, la expropiación de la International Petroleum Company en octubre de 1968); en el cultural, el gobierno militar también buscaba contrarrestar las influencias extranjeras. Por ejemplo, en el Encuentro Nacional Inkari⁴⁵ del año 1973, el gobierno puso énfasis en la reivindicación del arte popular e indígena como una defensa ante el imperialismo norteamericano. El folleto conmemorativo del

evento argumenta que, por medio del control de la producción cultural del país —diarios, televisión, radio— «los dominadores [...] se apoderaron de nuestra imaginación»:

De este modo, nos enseñaron a ser obedientes, a respetar a los que no trabajan y, sin embargo, poseen la riqueza, a avergonzarnos de nuestras canciones nativas, de nuestras danzas populares, de la memoria rebelde del pueblo, de nuestros sentimientos colectivos. Nos enseñaron entonces a no ser como somos, a esperar todo de los que todo tienen, a admirar las maneras, el modo de ser de los dominadores, a sentir vergüenza de ser nosotros mismos (SINAMOS, 1973)⁴⁶.

Expresado así, el antiimperialismo cultural del gobierno militar suena como cualquier populismo nacionalista común y corriente. Sin embargo, la política cultural del gobierno tenía también su lado más radical, que cuestionaba el papel social de los medios de comunicación y buscaba democratizar tanto la organización de los *mass media* como la producción de sus contenidos. En ese sentido, las políticas del gobierno de Velasco estaban vinculadas con una tendencia intelectual compartida por muchos países del llamado tercer mundo. Allí, Unesco jugó un papel importante, porque patrocinó varias investigaciones críticas sobre el tema y organizó congresos como la Reunión de expertos sobre derechos culturales como derechos humanos⁴⁷, que tuvo lugar en París en julio de 1968. El congreso incluyó la participación de figuras como Romesh Thapar, un conocido periodista indio y miembro del Partido Comunista de su país. En una ponencia titulada «Las raíces comunes de nuestra alienación», Thapar abogó por un cambio fundamental de actitud en cuanto a las políticas culturales:

Estamos, de hecho, en la encrucijada. Basta de historia estereotipada que falsifica la verdad y presenta una imagen distorsionada de la contribución de cada pueblo al desarrollo del conocimiento humano. Basta de una teoría económica que se aplique mecánicamente, independientemente de las condiciones variables. Suficiente de tecnología de imitación que es un desperdicio y está orientada solo a una sociedad orientada al consumo. Ya basta de un nuevo colonialismo intelectual y académico que rompe caprichosamente la dignidad y el orgullo de los nuevos pueblos emergentes. Para que los derechos

culturales se conviertan en parte integrante de los derechos humanos en los países en desarrollo, la Unesco deberá iniciar y sostener un cambio fundamental de actitud (Thapar, 1968).

En 1982, Rita Atwood y Sérgio Mattos, dos expertos en comunicación social, comentaron que la necesidad de cambiar las estructuras de los medios de comunicación era un asunto clave en cuanto al papel de estos en el desarrollo de los países del tercer mundo: «En general, está ampliamente reconocido que los sistemas y políticas de la comunicación de masas deben ser coherentes con las reformas intentadas en otros sectores económicos, políticos y sociales de las sociedades en desarrollo» (Atwood & Mattos, 1982, p. 34). Durante la década de 1970, las estrategias más comunes para reformar los medios de comunicación incluían la reducción de la dependencia de la tecnología de comunicaciones importada, y la redistribución del control sobre y participación en los sistemas nacionales de los medios de comunicación (p. 34).

Fue en este marco político que el gobierno de Velasco introdujo sus reformas a los medios de comunicación. En 1971, solo el 2% de las radioemisoras y el 5% de las estaciones de televisión eran estatales; el resto era propiedad de familias ricas y sus aliados. De hecho, trece de los diecinueve canales de televisión existentes en 1968 estaban en manos de cinco familias peruanas (p. 36). Con el objetivo de reducir el poder de los grandes empresarios de la televisión y radio, y disminuir las influencias extranjeras (especialmente de los Estados Unidos), el gobierno militar promulgó, en 1971, la Ley General de Telecomunicaciones, decreto ley 19020.

El texto de la ley afirmaba en su preámbulo: «La modalidad actual de explotación de los servicios de radiodifusión en el Perú, con fines exclusivos de lucro, no permite alcanzar las metas educativas y culturales de interés nacional»⁴⁸. La ley autorizó la expropiación por parte del Estado del 25% de las acciones de las emisoras de radio existentes y 51% de las acciones de las empresas de televisión. También se decretó que todas las empresas de telecomunicaciones crearían comunidades de trabajadores, compuestas por sus trabajadores actuales, los cuales recibirían un 25% de las ganancias

de la empresa y participarían en su gestión. Además, se estipuló que todos los dueños y empleados de los canales de televisión tenían que ser peruanos y la participación de los artistas extranjeros estaba permitida solo con el consentimiento de las autoridades estatales (Atwood & Matos, 1982, p. 38).

Con la creación del Sistema Nacional de Información (SINADI), en 1974, el Estado peruano empezó a intervenir aún más en los medios de comunicación. Dirigido por una oficina central llamada Oficina Central de Información (OCI), a cargo de un general de división, el SINADI era diseñado para «coordinar, integrar y racionalizar las actividades de información, publicidad y empleo de los medios de comunicación colectiva del sector público nacional» (Gargurevich, 1991, p. 212). El SINADI pasó a controlar Radio Nacional y Canal 7 de televisión, y tomó la gerencia de radiodifusión de las televisoras y radios en que el Estado tenía participación desde la promulgación de la Ley General de Telecomunicaciones de 1971. La lógica de este tipo de intervención estatal era crear el espacio para la producción y difusión de contenidos que no obedecían a los intereses de las empresas «gringas» y las élites nacionales, y que más bien contribuyan a fomentar el cambio social.

Otra reforma importante motivada por la misma aspiración fue la reforma de la prensa, del año 1974 (decretos leyes 20680 y 20681), la cual expropió los periódicos nacionales y transfirió la propiedad de estos a grupos de trabajadores, con la idea de representar mejor sus intereses en la esfera pública. Así, *El Comercio* pasó a las organizaciones rurales; *Expreso*, a los grupos educacionales; y *La Prensa*, a los trabajadores industriales. La política atraía el interés internacional. Por ejemplo, el diario británico *The Guardian* comentó que esta reforma era «uno de los experimentos más interesantes en la historia del periodismo» (Cott, 1974). Sin embargo, la Sociedad Interamericana de Prensa condenó la reforma como «un abuso de poder arrogante basado mayormente en el uso persuasivo de las armas» (Knudson, 2009, p. 131). En realidad, nunca se transfirió por completo el control de la prensa a los sectores sociales, porque los periódicos quedaron en manos de unos comités transitorios, vigilados por el gobierno. Eventualmente, en 1980 los periódicos

fueron devueltos a sus antiguos dueños con el retorno a la democracia, durante el gobierno del presidente Belaunde (1980-1985).

En cuanto a los contenidos de los medios de comunicación, el gobierno de Velasco hizo varios esfuerzos para aumentar la presencia indígena en ellos. Por ejemplo, Canal 4 presentaba su programación con la frase en quechua «*Tawa canal Limamanta pacha*» («Canal 4, desde Lima»). Después de la expropiación de *La Crónica* en 1974 se empezó a publicar una versión semanal exclusivamente en quechua, llamada *Cronicawan*. En el ámbito regional, la Empresa Nacional de Radiodifusión, fundada en 1974, contrataba a los locutores locales para producir programas en quechua. Uno de los locutores que trabajaba en esta iniciativa comenta: «A nosotros, en ese momento, nos parecía excelente que el campesino pueda tener un medio de comunicación a su favor y que podía a través del medio de comunicación lograr una educación que lo haga más competitivo [...]. Porque al campesino nunca se le escuchaba [...] en nuestro programa sí los escuchábamos»⁴⁹. El gobierno militar también estableció premios de cultura para fomentar la creatividad nacional en la literatura, arte, comunicación social y las ciencias⁵⁰.

Al parecer, todas estas normas e intervenciones estatales no obtuvieron los resultados anhelados. Después de la expropiación de los diarios en 1974, estos no contaban con capital suficiente y dependían de la publicidad para generar sus ingresos. Irónicamente, los intereses privados capitalistas seguían dominando el contenido de los periódicos. Lo mismo pasó en la televisión y la radio: las innovaciones culturales patrocinadas por el Estado representaban una pequeña minoría de los contenidos de radio y televisión a lo largo del gobierno de Velasco (Rosas, 1978, pp. 96-108).

Un problema clave fue diagnosticado por Hugo Neira, uno de los intelectuales que colaboraron con el gobierno de Velasco. En un artículo sobre el enfoque del gobierno militar hacia los medios de comunicación, Neira escribió: «Normar, supervigilar, fiscalizar [...] la palabra “producción” no ingresa en los dispositivos legales

existentes. He aquí una de las causas jurídico-institucionales que limitan la actual radio y televisión. El Estado no ha previsto, a la par que un aparato de control, la creación de un aparato de producción de programas de radiotelevisión. Y esto es válido para todo el sector público» (1973, p. 65). Como veremos, ante la ausencia de una producción creativa propia que lograra cambiar la orientación de los medios de comunicación, el gobierno de Velasco recurrió cada vez más a la censura y al autoritarismo.

2. CENSURA Y AUTORITARISMO

Regresando al caso del Tío Johnny, el aumento en el número de quejas oficiales sobre su programa a partir de 1973 parece confirmar que la censura en la televisión peruana subía a medida que la popularidad del régimen iba cayendo. Si ya existía cierta oposición hacia el gobierno desde el golpe de Estado de 1968, esta se acentuó a partir de 1973. Varios factores coincidieron para reducir la aprobación del régimen, como la caída en los estándares de vida de la mayoría de los peruanos debido al declive económico; los problemas de salud del general Velasco, que limitaron su capacidad de liderazgo; y las divisiones dentro del gobierno, que dificultaban la articulación e implementación de su revolución (Philip, 2018, pp. 263-279).

Otro de los factores que contribuyeron a la crisis del gobierno fue el hecho de que, a pesar de la actitud cada vez más autoritaria hacia los medios de comunicación, incluso con los cambios estructurales, la capacidad del régimen para influir en la producción de la programación seguía restringida a una proporción relativamente pequeña de los contenidos. Aunque gracias a la Ley de Telecomunicaciones el Estado peruano había ingresado al control de los canales comerciales con un 51% de acciones, en 1973 la producción de programas realizados en el Perú era solamente el 36% del espacio total de la emisión. El 64% restante eran programas «enlatados», producidos para América Latina por las grandes cadenas de televisión de los Estados Unidos, como la Columbia Broadcasting System (CBS) y la National Broadcasting

Company (NBC). Como consecuencia, «en realidad [el Estado ocupaba] unas estaciones repetidoras de mensajes preparados en el exterior» (Neira, 1973, p. 55). Tal vez es por ello que la Oficina Central de Información (OCI) prestó tanta atención a los detalles pequeños, como la forma de vestir del Tío Johnny.

La manera en que el gobierno velasquista vigilaba e intervenía en el programa del Tío Johnny formaba parte de un sistema de gobierno que era autoritario y a la vez impredecible. El historiador George Philip afirma: «Es cierto que [el gobierno de Velasco] no era particularmente represivo según los estándares latinoamericanos de ese tiempo, pero frecuentemente adoptaba medidas arbitrarias para así poner en desventaja a sus oponentes [...] Velasco lideraba un régimen en el que la gratitud y la lealtad escaseaban. Los amigos de pronto se volvían enemigos» (2018, p. 271). Por ello, aunque Juan Andrés Salim no fue sancionado directamente por el contenido de su programa, trabajaba en un ambiente cada vez más hostil e incierto, en donde no sabía qué tipo de modificación o «sugerencia» le haría el canal, presionado por la OCI, al día siguiente.

La naturaleza arbitraria de la censura que operaba el gobierno de Velasco fue resaltada también por los críticos de cine de la época. La Ley de Cine (decreto ley 19327), promulgada en 1974, estableció una serie de normas para fortalecer la industria cinematográfica en el Perú. Entre ellas, un régimen de exhibición obligatoria para las películas peruanas que pasaran la aprobación de la llamada Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI). El crítico y director de *Hablemos de Cine* Isaac León Frías comentó al respecto en la revista: «Como los criterios de aprobación son muy vagos y genéricos, y como la mayor parte de los miembros de la comisión entiende de cine tanto como cualquier buen vecino, vaya uno a saber por qué es que se aprueba o desaprueba una película. Claro está que, junto al criterio de una mínima calidad técnica, criterio siempre relativo y discutible, es muy probable que confluyan las orientaciones que ya se han puesto de manifiesto en el terreno del corto» (1974, p. 12). Como ejemplo, León Frías mencionó el caso del cortometraje *El cargador*, dirigido por Luis Figueroa, que había sido aprobado a condición de que insertara un anuncio para señalar

que la situación que se retrataba en la película estaba cambiando con el gobierno revolucionario (p. 16). Otro caso curioso fue el de la película *Runan caycu* (1973), dirigida por Nora de Izcue, que recoge el testimonio de Saturnino Huillca, dirigente campesino del Cusco que narra sus experiencias como líder campesino y sus esfuerzos por denunciar los abusos de los hacendados. A pesar de contar con el financiamiento y apoyo entusiasta del SINAMOS, la película no fue aprobada por la OCI hasta el año 1976, supuestamente porque incluía unas imágenes relacionadas con la represión militar de las protestas campesinas de 1964 (Bedoya, 1992, p. 202).

En 1974, más de cincuenta cortometrajes fueron aprobados por COPROCI para exhibición obligatoria. Como consecuencia, según *Hablemos de Cine*, COPROCI había empezado a oficializar un tipo de cortometraje caracterizado por la ausencia de conflicto o incomodidad. En esto, el enfoque de COPROCI convenía a muchos de los productores, quienes no tenían que liderar proyectos con directores audaces o difíciles, y para quienes los riesgos resultaron más bajos y las posibilidades de ganancia más altas. Para la creatividad de la industria cinematográfica, sin embargo, las consecuencias fueron deprimentes. Los títulos de los cortometrajes aprobados dan una idea del carácter de propaganda de muchos de ellos: *Cerro verde*, *Acero es progreso*, *Operación amazonia*, *Revolución peruana de la minería*. Dada esta tendencia, *Hablemos de Cine* se preguntó: «¿Qué campo de posibilidades le queda al corto? ¿Hasta qué punto puede imponerse un realizador realmente creativo a las cortapisas impuestas? [...] La amenaza de la desaprobación para la exhibición obligatoria va a pesar, enormemente, en las decisiones vinculadas a la realización de cortos» (León Frías, 1974, p. 12).

3. CONCLUSIONES

Partiendo del mito sobre la censura y exilio del Tío Johnny por haber hecho una broma sobre el gobierno militar en su programa, este artículo ha explorado la relación entre el gobierno de Velasco y los medios de comunicación. Si, por un lado, el régimen tenía grandes

ambiciones para cambiar las estructuras del sector cultural, que definían quiénes y cómo podían participar en la producción y el consumo de la cultura —ambiciones que se convirtieron en leyes bastante radicales e innovadoras—; por el otro lado, temía las consecuencias políticas de este tipo de libertad y tendía a restringirla por medio de la censura. Como suele pasar durante los gobiernos autoritarios, esta censura fue ejercida por unas comisiones oficiales caracterizadas por su falta de criterio estético. Esta contradicción se encontraba no solo en el trato de los medios de comunicación, sino en todo el sector cultural. El crítico de arte Gustavo Buntinx comenta al respecto: «El nuevo régimen, por un lado, prohibía los conciertos de Santana y encarcelaba a Juan Acha —el principal teórico de la vanguardia— por participar en una fiesta donde supuestamente se fumaba marihuana. Pero, por el otro, inauguraba también un horizonte amplio de renovaciones para el quehacer artístico peruano» (2005, p. 25).

El mismo punto resalta en los comentarios que hizo Velasco en una entrevista que le hizo el periodista César Hildebrandt en 1977. Cuando este le preguntó por qué no había dado los periódicos a las asociaciones sociales cuando tuvo la oportunidad, y pospuso este acto a una fecha futura, Velasco respondió:

No lo hice sencillamente porque ya en los periódicos había una infiltración enorme de rojos, viejo. Había comunistas y de extrema izquierda. De manera que dar, supongamos, *Expreso* a los estudiantes era por demás, era por las puras, porque iba a caer en manos de los comunistas [...] El propósito fue entregar los periódicos a las organizaciones, a las grandes masas, a los profesores, a los estudiantes. En lugar de Beltrán: no, señor, que Beltrán se vaya con su gringa a Estados Unidos, aquí que no mande, aquí los peruanos nos mandamos (Hildebrandt, 1981, p. 83).

A pesar de las aspiraciones del régimen de fomentar una revolución cultural, estas terminaron en muchos casos como un simple nacionalismo populista que tendía a restringir la expresión cultural y limitar las posibilidades de los medios de comunicación.

³⁹ La trayectoria del Tío Johnny en los medios de comunicación incluyó: de 1959 a 1963 en Radio América y de 1963 a 1974 en canal 4, ambos medios peruanos; de 1975 a 1980 en la televisión ecuatoriana; y de 1981 a 1983 nuevamente retornó a la televisión peruana.

⁴⁰ Programa infantil transmitido a las seis de la tarde de lunes a viernes por el canal 4 (hoy América TV), desde el 3 de junio de 1963.

⁴¹ Durante la década de 1970, el gobierno militar restringió la venta de carne durante quince días de cada mes. Conocida como la veda, esta medida formaba parte de los esfuerzos del gobierno para controlar los precios de la alimentación y evitar la inflación. La anécdota aparece en el blog ARKIVPERU (2010), recuperado de <http://www.arkivperu.com/las-chichi-chicas-de-el-tio-johnny-a-go-go-1967-69/#comment-191978>

⁴² Después de renunciar, Salim estuvo viajando por México, Venezuela, Colombia y Ecuador, donde recibió diferentes ofertas de trabajo. En 1975 aceptó un contrato con el Canal 10 en Guayaquil, Ecuador, donde siguió trabajando hasta 1981, año en que regresó al Perú. Según cuenta su hija mayor Chichi Salim, «Para el Tío Johnny estar en Ecuador era estar casi en Perú, fueron años maravillosos para él y su familia» (comunicación personal con Susana Jiménez, nieta del Tío Johnny, vía correo, 26 de enero de 2020).

⁴³ Sarita o *canotier* es un sombrero de paja de copa recta y plana con ala corta que suele estar adornado con una cinta negra o azul. Este se creó hacia 1880, y solía ser usado por los gondoleros de Venecia.

⁴⁴ Correspondencia personal con Susana Jiménez vía correo, 26 de enero de 2020.

⁴⁵ Este festival cultural masivo se realizó por primera vez en el año 1973 en el Campo de Marte en Lima impulsado por el régimen del general Juan Velasco Alvarado. Conglomeró diversas manifestaciones artísticas durante una semana con la intención de generar inserción social e integración cultural.

⁴⁶ Texto tomado del discurso pronunciado por el general de brigada Leonidas Rodríguez Figueroa, jefe del SINAMOS, en la inauguración del Encuentro Nacional «Inkarri», 3 de octubre de 1973.

⁴⁷ Cabe señalar que esta fue la primera reunión internacional que hizo la Unesco para definir el derecho cultural y su aporte a los derechos humanos. En dicha reunión se presentaron ponencias como Ciencia y cultura, Derecho de la colectividad o del grupo, Cultura élite y cultura de masas, entre otras.

⁴⁸ Decreto ley 19020. <https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/19020-nov-9-1971>

49 Entrevista a Francisco León Farfán, Cusco, 22 de mayo de 2013.

50 Decreto ley 20561. <http://splij.minjus.gob.pe/Textos-PDF/Leyes/1974/Marzo/20561.pdf>

**PARTE 2. INTERCEPCIONES
INDUSTRIAS CULTURALES Y LA REVOLUCIÓN**

**«AL DIABLO CON LA REVOLUCIÓN».
ROCK PERUANO EN TIEMPOS DE VELASCO**

Fidel Gutiérrez Mendoza





Algunos de los discos de bandas de rock locales que se editaron en el Perú entre 1968 y 1975. Fuente: Archivo personal de Fidel Gutiérrez.

Desde finales de la década de 1970 se ha dicho y repetido que la escena musical roquera peruana que floreció durante los años sesenta fue la más grande y la mejor de Sudamérica. Así se le dio a ese calificativo una acepción en la que lo cualitativo y lo cuantitativo

confluyen. Esta afirmación proviene, en su mayoría, de aquellos personajes que tuvieron activa participación en ese escenario, particularmente de aquellos que se dedicaron a hacer ese tipo de música. Sin embargo, para 1976, la gran constelación de bandas y músicos a los que se referían prácticamente había desaparecido, y su presencia quedó relegada a lugares pequeños o muy exclusivos, como clubes sociales, hoteles y casinos, o a otros que, por los efectos de sucesivas crisis económicas, colindaban con lo marginal.

La pregunta de por qué se dio este colapso tiene una respuesta recurrente: el *rock* hecho en el Perú desapareció por culpa del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Los argumentos para sustentar tal afirmación van desde una supuesta prohibición de desarrollar este género hasta las consecuencias de políticas restrictivas, proteccionistas y nacionalistas aplicadas a los ámbitos industrial, económico y educativo. La aplicación de dichas medidas sería, según esta tesis, aceptada y repetida casi consensualmente durante cinco décadas, la principal razón por la que la escena roquera peruana no continuó con su desarrollo hasta iniciada la década de 1980, fecha que coincide con la salida de los militares del poder.

Este texto revisa las causas que determinaron que la producción de *rock* hecho en el Perú experimente un serio declive en la segunda mitad de los años setenta. Un bajón en la producción y en la calidad pese a que en agosto de 1975 Velasco —supuesto responsable de dicha situación— fue depuesto por el general Francisco Morales Bermúdez, quien encabezó la «segunda fase» del régimen militar y lo hizo virar hacia políticas económicas y educativas que, en la práctica, se oponían a varios de los principios que defendió la «primera fase». También pretende establecer con claridad que durante el velasquismo, y en los años posteriores a este, el *rock* como estilo musical jamás estuvo proscrito, tal como lo demuestran los numerosos lanzamientos discográficos de artistas foráneos del género por parte de sellos nacionales y su constante difusión en medios de comunicación, principalmente en la radio.

Asimismo, el texto ensaya una explicación sobre por qué —salvo en los casos de pandillas rocanroleras y comunas *hippies* integradas

por las audiencias y públicos antes que por los mismos músicos— el *rock* peruano no tuvo connotaciones y manifestaciones contraculturales de importancia que superaran lo meramente estético y artístico, y que podrían haberlo convertido en un foco de resistencia o en un punto de encuentro con ciertas reformas socialmente reivindicativas progresistas planteadas por el gobierno de Velasco. En resumen, lo que este texto busca es acercarse a las razones por las que desapareció la supuesta escena roquera más grande y artísticamente mejor dotada en la región, que, paradójicamente, casi no dejó huella ni legado inmediato para las generaciones posteriores de artistas vinculados a este género.

1. UN FENÓMENO MEDIÁTICO MÁS QUE MUSICAL

Al igual que en casi todo el mundo occidental, el *rock and roll* llegó al Perú a mediados de la década de 1950. Lo hizo en la voz e instrumentos de sus intérpretes originales, principalmente a través del cine. Hugo Lévano, del colectivo Sótano Beat, ubica la primera presentación masiva de un tema rocanrolero en el Perú el 28 de agosto de 1955; día del estreno en el cine Metro de Lima de la película *Blackboard Jungle*, un violento drama enfocado en el tema de la barrera generacional y social, encarnada en el enfrentamiento entre un profesor nuevo y el sector más revoltoso y peligroso de su alumnado (García H., Lévano, Berrocal & Gagliardi, 2012). El tema musical con el que se inicia la película es «Rock Around the Clock», de Bill Haley & His Comets; el primer éxito masivo del «rock and roll» en Estados Unidos y el mundo, incluido el Perú (Gonzales, 2015).

La radio, el medio de difusión musical por excelencia, se sumaría a lo que, a raíz de una serie de pintorescos concursos de baile convocados siguiendo las pautas de lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos, empezaba a calificarse como una fiebre. Esto se acentúa en 1956, con la abundancia de éxitos musicales de artistas como los ya mencionados Bill Haley & His Comets, y de Elvis Presley, Little Richard y The Platters, reproducidos en ediciones discográficas nacionales profusamente promocionadas en avisos

publicados en los principales diarios. Así se amplía la difusión de este tipo de música, hasta entonces circunscrita a programas de música variada e internacional. Esta última clasificación englobaba cualquier estilo proveniente de Norteamérica y otros puntos del mundo, entre los que se incluía al *jazz* y las baladas hechas en Italia, Francia y España. De este modo, al igual que en otros tantos puntos del mundo, incluidos los Estados Unidos, donde se originó, el *rock and roll* era tratado como uno más de los tantísimos estilos de la música popular, por lo que en el Perú debía convivir con otros géneros bastante consolidados en el mercado musical, como el vals criollo y la música andina y tropical.

Esto explica por qué los primeros discos de *rock and roll* grabados en el país tuvieron como autores e intérpretes a personajes identificados con otros géneros, y es que estos émulos locales se centraron principalmente en lo musical antes que en lo estético; factor inherente a este estilo, tal como evidencian los icónicos *looks* de artistas como Presley o James Dean, proyectados desde la música y el cine, respectivamente. La primera grabación discográfica de *rock and roll* en el Perú estuvo a cargo de Mike Oliver junto con la orquesta de Eulogio Molina, célebre saxofonista y director musical, quien previamente había acompañado y hecho arreglos para numerosos artistas del sello MAG; todos ellos ajenos al *rock and roll*. Oliver, por su parte, era un puertorriqueño que, con un repertorio basado en éxitos de *crooners* —como Frank Sinatra— buscaba abrirse paso en la capital peruana. La elección de los temas «Mambo Rock» y «Razzle Dazzle» para cada lado del disco evidenciaba la intención de la disquera de consolidar un éxito de ventas y se enmarcaba en una de las maniobras más recurrentes en la industria musical: hacer *covers* o versiones de temas extranjeros de probado o muy probable éxito, a través de intérpretes locales. «Fusilar canciones» era el nombre que daban las disqueras a una práctica que se extendió hasta los años ochenta y que buscaba evitar la vida del éxito original, mediante el lanzamiento previo al mercado de su versión nacional.

«Mambo Rock» y «Razzle Dazzle» eran dos temas interpretados por Haley & His Comets; el primero era un claro guiño, a manera de

fusión, al mambo. Hasta solo un par de años antes, este estilo musical dominaba el mercado de ventas y difusión en toda América, incluida la parte anglosajona del continente, y en nuestro país mereció la condena de la Iglesia católica a través del cardenal Juan Gualberto Guevara, quien en el verano de 1951 advirtió a sus feligreses que serían excomulgados si participaban en un concurso de este baile, que estuvo animado por su mismísimo creador: el cubano Dámaso Pérez Prado (Gargurevich, 2002). Podría hacerse una analogía entre esta reacción institucional y la medida de retirar de la programación de Radio Mundial, en 1957, todos los temas rocanroleros por tratarse de «música poco saludable para el espíritu» (Vivas, 2008). Al ser una estación radial de propiedad del Estado, dicha prohibición puede ilustrar la forma en que —a pesar de su fuerte exposición mediática y tácita aceptación— el *rock and roll* era percibido entre los sectores oficiales más conservadores del entonces recién iniciado gobierno de Manuel Prado Ugarteche.

En el verano de ese año también verían la luz los primeros discos de *rock and roll* de larga duración grabados en el país: *Rock and roll*, de Los Millonarios del Jazz, editado por el sello Sono Radio; y *Eulogio Molina y sus Ronckanrollers*, en el que el ya mencionado saxofonista y su rebautizada orquesta interpretaban, en forma ortodoxa, ocho temas de Haley & His Comets. El primero de los discos mencionados ha pasado a la historia por tener el primer tema del género compuesto en el Perú: «Rock with Us», escrita por el irlandés afincado en Lima Pat Reid (líder de la orquesta mencionada) y el pianista Pepe Morelli. Se trata de un tema en el que el *bebop* y el *rock and roll* conviven armoniosamente e incitan al baile y a la diversión, antes que a una revuelta en contra de las convenciones sociales de los adultos.

Este punto de partida refleja muy bien lo que el *rock and roll* representaría dentro de la música popular consumida en el Perú: un género musical festivo y novedoso, promovido (como antes había ocurrido con la canción mexicana y el mambo) a través de medios de comunicación masiva, como el cine y la radio. El elemento revulsivo del que estaba dotada esta expresión artística en ciertos sectores de Norteamérica y Europa se encarnó en los grupos

barriales juveniles denominados «pandillas», que sí adoptaron y adaptaron a su realidad los modos y actitudes de sus contrapartes norteamericanas, pues buscaban, a través de ese ejercicio de emulación, una identidad. Situación bastante complicada en una época en la que el trato social hacia al adolescente consistía en manejar ámbitos separados para los infantes y los adultos, sin término medio posible. Tendrían que pasar algunos años para que ello cambiara.

2. ROCK Y NUEVA OLA

En el mundo occidental, a mediados de los años sesenta, las industrias fueron generando mercados con productos específicos para los llamados *baby boomers* al convertirse estos en adolescentes. Se trataba de un segmento socioeconómico grande y representativo, con características y necesidades propias, al que se dirigió la música, con el *rock and roll* como punta de lanza (Hendler, 1983). Tras el impacto mercadotécnico de la primera generación de artistas rocanroleros, la consolidación del mercado musical para jóvenes se dio con la aparición de los Beatles, banda musical británica que actualizó los postulados del *rock and roll* original, pues añadió a este un cúmulo de elementos musicales y estéticos provenientes de otras manifestaciones cercanas a la cultura popular de su país. Su llegada a los Estados Unidos, al comenzar 1964, fue el punto culminante de una cuidada y compleja estrategia comercial, y marcó el inicio de la llamada «invasión británica» (Norman, 1986). Este fue un concepto publicitario que englobó el desembarco y la difusión, en Estados Unidos, de numerosos artistas británicos identificados con un tipo de música originalmente enraizada en la misma Norteamérica, a la que reprocesaron y reformularon usando códigos propios de la edad que compartían público y músicos, la gran mayoría de ellos menor de treinta años. Este proceso derivó en una serie de cambios dentro de la industria musical que no solo se centró en lo eminentemente artístico, con los Beatles como representantes de una generación de músicos que propugnaba la originalidad y la música propia antes que la simple emulación, sino

que, pocos años después, alteraría el panorama de la cultura popular en todos los sentidos, y generó un espacio para manifestaciones provenientes del sector juvenil u orientadas hacia este.

Al igual que en Estados Unidos, el impacto artístico y mercadotécnico de los Beatles también llegaría al Perú en 1964, lo que se tradujo, meses después, en la formación de diversas bandas o conjuntos musicales que emulaban la estructura del cuarteto inglés: cantantes, guitarristas, bajista y baterista. La existencia del curso de música en el plan de estudios de colegios públicos y privados, así como el costo relativamente accesible de instrumentos musicales importados y nacionales, fueron factores que allanaron el terreno para que esta efervescencia por los artistas de moda se manifestara en la conformación de grupos musicales en colegios y barrios de clase media y alta.

Este fenómeno se sumó a otro menos espontáneo, que fue patrocinado desde los medios de comunicación masiva: el de la nueva ola. Posiblemente derivado del término *nouvelle vague* —acuñado en Francia para agrupar al sector de directores de ese país que propugnaba una nueva y revolucionaria conceptualización de la cinematografía—, la nueva ola fue una propuesta renovadora que no pasaba de ser tan solo una etiqueta alusiva a la edad de sus representantes; todos ellos eran patrocinados y producidos por disqueras y canales de televisión cuya música, estética y actitud representaban una prolongación de las tradiciones y costumbres del mundo adulto. En el plano artístico, estos personajes distribuían su repertorio entre la balada romántica y estilos orientados al baile, como el *twist* y la música *surf*, esta última en sus vertientes vocal e instrumental. Las fuentes de influencia ya no solo eran Estados Unidos e Inglaterra, sino también España e Italia, esta última con el festival anual de San Remo como principal proveedor de éxitos que después eran replicados por artistas mexicanos y argentinos, y luego también por peruanos.

A pesar de que emulaban nuevas tendencias, como el *beat* de las bandas británicas y de las norteamericanas influenciadas por ellas, grupos como Los Saicos, Los Steivos o Los Shain's, aparecidos a

partir de 1964, eran considerados nuevaoleros. Esto no suponía conflicto alguno para esos músicos adolescentes, quienes, sin recelo, compartían espacios y escenarios en canales de televisión y en matinales (actuaciones en cines que se realizaban durante el fin de semana) con baladistas nuevaoleros locales, como Gustavo «Hit» Moreno, Pepe Cipolla o Pepe Miranda, y extranjeros como el brasileño Sergio Murillo, los uruguayos Los Cuatro Brillantes o Estela Raval y los Cinco Latinos, de Argentina, bastante alejados del ímpetu y energía del primer *rock and roll* y de las tendencias que empezaban a llegar desde el Reino Unido, más fieles a los orígenes rítmicos y lúdicos del género. Las discrepancias empezarían a darse sobre el final de esa década.

Estas diferencias fueron resultado de que, en el fondo y más allá del factor comercial, lo que se estaba gestando bajo el foco del triunfo obtenido por los Beatles era una toma de posición acorde con la búsqueda de identidad adolescente a la que el *rock* representaba intrínsecamente, al encarnarse en individuos como el primer Elvis Presley (antes de que se asimilara por completo a las convenciones sociales y ampliara su repertorio a baladas y melodías de viejo cuño, y luego, en 1960, al unirse al ejército de su país para cumplir el servicio militar en Alemania Occidental). Esta reafirmación se sustentó inicialmente —y en el caso de los Beatles— en lo musical, y apelaba a la premisa de la creatividad y de la libre expresión. El éxito del cuarteto inglés rompió, en la industria musical, el molde que encorsetaba a los artistas *pop* dentro de los diseños de la disquera y del productor artístico de turno. A diferencia de lo ocurrido hasta 1963, los cantantes y conjuntos empezaron a aportar y a imponer el registro de sus propias composiciones; así, se reflejaron en ellas no solo aspectos de la vida sentimental —el tópico más usado en la canción popular—, sino también otras inquietudes propias de la alienación inherente a ser adolescentes en contextos en los cuales las convenciones y tradiciones sociales consolidadas en un pasado lejano se mantenían incólumes. El concepto de independencia artística había llegado a la música popular.

La renovación del *rock and roll* desarrollada por los Beatles, los Rolling Stones y otros conjuntos británicos se vio reforzada artísticamente con la asimilación del género por parte del estadounidense Bob Dylan. Si bien el hoy Premio Nobel de Literatura 2016 empezó su carrera musical cantando *rock and roll* en la década de 1950, a comienzos del siguiente decenio prefirió consolidarse como artista *folk*, género desde el que se buscaba reivindicar las raíces de la música norteamericana y también reflejar la coyuntura social, caracterizada por el auge de movimientos que reclamaban el respeto a los derechos civiles y a las minorías, y, a partir de 1964, por protestar contra la invasión militar a Vietnam.

Alejándose paulatinamente de la vertiente más directa y panfletaria del *folk*, e influenciado por cantautores como Woody Guthrie y Phil Ochs, así como por la imaginería y modos de la poesía y literatura de la llamada generación *beat* —encarnada principalmente en los escritos y actitud de Allen Ginsberg y Jack Kerouac—, Dylan incorporó a las letras de sus canciones una impronta poética sumamente rica, que se potenció cuando, en 1965, viró su estilo musical hacia el *rock*. Esta decisión, rechazada por el ala más intelectual y políticamente radicalizada del *folk* anglosajón, fue celebrada en los predios artísticos del *rock* y abrió más las posibilidades expresivas de este género.

Para 1966, el influjo e influencia de la música juvenil se habían amplificado y proyectado más allá del ámbito del entretenimiento. Fue entonces cuando desde los sectores más abiertos de la prensa musical inglesa (particularmente los semanarios *New Musical Express* y *Melody Maker*) y la naciente vertiente estadounidense (con la revista *Crawdaddy*, que cumplió un papel pionero en ese año) se empezó a aplicar a los textos sobre músicos y discos de *rock* un contenido analítico más profundo, alimentado por el *background* musical rocanrolero precedente y los conflictos y cambios sociales del momento. Se gestaba así, a partir de los puntos de vista de los músicos, artistas y periodistas e intelectuales que habían crecido con ellos, una subcultura con códigos y parámetros en plena definición. Nacía así la cultura *rock*, que

trascendió el ámbito meramente musical y de entretenimiento (Savage, 2015).

En el Perú, estos códigos demoraron en asimilarse, ya que el engranaje sobre el que los músicos de *rock* desarrollaban su trabajo continuaba profundamente vinculado, en todos sus aspectos, al negocio de los sellos discográficos, al enfoque tradicional que los medios de comunicación masiva daban a estas manifestaciones artísticas y al conservadurismo de la sociedad peruana. Así, los grupos musicales peruanos del periodo comprendido entre 1965 y 1967 —lo que se percibe notoriamente en sus grabaciones y en la forma que la prensa los mostraba— prefirieron seguir senderos expresivos vinculados al escapismo y a la emulación, antes que buscar caminos propios que estuvieran más vinculados a reflejar lo que ocurría en su cotidianidad. Esta posición neutral respecto a la realidad caracterizaría a buena parte de la propuesta artística de las bandas peruanas más exitosas de este periodo. Ellas asimilaron con habilidad las tendencias musicales surgidas en ese momento en Estados Unidos y Europa, pero no trasladaron al contexto local el inconformismo que varios de sus pares anglosajones empezaban a mostrar en sus obras. Las letras de sus canciones mantuvieron una distancia sideral de los temas coyunturales del país o de posiciones ideológicas y políticas. Su mayor acercamiento a la protesta tuvo únicamente el marco etéreo de la «paz y el amor» con el que se identificó a los *hippies*: el lado más pintoresco de la contracultura juvenil.

3. LA PROTESTA INVISIBLE

Luego de que el 3 de octubre de 1968 fuera derrocado el presidente Fernando Belaunde, el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, encabezado por Juan Velasco, adoptaría el nombre de Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada y como tal desarrolló políticas reformistas, muchas de las cuales eran inéditas en un contexto latinoamericano aún caracterizado por el feudalismo y la existencia de brechas sociales enormes que contrastaban con los beneficios

que el desarrollo socioeconómico capitalista había generado para las clases medias y altas (Aguirre & Drinot, 2018).

La descripción de ese estado de cosas, e incluso de cualquier situación vinculada a la realidad nacional, brilla por su ausencia en la temática de los grupos de *rock* peruano que destacaban en ese momento. Dos años antes, al tratar de aprovechar el enorme éxito de las bandas británicas y estadounidenses que revitalizaron el género, las disqueras locales habían empezado a contratar nuevos artistas y conjuntos juveniles, y a editar con profusión discos sencillos y de larga duración (*long plays*) de estas agrupaciones y solistas. El éxito de Los Saicos, conjunto *sui generis* y efímero que, en año y medio, lanzó seis discos sencillos dotados de una fuerte personalidad musical y con una temática que estribaba entre lo lúdico y lo surreal (Gutiérrez, 2009), fue el punto de partida de una racha de contrataciones y lanzamientos que se prolongó durante los siguientes diez años.

La referida banda formaba parte del *staff* de un sello discográfico pequeño, llamado Disperú, al que solo abandonó en su etapa final para editar un solitario disco sencillo en El Virrey, empresa disquera de gran potencial. Esta compañía, junto con otros gigantes de la industria discográfica peruana —MAG, Sono Radio, IEMPSA—, ficharon entre 1966 y 1967 a bandas como Los Shain's, Los Doltons, Los York's, Los Belkings y Los Silvertons, entre muchas otras, lanzaron sus discos y se encargaron de su promoción en los cada vez más numerosos espacios abiertos para la nueva ola en radios y canales de televisión. Ya en 1965, el canal 9, convertido en una filial del canal 4, había dado un espacio a Los Saicos dentro del programa concurso *La llamada de la fortuna*, y en 1967 el canal 11, propiedad de la familia Belmont, le brinda a Los York's otro en *El Show de Elena Cortez*, conducido por la referida animadora. La existencia de dichos segmentos —verdaderas anomalías, pues la conducción de estos espacios ubicados en franjas horarias de alta audiencia estaba a cargo de personajes neófitos en el tema televisivo— se puede explicar por la gran popularidad de dichos artistas y la profusión de programas dedicados eminentemente a la música juvenil, como *Ritmo en el Cuatro*, *Cancionísima*, *El Hit de la*

Una y Ronda de verano, enormes vitrinas para la exposición de los nuevos artistas.

Para octubre de 1968, la posta dejada por Los Saicos a mediados de 1966 había sido tomada por los conjuntos musicales anteriormente mencionados, que luego del golpe militar siguieron desarrollando una trayectoria bastante intensa. Los Shains, grupo manejado por Enrique Ego Aguirre, padre del guitarrista y director artístico de esta agrupación, Pico Ego Aguirre, ya había lanzado numerosos sencillos y tres discos de larga duración. El primero, titulado «El Ritmo de Los Shain's», de 1966, definió el tipo de repertorio que la banda tendría a lo largo de su historia: temas anglosajones adaptados al español (la mayoría por su vocalista, el célebre Gerardo Manuel Rojas), y una versatilidad que les permitió pasar de la música *surf* de sus inicios hacia esquemas sonoros algo más crudos y agresivos (devenidos luego en el «ritmo enfermedad», denominación derivada del tipo de movimientos espasmódicos que hacían quienes los bailaban). «Segundo Volumen», lanzado en 1967, incrementó la cuota de temas propios, e incluía el frenético tema titulado «Enfermedades», casi una crónica de lo que pasaba en un sector de la escena roquera de ese momento, el correspondiente al Barrio Médico de Surquillo, conocido como «Liverpool Chico» por la gran cantidad de bandas de *rock and roll* que operaban en la zona.

Para cuando los militares dan el golpe militar, el tercer y más ambicioso disco de Los Shains acababa de salir. «Docena 3» (título ambiguo que se prestaba para que en la barroca portada del disco aparecieran, de forma destacada, los caracteres LSD3, en obvia alusión al alucinógeno predilecto por los rockeros anglosajones) es un disco clave para entender toda esta época del *rock* peruano. Esta grabación muestra a la banda muy influenciada por la psicodelia; de ahí que se introduzcan arreglos con cítara india y cintas pasadas al revés, pero sin dejar de buscar complacer al auditorio, por lo cual versiones de temas de The Byrds y The Yardbirds conviven con uno del brasileño Roberto Carlos («No eres para mí»). En cuanto a los tres temas propios, dos de ellos, «Un mundo nuevo» y «Desde el refugio», apelan al pacifismo que predicaba la contracultura *hippie*

anglosajona, y lo confronta con la amenaza de una hecatombe nuclear generada por la polarización entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Si bien esta es la primera vez que se reflejan situaciones de conflicto y tensión social en canciones de rock hechas en el Perú, estas aluden a temas generales, derivados directamente del imaginario de la canción protesta o pacifista anglosajona. Coyunturas más cercanas al contexto peruano —las brechas sociales o las guerrillas, por ejemplo— son soslayadas en el repertorio de esta agrupación y de otras de ese momento, lo que evidencia el alto grado de desideologización del rock hecho en el país, así como el de emulación. Esto último se manifiesta, en lo musical, en la reproducción casi ortodoxa de las piezas musicales versionadas, que tan solo varían en las letras, varias de ellas totalmente diferentes a las originales («Kicks», una canción antidrogas de los estadounidenses Paul Revere & The Raiders, es transformada por Los Shain's en «Pesadillas», un tema de amor con trasfondo de historia de terror, que en Docena 3 aparece como parte del *medley* «Algo loco y divertido»). Con la inclusión de una cítara en este disco (en «El Tema de Los Shain's» y en «Desde el refugio»), el grupo pretende acercarse a la psicodelia y emular el trabajo de bandas inglesas como los Beatles o los Kinks, artistas que vivían en un entorno bastante integrado a manifestaciones artísticas de ese tipo, debido a los lazos migratorios, comerciales y políticos entre su país y la India. La introducción de la cítara y de la psicodelia en el sonido del rock peruano vía Los Shain's tiene, pues, motivaciones menos concretas y espontáneas que las de los grupos del Reino Unido, pero sí un evidente afán de estar en onda, expresión usada en ese momento para denotar actualidad y vanguardia. Los músicos de Los Shain's, con Ego Aguirre y Rojas a la cabeza, buscaban establecer una posición distante a la de otros géneros musicales, sin que ello implique una ruptura con el sistema del *show business* del cual eran parte.

Algo similar puede decirse de Los York's, grupo caracterizado por tener integrantes provenientes, casi todos, de barrios limeños populares. Ellos, tras un primer y muy correctamente grabado disco *long play* («York's '67») —lanzado por el sello MAG—, presentaron

en julio de 1968 su segundo y consagratorio álbum, «York's '68», donde mostraron una fuerte influencia del entonces naciente *acid rock* inglés y estadounidense. A diferencia del disco anterior, enmarcado en el *mersey beat* y lo melódico, en esta producción se privilegiaba la distorsión del sonido de las guitarras y la inclusión de segmentos instrumentales prolongados, producto de la improvisación. Estas variables mantenían una directa relación con la performance escénica de la agrupación en matinales y fiestas. En ella su vocalista Pablo Luna exacerbaba su presencia física con la destrucción de micrófonos y sillas durante la interpretación de determinadas canciones cuya temática abordaba las relaciones de pareja desde la óptica del amor libre y aluden al sexo a través de la exuberancia expresiva del cantante, que reafirmaba lo que se sugería a través de letras más insinuantes que directas. «Mira tú», una apropiación del instrumental «Revenge» de los ingleses The Kinks, es una simulación sónica del coito reproducida durante un prolongado *jam* psicodélico. El consumo de estupefacientes, propugnado por el hipismo, se alude también metafóricamente («para sentir más felicidad, ven a volar») en «Solo pido amor» y «El Viaje». Los demás temas, que incluían versiones de artistas tan disímiles como los melódicos The Monkees y los pesados Cream, se mantenían dentro del tópico del amor de pareja, sus desavenencias y placeres. Paradójicamente, la temática contestataria de Los York's se exacerbaría en el disco que lanzaron un año después con la dictadura militar plenamente operativa, titulado «Ritmo y Sentimiento», lanzado por el sello El Virrey, al cual pasaron tras una turbulenta salida de MAG, donde, pese a su éxito, la banda laboraba sin contrato (Torres Rotondo, 2009).

Distinto perfil que el de Los York's y Los Shain's era el de Los Doltons, y eso puede dar pistas sobre por qué era la banda más vendedora y popular del país. Para octubre de 1968, lanzaron su cuarto disco titulado *Al compás de Los Doltons*, con una portada de raigambre *pop art* y psicodélica pintada por Jesús Ruiz Durand, artista que buscó desarrollar una gráfica contemporánea en la que también había espacio para elementos autóctonos, a la que denominó «pop ahorado» (él realizaría después interesantes

trabajos de propaganda gráfica para el gobierno de Velasco). En el aspecto musical, *Al compás de Los Doltons* se mostraba estéticamente más conservador que la portada de su funda. Sus temas seguían mostrando a la banda formada en el distrito de Breña como el grupo melódico centrado en cantarle al amor y sus consecuencias. La mayoría de las piezas eran de autoría de grupos internacionales. En ese sentido, resulta ilustrativo reparar en que una de estas últimas es la única que presenta un contenido idealista y de reafirmación personal: «El vagabundo», de Los Gatos, grupo argentino cuya aparición supone el inicio del llamado *rock* de autor en su país, tendencia apegada a lo contracultural.

A fines de 1968, los más serios competidores de Los Doltons en cuanto a popularidad eran Los Belking's, grupo que supo adaptar a las nuevas tendencias sus esquemas originales, derivados de la música *surf* y del estilo de grupos instrumentales como los Shadows, los efímeros The Eagles, del Reino Unido, y los estadounidenses The Ventures; todos ellos populares en el Perú durante la primera mitad de los años sesenta. Tres meses antes del golpe militar, ellos habían lanzado su segundo disco de larga duración, que lleva por título el nombre de la banda, con temas que suponen, en cuestión de arreglos e inventiva, un paso enorme no solo respecto a su carrera musical sino también frente a las posibilidades que el rock contemporáneo ofrecía como vehículo de expresión artística. Por ello, es paradójico anotar que en ese momento la banda más cercana a esta expresividad haya sido aquella que, por propia voluntad, prefería que sus temas no tuvieran letras ni voces.

En este repaso al momento artístico en que se encontraban las agrupaciones más célebres y representativas del rock peruano, queda expreso que más allá de algunas canciones inspiradas en lo que ocurría en el extranjero, su trabajo se desarrollaba por rumbos muy alejados de la canción protesta o de movimientos locales de tendencia contracultural. Frente a dicho panorama, cabe preguntarse nuevamente si, en efecto, el gobierno militar veía en el rock y en sus referentes nacionales un elemento lo suficientemente perturbador o militante vinculado a la oposición, desde el cual se

podría cuestionar o poner en jaque a las políticas revolucionarias ya dispuestas o a las que estaban por venir.

Lo concreto es que todas las bandas que se han mencionado continuaron en actividad y sacaron discos por lo menos cinco años después de iniciado el régimen de Velasco; es decir, sortearon esas supuestas medidas restrictivas y represivas contra su arte que, se supone, existieron.

4. IDENTIDAD E IDIOMA

Las empresas discográficas locales continuaron lanzando discos de los artistas peruanos de rock y fichando a nuevos valores, como The New Juggler Sound, grupo que en la segunda mitad de 1968 lanzó su primer *single*, iniciando con él una saga musical que se prolongaría hasta 1974, bajo los nombres de Laghonia y We All Together, y con los hermanos Manuel y Saúl Cornejo como protagonistas constantes (Torres Rotondo, 2009). Profundamente influenciados por los Beatles y las bandas más psicodélicas de la invasión británica, ambos músicos mostrarían a lo largo de su trayectoria una notoria anglofilia, que los llevaría a ser defensores principales de la tendencia a cantar en inglés⁵¹. Este fenómeno se inicia a mediados de la década de 1960 e impera en la escena local hasta los años posteriores a 1968, año del golpe militar.

«El inglés es más adaptable a nuestra música», señalaba Saúl Cornejo en una entrevista publicada en el primer y único número de la revista limeña *Rock*, publicada en setiembre de 1972. La frase grafica el pensamiento de muchos jóvenes limeños, subyugados por los sonidos para entonces vanguardistas de los grupos anglosajones influenciados por la psicodelia. «En la medida en que disminuía la influencia del pop mexicano y del surf rock americano, y se fortalecía la influencia del rock británico se empezó a identificar el inglés con el sonido eléctrico», explica Pico Ego Aguirre (Cornejo, 2002), cuya banda, Los Shain's, también empezó a grabar casi todos sus temas en inglés a partir de 1969, tras una reconfiguración derivada de la salida de sus cuadros más representativos, incluyendo a su vocalista Gerardo Manuel Rojas. El siguiente paso

de Ego Aguirre, la banda Pax, asumía el inglés como idioma principal, tal y como lo demuestra su primer y único LP, titulado con el nombre de la banda y lanzado en 1971 por el sello Sono Radio.

Las razones expuestas anteriormente sobre el uso del idioma inglés revelan una búsqueda de identidad por parte de un sector de la juventud peruana, que prefirió tomar partido por los sonidos innovadores de las bandas de rock anglosajonas, frente al anquilosamiento musical de los exponentes de la nueva ola, con los que algunos rockeros debían seguir compartiendo escenarios en las —para 1970— cada vez menos frecuentes matinales. Estas fueron reemplazadas por fiestas nocturnas (algunas de ellas organizadas por estudiantes escolares de los dos últimos años) en las que las bandas se ponían a prueba a sí mismas tocando prácticamente toda la noche y, a veces, invitando a otros grupos para eventos bautizados como «Mano a Mano». Fue ese escenario de fiestas en el que bandas como Traffic Sound y The Mads florecieron. Pertenecientes a estratos sociales altos, ambas fueron las más destacadas en el periodo 1969-1971, por sus virtudes musicales y —en el caso de los primeros— por lanzar notables discos con materiales enteramente originales, cantados en inglés. The Mads, a su vez, solo llegaron a ver publicados dos temas (*covers* de The Rolling Stones y The Kinks). Su trabajo musical —expandido durante su estancia en Inglaterra a instancias de los Rolling Stones, quienes les pidieron trasladarse a dicho país para hacer carrera— recién pudo apreciarse en el presente siglo, a través de discos en los que se muestran decididamente anglófilos, pero también algo proclives a seguir la senda del latin rock impuesta por Santana desde 1969 (Torres Rotondo, 2009).

Tanto Mads como Traffic Sound se movían en ambientes socioeconómicos altos y medios, formados en colegios privados en los que el inglés, el francés o alemán eran los idiomas principales. Dichas instituciones educativas tenían como público objetivo a los hijos de los extranjeros residentes en Perú, pero también tenían una fuerte demanda entre las clases sociales altas (Aguirre & Drinot, 2018). Esta situación variaría dramáticamente en 1972, con la ley 19326 o Ley de Reforma de la Educación, pero su incidencia previa

es un factor que puede ayudar a comprender mejor por qué la mayoría de las bandas de la época escribieron sus letras prescindiendo del castellano. Traffic Sound se aprovecharía de esto para escribir la que tal vez sea la más ácida crítica al gobierno militar lanzada desde el rock: «The Revolution»; canción incluida en el disco *Lux*, lanzado en 1971, que se inicia con la frase que da título al presente ensayo: «¡Al diablo con la revolución!», pero cantada en inglés, lo que tal vez impidió su eventual censura. Tres décadas después, Manuel Sanguinetti, vocalista de la banda y autor de la letra, explicaba su posición frente a lo que se vivía en aquel entonces y lo llevó a escribir dicha letra: «Ya no podías traer equipos, instrumentos, discos. Ya no podías difundir la música; todo se consideraba alienante» (Cornejo, 2009).

Si bien la sustitución de importaciones fue parte de la política económica del régimen militar, los discos de rock importados siguieron circulando en tiendas discográficas y grandes almacenes, a un precio cada vez mayor. Sin embargo, los seguidores del rock con menos recursos económicos conservaban la alternativa de las ediciones discográficas locales de artistas anglosajones con pedigrí *underground*, como por ejemplo los ingleses Deep Purple o los estadounidenses Cactus, publicados en el Perú por IEMPSA y El Virrey, respectivamente, como daba cuenta la revista *Rock*, a través de sendas reseñas de «Deep Purple in Rock» y «Restrictions». Cabe aquí resaltar la labor de difusión de rock realizada desde El Virrey, sea con los lanzamientos de discos de bandas locales como Los Belking's, The (St. Thomas) Pepper Smelter y El Polen (una de las pocas bandas con un discurso propio sobre identidad musical, plasmado en una propuesta de fusión entre rock y folclor autóctono sumamente innovadora), o con las ediciones locales de artistas rockeros anglosajones; esto último coordinado por Gerardo Manuel Rojas, jefe de lanzamientos internacionales en el referido sello. Rojas, un activista del rock, para 1972 no solo contaba con dicha trinchera, sino también con un programa radiofónico (*Are You Ready*, por Radio América) y otro en la televisión (*Hola Patas*, en Canal 4), además de lanzar tres discos de sólida factura musical entre 1971 y 1973: *Apocallypsis*, *Machu Picchu 2000* y *Quién es el*

mayor, el segundo una suerte de trabajo conceptual con solo temas originales.

El esquema de difusión de los productos musicales seguía siendo entonces similar al de la época anterior al gobierno militar: los lanzamientos de las disqueras eran promovidos en la prensa masiva, donde diarios como *La Tercera* o *Extra* mantenían secciones especializadas en música. Sin embargo, el medio principal para la difusión de estos trabajos seguía siendo la radio, a través de estaciones como Atalaya, Miraflores, Victoria, Continental y América, que dedicaban significativas porciones de su programación a la difusión de música pop y rock. La dación del decreto supremo 9740, Ley General de Comunicaciones, en 1971, pudo haber contribuido a que la música nacional siguiera teniendo una producción y difusión significativa, al establecer que el 60% de contenidos radiofónicos propalados por cada estación debía ser nacional; algo de lo que el rock sin duda se benefició (Lévano, 2018). Así, en 1972 fueron lanzados ocho discos de larga duración hechos por bandas peruanas, número que iría decreciendo hasta llegar a solo uno en 1975, el *Vol. II* de Telegraph Avenue.

Si bien varios de los factores coyunturales que hemos podido atisbar en las líneas anteriores conllevaron esta situación de agotamiento del rock hecho en el Perú —inercia y ocultamiento que recién se empezaron a remontar a partir de 1980—, no existen indicios ni decretos que hablen de una prohibición expresa a ejecutar o difundir este género musical (Lévano, 2018). La cancelación del concierto de Santana en Lima en 1971, tratada a profundidad en otro ensayo de este libro, respondió a cuestiones específicas y coyunturales, mas no a una ley. En ese punto es digno de anotar el acercamiento de la cultura oficial al rock propugnada desde el gobierno de Velasco, a través de las convocatorias a los festivales Inkarrí, patrocinados por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) desde 1973. Si bien los temas considerados como rock dentro del repertorio de dichos encuentros musicales —algunos plasmados también en discos de larga duración, como «La juventud canta en Inkarrí», editado por SINAMOS— son trabajos alejados de las tendencias rockeras

vigentes en el mundo en ese momento y mantienen un perfil musical adulto y letras acordes a los postulados gubernamentales, el hecho de que se les considere en un evento institucional estatal como el mencionado festival y en su correlato discográfico hablan de un reconocimiento a la validez del género como propuesta artística. Buenos ejemplos de lo anteriormente anotado son «Revolución», tema compuesto e interpretado por Wilfredo Mendoza Castillo, y «Mis cantares», de la autoría de Antonio Velásquez Vásquez, incluidos en el disco *La Juventud Canta en Inkari* y definidos, respectivamente, como «rock» y «rock lento soul» en los créditos del mismo.

Por todo ello es lógico concluir que la caída del rock en el Perú durante el régimen militar no obedeció a una política gubernamental o a alguna normatividad específica, sino a una suma de factores ajenos a lo institucional; ámbito en el que, como hemos revisado, el rock era considerado una propuesta más, seguramente menos importante que otras. La irrupción de otros géneros, como la cumbia, que en su versión autóctona mantenía una estructura instrumental cercana a la del rock por el uso de guitarras eléctricas y pedaleras de efectos —a diferencia de su contraparte colombiana— parece haber tenido más peso en el cambio de preferencias en el consumo de música popular. Agrupaciones que abrazaron esta estética, como Los Destellos, Los Pakines o Los Mirlos, ganaron un público rápidamente, y generaron circuitos de presentaciones en fiestas que se mantuvieron vigorosos hasta la primera mitad de los años ochenta, cuando la chicha —la cumbia eléctrica peruana sometida al influjo de la música andina— estableció su hegemonía en centros urbanos como el limeño.

Paralelo a este auge de sonidos urbanos originales, el rock peruano protagonizado por quienes empezaron a vivir su juventud en los años sesenta buscaba su identidad emulando modelos anglosajones, alejándose así del público clasemediero que se identificó con él durante el estallido de los conjuntos musicales de mediados de esa década; un proceso diametralmente opuesto al registrado en Argentina, donde se abandonó la emulación en pro de la creación y se generó así no solo una renovación de la escena

musical, sino también un movimiento generacional e ideológico. El rock peruano de la era psicodélica y *hippie* no logró esa cohesión e identidad. Recién la gestaría, aunque de manera fragmentada, con el punk rock, el metal y la música subterránea surgida en los años ochenta; escenas artísticas y estéticas que no necesitaron culpar a ningún gobierno por sus eventuales falencias e inconsistencias.

⁵¹ El primer *single* de los Saicos, «Come On», de 1965, es una muestra de esta tendencia.

EL CINE PERUANO: ANTES Y DESPUÉS DE VELASCO

Gonzalo Benavente Secco

PRIMER ACTO

El cine, en su acepción más elemental, no es otra cosa que imágenes en movimiento. Así nació a fines del siglo XIX y se mantuvo de ese modo hasta mediados de la década de 1920, cuando la tecnología permitió que el sonido se sincronizara con las imágenes de los fotogramas, ciertamente una revolución. Desde entonces, todas las películas que conforman la historia del cine utilizan la sumatoria de imagen y audio para contar historias en los más diversos géneros, con distintas duraciones y variables estéticas, respondiendo a todo tipo de intenciones, sensibilidades y búsquedas. En el Perú, el cine se proyectó antes de filmarse, con el entonces presidente Nicolás de Piérola entre los asistentes a la primera exhibición, realizada en la ciudad de Lima el 2 de enero de 1897. En cuanto a las cámaras, estas comenzaron a rodar negativo pocos años después: registraron la exploración de un territorio aún por descubrir (para los que tenían acceso a equipos de filmación y no pertenecían a las comunidades que ya habitaban esos espacios por varios siglos, por supuesto); siguieron las rutas marcadas por las líneas de ferrocarril y por los pasos de hombres blancos que se adentraban en la Amazonía durante los tiempos del caucho. Con intervalos más o menos significativos, a lo largo del siglo XX, el cine peruano alternó periodos relativamente activos de producción con prolongados silencios, marcados en mayor medida por las sucesivas guerras mundiales, que afectaron el acceso a material fílmico por parte de los realizadores. Sin embargo, pese a la gran actividad que

tuvo nuestro cine por algunos años, son pocas las películas de la primera mitad del siglo pasado que han sobrevivido a los extravíos del tiempo y a la destrucción⁵².

Es así como luego de este recuento mínimo por los inicios del cine peruano, a manera de prólogo, llegamos a la década de 1960. En 1963, el arquitecto Fernando Belaunde Terry es elegido presidente del Perú, en lo que marcaba una nueva vuelta a un ciclo político relativamente democrático⁵³, interrumpido por última vez con el golpe militar de 1962 que dio fin al segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche (recordado por sus múltiples viajes alrededor del mundo) y que abrió un periodo breve en el poder para los militares, comandados por Ricardo Pérez Godoy y Nicolás Lindley. Belaunde llegó a la presidencia con lemas como «El Perú como doctrina» y «La conquista del Perú por los peruanos», que denotaban cierto ideal reformista y un discurso que buscaba reivindicar el conocimiento del Perú como punto de partida de las políticas públicas; sin embargo, mientras el partido aprista se aliaba en el Congreso con la derecha del exdictador Odría y bloqueaba proyectos del gobierno, como la prometida reforma agraria, el cine que se producía en Lima prefirió recorrer caminos propios. A través de una serie de acuerdos de coproducción con otras industrias cinematográficas de la región —como la argentina y la mexicana, pero también con empresas productoras de los Estados Unidos—, se rodaron cintas de género, particularmente de aventuras y comedias románticas, en las que la ciudad de Lima servía como escenario de historias en las que importaba más lo que ocurría alrededor de la pantalla que al interior de esta. Eran películas que, como sucede en la mayoría de los casos, buscaban entretener, abaratar costos de producción, abrir nuevos mercados de exhibición y readaptar fórmulas que garantizaran una mayor recaudación en las salas, por encima de todo anhelo narrativo. *Mi secretaria está loca, loca, loca* (1967), *Bromas S.A.* (1967), *Las sicodélicas* (1968), *El Embajador y yo* (1968), *El tesoro de Atahualpa* (1968) o *La venus maldita* (1967) son algunos títulos que reflejan el espíritu de aquellas cintas, cuya acción podía detenerse para presentar números

musicales, que hoy resultan más importantes por su valor documental que por su función dramática al interior de las historias a las que pertenecen. Entre ellas, vale la pena destacar la aparición de la banda de *rock* Los Shain's⁵⁴ —en pleno paseo en yate por la costa peruana—, la de Alicia Maguiña cantando «Indio» en el Sky Room del Hotel Crillón, la de la panameña Zaima Beleño y sus tambores armando la rumba y un par de temas esenciales de la icónica compositora criolla Chabuca Granda⁵⁵, elementos de una arqueología cinematográfica y musical pendiente de estudio.

El cine que se hacía en la ciudad de Lima por aquellos años estaba habitado por *sexis* agentes encubiertas, hombres astutos y mujeres cándidas en busca del amor. Los aires de «modernidad» que se vivía en la época orientaba una mirada que, desde los realizadores, se dirigía más hacia el exterior que al interior del país —con notables excepciones, como los primeros trabajos de Armando Robles Godoy o las películas que estaban haciendo los miembros del Foto Cine Club del Cusco desde los años cincuenta⁵⁶—, lo que determinó la proliferación de curiosos títulos de películas, como *Interpol llamando a Lima*, por citar un ejemplo que resulta, por lo menos, emblemático de la época. Sin embargo, como ya debe intuir todo lector que tenga este libro entre manos, a partir del nuevo golpe militar del 3 de octubre de 1968, liderado por el general Juan Velasco Alvarado, el escenario cambió de manera dramática (pero eso lo veremos luego; antes, un breve intermedio legal).

INTERMEDIO

Con Velasco en el poder, el denominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) dio inicio a una serie de reformas y modificaciones a la vida social peruana a partir de la promulgación de decretos leyes, que llegaron a sumar 4205 durante casi siete años de gobierno (entre el 3 de octubre de 1968 y el 29 de agosto de 1975). Tal como el historiador Dirk Kruijt (1989) señala respecto a esta «revolución por decreto» ejecutada por Velasco, «el primer decreto ley que promulgó, anunciando el Estatuto Militar, llevaba el número 17063; el último fue el 21267» (p. 197). El que nos interesa

a nosotros en este momento es el 19327 o Ley de Promoción de la Industria Cinematográfica, que rigió el quehacer audiovisual en el país por dos décadas, entre los años 1972 y 1992. La nueva legislación buscaba fomentar la producción hecha en el Perú e impulsaba además el ingreso de filmes nacionales a una cartelera dominada casi íntegramente por estrenos provenientes del extranjero. Para lograrlo, se desarrolló un sistema de exhibición que obligaba a las salas a programar películas peruanas, tanto largometrajes como cortometrajes (los últimos se proyectaban de manera previa a los primeros). Para regular este nuevo sistema se creó la Comisión de Promoción Cinematográfica (COPROCI), integrada por miembros de diversas instituciones del nuevo régimen militar. Otro incentivo determinante del nuevo orden legal consistió en redirigir los impuestos municipales (a los que estaban sujetas las entradas al cine) en beneficio de las empresas peruanas de producción cinematográfica. Asimismo, se brindaron exoneraciones tributarias para la importación y la exportación de equipos fílmicos y de los materiales necesarios para la realización de películas, con el fin de favorecer el trabajo de artistas, técnicos, empresarios e inversionistas vinculados con los procesos de producción cinematográfica. En esencia, lo que se pretendió fue impulsar una industria de cine en el Perú, una verdadera medida revolucionaria, cuya vertiente más dinámica durante los siguientes años estuvo en el campo del cortometraje. Por supuesto, la norma fue tildada de proteccionista por muchos distribuidores y exhibidores, quienes vieron en esta ley una amenaza económica para el *statu quo*, que, en la práctica, determinaba un monopolio muy cómodo para los que hacían más dinero con los porcentajes de ganancia que ofrecían los filmes extranjeros que con los que se generarían a partir de las películas peruanas que estaban por venir.

La ley permitió que, por primera vez en el Perú, el cine tuviera el potencial de convertirse en el abanderado del despegue de las industrias culturales en un país donde, históricamente, el arte y la cultura han ocupado espacios de resistencia o de periferia, jamás de hegemonía. Sin embargo, como siempre sucede, los vacíos legales mal atendidos por los órganos de control permitieron que muchos

(¿«emprendedores»?) pudieran valerse de los beneficios que otorgaba la ley para hacer dinero fácil, sin interés real en contar historias que ofrecieran visiones particulares del mundo o del país en el que estas se generaban. Dicho fenómeno, sumado a los apagones que el grupo terrorista Sendero Luminoso instauró en los años ochenta y a la clausura de muchas salas de cine por la escasa asistencia de público (producto del miedo a que explotara un coche bomba en plena función), llevó a la crisis generalizada de un sistema que nunca se consolidó del todo, pese a las buenas intenciones con las que había sido promulgada la ley. El DL 19327 fue derogado durante la presidencia de Alberto Fujimori, en diciembre de 1992, meses después del cierre del Congreso y del inicio formal de una nueva autocracia. En octubre de 1994, el Congreso Constituyente Democrático (CCD), convocado por dicho presidente, promulgó una nueva ley que buscaba incorporar al cine peruano al universo del libre mercado, ámbito en el cual se volvió más difícil que aquellos que ocupaban la base de la pirámide, como era el caso de las películas peruanas, pudieran equipararse con quienes se ubicaban arriba (el cine de Hollywood, si somos reduccionistas). Cosas del capitalismo salvaje. Como apunta Christian Wiener (2013), sin embargo, hubo resultados que destacar: 1254 películas realizadas en veinte años (en su mayor parte, cortometrajes), producidas por un total de 207 empresas peruanas. Números nada desdeñables para la incipiente industria de cine en el Perú; de hecho, tal como afirma el crítico cinematográfico e investigador Ricardo Bedoya (como se cita en Carbone, 2007), desde la era silente del cine no habíamos tenido una producción tan grande de cortometrajes en el país como la que se vio durante las dos décadas en las que rigió la ley de cine promulgada por los militares. Gracias a dichos estímulos fue que aparecieron obras, de larga y corta duración, de realizadores como Francisco Lombardi, Gianfranco Annichini, Augusto Cabada, Augusto Tamayo y Aldo Salvini, entre muchos otros.

SEGUNDO ACTO

Volviendo donde nos quedamos antes del breve interludio jurídico, estábamos en que el cine peruano miraba más hacia las historias y los protagonistas de afuera que hacia los de adentro; y, luego, eso cambió. Hasta el día de hoy, medio siglo después del golpe velasquista, los análisis y las aproximaciones al impacto que tuvo Velasco y el GRFA en el cine peruano se han centrado básicamente en evaluar los alcances del DL 19327 y en debatir sobre sus logros cuantitativos, en virtud del número de películas —cortos y largometrajes— filmadas y estrenadas. Para nosotros, sin embargo, el mayor impacto que tuvo Velasco en la cinematografía nacional se relaciona con un cambio de paradigma que se puede observar en los protagonistas y en las historias que se contaron a partir de las reformas que implantó el gobierno militar. Así tenemos películas como la ya mencionada *Las sicodélicas* (1968), donde una banda de mujeres fatales llega a la ciudad para extorsionar a millonarios. Vienen por supuesto del extranjero, pero no son las únicas mujeres migrantes de aquellos años. Películas como *Simplemente María* (1970) o *Natacha* (1971) intentaron llevar a la pantalla grande las historias que habían tenido gran éxito en formato de telenovela. En ambas se recurre al relato clásico de *La Cenicienta*, adaptado al esquema de una mujer de provincia que llega a la capital para realizar labores domésticas (y encontrar el amor, claro está). Si bien la primera se filmó en Buenos Aires, no podemos dejar de relacionar ambas historias con los fenómenos migratorios que se daban en esa época hacia la periferia de la ciudad; sin embargo, las actrices elegidas para estos papeles (Saby Kamalich y Ofelia Lazo, respectivamente) no se asemejaban mucho al perfil típico de una mujer que migraba a Lima en aquellos años. Más bien, estas mujeres recién llegadas al nuevo hogar parecían, tanto en su físico como en sus costumbres, una prolongación de la familia acomodada, con ciertos conflictos que sucedían alrededor de su presencia y que apuntaban a las diferencias de clase entre los personajes, mas no a las que podían haberse generado en términos étnicos o raciales. Quienes recuerden el *remake* de la telenovela *Natacha* en la década de los ochenta, protagonizada por la actriz venezolana Maricarmen Regueiro, pueden darse una idea de por

dónde iba el personaje en cuestión. Natacha (al igual que María) parecía tener más en común con las sicodélicas Mireya, Adriana, Patricia y Dalila que con la típica hija de campesinos de la realidad peruana, que era la manera en que se describía al personaje.



Figura 1. Detalle de fotograma de la película *Cholo* (1972) de Bernardo Batievsy. Fuente: *La revolución y la tierra* (2019).

Mientras esto sucedía en las casas de ficción de familias acomodadas de Lima, en las antípodas del mundo, pero en el mismo país, se comenzaban a implementar reformas que cambiarían para siempre el rostro de nuestra sociedad. La Ley de Reforma Agraria del GRFA se promulgó el 24 de junio de 1969 bajo el lema «Campesino, el patrón ya no comerá más tu pobreza» y, desde ese momento, se comenzaron a dar cambios visibles en distintos ámbitos de la vida social. En el cine, en particular, aparecieron películas como *Cholo* (1972), en la que el futbolista Hugo Sotil se ponía a las órdenes del director argentino Bernardo

Batievsky para dar vida a un joven migrante que encuentra en el arte y en el fútbol cierta redención, pese a las dificultades que le produce su color de piel en un país marcadamente racista. La película recibió críticas negativas en su estreno; no obstante, a la distancia reconocemos su gran importancia por la manera en que introduce, en el cine peruano de la urbe (o el de esta Lima moderna de la que hablábamos), un tema que hasta ese momento había pasado algo desapercibido, pese a tratarse de un problema transversal a la construcción de nuestra identidad como país, desde los tiempos de la salvaje invasión española hasta pasado mañana: el racismo. La película *Cholo* puso en clave de drama melancólico algunos temas que ya se habían tratado en la comedia, poco tiempo atrás. En *Nemesio* (1969), por ejemplo, Tulio Loza interpreta a su popular personaje televisivo Nemesio Chupaca, quien llega a Lima desde su natal Abancay para reclamar la propiedad de unas tierras familiares. Inaugurando en cierto modo la tradición de llevar personajes populares de la comedia costumbrista al cine —que vio un verdadero *boom* en años recientes con la popularidad de *Asu mare* (2013) y sus herederas espirituales—, *Nemesio* fue todo un éxito de taquilla en su momento, pues llevó a cerca de 300 000 espectadores a las salas. La película recibió una serie de críticas negativas por su modesta calidad narrativa y por la usurpación que aparentemente hacía del término «cholo», pues el personaje de Loza no respondía a los estándares que el tema ameritaba y, valiéndose de clichés a decir de muchos de los críticos de la época⁵⁷, desvirtuaba la lucha por convertir al cholo (al mestizo) en el sujeto nacional que diera solución a un problema mayor nunca resuelto: el de ser un país con dos proyectos de nación jamás reconciliados desde la invasión europea, y que dibujaban líneas divisorias —tanto imaginarias como reales— entre aquellos que pertenecían al mundo criollo y los hijos de la denominada «república de indios» (nunca se mencionó mucho a los amazónicos en estos debates, por cierto, pero ese es otro tema).

Al respecto, no está de más recordar que, incluso hoy, existen personajes de la televisión que denigran a comunidades enteras

haciendo uso de caracterizaciones que envilecen y se burlan de los orígenes étnicos de esos mismos personajes, sin más razones que ciertos prejuicios desfasados; sin embargo, también es cierto que siendo el propio Tulio Loza un migrante de Abancay, al igual que su personaje, tal vez hubiera sido posible encontrar mayor verdad en la construcción del personaje que la que le concedió la crítica de aquellos años. Después de todo, no estamos lejos de la famosa mesa redonda de 1965, en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP), en la que una serie de intelectuales limeños criticaron duramente al escritor y antropólogo José María Arguedas y a su libro *Todas las sangres* (1964), por aparentemente no entender cómo era la vida en la hacienda (mundo del que provenía Arguedas) ni las verdaderas características que deberían primar en el cholo al interior de la obra y, por tanto, impulsarlo como nuevo sujeto nacional. La historia es conocida: Arguedas respondió a las críticas de la mesa hacia su supuesto desconocimiento con enorme frustración («¡Entonces he vivido en vano!»)⁵⁸ y antes del fin de la década se suicidó; coincidentemente, un mes después del estreno de *Nemesio*. Sin ánimo de establecer ningún tipo de comparación entre la obra de uno y otro, habría que pensar si, medio siglo después, las expectativas del mundo criollo (que buscaba una urgente reconciliación con lo andino) no eran algo injustas para las construcciones de ficción que los artistas migrantes realizaban sobre ellos mismos, y sobre el mundo del que provenían y que evidentemente conocían de primera mano. En el caso de Arguedas, al menos, eso ya no está en discusión, felizmente.

Un factor que no debemos dejar de mencionar es la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC) y la implementación del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), ambos en 1971, con la intención de promover y desarrollar productos culturales desde el ámbito del Estado. Con SINAMOS, cuyo acrónimo decía mucho más que el nombre oficial del cual provenía, el régimen buscaba comunicar a la población sus políticas y sus mayores logros. SINAMOS albergó a muchos de los intelectuales y artistas más interesantes de la época. Por el lado del cine, se

hicieron muchísimos documentales, entre ellos, *Runan Caycu* (Soy un hombre) (1973) de Nora de Izcue, quien comenzó su carrera como asistente de dirección de Armando Robles Godoy en *La muralla verde* (1970), película en la que, por cierto, se puede intuir cierta crítica del director hacia el desorden con el que se implementó la reforma agraria en la selva durante el régimen de Belaunde, previo al golpe. *Runan Caycu* presentó en la pantalla grande al líder sindical Saturnino Huillca, a partir del libro testimonial *Huillca, habla un campesino peruano* (1974), de Hugo Neira, y es un documento valiosísimo sobre un personaje que merece más atención en la historia del Perú contemporáneo. Lamentablemente, son muy pocos los documentales producidos por SINAMOS que han sobrevivido hasta nuestros días, incluidos muchos trabajos del cineasta Federico García⁵⁹. En 1975, el también militar Francisco Morales Bermúdez dio un golpe a Velasco y se inició la llamada «segunda fase» del GRFA que, en esencia, dio marcha atrás a las reformas impuestas en la primera fase. Cinco años después, en 1980, con la vuelta de los militares a los cuarteles, del Perú a la democracia y de Belaunde al sillón presidencial, los archivos de SINAMOS desaparecieron sin mayor explicación que el ánimo militar de no compartir con los civiles toda la documentación generada en los doce años de gobierno *de facto*, tanto de sus marchas como de sus contramarchas.

A poco más de medio siglo del inicio del GRFA, queda mucho por reevaluar con la mirada calma que la distancia histórica permite; sin embargo, una labor urgente para los que formamos parte de la comunidad cinematográfica es la recomposición del archivo histórico de SINAMOS, en su mayor parte destruido, pero también disperso en colecciones privadas de personas que guardaron algunas películas con ánimo de protegerlas del deterioro, de la destrucción y del olvido. Corresponde a las nuevas generaciones sumarse a ese esfuerzo y traer de vuelta los archivos audiovisuales a partir de la investigación y del empleo adecuado de las nuevas tecnologías de escaneado fílmico y almacenamiento. El Estado, a través de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios

(DAFO), del Ministerio de Cultura, entre los múltiples retos que tiene por desarrollar una industria cinematográfica en el país, tiene también, en la recolección y en la protección del archivo audiovisual peruano, una oportunidad de oro para consolidar su importante trabajo con una campaña que potencialmente pueda ayudar a reconstruir los distintos imaginarios elaborados por los peruanos a lo largo del tiempo. Después de todo, qué es la historia de un país si no sus palabras y sus imágenes en movimiento.

[52](#) Para conocer más sobre las películas que se produjeron a lo largo de la historia del cine peruano, así como visibilizar el enorme porcentaje de estas que ha desaparecido con el paso del tiempo, resulta fundamental el trabajo realizado por Ricardo Bedoya (1997).

[53](#) Si bien Belaunde llegó al poder mediante elecciones generales, un importante sector de la población —los analfabetos, en su mayor parte provenientes del sector rural— no tenía derecho a ejercer su voto.

[54](#) Representantes de la primera escena del *rock* en el Perú, Los Shain's hacen una aparición especial en la película «Las sicodélicas» (1968), de Martínez Solares.

[55](#) Chabuca Granda interpretó los temas «María sueños» y «Fina estampa» en las películas «Mi secretaria está loca, loca, loca» (1967) y «Bromas S. A.» (1967), respectivamente.

[56](#) El Foto Cine Club del Cusco fue fundado en 1955 por los hermanos Manuel y Víctor Chambi, junto con Luis Figueroa y Eulogio Nishiyama. Este club fue responsable de impulsar la actividad cinematográfica en la región Cusco, y produjo películas como la icónica *Kukuli* (1961), dirigida por Figueroa, Nishiyama y César Villanueva.

[57](#) En *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas* (Bedoya, 1997) aparecen algunos comentarios de la época, como los de Desiderio Blanco para la revista *Oiga*: «La falsedad impera en el menor detalle. Desde los gestos del cholo Nemesio y sus ademanes de hombre decidido, hasta las conversaciones y las pretendidas teorías sobre el Perú y sobre los *cholos*, resultan de una ingenuidad tan elemental que rayan en la tontería [...] Nemesio es un cholo de pacotilla, en el que se acumulan todos los tópicos y todos los esquemas con los que tradicionalmente ha sido visto el serrano [...]» o el de la emblemática revista *Hablemos de Cine*: «El personaje de Tulio Loza [...] no representa al cholo peruano, por más que se arroge

este derecho, ni la película contribuye al proceso de reivindicación del mestizo. Todo lo contrario: utilizando clichés al uso se ofrece una visión edulcorada y conformista, radicalmente reaccionaria y vulgarmente mercantil».

[58](#) Puede escucharse al mismo Arguedas pronunciar la frase en el CD de audio que acompaña a la edición de Rochabrún (2011), que rescata el registro sonoro de la mesa redonda del 23 de junio de 1965.

[59](#) Una película de García que toca directamente el tema de la reforma agraria es *Kuntur Wachana* (1975). Mayer (2018) elabora un recuento fantástico de cómo la película se filmó utilizando el sistema de las cooperativas que instauró la reforma.

LOS EXILIOS Y CAUTIVERIOS DE LA PLÁSTICA PERUANA DURANTE EL VELASQUISMO

Miguel Sánchez Flores

En este artículo propongo discutir el vínculo entre arte, mercado y Estado como articulación necesaria para la consolidación de una tradición artística nacional y, a la vez, intento proponer un esbozo de disposición para los diversos cautiverios y exilios⁶⁰, desde donde emprendieron sus proyectos estéticos algunos artistas plásticos peruanos durante los años del autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada – GRFA (1968-1980).

Mi argumento se construye bajo dos premisas aparentemente divergentes. Por un lado, la que sostiene que durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado se apuntaló desde lo popular un nuevo horizonte para el arte nacional y, por el otro, la que lo acusa de haber truncado la consolidación de novedosos proyectos artísticos nacionales. Sobre esta paradoja, Lauer (2007) comenta que el velasquismo promovió la posibilidad de un nuevo rostro para el arte nacional, pero afirma también que durante dicha época se frenaron otros tantos proyectos discordantes⁶¹. En la misma línea, Mitrovic sostiene que «en la historia del arte peruano campea la idea de que el quiebre histórico operado por el GRFA fue *negativo* para el desarrollo del arte, pues habría apagado la efervescencia de los años sesenta» (2019, p. 49)⁶².

Planteo que, como experiencia trunca, el gobierno velasquista no logró consolidar los nuevos panoramas propuestos para el arte nacional⁶³. Esto apenas se esbozó a partir de experiencias como el festival de Arte Total Contacta (1971 y 1972), los encuentros Inkarrí

(1973 y 1974) o el Premio Nacional de Cultura otorgado a Joaquín López Antay en diciembre de 1975; pero tampoco, a pesar de lo que se cree, frenó —sobre todo en los primeros años— prácticas artísticas más personales, las que lograron desarrollarse, como suele pasar muchas veces, en la intimidad, fuera del ámbito gubernamental, tanto dentro como fuera del país, prescindiendo en la mayoría de los casos del mercado (y también del Estado) como ejes articuladores⁶⁴.

1. ANTES Y DESPUÉS DE SINAMOS

Ambas dinámicas, la del *cautiverio* vinculada con la «asimilación» de los artistas al régimen y la del *exilio*, que contrariamente supone una distancia en tanto alejamiento, sucedieron simultáneamente en el gobierno velasquista con características particulares, según dos intervalos de tiempo muy marcados que, de acuerdo con Roca-Rey (2016), remarcan también dos momentos (y estilos) de la propaganda visual del velasquismo.

Dichos intervalos presentan diferencias marcadas. El primero, desarrollado entre 1968 y 1971, osciló entre el aliento de la soberanía del pueblo y los límites del autoritarismo, y concluyó con la creación en junio de 1971 del Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS). Dicho periodo estuvo caracterizado, en lo político, por la nacionalización de empresas extranjeras y por la promulgación de la Ley de Reforma Agraria (1969); y en lo artístico, por una cierta libertad de operación para los artistas del régimen. Por su parte, el segundo periodo, entre 1971 y 1975⁶⁵, se caracterizó por una acentuación del discurso autoritario y una comunicación aún más masiva, controlada y sistemática, justamente a partir de los lineamientos que planteaba SINAMOS⁶⁶. Esta segunda etapa que finaliza con la caída de Velasco y la toma de mando del general Morales Bermúdez en agosto de 1975, está caracterizada por los cada vez mayores recortes de libertades en las diversas esferas del arte y las industrias culturales peruanas.

Como sostiene Roca-Rey (2016), se trata de un tránsito que pasa de la representación del sujeto marginal peruano en busca de

reivindicación, a una entronización, en el ámbito pictórico, de la figura de Velasco y de los mecanismos de gobierno⁶⁷. Sin embargo, no solo es un cambio estético, sino sobre todo de dirección política. Así, mientras en el primer intervalo temporal reclutaban (asimilaban) artistas reconocidos para idear, con ‘libertad’, mensajes e imágenes de comunicación de la revolución; en el segundo intervalo dicha ‘libertad’ fue intervenida y mediada por los mecanismos de control del SINAMOS⁶⁸, lo que obligó a que muchos artistas opten por dinámicas de exilio, dentro y fuera del país⁶⁹.

2. CAUTIVERIOS GUBERNAMENTALES

Foucault señala que la disciplina del trabajo fabrica individuos «bien encauzados». Aquello supone la existencia de una «técnica específica de un poder que se da a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio». Dicho poder, señala Foucault, «no es un poder triunfante [...] es un poder modesto, suspicaz, que funciona según el modelo de una economía calculada pero permanente» que para el autor encuentra su máxima expresión justamente en los cuarteles (2002, p. 175).

A partir, de ese poder ‘modesto’ podría entenderse la aparente ‘libertad’ de acción con la que actuaron los artistas en el primer periodo del velasquismo⁷⁰. Ello, sumado a la urgente necesidad del régimen por crear mensajes siempre con prisa, así como una identidad visual que consolide y acompañe la propuesta revolucionaria. Para lograrlo, el velasquismo llamó a artistas con trayectoria. Un ejemplo de esto fue la creación y acción de la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA), organismo creado en 1969 luego de la promulgación de la Ley de Reforma Agraria. En dicha dirección, liderada por el periodista Efraín Ruiz Caro, trabajaron los artistas plásticos Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte y Emilio Hernández; así como los escritores José Adolph y Mirko Lauer, el videasta Carlos Ferrand y el fotógrafo José Michillot. Todos ellos de conocido recorrido artístico. Ruiz Durand recuerda la oficina de la DPDRA como un espacio conformado sobre todo por amigos: «Bracamonte era un famosísimo diseñador,

yo acababa de obtener premios por todas partes. Por lo tanto, teníamos cierto tipo de ascendencia, de prestigio indiscutible». Y agrega: «Todos éramos artistas reconocidos a los que nadie les podía discutir nada» (Sánchez Flores, 2016, p. 108).

En ese sentido, resulta más que significativo que Ruiz Durand reconozca que su alejamiento⁷¹ del velasquismo coincida justamente con la creación de SINAMOS y que Lauer, en un texto aún inédito, señale que SINAMOS «no solo fue el reemplazo de la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA), sino realmente su negación» (Sánchez Flores, 2017, p. 107)⁷². Dichas citas dan cuenta de un recorte de libertades a partir de la creación de aún mayores mecanismos de control que terminaron canalizando los programas artísticos gubernamentales⁷³.

En un documento de 1977 editado por la Unesco, el Instituto Nacional de Cultura (INC) parecía confirmar dicho endurecimiento al denunciar la creación «de camarillas (argollas) culturales» alrededor de la cultura peruana y también al advertir la necesidad de «detener y erradicar cuando no sancionar drásticamente» actividades de «contenido tendencioso, o aun definitivamente subversivo» (INC, 1977, p. 14).

3. EXILIOS NO GUBERNAMENTALES

Dicha «libertad» de acción —vinculada a la práctica artística gubernamental— con la que actuaron algunos artistas en la primera etapa del velasquismo se extiende incluso a la práctica artística de la época, que, si bien cuestionadora y alerta, podía seguir realizándose sin problemas dentro, y también fuera, de los espacios de exhibición en Lima⁷⁴. Sin embargo, como veremos, esta también fue restringida a partir de mediados de los años setenta.

Como ejemplo de esta primera etapa, podemos mencionar algunas de las exposiciones realizadas en Lima en 1970, a dos años de instalado el régimen velasquista. Precisamente, Emilio Hernández, el mismo que ese año diseñó un afiche para la DPDRA⁷⁵, presentó *Galería de Arte* en la Galería Cultura y Libertad⁷⁶; y Rafael Hastings, también ese mismo año, presentó en

el Museo de Arte Italiano (sede temporal del Instituto de Arte Contemporáneo – IAC) una serie de textos y documentos en los que discutía el desarrollo de la pintura peruana. Ambos artistas presentaron propuestas que cuestionaban el *statu quo* a partir de la reflexión sobre el objeto y el mismo proceso artístico. Según López (2013), dichas muestras ya planteaban «las bases de una crítica ideológica y política sobre el sistema cultural entero», en alusión a su carácter político y contrahegemónico (p. 29). Sobre una de las obras de la exposición de Hernández, en la que se exponía una fotografía del Museo de Arte de Lima borrada, Quijano señala que la ausencia de la imagen «resume de muchas maneras varios aspectos no resueltos en la cultura y las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que alude a una serie de transformaciones, conflictos sociales y culturales forjados en el Perú de la posguerra» (Cuevas & Quijano, 2011, p. 13). Resulta interesante constatar que dichas exposiciones, así como algunas otras manifestaciones artísticas, sucedieron en plena dictadura militar, con aparente libertad, a diferencia de lo que sucedía con la prensa peruana, que desde el primer año del velasquismo fue constantemente asediada⁷⁷.

Sin embargo, dicha libertad de acción duró poco y aunque, como lo dice Buntinx, aun en 1970 «una galería con características propias como Cultura y Libertad admitiría sucesivas ambientaciones y muestras heterodoxas [...] Ya a comienzos del 70 habían desaparecido virtualmente todos los antiguos espacios consagrados a la difusión de la plástica» (1983, pp. 67-70)⁷⁸. Dicho retraimiento de los espacios de la cultura coincide con lo que López (2016) señala como el abandono por parte de los artistas «del espacio oficial de las galerías para utilizar estrategias de agitación y propaganda política». López enumera las acciones callejeras de Hastings con *Todo el Amor* (1970)⁷⁹, los grafitis anónimos con la inscripción «Arte=\$» realizados por alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes y, sobre todo, la exposición de Gloria Gómez Sánchez, en octubre de 1970, en la que la artista peruana dejó la sala vacía y colocó un cartel con la inscripción «El espacio de esta

exposición es el de tu mente. Haz de tu vida la obra». A dichas manifestaciones, deberíamos añadir las numerosas tensiones desarrolladas en la Escuela Nacional de Bellas de Artes que terminaron con la toma del local en mayo de 1973 y noviembre de 1974 (figura 1), según lo refiere Huerta Wong (2000)⁸⁰.



LUCHA REIVINDICATIVA
POR LA DEVOCION DE NUESTRO POLITICO LOCAL ANEXO



1960
MAYO 20
MAYO 20
MAYO 20

Figura 1. Estudiantes toman la Escuela de Bellas Artes en noviembre de 1974, *El Peruano*, 1974. Fuente: *Centenario (1918-2018)*, Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, p. 269.

Quizá uno de los casos más representativos en relación con los exilios sea el de Juan Acha, quien dejó el Perú en el año 1971. Cuando en 1981 la revista *Hueso Húmero* le preguntó por qué no vivía en el Perú, la última razón, secundaria para él, que lo llevó a vivir en México era el recuerdo de haber sido fichado en 1970, inculpado de tráfico de drogas en una fiesta de artistas jóvenes. El crítico peruano recordaba «haber sido despojado de toda condición humana durante diez días en [la cárcel] El Sexto, por negligencia de un juez, antes de ser declarado inocente en el juicio respectivo». Y agregaba que «quien ha sido fichado [en el Perú], estará a merced de muchas vejaciones» (Acha, 1981, pp. 108-109).

Acha argumentaba además otras razones, como la posibilidad de publicar en diarios y revistas; la libertad de expresión intelectual e intensa circulación de ideas marxistas; y el prestigio nacional de las artes visuales con apoyo del Estado en México. Llama la atención justamente la necesidad de apuntalar a partir del gobierno las prácticas culturales del país, a partir de lo que él denomina «prestigio nacional de las artes visuales». En suma, lo que parece advertir es la presencia de un mercado más amplio para las artes que, en el Perú, pese al velasquismo, no había podido resolver la brecha entre la élite cultural, minoritaria y específica, y la gran población peruana que permanecía de espaldas a la cultura y el arte.

En esa misma línea, ya en octubre de 1975, Lauer se preguntaba que había cambiado en la cultura luego de siete años de gobierno militar⁸¹. Más allá de cuestiones administrativas, el autor advertía la dificultad —muy actual— para generar relaciones de intercambio entre las capas medias y altas y el resto del país. Aquello suponía una dificultad para articular el arte nacional también con el mercado, que pese a la sensación de «euforia y prosperidad» del gobierno de Belaunde, y de la promesa reformista del gobierno de Velasco, no

pudo, en palabras de López, resolver el sino de «un país con una estructura social hondamente fracturada» (López, 2013, p. 19).

4. OTROS CAUTIVERIOS Y EXILIOS

En esa misma línea, hubo también otros artistas que emprendieron exilios a partir de propuestas más esenciales, como el ya mencionado Hastings; pero también Teresa Burga, Emilio Rodríguez Larraín, Gastón Garreaud⁸² y el propio Jorge Eduardo Eielson⁸³. Muchos de ellos salieron del país y volvieron, algunos con intermitencias, durante el velasquismo. Pese a ello, desde el Perú o desde el extranjero, siguieron produciendo obra durante dichos años. El caso de Hastings es interesante. De destacada trayectoria internacional, su propuesta se ubica entre la crítica social del arte y el intimismo de su lenguaje estético. En palabras de López (2014a, p. 15), entre fines de la década de 1970 y principios de los años ochenta, «Hastings desarrolla una serie de actos que fueron gestos de provocación ante el conformismo cultural y el conservadurismo de aquellos que demandaban un arte moderado en instante de sobresalto social». Y agrega que su «obra se ubica así a medio camino ente la delicadeza de lo fugaz y la aspereza de la anarquía, entre la revisión iconoclasta del pasado y un deseo fulgurante». Incluso en 1977, según refiere, dos películas suyas fueron prohibidas en la televisión peruana porque, según el equipo cultural que revisaba los contenidos, «podían confundir al pueblo». Hastings agrega: «El argumento era ridículo, como si mis películas pudieran causar más confusión de lo que estaba ocurriendo ya a nivel político» (López, 2014b).

El caso de Teresa Burga también resulta particular, no solo porque expuso en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) en junio de 1972 («Autorretrato. Estructura-Informe») y en 1974 («Cuatro mensajes»), sino sobre todo por el vínculo que trató de establecer con el gobierno en 1973 para la realización de su obra «Estructura-Informe-Códigos-Compresión-Mensajes». La negativa del gobierno, a través de una comunicación del comandante de la Fuerza Aérea Orlando Marchesi, director general de Organizaciones

Culturales y Profesionales de la Oficina Nacional de Apoyo a la Movilización Social (ONAMS), no lograrían que la obra de Burga se vincule con el régimen militar, según señala López (2014b, p. 82). Al respecto, Mitrovic (2019) señala que se trata de una «articulación fallida» entre artista y régimen, pero apunta también que eso no impidió el tránsito de Burga de un «universo pop en los sesenta hacia estrategias conceptuales que deseaban generar una conciencia crítica de la realidad» en los setenta (p. 97).

Durante los años del velasquismo, estos artistas, por citar solo dos ejemplos, desarrollaron, pese las dificultades, una propuesta a contracorriente de aquellos a los que Alfonso Castrillón denomina «seniors». Entre ellos podemos mencionar a Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, Gilberto Urday, Julia Navarrete, Carlos Revilla, Gilberto Jiménez, Andrés Molina y Martha Vértiz, quienes incluso desde el Perú siguieron trabajando sin contratiempos.

Dicha tensión se agudizó con el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura a Joaquín López Antay en el año 1975, que enfrentó a defensores y detractores⁸⁴. Sin embargo, Castrillón sostiene que incluso en dicho caso «se hizo evidente la brecha insalvable entre los productores “cultos” y los artistas populares, relegados a la categoría de meros artesanos». Y agrega que además «reveló que no se trataba solo de un enfrentamiento entre estéticas diferentes, sino de una lucha por la supremacía en el mercado. La polémica, por fin, dejó en claro que era una discusión generada en el seno de la misma burguesía ilustrada, entre un sector conservador y otro más avanzado y donde el sector popular no tuvo participación» (Castrillón, 2014). Como si se tratase de una alegoría: el enfrentamiento entre artistas, a partir de su noción de la cultura, coincide también con el fin del régimen que, a la par, tampoco pudo resolver aquella brecha insalvable en el campo social.

REFLEXIONES FINALES

- Resulta interesante constatar la existencia de dinámicas de asimilación y exilio en la plástica peruana durante el velasquismo. Procesos aparentemente contrarios, pero

simultáneos, que posibilitaron, sobre todo en una primera etapa, que un artista como Emilio Hernández Saavedra presente su crítica a las instituciones oficiales del arte en 1970 con *Galería de Arte* y que, al mismo tiempo, concurse con un afiche sobre la reforma agraria por un puesto en la Dirección de Difusión y Promoción de la Reforma Agraria (DPDRA).

- Sostengo que el régimen fortaleció su control a partir de la creación de SINAMOS en 1971, pero que, pese a ello, hubo varios artistas peruanos que siguieron desarrollando obra, dentro o fuera del país, especialmente aquellos no vinculados al experimentalismo o a la vanguardia no objetual. Algunos de los más conocidos son Fernando de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya e incluso el propio Gastón Garreaud, quienes idearon sus proyectos más interesantes durante dicha época.
- Lo que sí sucedió desde la creación de SINAMOS fue un retraimiento del régimen en cuanto a la asimilación de artistas de trayectoria en sus dependencias y una mayor canalización de las prácticas artísticas a partir del manejo desde las instituciones gubernamentales que supusieron mayor vigilancia y dificultades. Quizá eso haya supuesto que muchos de los artistas más jóvenes no se hayan sentido apoyados, como fue el caso de Teresa Burga, o hayan sido abiertamente censurados, como sucedió con Rafael Hastings (1977).
- El autoexilio de Juan Acha en 1971, luego de su detención un año antes, supone un punto de quiebre no solo para la posibilidad de la consolidación de una vanguardia peruana, sino que también evidencia los largos brazos de un régimen que poco a poco fue endureciendo y encauzando sus prácticas de control.
- Finalmente, es necesario constatar que no solo hace falta la articulación desde el Estado con el arte para la construcción de una tradición artística. Si esta no se vincula con una apertura del mercado y sobre todo no rompe las brechas existentes — incluso ahora— entre las clases altas y las mayorías acerca de la práctica y consumo artístico, seguiremos añorando una

articulación estatal que «resuelva» las distancias insoldables que separan a los peruanos y que el arte, y sus mecanismos, no hace sino reflejar.

⁶⁰ El título de este artículo está vinculado con la idea del localismo y universalismo, «tradiciones contrarias y complementarias» que propone Mirko Lauer en *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* como dos dimensiones que atraviesan el arte peruano del siglo XX (1976, p. 44). El título de este texto también le debe mucho a las siempre esclarecedoras conversaciones con Augusto del Valle Cárdenas.

⁶¹ En una entrevista con Gustavo Buntinx, Lauer se reafirma en señalar que ese [tiempo] fue, de alguna manera, o estuvo llamado a ser, la época fundadora de la tradición popular en la pintura peruana. «Así como bajo Velasco la plástica mira hacia atrás, hacia Sabogal y los indigenistas con todos sus defectos y contradicciones, así en el futuro una posible plástica vinculada a una movilización socialista mirará hacia los años 60 y 70 buscando algunas claves para su desarrollo» (Lauer, 2007, pp. 312-313).

⁶² La artista Teresa Burga, con el peligro de la distancia histórica, recuerda en una entrevista al diario *El Comercio* que durante el régimen velasquista no podía exponer su trabajo. Y agrega: «Decían que lo mío no era arte peruano» (Burga, 2018).

⁶³ En su libro *Una revolución peculiar*, los editores Aguirre y Drinot (2018) elaboran la categoría de «revolución interrumpida» y la vinculan con la mirada expuesta en *El Perú de Velasco* (1983), libro editado por Carlos Franco y Rolando Ames, y que reúne textos de Francisco Guerra, Héctor Béjar, entre otros.

⁶⁴ Acha (1970) utiliza la metáfora bélica para hablar de una revolución cultural, pensando en la generación peruana del sesenta, específicamente en los artistas que conformaron Arte Nuevo (Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez, Teresa Burga, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis Zevallos Hetzel). Y agrega: «Así, y en el caso de esta revolución verdadera, que no es simple conquista del poder ni mera distribución socialista de bienes de consumo, sino también mental, el artista de avanzada resultaría tan indispensable como el propagador de ideas políticas de vanguardia o como lo es el guerrillero armado para los amigos de la revolución violenta».

[65](#) Mitrovic (2019) propone una periodización distinta: una primera, de 1968 a 1971 con la creación de SINAMOS; la segunda, desde 1971 a 1973; y una tercera, que «empieza con el declive de Velasco alrededor de la segunda “socialización de la prensa” en 1974» (p.89). Para él, después de la creación de SINAMOS, existió más bien una «proliferación de iniciativas culturales, algunas veces propiciadas por el régimen, otras por voluntades individuales de artistas que encontraron un contexto para amplificar su inserción social» (p.88).

[66](#) En junio de 1971, mediante el decreto ley 18896, se crea el Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS) «con la finalidad de lograr la consciente y activa participación de la población nacional en las tareas que demande el desarrollo económico y social» (DL 19352, abril de 1972).

[67](#) Para profundizar sobre el tema, véase Roca Rey, 2016.

[68](#) Un ejemplo de ello fue el nombramiento de Martha Hildebrandt, en reemplazo de José Miguel Oviedo, en el recientemente creado Instituto Nacional de Cultural que en 1971 reemplazó a la Casa de la Cultura.

[69](#) Hubo también quienes exploraron la posibilidad del diseño gráfico desde las agencias privadas, como Víctor Escalante, Carlos Gonzales, y el propio José Bracamonte.

[70](#) Al respecto, Ruiz Durand recuerda: «Yo hacía un garabato en cinco minutos, se lo mostraba a Efraín [Ruiz Caro] y si le gustaba se hacía, no había más» (Sánchez Flores, 2016, p. 107).

[71](#) Eso no impidió, sin embargo, que el artista siga realizando algunos encargos para diversas entidades del régimen, vinculados al diseño de revistas y otros dispositivos de comunicación.

[72](#) En términos administrativos SINAMOS integró no solo la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria, sino también la Oficina Nacional de Desarrollo de Pueblos Jóvenes, la Oficina Nacional de Desarrollo Cooperativo, la Oficina Nacional de Desarrollo Comunal, el Fondo Nacional de Desarrollo Económico, las Corporaciones Departamentales de Desarrollo y Juntas de Obras públicas, la Dirección de Comunidades Campesinas y la Dirección de Organizaciones Campesinas.

[73](#) También el cine, como advierte Roca Rey, citando a Mayer, sufrió la censura gubernamental. Las películas *Tierra sin patrones* (1971), *Huando* (1972), de Federico García Hurtado y *Runan Caycu* (1973), de Nora de Izcue, fueron sacadas de cartelera, pese a haber sido financiadas por SINAMOS, al considerarse «que no era pertinente mostrar enfrentamientos entre

campesinos y patrones» (Roca Rey, 2016, pp. 99-100). En un texto aún inédito, Mitrovic (2018) matiza dicha afirmación y sostiene que «poco pesó la insatisfacción de SINAMOS», en tanto la cinta de Nora de Izcue circuló en sindicatos de Lima y Cusco e incluso fue premiada «en festivales de Italia y Alemania, donde participó por intermediación del ICAIC (Cuba)».

⁷⁴ Hace falta aún revisar la situación en otras regiones del Perú.

⁷⁵ El afiche forma parte de la colección de Arte Contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI). <https://cutt.ly/NfioToV>

⁷⁶ La imagen del catálogo incluía una fotografía área con la imagen del Museo de Arte de Lima borrado. <https://cutt.ly/9fiDAtz>. López (2016) también menciona las acciones de los artistas Ernesto Maguiña e Yvonne von Mollendorff como momentos que «intensifican el ánimo beligerante» entre régimen y artistas peruanos.

⁷⁷ En un documento aún inédito de Juan Gargurevich, *La Revolución y la prensa*, se menciona que el 1º de noviembre de 1968, a menos de un mes del golpe, el gobierno clausuró los diarios *Expreso*, *Extra* y el semanario *Caretas*.

⁷⁸ En 1975, el IAC entraría en receso.

⁷⁹ En una entrevista, Hastings recuerda sobre la acción: «Cada pequeño momento que teníamos la oportunidad de estar en Lima lo aprovechábamos para hacer ese tipo de incursiones que eran bien específicas y con un objetivo bien claro» (López, 2014a, p. 27).

⁸⁰ En mi texto «Del individuo al ser social: colectividades artísticas de Bellas Artes» (2018), propongo que el contexto político interno de las tomas del local de Bellas Artes desencadenó colectividades también artísticas a fines de los setenta, en tanto generaron organicidad y acciones conjuntas.

⁸¹ Resulta interesante señalar que para la fecha ya Morales Bermúdez había reemplazado a Velasco al mando del gobierno militar. Como dice Lauer en una entrevista con Buntinx, en 1975 aún no era consciente del cambio.

⁸² Sobre Garreaud, Del Valle (2008) ha dicho que en su impulso latía un espíritu romántico, vinculado a «inquietudes personales que emparentaban la sensibilidad del artista con la del poeta bohemio».

⁸³ El artista y poeta Jorge Eduardo Eielson (1981), autoexiliado en Italia, refiere: «Para mí, que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, para morir: un cementerio».

[84](#) Quienes respaldaron el premio fundarían posteriormente el Sindicato Único de Trabajadores de Artes Plásticas. Los primeros miembros fueron Joaquín López Antay, Gastón Garreaud, Tilsa Tsuchiya, Ciro Palacios, Manuel Gómez, Félix Oliva, Venancio Shinki, Carlos Bernasconi, Leslie Lee, Juan Acevedo, Juan Gunther, José Carlos Gutiérrez, Gerardo Chávez, Ángel Chávez, Sabino Springett, Elda Di Malio, Ugo Comandona, José Bracamonte, Víctor Escalante, Julio Camino Sánchez, Ramiro Llona, Cristina Portocarrero.

**REPRESENTACIONES FANTÁSTICAS Y MIMÉTICAS DE LA
CRISIS DEL PROYECTO MILITAR EN LA NARRATIVA PERUANA
(1968-1975)**

Elton Honores

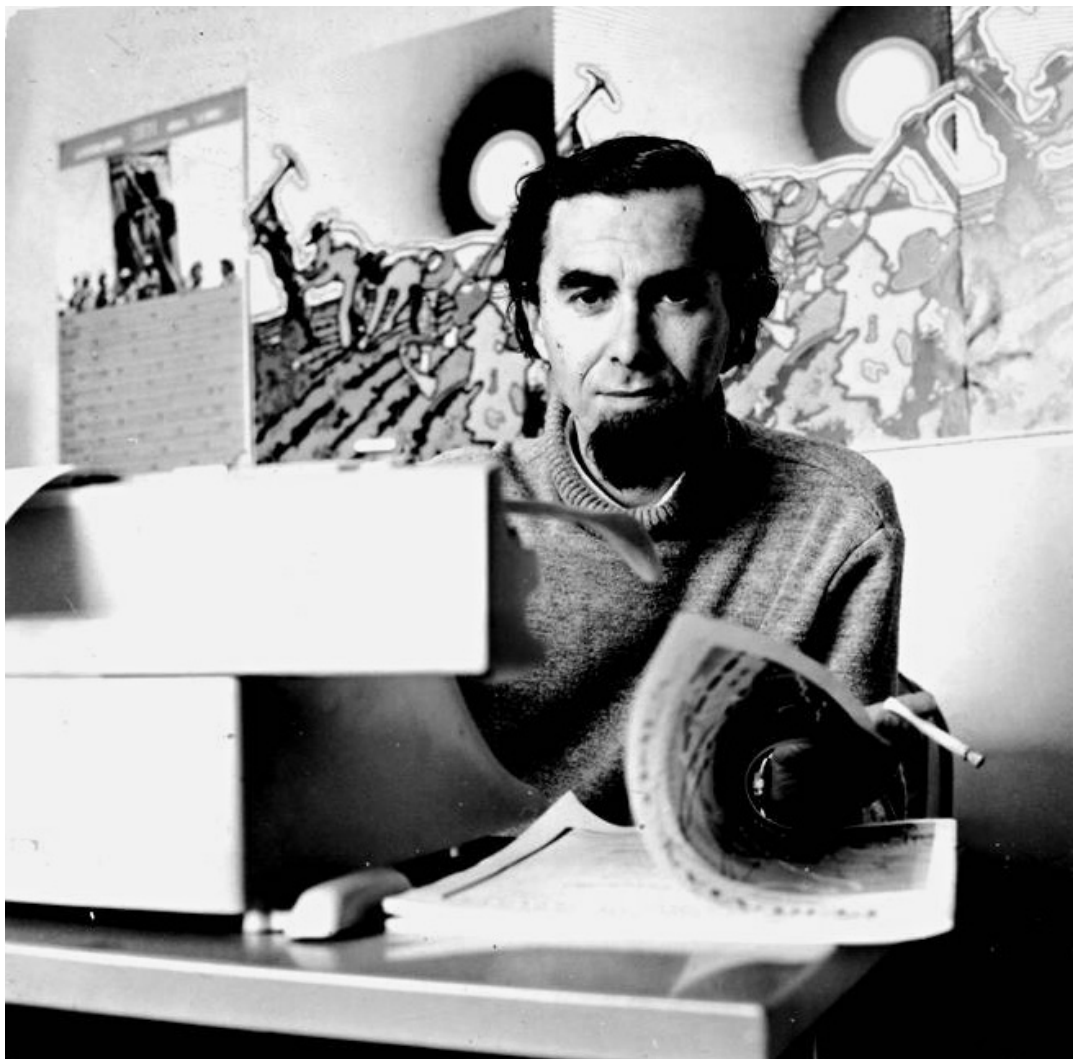


Figura 1. El escritor José Adolph rodeado de afiches de difusión de la reforma agraria, *circa* 1971. Fuente: Archivo de Delia Revoredo.

El gobierno militar liderado por Juan Velasco Alvarado entre 1968 y 1975 supuso, en el ámbito social, la necesidad de refundar la nación en todas sus instancias. El campo literario no fue ajeno a estos procesos de renovación temática y formal. Sin embargo, la revisión de los materiales publicados en el periodo muestra las contradicciones y ansiedades de este mismo proceso de modernización política y social, es decir, la crisis del proyecto velasquista. Es en lo fantástico y la ciencia ficción donde se pueden observar y analizar con mayor claridad estas mismas contradicciones, al proponer mundos representados en los que se subvierte y transgrede el ideario utópico que supuso este proceso político. Con la finalidad de demostrar nuestra hipótesis, es decir la refracción de la crisis del gobierno militar en los textos fantásticos y de ciencia ficción, se analizan algunos cuentos de José B. Adolph (figura 1) y Harry Belevan, así como las novelas *La ronda de los generales*, de José Adolph (1973), y *Miraflores Melody*, de Fernando Ampuero (1979), que se enmarcan dentro los códigos mimético-verosímiles.

Juan Velasco Alvarado encarnó acaso la última gran utopía de la izquierda peruana. En el ámbito de la cultura, su gobierno inició una campaña agresiva con el objetivo de buscar una identidad. Pero las contradicciones estuvieron presentes en la intelectualidad peruana desde sus primeros años. Sobre el denominado gobierno militar, Contreras y Cueto (2007) sostienen que este fue un régimen reformista. En el ámbito económico, el proceso de industrialización por sustitución de importaciones se produjo durante estos años «como respuesta al grado de atraso de la estructura económica del país. Esta resolución fue tanto más autoritaria, cuanto más retrasado estaba el organismo económico en su transición a una economía industrial y moderna, y con mejor distribución del ingreso» (p. 342). La reforma agraria es, quizás, una de las medidas políticas más conocidas del régimen, pero en este periodo, además, «no hubo Congreso ni Poder Electoral; el Consejo Nacional de Justicia

reemplazó a la Corte Suprema, la Constitución de 1933 quedó abolida por un estatuto revolucionario, los partidos políticos permanecieron cerrados o en la clandestinidad y acabó clausurándose [sic] la libertad de expresión» (p. 344), es decir, muchas de las libertades del ciudadano quedaron suspendidas.

La ronda de los generales (1973), de José B. Adolph (1933-2008), supone la primera reacción literaria frente al gobierno militar de Velasco Alvarado. Como se sabe, Adolph formó parte de la Dirección de Difusión de la Reforma Agraria, junto a Mirko Lauer, Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte, entre otros intelectuales, pero su actividad escritural se mantuvo al margen de dicha participación. Es decir, mantuvo su independencia como artista y como militante, lo que le permitió diferenciar ambas funciones (Honores, 2018). Por ello, en la obra inicial de Adolph se grafica con mayor claridad la tensión de ambos roles frente al deseo de una modernización real de la nación.

En sus primeros libros de cuentos, Adolph manifestó un interés por la literatura fantástica y la ciencia ficción. Sus trabajos expresan una conciencia plena de este género, ya que otorga a los textos una dimensión metafísica y reflexiva sobre la condición humana que va más allá del mero hecho fantástico o del puro viaje espacial. El horror hacia la nada y el sinsentido de la vida humana en el cosmos aparecen en múltiples textos del autor. En su conjunto de cuentos *Hasta que la muerte*, de 1971, el más perfecto de todos los de su primera etapa, se incluyen relatos como «El comienzo» o «Los mensajeros», que, además de ser estupendas narraciones, refractan la crisis política mediante simbolismos (Honores, 2018). Por ejemplo, si la anécdota de «El comienzo» trata sobre el origen del amor a partir de la ausencia y muerte del objeto de deseo, es posible observar las tensiones entre los diversos grupos por la toma del poder colectivo. Aun tratándose de una sociedad premoderna, primitiva o sin lenguaje, la violencia física que se grafica en el texto está justificada por la condición humana muy lejana a la actual. Pero eso es solo en apariencia, ya que la lucha por ser el líder de la manada parece ser un estado permanente —extrapolando al presente—, sobre todo en países en vías de desarrollo como el

nuestro, con una tradición de gobiernos autoritarios. «Los mensajeros» trata sobre el fracaso de una expedición hacia el espacio, pero también sobre cómo la modernidad únicamente abarca a una pequeña comunidad de privilegiados, mientras las masas populares se mantienen ajenas al desarrollo tecnológico. Cuando fracasa el proyecto modernizador de colonización espacial, este es desmitificado en sus valores y las masas ignorantes terminan por destruir todo rastro de ese presente desarrollista que nunca las había contabilizado ni tomado en cuenta. Es decir, en términos ideológicos, el principal enemigo de la revolución es el propio pueblo.

Como sostenemos en otro trabajo (Honores, 2015), en *La ronda de los generales*, de 1973, Adolph explora una tercera vía a los problemas de la nación peruana a través de la figura del dictador militar que no se alinea con la vieja oligarquía ni con la izquierda ortodoxa, sino que busca una solución desarrollista o «revolución progresiva», como es denominado este proceso en la novela. En esta se muestra que el poder es ilusorio, ya que son los grandes grupos de poder quienes, finalmente, o entre las sombras, gozan y la ejercen, mientras que el presidente de turno es solo su instrumento. Pero la novela de Adolph no pretende reconstruir la historia reciente de la que él fue parte, sino que propone un juego de espejos, construye una ucronía (un mundo alterno), en el que si bien los militares han tomado el poder (y que, por comparación, se parece bastante al Perú de 1969, año en el que está ambientada la novela), muestra un proceso fallido, es decir, lo que podría haber ocurrido, pero que los acontecimientos revelarán, en la historia fáctica, como inevitables (el fracaso de la revolución, la muerte del dictador, con la siguiente asunción de mando de otro «títere» defensor de la oligarquía local, en una estructura circular *ad infinitum*).

Como sostiene Adolph en una entrevista con Luchting (1973), la novela «presenta una alternativa histórica *que hubiera podido ocurrir en vez de la actual revolución peruana*: un golpe ‘desarrollista’, proimperialista en el fondo, una especie de Sánchez Cerro-Odría pero ‘modernos’» (p. 20). Adolph representa en *La ronda de los*

generales 'otra' revolución que en el fondo (en una segunda lectura o como subtexto) resultará ser la del propio Velasco Alvarado. Solo así puede explicarse que esta novela haya sido publicada en pleno gobierno militar. Luchting sostiene que un lector, ya sea de derecha o de ultraizquierda, que no conociera de antemano las intenciones de Adolph, es decir, este juego ficcional ucrónico, podría interpretarla como crítica al propio gobierno. El alcance del poder de la ficción parece haber pasado desapercibido o haber sido silenciado, pues el propio Luchting afirma que hasta la fecha de su reseña nadie ha comentado la novela. Y es que Adolph la escribe desde un *locus* utópico, es decir, desde un régimen en el que cree con fervor y con el deseo de que se están produciendo cambios reales. Sin embargo, no hace una loa o defensa directa o explícita del gobierno, sino que propone un juego textual para ser leído como negativo, como el «lado B» hipotético de la revolución que se está produciendo en tiempo real.

Son varios los personajes que tienen una voz en esta novela coral: a la figura del dictador Absalón se suman las del general Moscoso y Esteban Vidal, un exizquierdista que es el brazo derecho del presidente e ideólogo de la revolución. Juntos conforman una trinidad cívico-militar (Adolph, 1973, p.52). En el otro lado, se encuentra Agustino, un verdadero líder de izquierda que realiza la contrarrevolución, ya que considera que ha traicionado los ideales populares, y su esposa Esther. En algunos momentos, tanto Esteban como Agustino pueden funcionar como *alter ego* del propio Adolph. En una reunión, por ejemplo, Esteban es presentado como un escritor que prepara una novela política de izquierda que «[...] trata de un golpe militar, de intelectuales politizados, de guerrilleros» (p. 46). Se añade también que ha escrito ficción científica. El diputado que participa en la conversación añade: «¡No me diga! [...] ¿Esas cosas de cohetes y hombrecillos verdes?» (p. 47). El juego metaficcional o autorreferencial resulta provocador, así como la alusión a la ciencia ficción (ucrónica) como algo evasivo, cuando vemos que la crítica que se hace desde el *locus* ucrónico es tan potente como el realismo mimético-verosímil.

En otro pasaje visionario entre Absalón y Esteban, previo al golpe militar de Absalón, este le informa:

—Hay un grupo de militares izquierdistas que quiere dar un golpe. Van a nacionalizar el petróleo, dictar una reforma agraria muy radical y una serie de cosas más. Dicen que van a llegar al socialismo.

—¿Y tú estás en ese grupo?

—No. No estoy en ese grupo, Esteban, *porque ese grupo va a fracasar*.

—¿Cómo lo sabes?

—Basta con que lo sé. Van a ser barridos como sea. Desde adentro o con una intervención extranjera. Los yanquis no van a tolerar que se les escape otro país aquí en América. Aunque tengan que tirar la bomba atómica. Por lo demás, este grupo de izquierda no podrá sostenerse de ninguna manera. No tiene base real en el ejército, ni respaldo popular. Van a ser barridos y detrás de ellos vendrá una restauración a sangre y fuego y la entrega total del país a los gringos. ¿Me entiendes? (Adolph, 1973, pp. 78-79).

¿Cómo entender la referencia —en la ficción— de acciones que no han ocurrido aún, pero sí en el universo extratextual? En el fondo, no se trata de otro mundo sino del mismo mundo representado: el Perú de fines de los años sesenta. El narrador es consciente del potencial fracaso del proceso revolucionario, es decir, el retorno al dominio del imperialismo yanqui era más que latente. Por ello, la novela, impresa en octubre de 1973, anunciaba también, de modo indirecto, la posible intromisión norteamericana en el Chile socialista de Salvador Allende, derrocado el 11 de setiembre de ese mismo año por Pinochet.

Otro texto emblemático de la crisis es «El nacimiento de los mitos», del escritor y diplomático peruano Harry Belevan (1945). El texto está incluido en *Escuchando tras la puerta* (1975), con textos de corte fantástico escritos a inicios de los años setenta. En «El nacimiento de los mitos», el personaje central es Dante W. Cajahuaringa («machote William»), nuevo líder militar que encabeza una revolución para independizar su provincia y convertirla en un nuevo Estado-nación, llamado «República Meridional y Humanista de Teremetere». Los problemas de la nueva nación no se hacen esperar, porque, teniendo un pasado histórico tan breve, se hace

necesario crearle una historia propia. En este proceso de «reescritura» se convoca a intelectuales extranjeros (escritores, pintores, escultores) para que escriban la historia de Teremetere (que parece más una operación orwelliana de 1984, para alterar la historia). Como sostiene Cajahuaringa: «Una nación que no tenía, que no se creaba, una base cultural, era una nación condenada a la desaparición» (p. 22). Este es el gran desafío cultural que plantea la joven nación. Se crea un ente administrativo, el equipo II-A-1, una «Subcomisión Encargada de Elaborar los Mitos, Leyendas y Tradiciones de la República Meridional de Teremetere» (p. 23), que, a su vez, era dependencia del «Ministerio de Cultura y Asuntos Afines» (p. 24). Todo resulta irrisorio por la condición eminentemente burocrática en la que unos cuantos «sabios» van a decidir qué símbolos debe reconocer el pueblo como propios. Este proyecto está sustentado en el denominado «Plan Mito», que alude al «Plan Inca» del velascato. El «Plan Mito» funciona tan bien que el país empieza a ser objeto de atención por periodistas extranjeros y luego por especialistas en diversos campos. La hipérbole del engaño lleva al punto máximo de tomar a Teremetere como antecesor del mundo clásico griego, cuna de la civilización occidental. Luego, Cajahuaringa enferma de modo repentino y fallece. Con ello viene lo peor, pues al funeral no asiste ningún representante de ese gobierno que había presidido un día antes (p. 31) y, de modo póstumo, Cajahuaringa es destituido y declarado traidor a la patria por los nuevos líderes militares. El noble deseo del expresidente se ve trastocado.

La historia vuelve a reescribirse, se altera según los intereses de los grupos de poder. En un análisis más profundo, descubrimos que la «independencia» cultural del país es solo ilusoria, pues convoca a especialistas extranjeros que son los llamados a elegir qué es lo nativo o lo propio; o porque, en realidad, Teremetere (o algún país tercermundista) sería una mala copia de otra realidad, de otra cultura y que carecería en sí misma de valor alguno. Si extrapolamos algunas ideas del texto de Belevan, notamos que la refundación de la nación de Cajahuaringa se asemeja a la operación cultural del velascato (que tuvo en Túpac Amaru a su ícono), con su

grado de artificialidad, al ser promovido desde las élites ilustradas y desde arriba, como ocurrió, por ejemplo, con el Teatro Nacional Popular (Honores, 2017).

Otro caso es el de *Miraflores' Melody*, de Fernando Ampuero (1949), quien reconstruye, desde la ficción, el periodo de crisis de la primera etapa del gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Como se informa en la solapa del libro, esta fue concluida en 1977, y se afirma que:

Transcurre, en una cronología arbitraria, durante los años 1974-1975. Ampuero se ubica en esos años —y utiliza, como telón de fondo, el clima de expropiaciones, terrorismo, odio y desconcierto—, porque explican, en parte, las pericias de tres muchachos mirafloresinos, marginales en su propia esfera, que se dedican al arte. Dos familias de Miraflores, clásico reducto de la juventud dorada de Lima, sirven de *leit motiv*. La historia está articulada como una novela policial. Alguien, constreñido por un oscuro asedio, propone a sus mejores amigos pintar juntos una serie de cuadros, mientras otros sobrellevan el hipismo en la revolución o transitan por los mitos de moda, la hierba, el rumor político, la avenida Larco, el erotismo y el Cuzco nocturno, ya casi una sucursal de Miraflores. Pero quizás es el lenguaje el principal protagonista de esta irónica melodía en que el autor, mediante un estilo desenfadado, crea una urdimbre tensa y obsesiva, así como diferentes niveles de lectura.

Se publicaron algunas reseñas y entrevistas al autor, a propósito de la novela. Ampuero afirma en una entrevista que sus personajes son «Tipos marginados. Están inscritos en una minoría pos-Velasco que se venga de las expropiaciones mediante el tráfico de drogas o, en los casos más sensatos, instalan tiendas de antigüedades, boutiques o pubs» (Carvallo, 1979). Añade que trata de una novela policial de estructura fragmentaria y ruinoso. Sobre sus personajes, se afirma en una reseña de la revista *Caretas* de 1979, que son diseñados «simultáneamente a la acción, transitando entre el hippismo, el erotismo y la hierba, las costumbres y el enredo policial». Para el crítico Ricardo González Vigil (1979), la novela es una «Crónica de la juventud mirafloresina, relato policial (tráfico de drogas al lado de actividad subversiva) y novela de 'educación

sentimental' de un 'artista adolescente' que discute sobre la escritura literaria [...]».

La novela se concentra en las acciones de Bruni, Mauricio y Balduino (a quien llaman Baldi), narrador personaje central. Son tres artistas burgueses que no encajan dentro del proyecto revolucionario del gobierno militar de Velasco. De ahí que su condición sea la de automarginación frente a ese orden político. Balduino es un soñador, que intercala recuerdos de su infancia con ciertos ensueños eróticos del presente. El pasado infantil se presenta como «evasión» del presente opresivo. Los espacios van desde las playas de Ancón, Cusco y, sobre todo, Miraflores; así como cafés emblemáticos, como el Haití o La Tiendecita Blanca. El gran proyecto que tienen estos artistas juveniles es elaborar una serie de cuadros de corte social. Como señala Balduino: «Nosotros, más simplones, optábamos por otra receta. El arte. Dos onzas de sexo, un cacho de violencia y una pizca de visión social. Agítese y tómese» (Ampuero, 1979, p. 103). Esta poética de Baldi sintetiza no solo el ideal del artista adolescente, al margen del proyecto político de Velasco, sino la poética del propio Ampuero, es decir, la novela —y las obras plásticas aludidas— puede entenderse como una mezcla de sexo, violencia y política.

Desde las primeras páginas, el narrador se encarga de presentar un ambiente de novela negra, ya que los personajes saben que están siendo vigilados por agentes de seguridad del Estado: «Desconocíamos a nuestros presuntos verdugos, pero los conocíamos. Nos habían asustado varias veces, pero no fueron capaces de meternos miedo» (p. 20). Al principio, lo lógico es pensar que su trabajo artístico es subversivo, pero la novela, al poseer una estructura policial, prolonga la revelación de la verdadera causa del seguimiento hacia el final de la historia. Si bien los personajes están enmarcados dentro de un régimen político autoritario, es una visión desde lejos, distanciada del horror dictatorial. Se trata más bien de un espectáculo por el que pagan por ver: «El lente apuntaba a la isla San Lorenzo y ahí, en un vasto patio, los presos» (p. 20). Son otros los perseguidos políticos y los encarcelados. La sensación de estar vigilados parece, más bien,

una fantasía o algo propio de una condición de permanente paranoia provocada por el acoso. La condición de automarginalidad se explica por su formación de tipo cosmopolita, donde el Perú es apenas un recuerdo fantasmal.

La crisis del primer periodo se ve refractada de modo audaz: «A poca distancia, en las calles, un aluvión de gritos y bocinazos. La burguesía protestaba contra la socialización de los diarios, rompían vitrinas, desfilaban en autos» (p. 28). Se desprende que no es en estricto el «pueblo» el que rechaza las medidas del gobierno, sino un sector social específico, al cual pertenecen. Bruni y Mauricio esquivan a los manifestantes en las calles y ya en casa ponen música a todo volumen (p. 29). Es decir, son, en cierta medida, indiferentes a las «luchas sociales».

Ampuero se vale de metáforas ligadas al bestiario para graficar la lucha por el poder político. Mauricio tiene un acuario que vacía en una tina para darse «una vuelta con los peces» (p. 28). Cuando Baldi sale a la calle, se encuentra con la manifestación y se siente como un salmón (p. 30). La calle es como un río caótico y revuelto, y él nada a contracorriente. Es, en el fondo, una víctima:

El fragor crecía. Enfrentamientos. La gente corriendo de un lugar para otro. Allá, una vitrina abajo. Más allá, un grupo agitando una bandera y la guardia de asalto, abierta en triángulo, dando varazos a los curiosos [...] mientras a sus espaldas incendiaban un bus o quemaban neumáticos [...]. Vi los parques llenos de grupos que se cruzaban, piquetes de policías diseminados y fomentando la dispersión sin saber que, precisamente, la dispersión era el arma con que se les atacaba [...] (Ampuero, 1979, p. 30).

La escena concluye con la aparición de un joven de cara seráfica, «un nuevo cristiano, un apocalíptico, un anarquista drogado» (p. 31) con el que terminan consumiendo marihuana. Es decir, las drogas permiten, en este caso, la evasión a la crisis.

Otra forma alegórica de Ampuero se produce a través de un recuerdo: la fundación de El Club de los Lobos, junto con los hijos de dos peones. Cuando convocan a elecciones, este proceso resulta ser un fracaso porque «todos votaban por sí mismos, sin que nadie pudiera salir» (p. 52). Cuando descubren a alguien, un 'sapo',

que merodea su espacio, encuentran la solución: «Cambiamos el nombre del club. Se empezó a llamar El Club de los Lobos del Sapo Cautivo» (p. 53), cuyo objetivo es hacer reír al 'sapo', quien es el presidente del club. En esta alusión al poder, las tensiones se resuelven adjudicando la presidencia a un cuarto excluido que no pertenece a su mismo universo. Ellos se liberan de la carga de la presidencia, pero están rodeándolo y adulando al 'sapo'. Se alegoriza un juego de poder de la sociedad limeña.

El clima de opresión aumenta cada vez más tras el atentado contra dos ministros. «En la salida del cine, oímos rumores de un nuevo atentado. Habían arrojado una bomba de alto poder sobre la residencia del nuevo ministro de Marina. Un comunicado oficial fue el corolario. Se restablecía, en forma sumaria, la pena de muerte» (p. 80). La juventud que encarna se siente vulnerable y cansada. Más tarde asisten a una reunión de un grupo político: «El motivo: una huelga en una fábrica de la avenida Colonial con un saldo de tres muertos y *la nueva prensa no publica noticias*. Argüían que la prensa posaba de izquierda y beneficiaba la reacción» (p. 80, énfasis mío). Con la prensa bajo el control del Estado, las manifestaciones populares son silenciadas.

Otro personaje es el tío Remigio, una especie de historiador jubilado, fascinado por el pasado inca. Para Baldi, «todas sus historias me sonaban a incas disfrazados de romanos, vistos con el lente de una superproducción MGM. Un *mito kitsch*» (p. 102, énfasis mío). Llama la atención no solo la ironía sobre Remigio sino la desmitificación del pasado andino reducido a una puesta en escena de las grandes industrias de la cultura de masas: Metro Goldwyn Mayer (MGM). Asimismo, se destaca la idea de lo andino como un «mito kitsch», es decir, algo cursi, de mal gusto o mal elaborado. Todo ello para vincularlo —desde una lectura social del texto— al denominado «Plan Inca», documento directriz de las políticas del nuevo régimen *de facto*.

La crisis tendrá su punto más alto en la huelga policial del 5 de febrero de 1975, referida en la novela:

Hacía cuatro días que la Policía estaba en huelga y ayer, el día cuarto, habían saqueado el centro, incendiado edificios estatales, diarios y automóviles.

¿Hay muertos?

¡Montones! —dijo casi con entusiasmo—. Además, han decretado toque de queda, ¿qué crees que pase?

[...]

En esas circunstancias, el tío Remigio, como afirma Baldi, «se mataría haciendo llamadas propalando su desprecio por Velasco. Un cachaco cojo y comunista. ¿Pero acaso las goll[e]rías y la cojera de Odría merecieron su vituperio? Algo repugnante. El resentimiento adquiriría conciencia de clase (Ampuero, 1979, pp. 120-121).

La ciudad se transforma, lentamente, en un espacio violento: «A eso de las ocho de la noche se cuajó de disparos y alaridos lejanos» (p. 125), mientras tanquetas y escuadrones de soldados patrullan la ciudad durante el toque de queda, que es ironizado por Baldi: «La queda, según el gobierno, fomentaba la unión de la familia: fornicad y ved televisión. Mientras tanto, deportaban a presuntos infiltrados y torturaban a infelices» (p. 129).

En una escena, Bruni es asesinada por agentes de seguridad. La sospecha es que se dedica al tráfico de divisas (o dólares) o de cocaína, pero se trata de algo distinto: la lucha política. En ese estado de cosas, Baldi es torturado por la policía secreta. Es una escena por momentos cómica que, en el fondo, solo diluye y disuelve la violencia real. Tras ser dejado en libertad, la primera frase que suelta es «en el Perú ya estaban organizando la locura» (p. 143). Baldi se reúne con uno de los amigos radicales, con el fin de buscar respuestas sobre el asesinato de Bruni. Roberto, uno de los radicales, le confiesa: «Para ellos, Velasco solo había hecho una cosa positiva: acabar con el feudalismo gamonal. Ahora, según alguna vez oí a Bruni, querían desestabilizarlo, porque estaba enfermo y se rechazaba. Pero la CIA quería también desestabilizarlo, por lo contrario. Daba igual. Ya no tenía, en lo personal, ninguna importancia» (p. 149). Es decir, tanto para la derecha como para la izquierda, el gobierno de Velasco había llegado a su fin y era insostenible. La escena final, que supone la

exhibición de las pinturas (de intención social), muestra el fracaso del arte en su objetivo de generar un cambio colectivo: «El marchand de la galería los colocó en el transcurso de la noche. Todos vendidos y en manos de seis incurables burgueses. Y chau a la comunicación. Los cuadros quedarían encerrados en casas oscuras» (p. 164). El fracaso del arte, del discurso social, representa su no-lugar dentro del régimen militar. Un gobierno que se presenta como social-popular, pero que mantiene las viejas estructuras y modos de comprender el arte, como producto burgués que solo puede ser gozado por este sector en un círculo eterno.

Hemos visto cómo las contradicciones del régimen militar aparecen como alegorías, simbolizadas o referidas en estos textos narrativos publicados dentro del periodo: las primeras críticas aparecen bajo la forma de ucronía (Adolph, Belevan) o de ciencia ficción (Adolph); el proyecto cultural fue burgués antes que popular y artificial, y foráneo antes que propiamente nativo (Belevan, Ampuero); la lucha por el poder (simbólico) excluyó a las masas populares (Adolph, Ampuero); la revolución afectó, con mayor o menor grado, a diversos sectores, incluida a la burguesía limeña (Ampuero); hubo grados de violencia y persecución política (Adolph, Ampuero); y el poder efectivo pertenece históricamente a un sector social (Adolph). Así el *locus* utópico del gobierno militar se ve trastocado, subvertido y criticado bajo formas literarias modernas (ciencia ficción, lo fantástico, el policial) que serán siempre políticas. Aunque no lo parezcan.

LA HISTORIETA DE LA LIBERACIÓN

Juan Acevedo
Notas y comentarios de Carla Sagástegui

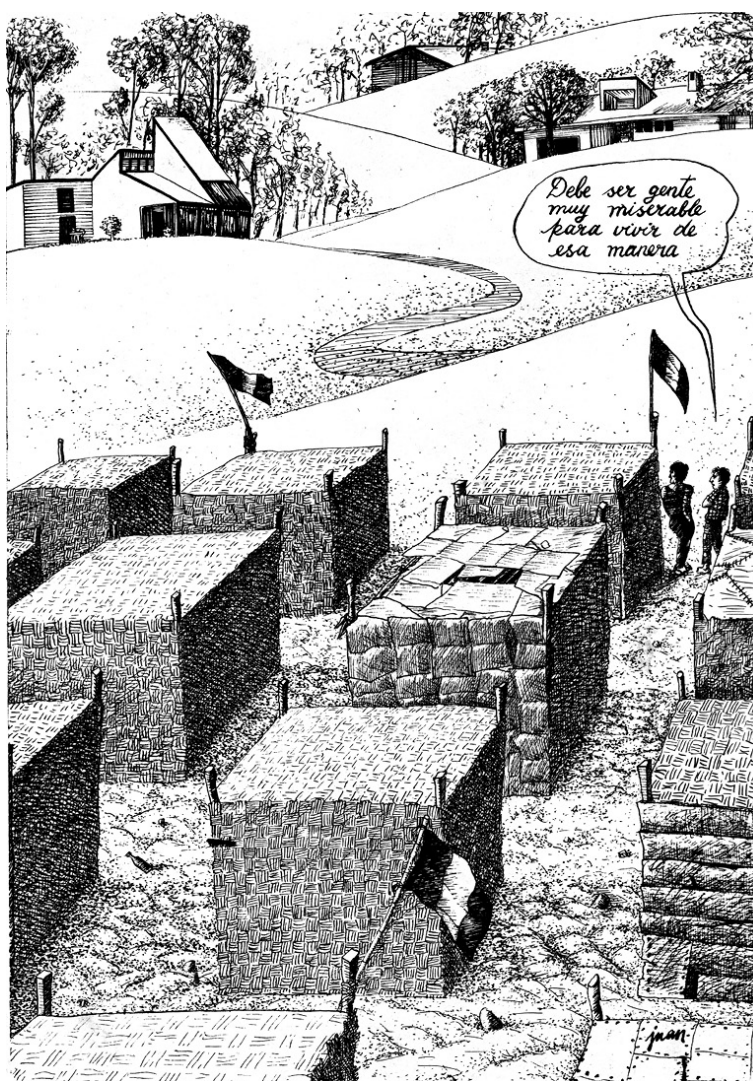


Figura 1. «Debe ser gente muy miserable para vivir de esa manera», Juan Acevedo, revista *Marka*, 22 de marzo de 1978. Fuente: Archivo Juan Acevedo.

El testimonio de Juan Acevedo narra cómo el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) y su reforma educativa favorecieron la creación de un proyecto político de historieta en Villa El Salvador durante los años 1975 y 1976. Este consistió en la realización de un taller con el Centro de Comunicación Popular de esa comunidad, y en la publicación y difusión de sus historietas en su propia revista: *Piola* (1975). Durante las sesiones, que duraron cerca de un año, fue cobrando cuerpo la «historieta popular» como un medio expresivo para la liberación. Al concluir el taller, la teoría, la práctica y la ética de la historieta popular quedaron inscritas en el libro *Para hacer historietas* (2019 [1978]), un aporte latinoamericano muy importante a la literatura del cómic que ha sustentado, durante más de dos décadas, una vasta red de talleres en el Perú, América Latina y Europa, y que hoy se proyecta en la integración de la historieta en la escuela.

El testimonio, que aquí nos presenta Juan Acevedo, fue recogido en agosto del 2018, y tiene cuatro partes comentadas por Carla Sagástegui en cursivas y otras contextualizadas en las notas al pie. La primera parte cuenta desde los antecedentes del diseño del taller hasta su aceptación por la Unidad de Comunicación Dialógica de la Dirección General de Extensión Educativa del Ministerio de Educación. La segunda se detiene a describir el enfoque de base de los talleres y las condiciones de la revista para comprender la metodología de reflexión y expresión con los participantes. La tercera narra la publicación del libro como consecuencia, entre otras, del desmontaje de la Reforma Educativa que se inicia durante la segunda fase del GRFA con Francisco Morales Bermúdez como presidente *de facto*. La última parte, a manera de conclusión, repara en la presencia de los métodos de liberación del oprimido en la revolución cultural del GRFA, y revela más información acerca de la influencia del pensamiento de la Iglesia y los colectivos populares.

1. ANTECEDENTES

Durante la dictadura del general Manuel Odría (1948-1956), el sector más tradicional, el de los agroexportadores, ejerció el poder

económico a través de la aprobación de leyes y normas para acelerar la inversión de las compañías norteamericanas y el poder político y cultural, utilizando el periodismo con el diario La Prensa (1903-1984) como bandera (Arequipaño & Jiménez, 1994). Pedro Beltrán, director de ese diario desde el año 1947, fundó Última Hora en 1950, el primer diario sensacionalista (Gargurevich, 2002), donde dos años más tarde surgen personajes «100% nacionales». Así, el Perú construye sus primeras tiras cómicas con personajes que, si bien son estereotipados, dan cuenta de la diversidad de los peruanos que han migrado hacia Lima y de la variedad de sus costumbres. En el diario se presentaban personajes para adultos y la familia, y en la revista de chistes Avanzada (1953), otra propuesta nacionalista que formó parte de la acción social de la Iglesia, personajes para niños de escuela (Sagástegui, 2003). Ningún proyecto de historietas similar ocurrió durante el GRFA. En un marco ideológico opuesto, el proyecto más importante se realizó mediante la pedagogía de la liberación y el arte del oprimido, discurso característico de los autores de la reforma educativa y la revolución cultural del gobierno.

Cuando en 1973 trabajé en el Instituto Nacional de Cultura (INC), encontré ahí otra realidad⁸⁵. Todo era agitado, lleno de vida, y tuve la oportunidad de viajar a las escuelas de arte de varias provincias del país con la Comisión Técnica de Formación Artística, para diseñar un nuevo modelo de enseñanza. Su sujeto de estudio y trabajo eran las escuelas estatales de arte de todo el Perú: de bellas artes y artes visuales, los conservatorios de música y las escuelas de arte dramático. Tenía 23 años. Era jefe de Coordinación Académica de la Dirección Técnica de Formación Artística. Acompañé a aquella comisión a las escuelas de Piura, Trujillo, Cajabamba, Huaraz, Ica, Arequipa y Puno.

Posteriormente, fui director de la Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho en los años 1974 y 1975. Entre las acciones nuevas estuvo la creación de un taller de historietas. El objetivo era formar al estudiante en nuevas disciplinas, que le diesen la oportunidad de abrir nuevos campos de trabajo, no solo la pintura de caballete,

porque lo que veíamos era una suerte de fraude: estudiaban para ser pintores y en Ayacucho no había siquiera una galería de arte, ¿quién compraría sus obras?

Entonces, por mi cuenta, creé el taller de historietas y enseñé a estudiantes de arte. Se trataba de dotar al joven artista de otras herramientas, esa fue una de las líneas. Sus historietas se publicaron en el diario *Expreso* y también en *La Prensa*, en el suplemento *Urpi* ⁸⁶.

En el Ministerio de Educación, me invitaron para que diese una charla sobre nuestras acciones en Ayacucho, porque la Escuela se había puesto a la vanguardia en enseñanza artística a escala nacional y esto aparecía en los diarios. Me invitaron a trabajar en el Ministerio, en la Unidad de Comunicación Dialógica, dentro de la Dirección de Comunicación Social, que pertenecía a la Dirección General de Extensión Educativa. Esta Dirección General debía promover una educación paralela a la educación escolar fuera del aula. Cuestionaba a la propia enseñanza con la actitud que se había de tener para reflexionar. Me llamaron para que integrase un equipo, les interesaba que ya había realizado talleres de historietas, de integración de las artes y la comunidad. Tenían equipos de talleres de teatro, títeres, radio y audiovisuales. Eso era lo que ellos enseñaban. Invitaban técnicos de afuera, los capacitaban, viajaban a provincias y hacían talleres. Estando ahí, coincidió con algo nuevo: ir a Villa el Salvador, distrito que no conocía.

El taller lo hice en el Colegio Fe y Alegría, del tercer sector, que me prestó un local. «La casa de madera» le llamaban, una casita anexada al colegio que sí era de ladrillo y cemento. En ella nace el taller de historietas y su filosofía tiene que ver con el pensamiento de gestores culturales y educadores, como Paulo Freire⁸⁷, creador de toda una pedagogía, y Augusto Salazar Bondy⁸⁸, quien procedía de la filosofía de la educación. El discurso está explicado en el libro *Para hacer historietas* (Acevedo, 2019 [1978]): la comunidad, nuestro pueblo, no podía expresar su propia palabra, los medios de comunicación masiva imponían un discurso y no había posibilidad de interacción. Todo este escenario ha cambiado ahora con Internet,

pero, en esa época, los medios de comunicación masiva eran de una gran influencia. El reto era cómo hacer para que el pueblo expresara su propia opinión, su propia palabra, su propio sentir. Por eso, se capacitaba en el uso de medios, como títeres, radio, teatro, canto e historieta.

2. LOS TALLERES EN VILLA EL SALVADOR

En toda Latinoamérica —la región más católica del mundo—, el Concilio Vaticano II (1962-1965) y la Conferencia de Medellín del Consejo Episcopal Latinoamericano (1968) desplegaron la mirada de la realidad desde los pobres. En el Perú, la Iglesia fundó un conjunto de instituciones para acompañar a la población en la lucha por sus derechos con énfasis en los directamente ligados a la pobreza. La primera fue la Comisión Episcopal de Acción Social (CEAS). Esta comisión sirve hasta hoy de apoyo a los obispos para realizar acciones y formar la conciencia de los fieles en asuntos sociales (Youngers, 2003). Su primer director fue Luis Bambarén, obispo auxiliar designado para trabajar con las poblaciones de los márgenes de Lima. El Obispo de los Pueblos Jóvenes, como era llamado, fue protagonista de la fundación de Villa El Salvador. En 1968 se creó la Oficina Nacional de Información Social (ONIS), un movimiento sacerdotal que contaba con el apoyo de intelectuales y del que formaba parte el padre Gustavo Gutiérrez, fundador del Centro Bartolomé de las Casas. CEAS, ONIS y otras organizaciones contaban con el apoyo del Instituto de Desarrollo Comunitario (DESCO) desde 1965, conformado por un grupo de técnicos y profesionales, muchos de ellos vinculados a la acción social de la Iglesia católica. Estas organizaciones, sumadas a la federación educativa jesuita Fe y Alegría y la Pontificia Universidad Católica del Perú, participaron en la creación de Villa El Salvador.

Michel Azcueta era un joven madrileño que había llegado con otro compañero de España, el aragonés Javier Lou. Eligieron el Perú para el último año de su formación sacerdotal. Luego de estar en Cajamarca, viajaron a Lima decididos a ser profesores. Entraron a la Universidad Católica de inmediato para convalidar sus cursos y

terminar la carrera docente. El año 1971, Michel y Javier participaron en la invasión de terrenos en Pamplona porque ellos querían «ser del pueblo», participar con su gente, estar ahí y vivir entre los pobres, ser de ellos y desde ahí crear una nueva educación. En la invasión murió un poblador, Edilberto Ramos, con cuyo nombre se crearon escuelas y movimientos⁸⁹.

El gobierno de Velasco se inquietó porque no había sido su intención que hubiese un muerto, pero la policía estaba defendiendo la propiedad privada en Pamplona. Después de la refriega, Velasco asumió esto como un compromiso personal: qué hacer con miles de personas que no contaban con vivienda. Entonces, *manu militari*, se sentaron a hacer un plano y resolvieron realizarlo en los arenales de Villa El Salvador. Nadie había ahí, y Michel y Javier, que habían venido para hacerse curas, estaban ahora en un desierto que parecía la tierra prometida a la que por fin habían llegado. Cristianos como eran, lo tenían claro: Dios los había puesto ahí, sin ninguna duda. No había ómnibus, no había agua, solo camiones cisternas. Sin embargo, sociólogos, urbanistas de DESCO y diversos líderes dieron asesoría a los pobladores, que a su vez tenían dirigentes y representaban a su comunidad. Así crearon la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador (CUAVES). Una ciudad autogestionaria sonaba muy pretencioso cuando lo que se veía era gente pobre, sin nada, como abandonada en la arena, pero que, con mucho orgullo y autoestima, sacaron adelante una organización de bases ejemplar no solo para el Perú sino para América Latina⁹⁰. Michel y Javier entraron como profesores del Colegio Fe y Alegría⁹¹.

Michel fue al ministerio y pidió apoyo para un taller de serigrafía, quería capacitar a la gente para hacer afiches. Así, en ese encuentro, apliqué con la gente métodos para la comunicación popular, que había leído en Paulo Freire, en Heinz y Trudi Schulze (1975), tratarnos entre iguales (y no como un técnico supuestamente sabelotodo), dialogar, preguntar, trabajar a partir de sus respuestas, sin un rollo vertical. Conversando, ellos me hablaron de afiches y yo les hablé de la historieta. Les pregunté si no sería interesante también contar todo esto que me expresaban en un

dibujo (afiche) y en varios (historieta), porque una idea fuerza podría ser un afiche didáctico, que explicaría un poco, pero con la historieta podrían dar lugar a otro tipo de flujo de ideas. Entonces acordamos hacer un taller en el cual se enseñaría a hacer afiches e historietas. La reunión fue en el Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador, ese lugar era de ellos, su funcionamiento no estaba supeditado al Ministerio de Educación, era independiente y funcionaba con talleres semejantes, incluso más antiguos que los que el ministerio estaba tratando de hacer: canto, teatro, periodismo, cineclub⁹². Se reunían todos los miércoles en la noche y había informes de sectores, de manzanas: «Los vecinos de la Manzana G van a hacer una actividad y piden apoyo del taller de teatro o de canto». Con bombos, cajón y guitarra se animaba a la gente, se hacía algo de teatro a partir de lo que la gente estaba viviendo, por ejemplo, el problema del agua. El Centro de Comunicación Popular tenía cuatro años en Villa El Salvador cuando llegué, en agosto de 1975.

Acordamos cuánto demoraría la capacitación y que haríamos historietas desde la primera sesión, en forma de tiras, sin pedir a nadie que tenga que hacer un buen dibujo, pues aprender a hacer historietas es como cuando comienza a hablar un niño: no le exiges que diga todo bien, comienza balbuceando. Si el que está dibujando es un adulto, igual debemos ser tolerantes, porque es como una persona que ha tenido amarrada la mano mucho tiempo y eso sería como una terapia. No esperamos que nadie sepa desde el comienzo todo el curso de lingüística para recién comenzar a hablar. En Villa El Salvador, me sumergí en el pensamiento y filosofía de Paulo Freire, en su *Pedagogía del oprimido* (1968), y en el *Teatro del oprimido* (1973) de Augusto Boal⁹³, que ya me era más cercano porque desde años anteriores había leído un texto sobre las técnicas teatrales de Konstantín Stanislavski, así como algo de Bertolt Brecht⁹⁴. Todo eso, impreso a mimeógrafo, era nuestra bibliografía. Trabajábamos, entonces, con autores de comienzos de siglo, de después y de nuestro tiempo, y que abordaban nuestros temas, que en su momento también habían tratado de capacitar a la

gente. Rompíamos con el modelo del profesor y el alumno, tratando de que hubiera una comunicación horizontal. Eso, si bien era un ideal, también era real, pues lo hacíamos en la práctica. Desde luego no podía desconocer u olvidar mi rol, que si bien sabía más que ellos de lo mío (la historieta), ellos sabían más de otras cosas que yo trataría de aprender, y de allí surgían los intercambios con un orden claro para poder avanzar sesión a sesión.

En noviembre de 1975 nace la revista *Piola* (figura 2), órgano del taller de historietas de Villa El Salvador, y este se suma a los talleres ya existentes: se pone pantalón largo, va a las reuniones de talleres con sus propios representantes, recibe encargos, los cumple, expone, discute. Fue muy fatigoso pasar las historietas a un estencil⁹⁵; sin embargo, en ese momento, no nos dimos cuenta, no nos cansaba. Ahora me pongo a pensar y digo: «¡Qué bárbaro!, hicimos todo esto en estencil». Con un buril, íbamos calando la historieta para después poder imprimir varios cientos de ejemplares. Así sacamos adelante varios números de *Piola*.



Figura 2. Portada de la Revista *Piola*, 26 de noviembre de 1975. Archivo de Juan Acevedo.

3. PARA HACER HISTORIETAS

En 1975, la salud de Velasco había decaído mucho y acontecían sucesos perversos, como la deportación de los periodistas de la revista *Marka* y la represión en el campo de la prensa. En el ámbito político-laboral se había creado el Movimiento Laboral Revolucionario (MLR), abiertamente de derecha y coordinado por el general Javier Tantaleán Vanini, ministro de Pesquería. Existía el ala derecha y el ala izquierda, una dualidad que generaba tensiones

dentro de una misma revolución. Entonces, cuando Morales Bermúdez hizo su golpe de gobierno, mantuvo durante un año a los generales de izquierda en sus puestos. Un año después da un nuevo golpe interno, retira a importantes generales prometiéndoles que la revolución continuaría, pero de inmediato, en el Ministerio de Educación (y no fue una cosa subjetiva), se comenzaron a recibir órdenes para suspender acciones, entre ellas, las que habíamos emprendido en Villa El Salvador. Teníamos que salir. Me dijeron que los militares lo veían como un foco rojo. Entonces, fui por mi cuenta los sábados para seguir con la experiencia, pero no pude durar mucho y me convertí en un visitador eventual.

Me pedían que trabajara solo haciendo informes. Comencé a aburrirme porque me di cuenta de que la gente solo estaba tratando de durar en sus puestos y el trabajo ya no importaba mucho. Había una gran incertidumbre, la actividad había perdido sentido: se trataba de un cambio de gobierno, un cambio de línea y todos se daban cuenta de que la mira estaba puesta sobre sus cabezas. Recuerdo un tedio tremendo entre los que éramos técnicos en comunicación, entre los cuales había mucha gente talentosa e inteligente, como Rafael León, que luego fue un destacado escritor; Walter Neira Bronttis, que después fue decano en la Universidad de Lima; Antonio González Montes, que fue decano en la Universidad San Martín; Rosa María Alfaro, que fundó la ONG Calandria; el poeta Óscar Málaga; Luis Carlos Gorriti; Víctor Bohórquez; Víctor Sifuentes; Teresa Ralli, actriz emblemática del grupo Yuyachkani; Teresa Tovar, educadora; Julia Pesce, educadora del arte... Para distraerme un poco, creé ahí una revistilla humorística que causó sensación y que circulaba de mano en mano porque eran ediciones de un solo ejemplar. Creo que ahí, sin darnos cuenta, comienza a nacer como un hilo de agua que se convertiría en una acequia y luego en un río que después va a desembocar en *Monos y Monadas* (1978), donde estuvimos Rafo León y yo⁹⁶.

En el año 77, a poco de estar escribiendo los artículos que me encargaban, evaluaciones absurdas, propuse que, en vez de estar haciendo estas cosas, podía sistematizar el método para enseñar a

hacer historietas y rescatar así la experiencia. Juan Larco, mi jefe, dijo que ese libro podría trascender muros y me apoyó con todo. Lo trabajé hasta el año 1978. Lo historietístico era lo mío y en este campo aprendí mucho de investigadores, como Umberto Eco, Román Gubern y Oscar Masotta, aunque sus textos no estaban pensados para que las historietas se aplicaran en un proyecto de comunicación y educación popular⁹⁷. Analizaban el lenguaje de la historieta, daban elementos sobre su historia, sus funciones en el mundo actual y todo esto tan valioso parecía destinado más para un lector con formación universitaria.

Así, en esta experiencia se dio la conjunción de autores que estudiaban la historieta con educadores que no habían estudiado de las historietas nunca. Y mucho menos se había dado algo parecido desde un país tercermundista. Mi experiencia tuvo esos dos afluentes teóricos y uno empírico que me dio Villa El Salvador, lo que ellos (niños, maestros, vecinos) como comunidad querían sacar adelante.

Hice el libro en 1978 y lo prologó César Arróspide de la Flor⁹⁸. A la semana de estar en librerías, fue requisado por el propio ministerio. Supe que se me había abierto un «proceso», una suerte de juicio en el que fui un reo ausente. Se hizo un seguimiento de los dibujos que había comenzado a publicar en la revista *Marka*. Desde 1977 había comenzado a publicar dibujos en *Caretas* sobre el mundo burocrático. (Recuerdo que, para dibujarlos, me iba de la oficina, bajaba dos o tres pisos donde había gente que no conocía. Iba a mirarlos solamente, a verlos trabajar en esos espacios burocráticos.) Se decide requisar el libro, se me acusa de ser un elemento infiltrado que está socavando a la Revolución Peruana desde adentro porque me burlaba en mis dibujos de la burocracia. Delirantes. Yo me cuidaba de no hacer caricaturas personales. Mis dibujos eran sobre la sociedad peruana, pero, como se publicaban en la revista de izquierda *Marka*, eso me significó varias censuras. Me llamó un amigo que escribía en *Caretas* y me dijo: «Te has ido con esos comunistas». En ese momento solo *Marka* y *Monos y Monadas* querían publicar lo que yo dibujaba.

Sin embargo, venían a Lima profesores de provincias que querían el libro requisado por el ministerio porque habían visto en los periódicos que había sido publicado y no se vendía en ninguna parte. Expuse esta situación a la ONG Tarea, que lo publicó en ocho fascículos impresos en cartoncillo en una cajita con la portada para la colección completa. En 1980 viajé a Italia para hacer una exposición en el Festival de Lucca, y a España, donde visité la Editorial Popular. En 1981 salió la primera edición española de *Para hacer historietas*, con prólogo de Javier Coma, un crítico muy prestigioso en España y que vio el potencial de este proyecto⁹⁹. El libro en su versión española alcanzó hasta cinco ediciones en 1992. También tuvo varias ediciones en alemán y en portugués.

4. LA REVOLUCIÓN CULTURAL

Acevedo encuentra, en un documento interno reservado del Instituto Nacional de Cultura (INC) en el que se propone un «Proyecto de Base para una Política Cultural de la Revolución Peruana», el sustento ideológico de la revolución: la confrontación de una estructura de dominación que presenta objetivos errados sobre la cultura peruana y la diversidad cultural. De ahí que los conceptos revolucionarios de la cultura, al igual que los conceptos liberadores de la Iglesia, traten de su descolonización, la revalorización de sus versiones populares, el desarrollo de la conciencia crítica, la democracia cultural de participación y la afirmación nacional en la cultura. El Estado revolucionario tendría un papel desencadenante en la acción en la vida cultural, comprometiendo entidades públicas y medios de comunicación.

El GRFA tuvo una cierta alianza con la Iglesia liberadora, y Velasco dio testimonio de ello desde su Mensaje a la Nación con motivo de la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria en 1969:

En una reciente declaración de los sacerdotes de ONIS, se señala la imperativa urgencia de una genuina reforma agraria en el Perú y se sostiene que «en una concepción cristiana del hombre y del mundo, los bienes de la tierra se ordenan a todos los hombres, para permitirles la realización de su vocación y destino». No estamos solos. En la obra de la reforma agraria tendremos a nuestro lado a los campesinos, a los

obreros, a los estudiantes, a la inmensa mayoría de los intelectuales, sacerdotes, industriales y profesionales del Perú. Y esto es lo que cuenta, porque ellos son el pueblo auténtico de nuestra patria (Velasco, 2013b [1969], pp. 66-67).

Para concluir, se ha seleccionado el relato en el que Acevedo expresa la presencia y los límites del discurso de la liberación y de la Iglesia católica en la reforma educativa, la cual considera a la cultura propia y creadora como «una de las formas básicas de liberación humana que está en la raíz misma de todas las acciones de la sociedad», y a la educación como el medio dentro y fuera de la escuela para «afianzar y expandir los logros de la cultura peruana» (Comisión de Reforma de la Educación, 2013 [1970], p. 97).

Velasco se había visto conmovido cuando en el Cusco vio la situación del indio y que, por lo tanto, urgía una reforma agraria porque los hacendados no solo eran déspotas, sino en extremo abusivos, a veces incluso criminales. Todos los peruanos lo sabían, pero parecía normal, en cierto modo natural, podía inflamar a algunos, pero era el Perú de la colonia, que subsistía todavía. Esos hacendados en otro siglo habían sido encomenderos, habían recibido, del encargo del rey, una encomienda. No había billete, pero estaba la mano de obra indígena, que era lo que se necesitaba para obtener riquezas y ese factor venía con la encomienda.

Se hablaba de la liberación en el ámbito de la educación y la cultura¹⁰⁰. Liberación de la conciencia se decía. Sonaba distinto a decir la libertad. Suponía un proceso, una transmutación de la conciencia hasta cuando decides con una conciencia crítica. Por ejemplo, la liberación de la mujer era el proceso mediante el cual ella se despojaba de los hábitos, costumbres, mentalidad machista, patriarcal, etc., que el sistema le había impuesto.

Yo había recibido clases de Teología en Letras en la Universidad Católica, desde 1966, con tres sacerdotes: Fernando Crespo, Felipe Zegarra y Gustavo Gutiérrez, este último acababa de regresar de Bélgica. En 1968, a Gustavo se le ve flamante, sus conceptos, que definirán la teología de la liberación, eran un suceso creciente¹⁰¹. Pero yo no la asimilé tanto en esos años de Letras, no la asumí

porque no estaba para ese asunto, vivía una crisis vocacional y estaba centrado en a qué me dedicaría. Entonces, pasé a San Marcos para ser historiador del arte. César Arróspide fue mi profesor en cuatro cursos de historia de la música; él fue un maestro extraordinario. Al terminar mis estudios de arte, comenzamos a ser amigos, aunque, por la diferencia de edad (era medio siglo mayor que yo), siempre lo pensé como al maestro. Él me invitó a un grupo de tertulia en el cual yo era el más joven, y nos reuníamos como promedio cada quince días a conversar. Lo que caracterizaba a este grupo es que tratábamos sobre lo que había pasado en esos días desde una perspectiva de reflexión cristiana. Entonces, en las conversaciones en el grupo y personales con él, fui entendiendo mejor la visión cristiana de la liberación. Los temas eran de reflexión sobre la historia, la actualidad, el cristianismo, qué significaba ser cristiano, y César, aunque había nacido el 3 de enero de 1900, era un hombre de avanzada, de una mente muy abierta. Aprendí a reflexionar de otra manera. Para entonces, cuando conocí a Arróspide como amigo, yo no pensaba en el cristianismo ni en ninguna religión de manera particular, no me tocaba tanto el tema. Antes, cuando yo tenía diecinueve años, había sentido que en mí latía la vocación teológica o religiosa, pero no exactamente como lo primero. En mi crisis vocacional no pensaba que quería ser historietista, creía que podría ser psicólogo o sociólogo o historiador, y entre esas varias posibilidades estaba también la de ser sacerdote. Pero que los sacerdotes no pudieran casarse no me animaba para nada, más bien me desanimaba, era una contradicción. Sí me interesaba el servir a mi prójimo, servir a Dios, verlo, encontrarme a mí mismo, todo eso sí me interesaba vivamente. Al terminar mis estudios en San Marcos, ya estaba más encaminado hacia la historia del arte y la historieta. Recuerdo muchas cosas de las conversaciones con César Arróspide. Una trató sobre el pueblo elegido y de cómo Jesús rompe esa exclusividad cuando dice que, si los tuyos no te hacen caso, «desempolva tus sandalias y ve en busca de los gentiles», de los extranjeros, busca a Dios allí, entre ellos. Rompe con esa tradición que encerraba a la religión solo para la comunidad en que había

surgido. Jesús plantea una dimensión universal del amor. Esa vocación universalista me caló mucho. Aunque por supuesto que mi ser, mi vida entera, es peruanísima, siempre he procurado que mi obra apunte a todos. Así como también nunca tuve atracción hacia ningún partido y pretendía que mi obra llegase al conjunto del movimiento popular, y aún más allá, a la sociedad entera. Eso creo que también está en el espíritu de la poesía de César Vallejo y en el pensamiento de José Carlos Mariátegui. Otra enseñanza que surgió en mi conversación con él era este Jesús que cura gente los sábados, y cuando alguien va y lo cuestiona porque es día de Dios y no se debe hacer nada, Jesús le responde con preguntas: ¿las leyes se han hecho para los hombres o los hombres para las leyes?, ¿quién tiene la hegemonía?, ¿la ley que se escribió un día o el ser humano que necesita que se le atienda ya? Y más...

5. CONCLUSIONES

El paso del Taller de Historieta Popular de Villa el Salvador a toda la región hispanoamericana, la trascendencia del libro Para hacer historietas y el imaginario de la revista Monos y Monadas, ambos de 1978, dan cuenta del impacto pedagógico y cultural en el que confluyeron la propuesta educativa de Augusto Salazar Bondy, la reflexión crítica del cristianismo y la identidad de la cultura peruana durante la primera fase del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. «Ni comunista ni capitalista», se había designado ideológicamente, pues su búsqueda por la descolonización cultural, la democracia cultural de participación, la afirmación nacional y la conciencia crítica, tan cercana al movimiento latinoamericano de la liberación, puso el interés del gobierno en una educación integral fuera de las aulas y a través tanto de las bellas artes como de las artes populares. Buen ejemplo de ello lo da la trayectoria de Acevedo, que se inicia con su participación en la Comisión Técnica de Formación Artística que se encargó de diagnosticar su estado a nivel nacional, y continúa en la dirección de las Escuela Regional de Bellas Artes de Ayacucho, cuando incorporan nuevas propuestas plásticas situadas en sus reales contextos culturales.

Territorial y comunalmente, Villa el Salvador fue el modelo de la ciudad nueva. Dado el apoyo incondicional que recibió de parte del Obispado de los Pueblos Jóvenes y del GRFA, se integraron instituciones vinculadas a la Iglesia, como la Pontificia Universidad Católica del Perú, organizaciones no gubernamentales, Fe y Alegría junto con los proyectos del Ministerio de Educación a través de la escuela y del Sistema Nacional de Movilización Social (SINAMOS), acompañante de la organización vecinal central del distrito, la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa El Salvador.

En ese contexto, toda América Latina, con especial protagonismo de la Iglesia católica, las artes y la educación, buscaban la liberación del oprimido. En el Perú, la propuesta de formar un hombre nuevo con conciencia crítica se incorporó al Ministerio de Educación no solo en el ámbito escolar, pues se pensó como una pedagogía también para la gran población adulta recién atendida. Con ese fin, se creó la Dirección General de Extensión Educativa cuya área de Comunicación social albergó la Unidad de Comunicación Dialógica, que convocó a artistas y comunicadores externos que, previa capacitación, realizaban talleres de teatro, títeres, radio, audiovisuales, historietas. La norma fue una pedagogía para aprender a luchar por los derechos. Actualmente, ni esa dirección ni sus tareas existen en el Ministerio de Educación.

⁸⁵ Sobre la creación del INC, ver Coloma (2002).

⁸⁶ La revista *Urpi*, editada para niños, fue publicada como suplemento infantil del diario *La Prensa* y dirigida por el doctor Walter Peñaloza, uno de los autores de la Reforma Educativa del GRFA.

⁸⁷ *La Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire, publicada en 1970, instituye el despertar de la conciencia de los estudiantes sobre las posibilidades que existen en el mundo para que, en lugar de conformarse, puedan tomar acciones con el fin de transformar sus vidas.

⁸⁸ Augusto Salazar Bondy fundó, en 1956, el Movimiento Social Progresista junto con Alberto Ruiz Eldredge, asesor de Juan Velasco Alvarado. En 1970, el general nombró a Salazar Bondy como vicepresidente de la Comisión de la Reforma de la Educación y presidente del Consejo Superior de Educación. En

Salazar (1969 y 1976), queda expuesto su aporte a la ideología revolucionaria del GRFA.

⁸⁹ Historia de una ciudad – Villa el Salvador, Lima-Perú. Cronología. En <http://www.amigosdevilla.it/historia/cronologia01.html>

⁹⁰ La ciudad de Villa El Salvador (VES) fue propuesta al Premio Nobel de la Paz, en 1986, por la Comisión Internacional de Derechos Humanos. En 1987 se le concedió el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia por su planificación urbanística, asumida por los vecinos, y por su modelo autogestionario.

⁹¹ El padre Antonio Bach S.J., primer director de Fe y Alegría en 1967, describe así la creación del colegio: «Sería en el mes de noviembre que me llamó Bambarén para insistir en la participación del grupo de profesores de la Católica en la creación de un colegio de Fe y Alegría en Villa El Salvador. Empezamos los primeros contactos. El grupo estaba capitaneado por un grupo de españoles, exseminaristas de Jaén, Michel Azcueta, Javier Lou y Julio. Ellos querían hacer un colegio completamente comunitario, como una extensión de la Universidad Católica. Para nosotros resultaba una cosa un poco confusa, pues estaba la Universidad Católica, las Teresianas, el grupo de profesores, los pobladores, y Fe y Alegría. Parecía que todo el mundo tenía autoridad para el proyecto. Más tarde nos dimos cuenta de que en realidad quienes menos autoridad teníamos éramos nosotros, que además éramos los que poníamos todo el dinero para la construcción» (Bach, 2011).

⁹² En la introducción de Acevedo (1978, pp. 12-13), se describe detalladamente el vínculo con el centro.

⁹³ Boal fue el dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño que desarrolló un teatro pedagógico para posibilitar, al igual que la pedagogía de Freire, la transformación social.

⁹⁴ El sistema de actuación de Stanislavski trasciende el ser un método pedagógico, pues se trata del análisis sistemático de la verdad teatral (Stanislavski, 2012). El teatro épico de Bertolt Brecht se llama así por ser un teatro narrativo en el que el espectador asiste al espectáculo con plena conciencia, intenta racionalizar lo presentado en el escenario. Para ello, apela al efecto de distanciar al espectador del drama al que está asistiendo (Brecht, 2004).

⁹⁵ Técnica antigua de dibujo calcado. Se utiliza un dibujo previo o un patrón sobre el cual se pinta para plasmar la imagen sobre otra superficie.

⁹⁶ El relanzamiento de la revista (1905-1907) fue en abril de 1978 como iniciativa de Nicolás Yerovi (nieto del fundador) y del poeta Antonio Cisneros.

Juan Acevedo y Rafo León pertenecían al ‘comité divertido’ de *Monos y Monadas*, conformado por artistas gráficos y escritores.

[97](#) La recepción de la obra *Apocalípticos e integrados*, en 1964, en la que Eco estudia el cómic, generó un debate por equiparar la alta cultura con la cultura popular (Lumley, 1994); Román Gubern fue un especialista en estudios sobre cultura de la imagen y comunicación audiovisual. Sus estudios sobre el lenguaje del cómic (1973) fueron pioneros en Hispanoamérica. Oscar Massotta fue un psicoanalista y crítico de arte, conocido por introducir los estudios lacanianos en Latinoamérica. En su obra recoge las tradiciones norteamericana, europea y argentina del cómic (Massotta, 1982).

[98](#) César Arróspide de la Flor fue un humanista dedicado al estudio de la música, maestro universitario en el Conservatorio Nacional de Música, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus reflexiones en torno al tema del cambio cultural en nuestro país, expuestas en su libro *Cultura y liberación* (1975), lo vincularon directamente a la formulación y aplicación de la política cultural del GRFA.

[99](#) En los primeros años de la década de 1980, Javier Coma lideró los estudios del cómic y su historia dentro y fuera de España. Sus obras más reconocidas son las dos que se indican en la bibliografía.

[100](#) Tal como lo muestran las obras de César Arróspide (1975 y 1985) y Augusto Salazar Bondy (1969 y 1976).

[101](#) Si bien el libro titulado *La teología de la liberación* lo publica el Centro de Estudios y Publicaciones en 1971, el término ya había sido acuñado por Gutiérrez en un encuentro en Chimbote en 1968 (Youngers, 2003, p. 40). El libro, expresión del compromiso social y años de discusiones entre teólogos progresistas latinoamericanos, planteaba que no había dos historias ni dos realidades, una sagrada y otra profana, sino una sola historia y una sola realidad (Löwy, 1999, p. 64).

**PARTE 3. REIVINDICACIONES
LO POPULAR Y EL SUJETO «MARGINAL»**

¡JATARIY!
ARTE Y POLÍTICA EN LOS AÑOS DE JUAN VELASCO
ALVARADO

Christabelle Roca-Rey



Figura 1. Afiche de SINAMOS, 1972. Fuente: Colección de Kruijt, International Institute of Social History (Ámsterdam).

Se acusa al gobierno de Juan Velasco Alvarado de haber propiciado un periodo de freno cultural y artístico y, frecuentemente, se recuerdan como ejemplos de esto la prohibición del concierto de Carlos Santana, el cierre del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) y la censura de varias películas durante los años del régimen¹⁰². A

pesar de las decisiones autoritarias que se tomaron, es pertinente señalar también los cambios importantes que se produjeron en la escena artística durante dichos años, que han dejado una huella duradera en la configuración cultural del Perú.

La primera pequeña revolución artística causada por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) surgió de la creación de una oficina compuesta por diversos artistas y escritores afines al régimen. La oficina, denominada Dirección de Difusión de la Reforma Agraria (DDRA)¹⁰³, tuvo como objetivo, como su título lo indica, realizar la promoción de la nueva Ley de Reforma Agraria (DL 17716) promulgada el 24 de junio de 1969¹⁰⁴. Los miembros de este organismo desarrollaron una serie de actividades para promocionar el régimen: películas, obras de teatro, espectáculos de títeres, programas de radio¹⁰⁵. De todas estas iniciativas, la más significativa fue la elaboración de afiches que mostraban a campesinos de la sierra y costa del Perú, representados en estilos contemporáneos de *op art* ¹⁰⁶ y *pop art* ¹⁰⁷, en escenas de arado, de cosecha o dirigiéndose directamente al espectador con el fin de convencerlo de la «causa revolucionaria». Por primera vez aparecía en el Perú una corriente de arte afichístico financiada por el Estado y creada para publicitar las medidas gubernamentales. Los primeros años se caracterizaron por una gran libertad creativa otorgada por el régimen a los miembros de esta oficina, los cuales optaron por el afiche por considerarlo un medio que podía reproducirse masivamente y a bajo costo. «Se pegaban los afiches en las plazas, en donde se pudiera», afirma Mirko Lauer, para quien «todo eso ocurría en medio de un enorme desorden» (Roca-Rey, 2016, p. 138).

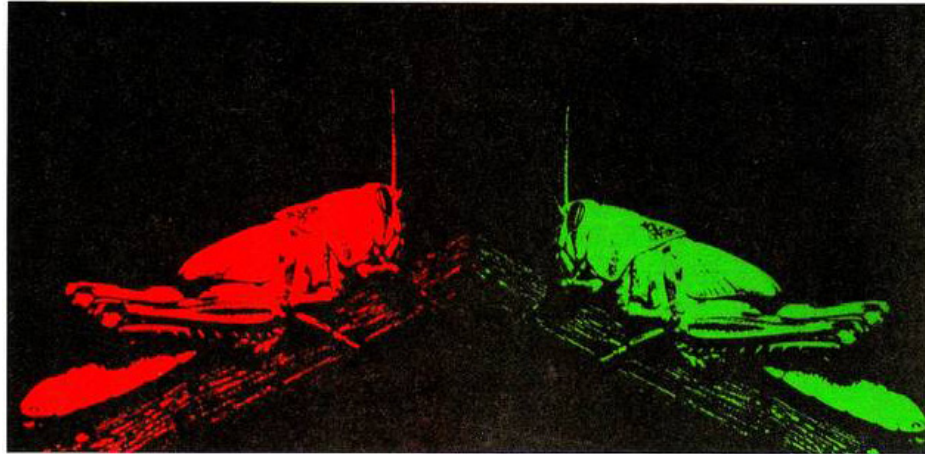
Si bien había una intención clara de comunicarse con los campesinos, sea para informarles de los alcances de la nueva ley, para incentivarlos a la producción o para incitarlos a trabajar por las causas del régimen, los afiches también se establecieron como un «arte al paso». Los afiches cubanos, que ya eran famosos en esos años, y los franceses de Mayo del 68 fueron, sin duda, una inspiración para los artistas peruanos. «En esa época, la gente

sabía ver afiches», narra el artista plástico Jesús Ruiz Durand, creador de muchos de los que se hicieron en ese periodo. «No solo se trataba de comunicar, sino también se tenía que tener un alto grado de esfuerzo estético» (Roca-Rey, 2016, p. 130). En uno de estos aparece Túpac Amaru representado en un estilo *op art* con un mensaje que dice «190 años después, Túpac Amaru está ganando la guerra»¹⁰⁸. En otro, el mensaje es más breve: «Reforma Agraria en el Perú: a fondo», y la visualidad, más abstracta: una figura circular concéntrica en un fondo tramado genera un efecto de ilusión óptica y parece hacer referencia a un proceso de cambio político radical. En otros afiches, inspirados más bien en el *pop art*, aparecen personajes fuertes y comprometidos políticamente con el régimen. Una mujer que carga a su hijo en una manta sobre su espalda, costumbre común en la sierra del Perú, afirma en uno de ellos: «Somos libres, la revolución nos está dando la tierra»; mientras que en otro aparece un campesino con chullo, poncho y pala, señalando con el dedo índice al público y diciéndole: «Tú estás con la revolución! La Reforma Agraria te está devolviendo la tierra que te quitaron los gamonales. ¡Jatariy!»¹⁰⁹. Se crearon aproximadamente treinta afiches en los años de la DDRA y estos se difundieron por decenas de miles. Según Ruiz Durand, «se imprimían entre cincuenta y cien mil afiches sobre papel periódico», y «tenían que ser de un estilo que soportara las inclemencias del clima y debían distinguirse desde lejos, por eso las dimensiones eran de un metro por setenta» (Roca-Rey, 2003, p. 68). Los afiches estaban pegados en plazas y colegios, dentro de las viviendas en el campo, y se convirtieron incluso en un objeto de colección entre la clase media limeña.

Aunque los estilos visuales de estos afiches tenían grandes similitudes con obras de artistas europeos y norteamericanos, como Roy Lichtenstein, Alfred Leete o Víctor Vasarely, se puede reconocer también componentes innovadores. La elección, por ejemplo, de un mestizo, Túpac Amaru, como figura representativa de la revolución marcó un cambio radical respecto a la imagen de una nación criolla y costeña que predominaba en el Perú en los años anteriores al

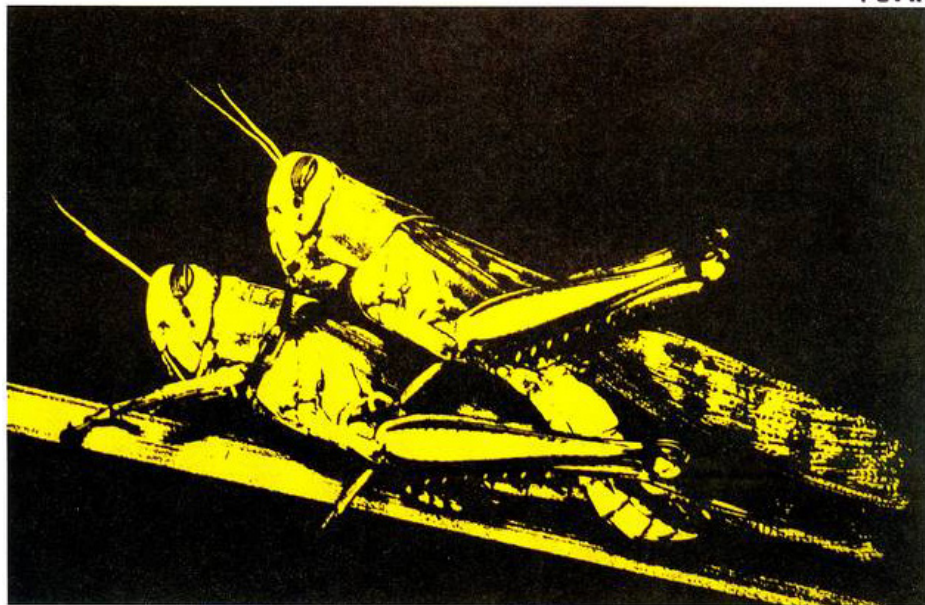
golpe¹¹⁰. Los héroes tradicionales, que eran el almirante Miguel Grau y el coronel Francisco Bolognesi, fueron reemplazados por un personaje que debía encarnar a un país prehispánico mítico e imponente, incluso si eso significaba minimizar el origen también español del curaca. En un afiche del periodo de SINAMOS, de un estilo estético distinto del de los producidos por la DDRA, aparece Túpac Amaru junto a Velasco Alvarado, ambos con el puño levantado y con un texto que dice: «Túpac Amaru lo prometió, Velasco lo cumplió» (fig. 1). Mientras que Velasco aparece representado en rojo, Túpac Amaru está en azul como una figura en sombra en un segundo plano. Tanto las posiciones de ambos personajes como el texto sugieren la idea de una correspondencia entre sus ideas políticas.

La presencia de campesinos poderosos y con opiniones políticas en la propaganda del gobierno contrasta con la imagen que era habitualmente difundida en los medios de comunicación. En una tira cómica de esos años, llamada *Serrucho*¹¹¹, el personaje principal, un campesino de origen andino, se caracteriza por una serie de defectos (alcoholismo, cobardía e ignorancia) y ejemplifica los estereotipos que existían en el país. La DDRA no solo intenta revertir esa imagen, sino que presenta además a los campesinos como modelos a seguir. Un afiche de Ruiz Durand muestra a un personaje con sombrero de ala ancha y un machete sobre el hombro, listo para defender sus derechos, como lo indica el texto que pronuncia a través de un globo con rabillo: «Compadre, los ojos bien abiertos para defender nuestra tierra, el norte es revolucionario». La mirada desafiante de este personaje y sus rasgos, que denotan fortaleza, contradicen los prejuicios difundidos por tiras cómicas como *Serrucho*. El *pop achorado*, expresión que se acuñó años después del gobierno militar para designar el estilo artístico utilizado en estos afiches, busca aludir precisamente a «esa irrupción de los serranos campesinos insolentes, contestones, ya no humillados» (Roca-Rey, 2016, p. 129)¹¹².



CONTACTA 72

FESTIVAL
DE ARTE
TOTAL



PARQUE DE LA RESERVA · LIMA 26—30 de Julio

Figura 2. Afiche del Festival de Arte Total «Contacta 72», Francesco Mariotti, 1972. Fuente: Archivo personal Francesco Mariotti.

La política de revalorización de la población campesina se vio reflejada también en otras iniciativas. Es el caso, por ejemplo, del festival de arte «Contacta», cuyo objetivo fue celebrar todas las expresiones culturales, en especial las que «hasta el momento no habían sido suficientemente consideradas» (Mariotti, 1972). La primera edición surge luego de que Alfonso Castrillón, director del IAC, invitara, en 1971, al artista Francisco Mariotti a idear un

proyecto artístico que terminó convirtiéndose en «Contacta: festival de arte total» (fig. 2). El evento creado por Mariotti, y organizado junto con los pintores Luis Arias Vera y Luis Zevallos, buscó acercar el arte a la gente y reunir a artistas de diferentes disciplinas (música, artes plásticas, poesía y danza) en un mismo recinto. Luego de esta experiencia, Mariotti logra obtener el respaldo del SINAMOS para la segunda edición, «Contacta 72», que buscaba, tal como el evento anterior, «superar las barreras del museo, la galería y el teatro tradicionales, y promover el acceso masivo del público a todo tipo de manifestaciones artísticas» (SINAMOS, 1972).

En 1973, el festival cambia su nombre por el de «Inkarri»¹¹³, en referencia a un mito que cuenta que Inkarri, el dios y fundador de Cusco, que habría sido capturado y descuartizado por el rey de España, «Españarri», vencerá a los conquistadores y restablecerá el Tahuantinsuyo una vez reconstruido su cuerpo, cuya cabeza había sido enterrada en el Cusco. El cambio de nombre de este festival va acorde con el mensaje que buscaba transmitir el gobierno —en especial desde la creación del SINAMOS— sobre la existencia en el Perú de una opresión cultural que se remonta a la época de la Colonia. «Los dominadores españoles pretendieron terminar con nuestra memoria, prohibir nuestra antigua lengua, inhibir nuestras expresiones populares, liquidar nuestra personalidad nacional», afirmó el general Leonidas Rodríguez Figueroa, jefe del SINAMOS, en el evento final de «Inkarri» en el Campo de Marte, y agrega, en referencia a los nuevos «opresores» estadounidenses:

Siglos más tarde, otros dominadores, provenientes ahora de otras latitudes, se apoderaron de nuestras riquezas naturales, de nuestro petróleo, de nuestra azúcar, de nuestro cobre, de nuestro mar. Y para mejor hacerlo, se apoderaron de nuestra imaginación, controlando nuestros diarios, nuestra televisión, nuestra radio, nuestros medios de comunicación masiva. De este modo, nos enseñaron a ser obedientes [...], a avergonzarnos de nuestras canciones nativas, de nuestras danzas populares, de la memoria rebelde del pueblo, de nuestros sentimientos colectivos (Rodríguez Figueroa, 1975).

Para el régimen se trataba no solo de exaltar la peruanidad a través de festivales como «Inkarri», sino también de luchar contra

las influencias extranjeras en el arte peruano.

Estos llamados a deshacerse de todo elemento extranjerizante son recurrentes durante el gobierno de Velasco y llevan a una serie de polémicas. En los primeros años, este debate surge a través de la representación con sombrero de Túpac Amaru. Según Carlos Daniel Valcárcel, autor de *El retrato de Túpac Amaru* (1970), la representación con sombrero de fieltro que había realizado Jesús Ruiz Durand para la DDRA era inadecuada y arbitraria. En respuesta a estas acusaciones, la DDRA publicó un artículo en el que se afirmaba que todos los peruanos recordaban «la efigie del precursor» como «asombrerado»¹¹⁴. En realidad, si el sombrero se convirtió en un elemento de discusión no fue por razones históricas, sino porque, dentro de la retórica gubernamental, la reivindicación del indígena conllevaba necesariamente rechazar cualquier elemento cultural heredado de los conquistadores. Lo mismo ocurrió unos años después cuando Joaquín Ugarte y Ugarte hizo una escultura de Túpac Amaru a caballo, para la Plaza de Armas del Cusco, y fue criticado por representar al curaca en un animal considerado «colonial»¹¹⁵. El Concurso Nacional de Pintura convocado en 1970 para encontrar el retrato oficial de Túpac Amaru fue declarado desierto al no encontrarse en las obras presentadas «la imagen arquetípica del prócer de la independencia peruana» (Lituma, 2011, p. 83), pero se explica sobre todo por el temor del régimen de caer en algún «error visual»¹¹⁶.

Cuando la DDRA desaparece y SINAMOS toma el control de la propaganda política en 1971, las autoridades gubernamentales buscan evitar todo tipo de controversias y, por ello, los artistas que trabajan para el régimen son sometidos a controles cada vez más estrictos antes de publicar sus trabajos. Varios de ellos se alejan por estas nuevas censuras. Es el caso de Ruiz Durand, quien narra cómo en 1974 uno de sus afiches fue prohibido:

Un amigo que trabajaba en el Ministerio de Industrias me encargó hacer un afiche sobre la Comunidad Industrial. Yo hice el afiche y como siempre lo imprimimos. Lo vio el ministro y sus asesores, y no lo entendieron. Me preguntaban sobre el personaje del afiche: «¿Qué está manejando? ¿una ametralladora, un cañón?, ¿es un arma? Yo les decía:

«¡No!, es un torno». Pero no me creyeron y lo prohibieron (Roca-Rey, 2016, p.132).

Este control se extiende también a otras formas de expresión artística, tales como las historietas¹¹⁷. Como explica Melvin Ledgard (2004), las sospechas en cuanto a las intenciones imperialistas de ciertas tiras cómicas hicieron que la Biblioteca Nacional del Perú decidiera no incluir ningún material historietístico en su colección (p. 45), y se forzara a los dibujantes Hernán Bartra y Juan Osorio a que dejaran de publicar sus tiras más famosas para dejar espacio a nuevas tiras cómicas que concordarían con los valores revolucionarios. *Sampietri*, de Julio Fairlie, y *Chabuca*, de Luis Baltazar, tiras cómicas que llevaban más de veinte años siendo publicadas, también fueron canceladas. *Serrucho* sigue la misma suerte, aunque esta tira, a diferencia de las anteriores, es acusada directamente de ser «antirrevolucionaria» por «representar a nuestro hermano campesino andino [...] como borracho, ignorante, mentiroso, tramposo, tonto y mujeriego» (Montes Varela, 1974). Juan Acevedo, director de la Escuela Regional de Bellas Artes en Ayacucho, conmina a realizar historietas peruanas y a alejarse de las extranjeras como *El llanero solitario*, *Archie* o *Los cuatro fantásticos*, que narran historias «en provecho del imperialismo y que nada tienen que ver con nuestra realidad» (Acevedo, 1975).

Una de las tiras cómicas que surge en respuesta a estos llamados es *Teodosio*, de Luis Baldoceada. Aunque veinte años antes ya había aparecido una historieta llamada *Supercholo* (1957), que ponía al hombre andino como héroe de ficción, su autor, Víctor Honigman, retomaba elementos que recordaban las tiras cómicas norteamericanas, empezando por el nombre, Supercholo, alusión directa al personaje Superman. A diferencia de Supercholo, cuyas aventuras suceden en un espacio interplanetario, *Teodosio* es «solo un ciudadano de los Andes, cuyas peripecias están llenas de personajes que provienen de creencias y leyendas de la tradición oral de la sierra central» (Escribano, 2004). En *Teodosio* se incluyen mensajes políticos que aluden a la reforma agraria o se ilustran escenas que contraponen gamonales abusivos a trabajadores

rurales honestos, lo que se adecuaba al mensaje transmitido por el régimen.

El ejemplo de *Teodosio* demuestra las contradicciones de este periodo en lo que respecta al arte. Es la prohibición de ciertas manifestaciones culturales la que permitió la aparición y revalorización de otras. Eso sucede también con la música: el gobierno puso restricción a géneros como el *rock*, asimismo prohibió conciertos y limitó su difusión en las radios. En contraposición, hizo que la música andina y los bailes folclóricos empezaran, por política de Estado, a difundirse en las emisoras radiales y televisivas de las que antes estaban excluidos¹¹⁸. Esto hizo que «la práctica y la enseñanza del folclor» tomaran, como explica Zoila Mendoza (2006), «un renovado impulso» (p. 217). En el ámbito cinematográfico, la ley de Fomento de la Industria Cinematográfica en 1971 (Decreto Ley 19327), que obligó a las salas de cine de todo el país a proyectar un porcentaje de películas y cortometrajes peruanos significó un importante estímulo al cine nacional. Se producen en esos años películas como *La muralla verde* (1970), de Armando Robles Godoy; *De nuevo a la vida* (1973), de Leonidas Zegarra; o *Allpakallpa* (1974), de Bernardo Arias, entre otras.

Lo mismo ocurre con las tradiciones artísticas locales, que son reconocidas y celebradas en festivales, ferias artesanales y concursos artísticos. El ejemplo más emblemático de este reconocimiento del arte andino es la atribución, en 1975, del Premio Nacional de Cultura al retablista ayacuchano Joaquín López Antay, premio que se pensaba solo lo recibirían algunos de los artistas plásticos más reconocidos de esa época, como Carlos Quizpez-Asín, Teodoro Núñez Ureta o el músico de origen alemán Rodolfo Holzmann. El objetivo, según uno de los miembros del jurado del concurso, Alfonso Castrillón (2014), era «reconocer un lugar al arte popular», así como «promover un acto de reivindicación del artista popular campesino» (p. 109). Este premio genera una gran polarización entre los artistas e intelectuales peruanos. Mientras algunos, como el pintor Fernando de Szyszlo, consideran que el retablo no puede ser valorado como un objeto de arte al ser

reproducido en serie, otros, como el escultor Víctor Delfín, defienden el reconocimiento a un retablista con estilo propio. La Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP) emite un comunicado en el que «expresa su radical discrepancia respecto del fallo que concierne al Premio Nacional de Cultura en el área de las artes» y esto por considerarse que se establece, con ello, que «la artesanía tiene, para nuestro proceso cultural, una significación mayor que la pintura o la música». Para la ASPAP, resultaba llamativo que se hubiera elegido, además, «una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial» (Gargurevich, 2016). Pese a que el retablo no logra encarnar el deseo del régimen de un arte autóctono desprovisto de herencia española, este premio representa un momento clave en la escena artística peruana. El fallo logra romper con los límites entre arte popular y arte culto, y además premia por primera vez una manifestación artística proveniente de las poblaciones de la sierra del Perú. El campesino andino pasa de ser un simple objeto de contemplación, como lo había sido en las pinturas indigenistas de José Sabogal o Camilo Blas, a ser también reconocido como actor de los procesos artísticos.

¿Fue el gobierno de Velasco Alvarado un obstáculo para la producción artística en el Perú? La respuesta a esta pregunta es compleja. Como hemos visto, las políticas estatales desencadenaron contradictoriamente avances y, a la vez, retrocesos en el ámbito artístico. Las prohibiciones, los concursos desiertos, las censuras, son elementos que generaron malestar entre los intelectuales y artistas. El objetivo político de buscar un arte sin influencias, en un país donde el mestizaje estaba tan arraigado y donde muchos artistas ya tenían una visión internacional, fue sin duda un fracaso y una meta imposible de cumplir.

Los afiches buscaron presentar al campesino como actor político, pero a la vez incluyeron un discurso criollo hegemónico, pues consideraron textos en español cuando la población a la que se dirigían era, en su mayoría, quechuahablante y analfabeta. Estos afiches, que buscaban generar un vínculo entre el régimen y los sectores populares, terminaron además por ser coleccionados y

expuestos en galerías y museos de Lima, y se desligaron así de su propósito inicial.

Otra de las limitaciones importantes fue no haberles dado voz a las poblaciones que se buscaba representar. No deja de ser llamativo que los que dirigían todas estas acciones (los miembros de la DDRA, los organizadores de Contacta e Inkarri o el jurado del Premio Nacional de Cultura) no eran los campesinos, sino los miembros de una élite urbana y criolla que buscaban hablar en nombre de ellos¹¹⁹.

A pesar de estas contradicciones, la revalorización de lo andino, incluso con un Túpac Amaru a caballo o con sombrero, o a través de campesinos representados en un estilo *op art* y *pop art*, fue significativa en un país donde los indígenas seguían siendo discriminados¹²⁰. La decisión de premiar a López Antay fue clave y beneficiosa en el plano cultural, al establecerse que el arte popular podía tener el mismo valor artístico que el llamado «arte culto». Los festivales financiados por el régimen, como Contacta y luego Inkarri, pueden ser considerados, asimismo, como precursores de una manera distinta de plantear las relaciones entre arte y público en el Perú¹²¹.

Las leyes y políticas que aparecieron durante este régimen, y que han sido y siguen siendo fuertemente criticadas, fortalecieron tanto la industria nacional del cine como la artesanía, la música, la danza y muchas otras manifestaciones artísticas de la sierra del Perú¹²². Aunque no se pueda evaluar siempre en términos cuantitativos¹²³, el régimen logró, sin duda, visibilizar el folclor peruano entre sectores de la sociedad alejados de la cultura andina y, al mismo tiempo, consolidó el sentimiento de orgullo de las poblaciones campesinas por sus tradiciones culturales.

¹⁰² Sobre Santana, ver el artículo de Alejandro Santistevan en este libro. Sobre el Instituto de Arte Contemporáneo, según Mario Vargas Llosa (2006), «el IAC fue una de las víctimas de la dictadura militar del general Velasco Alvarado. Finalmente, en cuanto a las películas censuradas, la que causó mayor revuelo fue *El Decamerón* (1971), dirigida por Pier Paolo Pasolini.

[103](#) Conocida también como la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA).

[104](#) La DDRA solo sobrevivió unos años; fue rápidamente absorbida y desmantelada en 1971 por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), una nueva organización encargada de fomentar el apoyo popular que el régimen tanto necesitaba.

[105](#) Los miembros de la DDRA eran, entre otros, Mirko Lauer, Pedro Morote, José Adolph, José Bracamonte y Jesús Ruiz Durand.

[106](#) Estilo de arte visual caracterizado por crear ilusiones ópticas. El término *op art* proviene de *optical art*, arte óptico.

[107](#) El *pop art*, o arte pop, surgió a mediados del siglo XX en los Estados Unidos y el Reino Unido. Se caracteriza por presentar elementos de la cultura popular y por sus modos de producción técnicos.

[108](#) Túpac Amaru fue un curaca cusqueño que dirigió, en el siglo XVIII, una rebelión contra la dominación española.

[109](#) *Jatariy*, en quechua, significa «levántate».

[110](#) Fueron los militares quienes calificaron la toma de poder de Velasco Alvarado como una revolución. El término es criticado por muchos historiadores, como David Scott Palmer o Dirk Kruijt, quienes consideran que esta implica una movilización popular, lo que no ocurrió durante este régimen.

[111](#) Publicada por David Málaga en el diario *Última Hora* desde el año 1952.

[112](#) Como señala Miguel Sánchez (2016) en su tesis para el grado de magíster en Historia del Arte y Curaduría (2016): «No todos los afiches compilados contienen campesinos soberanos, también los hay invisibles, sin rostros, desubjetivizados en tareas del campo y casi anexados e inertes a la naturaleza» (p. 16). Sánchez Flores opina por ello que la categoría de «pop ahorado» da «una percepción equívoca de la trascendencia de estos objetos» (p. 3).

[113](#) Debe señalarse que en los afiches y boletines que hacen referencia al festival aparece el nombre de «Inkarri» con una sola «r», contrario a la ortografía que aparece en los libros que mencionan este mito.

[114](#) Ver «El sombrero de Túpac Amaru» en Lituma, 2011, pp. 56-57.

[115](#) Asensio (2017) cita a uno de los detractores de la escultura: «Un Túpac Amaru americano, peruano y cusqueño, para ser grande no necesita estar montado a caballo. ¿Podrían los españoles hacerle un monumento a Cristóbal Colón montado en un auquérido?» (p. 293).

[116](#) Uno de los retratos, por ejemplo, fue criticado en la revista *Caretas* nro. 432, por representar a «un insurrecto exquisitamente virreinal» (Lituma, 2011, p. 98), mientras que el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, opinaba que algunos cuadros mostraban a Túpac Amaru como «un héroe con una honda» o como «un indio arreando ovejas» (Asensio, 2017, p. 164).

[117](#) El libro *Para leer al Pato Donald*, de Ariel Dorfmann y Armand Mattelart, que acusaba a las historietas y dibujos animados norteamericanos de propagar un estilo de vida imperialista, influyó en el modo de pensar de los militares durante estos años y generó la prohibición de varios dibujos animados e historietas. Ver Ledgard, 2004, p. 45.

[118](#) En la revista *Oiga* (1972), José Miguel Oviedo evoca el enfrentamiento durante estos años entre la cultura popular peruana y la extranjera, considerada por el régimen como «alienante», y menciona como ejemplo la organización de un espectáculo folclórico por la Federación Universitaria de San Marcos al día siguiente de la expulsión del país de Carlos Santana (p. 29). Para más información ver el artículo de Santistevan en este mismo libro.

[119](#) Sobre el premio a López Antay, por ejemplo, Villacorta y Hernández (2002) opinan que «aun reconociendo la aceptación que entre muchos tuvo», se tiene que observar que «el sector popular no participó de la discusión» y «no tuvo acceso a esa esfera pública, incluso en el momento mismo que se pretendía expandirla para incluirlo» (pp. 48-49).

[120](#) En comparación con la andina, la cultura selvática aparece en esos años relegada a un segundo plano.

[121](#) La aparición del taller E.P.S. Huayco en la década de 1980, que cuestionó el espacio y los materiales de las manifestaciones artísticas al crear obras como «Sarita Colonia», surge sin duda como resultado de esta reflexión planteada durante el gobierno de Velasco Alvarado.

[122](#) Se trate del ámbito de la música, del cine o del arte plástico, existe una serie de artículos que critican al régimen de Velasco por haber restringido el libre mercado y las libertades individuales. Ver Castillo, 2008 y Delgadillo, 2014.

[123](#) Alfaro opina, por ejemplo, que la ley general de telecomunicaciones «no tuvo mayor impacto en el crecimiento de la industria de música folclórica, que ya se sostenía por intermedio de los mismos agentes de la cultura popular» (2016, p. 148).

DEL POP AL POPULISMO: LOS AFICHES DE LA REFORMA AGRARIA DE JESÚS RUIZ DURAND

Talía Dajes



Figura 1. En primer plano, afiche para la reforma agraria, «Grandes cosas están pasando», Jesús Ruiz Durand, c. 1969-1971. De la exposición *Zona ciega*, curada por Augusto del Valle en el ICPNA de Miraflores, 2015.

Una de las imágenes de la figura 1 representa un dedo que se proyecta hacia afuera desde el medio del marco, apuntándonos a nosotros, los espectadores. Desde aquí, nuestra mirada es atraída hacia abajo, a la izquierda, donde podemos encontrar un brazo fuerte a cuya mano pertenece el dedo. El fondo amarillo brillante está contorneado, contrastando formas rojas irregulares ovaladas,

mientras que, en el centro del cuadro, detrás de la mano, hay una nube blanca similar a la representación caricaturesca de una explosión. El uso de colores primarios saturados y trazos negros definidos —el estilo de dibujo reminiscente de los cómics— así como la técnica de impresión *offset* empleada para reproducir la imagen en formato de afiche fueron características típicas del arte pop norteamericano de los años sesenta y, en efecto, a primera vista, aplicar esta definición a la imagen parecería completamente adecuado. Sin embargo, esta imagen es al mismo tiempo algo totalmente distinto del arte pop americano y si observamos con atención el casi ilegible texto impreso en el rectángulo sobre el gráfico, comenzamos a ver por qué:

Grandes cosas están pasando. No se te vayan a pasar. El proceso peruano necesita tu participación revolucionaria para alcanzar sus metas. Cada paso que tú no das es una demora para la revolución. Acuérdate que la reacción no descansa ni de día ni de noche Petróleo, Reforma Agraria [...] Ley de Expropiación Forzosa de Terrenos [...] Nacionalización de las Telecomunicaciones [y del] Comercio Exterior del Cobre [...] la Revolución se ha puesto en marcha y mucho depende ahora de tu actuación. [...] Compréndela y ayuda en el esfuerzo al nivel de tu propio trabajo: el colegio, la fábrica, la hacienda, la oficina, la universidad, donde más puedes ayudar es en el sitio en que estés porque está en todas partes la Revolución y la Revolución está llegando a todas partes. Únete a las Brigadas de apoyo de la Reforma Agraria, o forma un Comité de Apoyo a la Revolución en tu centro de estudio o de trabajo (Ruiz Durand, c. 1969-1971).

Las frases repetidas que aluden a «la revolución» hacen referencia al proceso establecido por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA), que fue establecido en 1968 tras el golpe de estado que derrocó al presidente Fernando Belaunde. Siguiendo la línea de la revolución cubana, esta —dirigida por militares encabezados por el general Velasco Alvarado— buscó alterar dramáticamente las estructuras institucionales y culturales de la sociedad peruana¹²⁴. El proyecto de la Fuerza Armada procuró insuflar nueva vida en aquellos sectores políticos, económicos y culturales de la sociedad que habían sido tradicionalmente

marginados desde las guerras de independencia (1820-1826) y aún antes. El surgimiento de un proyecto republicano posindependencia en el siglo XIX no logró erradicar la discriminación y marginación de los indígenas, rasgos que habían caracterizado durante tres siglos a la sociedad colonial, bajo dominio español. A pesar de declarar igualdad para todos los peruanos, en la práctica este nuevo ideal nacional dejó a la mayoría —esto es, a la población indígena quechuahablante— en la periferia de la recién formada comunidad nacional¹²⁵.

El proyecto republicano del siglo XIX —concebido por una élite principalmente blanca, criolla, hispanohablante, urbana, católica y educada— sostuvo como fundamento conceptual los principios del positivismo y del liberalismo económico inspirados en las ideologías nacionalistas que existían en Europa. La «élite civilizada» dio por sentado que los valores del republicanismo y la democracia eran compartidos por su propia clase, pero veían a la población indígena como una masa bárbara e ignorante que podía amenazar su proyecto si no se les educaba adecuadamente. Así, la imagen del campesino indígena andino fue utilizada simbólicamente por el discurso hegemónico no para representar a un sujeto nacional, sino para producir un adversario potencialmente violento, opuesto al proyecto original nacional republicano¹²⁶.

El GRFA se presentó como una fuerza que corregiría los males causados a los pueblos del Perú, tanto antes como después de la independencia. Por lo tanto, siguiendo las fórmulas típicas del populismo, ejerció su poder a contrapelo de los intereses de la élite establecida. Sin embargo, como movimiento de oposición, el GRFA se adhirió estrechamente a los límites conceptuales y prácticos ofrecidos por el modelo original del siglo XIX. Dicho esto, la forma en que el velasquismo desplegó imágenes de los campesinos indígenas contrastó marcadamente con el uso que los movimientos republicanos anteriores hicieron de dicha representación. El GRFA incorporó activamente a la población indígena como un recurso principal para la propaganda estatal, a través de prácticas y estrategias discursivas específicas. Al hacer esto, cuestionó el

concepto histórico de identidad nacional, proporcionó un grado de visibilidad oficial para las subjetividades que habían sido mantenidas al margen durante siglos, y abrió nuevas posibilidades para la crítica y la participación social.

El enfoque del GRFA sobre la cultura y el tenor político de su discurso están reflejados en sus campañas de comunicación masiva. Por ejemplo, el afiche reproducido en la figura 1 —parte de una serie más amplia— fue diseñado por el artista Jesús Ruiz Durand en 1969, mientras trabajaba para la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA). El objetivo de esta agencia gubernamental era dar a conocer el alcance y los objetivos de la reciente Ley de Reforma Agraria, cuyo propósito era implementar una reorganización a gran escala del sistema agrario. Entre otras cosas, la ley pretendía efectuar una redistribución igualitaria de la tierra. Esta reforma —así como aquellas previstas en los campos de la educación, los derechos laborales y la economía— fue fundamental para el programa reformista populista diseñado por el gobierno militar del general Velasco y, en consecuencia, su mensaje debía ser difundido adecuadamente.

Además de comunicar información específica sobre la Ley de Reforma Agraria, el cartel de Ruiz Durand se vincula con otra imagen de la misma serie¹²⁷. En ella, la vestimenta del personaje y el uso de la palabra quechua *jatariy* (que significa «levántate» o «ponte de pie») por un lado, refieren al espectador al contexto andino y, por el otro, se enlazan con las políticas indigenistas oficiales del gobierno de Velasco y con los ideales populistas, nacionalistas y antiimperialistas del GRFA¹²⁸. Vistos uno al lado del otro, estos dos carteles actualizan algunas de las complejas tensiones que se encontraban presentes durante el régimen del GRFA. La referencia directa de los carteles al estilo y la forma del arte pop, por ejemplo, lleva a preguntarnos cómo dentro de un gobierno revolucionario, autodefinido como antiimperialista, fue posible el uso de una estética claramente estadounidense para representar visual y culturalmente su causa. Tanto Miguel Sánchez Flores (2016) como Anna Cant (2012) han logrado iluminar a partir

de sendas entrevistas con el propio Ruiz Durand, dicha incógnita: el poco control por parte del aparato estatal sobre los afiches se debía a una mezcla de, por un lado, la premura del proceso (Cant, 2012, p. 14) y, por el otro, la reticencia a cuestionar una labor poco entendida por los funcionarios del GRFA y realizada por artistas reconocidos, quienes, en palabras de Ruiz Durand, «habíamos recibido premios y quién nos iba a discutir» (Sánchez Flores, 2016, p. 25). Sin embargo, más allá de estas consideraciones de orden práctico y profesional, aún queda abierto el interrogante acerca de por qué tales aspectos afectaron la toma de decisiones del GRFA en el campo de la comunicación visual y no en otros ámbitos similares.

Del mismo modo en que Roy Lichtenstein se apropió de las imágenes de cómics en general, y de los héroes y heroínas de los cómics DC en particular, Ruiz Durand toma formas culturales de los Estados Unidos —específicamente los héroes justicieros de DC— y los traslada a una expresión de arte pop latinoamericano en la que el villano es el imperialismo estadounidense. De hecho, la composición de ambos carteles tiene un sorprendente parecido con una conocida imagen norteamericana, la del Tío Sam. Su figura vestida de rojo, blanco y azul no solamente representa a la patria, sino que de hecho encarna la emoción patriótica que la imagen buscaba despertar en los ciudadanos para que se sintieran obligados a luchar por su país, sacrificando sus propias vidas si fuera necesario. Esta alusión a una personificación de los Estados Unidos que exhorta a sus ciudadanos a enrolarse en el ejército durante tiempos de guerra es, sin duda, una opción fuera de lo común para un gobierno que intentaba nacionalizar la mayor cantidad posible de sectores de la industria para reducir el control que los Estados Unidos ejercía sobre la economía peruana y así reconfigurar el paradigma de la identidad nacional.

Reflexionar sobre los afiches de Ruiz Durand, entonces, permite abordar el vínculo entre política y estética para repensar las definiciones de estos términos en referencia al Perú. Asimismo, el énfasis en el término «revolución» —que figura repetidamente en las leyendas de los afiches— provoca un cuestionamiento acerca de cómo se concibió la idea en términos reales dentro del proyecto.

Además, estos carteles se aproximan a los conceptos de nación y de lo nacional de tal manera que el campo semántico de dichos términos entra en un proceso de cambio constante y queda sujeto a la renegociación de su significado. En el discurso oficial del GRFA encontramos un nacionalismo rígido y un populismo orientado a la reforma que buscaba cumplir los objetivos de un programa dedicado a la transformación de las estructuras sociales del país. El arte de Jesús Ruiz Durand, sin embargo, construye un espacio en el que los supuestos que sustentan el alcance de lo nacional, y de lo que se concibe como auténticamente peruano, no solamente se cuestionan, sino que quedan efectivamente desestabilizados.

1. CRISIS Y DISTURBIOS

Según el sociólogo Julio Cotler, la crisis política peruana de los años cincuenta y sesenta fue generada por las contradicciones sociales que surgieron del proceso de penetración capitalista iniciado a fines del siglo XIX (1993, pp. 4-13). La protesta popular contra una oligarquía que había perpetuado su dominio sobre el poder desde los albores del republicanismo no solo se intensificó, sino que se tornó más inclusiva socialmente. Las clases medias y populares, cuya influencia política había sido hasta entonces nula, o por lo menos limitada, empezaban a involucrarse en movimientos sociales en cuyos fueros podían encontrar una voz. El control gubernamental de esta facción creciente a través de métodos disciplinarios tradicionales se estaba volviendo imposible; para mantener el orden se volvió imperativo tomar el impulso generado por la participación popular y acomodarlo dentro de una práctica estatal institucionalizada¹²⁹.

Simultáneamente, la demanda popular de políticas de redistribución más efectivas llevó al gobierno a adoptar medidas diseñadas, por un lado, para acabar con la dependencia extranjera del Perú y, por otro, para nacionalizar la economía. Este paradigma reformista impuesto desde arriba fue lo que impulsó la política peruana en la década de 1960. Su naturaleza fundamental fue captada, junto con los renovados sentimientos nacionalistas y

antioligárquicos, por el programa político de Fernando Belaunde, elegido presidente en 1963. Sin embargo, las iniciativas belaundistas terminaron siendo aplastadas, como resultado de tensiones políticas dentro del gobierno y entre los partidos de oposición. No solamente se generó la percepción de que el propio gobierno estaba fracasando, sino que las coaliciones entre sus opositores políticos también estaban tomando vías separadas. Además de la frustración generada en el interior de los grupos sociales directamente afectados por esos fracasos, otra consecuencia del colapso gubernamental fue que, para algunos sectores de la población, la radicalización repentinamente se convirtió en una opción completamente viable (Cotler, 1993, pp. 16-17). Los movimientos asociados con la izquierda revolucionaria pudieron aprovechar las nuevas circunstancias políticas y comenzaron sus esfuerzos de organización, especialmente entre los estudiantes e intelectuales, dos bolsones electorales que hasta entonces habían sido cooptados por el APRA, tradicional partido político peruano. Los nuevos miembros de estos grupos de izquierda radicalizada fueron los que en 1963 y 1965 conformaron el núcleo de las organizaciones que se embarcaron en dos diferentes experimentos guerrilleros.

2. REVOLUCIÓN DESDE ABAJO / REVOLUCIÓN DESDE ARRIBA

El primero de estos experimentos, dirigido por Hugo Blanco, involucró la toma de tierras por parte de campesinos en el valle de La Convención en Cusco. El segundo, llevado a cabo por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) —un derivado del APRA Rebelde, una facción compuesta por miembros descontentos del APRA original— y en la misma zona de los Andes, se caracterizó abiertamente y se autoidentificó como radical y, como tal, desarrolló una estrategia de guerrilla foquista inspirada en la experiencia cubana de 1959¹³⁰. Según Julio Cotler, cuando se enfrentaba esta situación y para «prevenir un levantamiento popular», el ejército respondió con una ofensiva militar que acabó sofocando la insurrección guerrillera (1993, p. 17). Fue en este

contexto —con una fuerza armada que apoyaba la idea de un gobierno reformista como la única solución a los problemas del país — que el Ejército debía articular una respuesta institucional que afectaría profundamente el panorama político y dejaría un legado cuya impronta no ha dejado de sentirse hasta el presente.

La base política de Belaunde, la clase media, principalmente, pero también los trabajadores y campesinos, se vio debilitada por la incapacidad de su gobierno para cumplir la enorme cantidad de promesas de reforma y cambio que lo habían llevado al poder. Junto con la agitación política, también se estaba gestando una crisis económica. Esto «fue evidente en el estancamiento de las exportaciones tradicionales y en el aumento simultáneo de las importaciones industriales y de alimentos» y resultó en una devaluación monetaria y, aún más importante, en un mayor empobrecimiento de los sectores menos favorecidos de la población (Cotler, 1993, p. 17).

Políticamente, la crisis económica provocó una reorganización de la clase obrera y de la izquierda, dos sectores que se habían alejado del APRA desde su acuerdo con el bloque políticamente conservador que también apoyaba el libre comercio económico. Por otro lado, la legitimidad de Belaunde comenzó a ser cuestionada porque su gobierno todavía era incapaz de contener o responder ante el malestar social. La población organizada parecía, al menos para el gobierno y el ejército, preparada y más dispuesta que nunca a alzarse para llevar a cabo un derrocamiento del orden hegemónico. Fue precisamente esta posibilidad de un levantamiento popular lo que llamó la atención de los oficiales al mando del ejército y los llevó a decidir tomar las instituciones de gobierno. Con este movimiento, el ejército logró no solamente derrocar a un gobierno percibido como ilegítimo y establecer en su lugar el GRFA, sino también silenciar la protesta popular emergente a través de la institucionalización de un renovado sentimiento revolucionario a nivel popular.

Este momento señala el comienzo de lo que eventualmente se conocería como la primera fase del GRFA (1968-1975), dirigida por

Velasco¹³¹. Una serie inicial de reformas se llevó a cabo muy temprano en el gobierno militar, con la intención explícita de promover «superiores niveles de vida, compatibles con la dignidad de la persona humana [para] los sectores menos favorecidos de la población, realizar la transformación de las estructuras económicas, sociales y culturales del país» y de hacer de la revolución un proceso irreversible¹³². Es el carácter supuestamente revolucionario del régimen militar instalado en 1968 el que debe ser examinado más de cerca.

3. INTERPELAR LA IDENTIDAD NACIONAL

Los discursos del general Velasco, junto con las declaraciones oficiales de los objetivos del gobierno, tal como se establecen en los decretos publicados en el Estatuto del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada, forman un todo discursivo totalmente cohesionado y sin fisuras (Velasco Alvarado, 1972). Sin embargo, si nos centramos en la producción de cultura visual del GRFA —y esto significa en gran medida los carteles de la Reforma Agraria de Jesús Ruiz Durand— obtendremos un enfoque más sutil y matizado de la política revolucionaria populista de la época.

La idea de instituir una reforma agraria no se originó con el GRFA. De hecho, esta había sido una de las propuestas del gobierno anterior y también había sido debatida como una fuente clave de disputa por las facciones del movimiento popular. Sin embargo, la administración del GRFA fue la primera en desarrollar un proyecto para la reforma agraria y traducirlo en políticas concretas que producirían un cambio en el régimen de propiedad de la tierra y, por lo tanto, en la dinámica de poder. El GRFA se hizo cargo de las grandes propiedades de la élite latifundista y esencialmente transfirió las propiedades y su control a los campesinos que trabajaban la tierra.

El mensaje central de la Ley de Reforma Agraria se resumió en dos lemas del gobierno que estaban muy extendidos durante el mandato de Velasco como jefe del GRFA: «Campesino, el patrón no comerá más tu pobreza» y «La tierra es para quien la trabaja». En

cierto modo, los carteles de la reforma agraria de Ruiz Durand transmiten estas ideas, pero también parecen sugerir una posición dualista y contradictoria del significado de este proyecto presuntamente revolucionario: por un lado, los carteles evocan las reformas como algo que emana de un impulso liberador o incluso subversivo y, por otro, se refieren al proceso de cambio como una fuerza disciplinaria que se ejerce estrictamente desde el poder. Tanto la revolución como la reforma agraria fueron organizadas por el gobierno, pero fueron concebidas como mecanismos que la población podía utilizar para obtener un mayor control político y para canalizar el espíritu de rebelión que había sido desencadenado por sucesivas fallas administrativas. Los afiches construyen, a través de las imágenes, una narrativa compleja que trasciende el panfletismo inequívoco a menudo asociado con el medio.

Directos y sencillos, los pósters se han utilizado tradicionalmente con fines de propaganda política, como fue el caso en China durante la Revolución Cultural de Mao y también en Cuba después de la Revolución de 1959. Estos eventos requerían mensajes definidos en letras mayúsculas, colores brillantes, imágenes nítidas y líneas gruesas. Ciertamente, todos estos elementos están presentes en la obra de Ruiz Durand, pero también hay una dimensión más en sus carteles de la reforma agraria, a saber, la inclusión del campesino andino en su contenido, uno de los personajes más marginados de la sociedad peruana. En los carteles de Ruiz Durand, el campesino andino no solo está incluido, sino que también ocupa un lugar central. Históricamente, el discurso hegemónico de la clase criolla letrada representaba a la población indígena no hispanohablante del Perú como foráneos, y los consideraba como el otro esencial. Construido por la hegemonía como perezoso y sumiso, al campesino andino se le negó la posibilidad de cualquier reclamo de una subjetividad política independiente. En contraste, el campesino en los afiches de Ruiz Durand —por lo menos en aquellos alineados con las características de la vertiente del pop ahorado— mira directamente a su interlocutor, lo señala y lo llama a la acción. El sujeto al que Ruiz Durand da forma, entonces, se caracteriza

claramente como alguien que posee cierto grado de agencia autónoma.

Sin embargo, la hegemonía y el control del Estado no están completamente ausentes de la imagen, y su presencia se siente a través de lo que podríamos identificar como el concepto althusseriano de interpelación. Althusser afirma en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* que la interpelación es la operación a través de la cual la ideología «actúa» o «funciona» de tal manera que «transforma a los individuos en sujetos» (1971, p. 174). Las instituciones estatales —principalmente la escuela, la Iglesia y el Ejército— trabajan para «garantizar el sometimiento a la ideología dominante o el dominio de su ‘práctica’» (p. 133) y así asegurar que todos realicen su tarea particular y que cada sujeto permanezca en su lugar asignado. Los sujetos y la subjetividad son, entonces, los productos de la ideología dominante en la que viven los individuos y no solamente una afirmación del yo a través de la mente consciente y subconsciente. Althusser ilustra la idea de interpelación con el siguiente ejemplo aparentemente mundano:

Esa operación [...] que he llamado interpelación o llamada [...] se puede imaginar en la línea del policía [sic] cotidiano más común (u otro) que grita: «¡Eh, tú!». Suponiendo que la escena teórica que tengo imaginada se lleva a cabo en la calle, el individuo señalado dará la vuelta. Por esta mera conversión física de ciento ochenta grados, se convierte en un sujeto. ¿Por qué? Porque ha reconocido que el llamado estaba «realmente» dirigido a él, y que «fue realmente él quien fue señalado» (y no otra persona) (1971, p. 174).

De la misma manera en que el policía de Althusser llama o convoca a su sujeto, el dedo acusador en los carteles —más eficazmente en el primero— interpela al espectador. El mensaje del policía: «¡Oye, tú!» Es ahora un indicio visual que indica al individuo que se reconozca a priori como un sujeto de ideología estatal. El texto también enfatiza esta idea a través del uso del pronombre personal español «te», que da la impresión de dirigirse individualmente a cada espectador, destacando la obligación personal que cada interlocutor debería tener con la revolución.

En esta misma línea, los carteles parecen hacer evidente una noción autoritaria de cambio social, instando a la población a no organizar su propio levantamiento, sino a apoyar y seguir una revolución que ya está en marcha. Esta «revolución desde arriba», originada por y desde el poder estatal, busca reemplazar una estructura hegemónica con otra —otorgando poder político a aquellos que carecían de este, es decir, las clases más bajas y los campesinos indígenas representados y referenciados en los carteles— en lugar de dismantelar el conjunto de estructuras sociales, culturales y económicas que posibilitan tales relaciones de poder verticales. Sin embargo, paradójicamente, en este momento particular, la postura oficial del Estado fue de oposición a la mayoría de las construcciones sociales y prácticas discursivas que se habían perpetuado en la tradición cultural peruana desde la fundación de la república, especialmente aquellas que tendían a excluir a las clases más bajas y a los pueblos indígenas. Este objetivo se vuelve claro cuando revisamos las numerosas reformas propuestas y aprobadas por Velasco, diseñadas para derribar las estructuras que apoyaban el discurso criollo hegemónico: a saber, haciendo del quechua una lengua oficial; asignando acciones a los trabajadores de industria; reestructurando la provisión de educación para que el acceso a las escuelas no sea un derecho exclusivo de ninguna clase social. Sin embargo, incluso si el GRFA fue serio en su esfuerzo por dismantelar las condiciones estructurales que hicieron posible la exclusión, el racismo, la marginación y la pobreza en el país, al mismo tiempo no cuestionó la naturaleza ya construida de la identidad nacional y del carácter nacional. El apego al ideal nacional se convirtió en uno de los obstáculos que impidieron que el reformismo populista del GRFA se convirtiera en una revolución más radical. El carácter nacional fue concebido como una entidad monolítica que supuestamente produjo una identidad nacional sin defectos, por lo que el gobierno militar progresista del GRFA empleó una fórmula política que, de acuerdo con este paradigma, modificó los términos comunes de la construcción binaria de exclusión/inclusión en lugar de cuestionar su propio origen. A través de sus representaciones visuales, los carteles de la reforma agraria

de Velasco identificaron la «peruanidad auténtica» con la imagen de los campesinos indígenas quechuahablantes y la gente de clase obrera en lugar de la tradicional élite criolla.

4. POLÍTICA, ESTÉTICA Y VISUALIDAD

Para comprender cómo el proceso descrito anteriormente negocia los términos aparentemente contradictorios de autoritarismo y revolución para redefinir la identidad nacional, será útil en esta etapa introducir dos nociones que el filósofo francés Jacques Rancière ha desarrollado a profundidad: política y policía (2012; 2004). Para Rancière, estas dos ideas son casi opuestas, y su noción de policía (u «orden policial») se relaciona con lo que comúnmente entendemos por política cuando esta se concibe, siguiendo a Michel Foucault, como un modo de gobierno:

La baja policía no es más que una forma particular de un orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en comunidad. Es la debilidad y no la fuerza de este orden la que en ciertos estados hace crecer a la baja policía. [...] Lo policial está consagrado a convertirse en consejero y animador tanto como agente del orden público [...] La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita [...] [Es] un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y tal tarea (Rancière, 2012, p. 43-44).

Así, la policía incluye ideas de una autoridad soberana y de la administración pública de un orden donde se asignan lugares y jerarquías. Este orden no solo organiza posiciones, sino que también prescribe formas de ser y de hacer y define «partes y roles en una comunidad, así como sus exclusiones» (Rancière, 2004, p. 89).

A su vez, Rancière define la política como la práctica del desacuerdo, como un desafío al orden policial que:

Rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que, por definición, no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio

donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar (2012, p. 45).

Mientras que la policía es la fuerza que trata de «mantener las cosas, las actividades y las personas en sus lugares apropiados» y «definir la configuración de lo visible, lo pensable y lo posible a través de una producción sistemática de lo dado» (Rancière, citado en Carnevale & Kelsey, 2007, p. 256), la política intenta perturbar a la organización policial en cuadrícula para hacer visible lo que se suponía que no era visible antes. Los carteles de Ruiz Durand parecen expresar la tensión entre la policía y la política —una tensión que también prevalece en el proyecto del GRFA en sí— en el sentido de que sus imágenes alteran las ideas tradicionales, las jerarquías sociales y las dinámicas de poder de clase, al mismo tiempo que mantienen, e incluso reproducen, los mismos paradigmas cuya legitimidad está en juego.

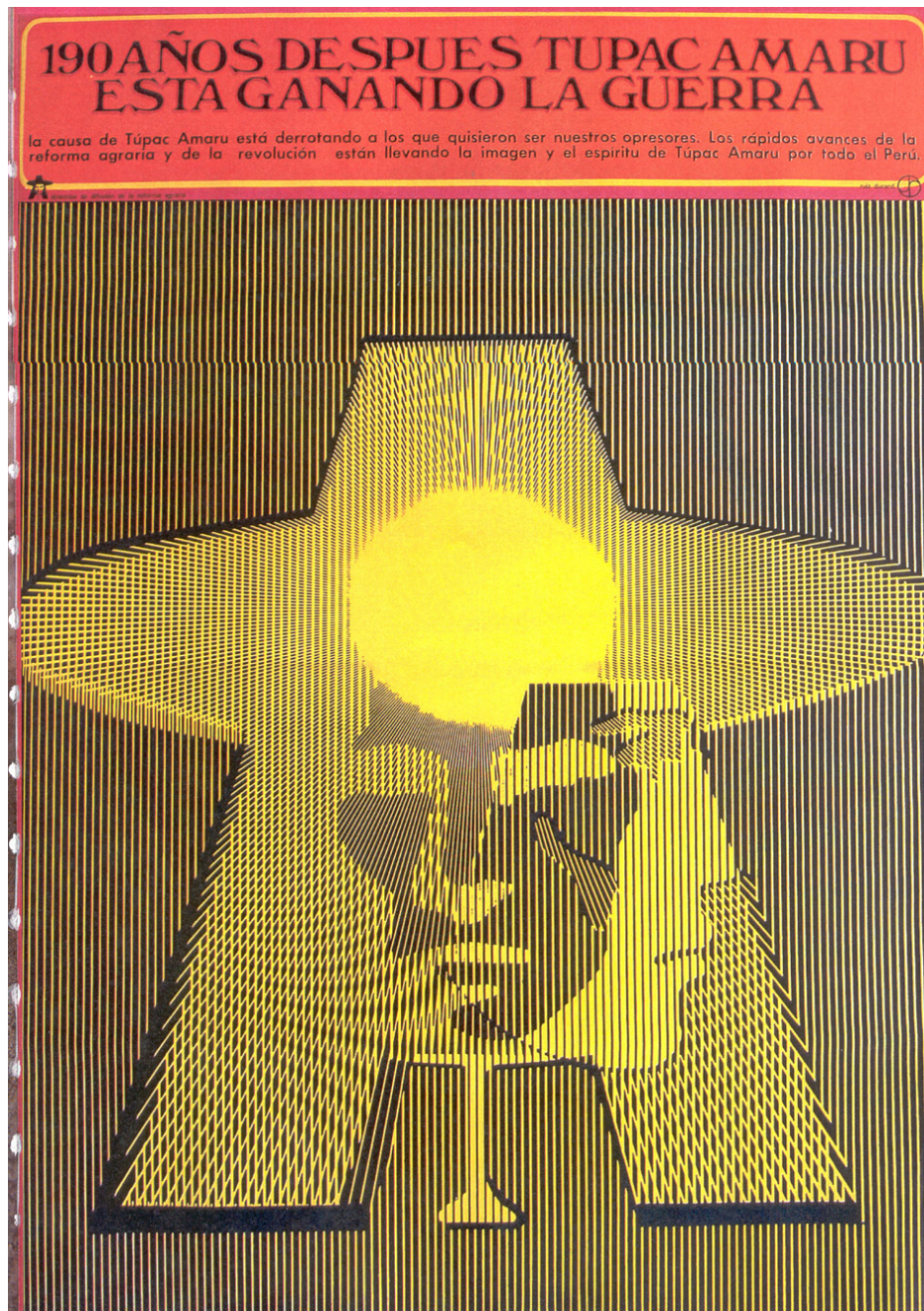


Figura 2. Túpac Amaru II. La letra «A», el sombrero y la imagen del sol convergen aquí para evocar a Túpac Amaru en su dimensión más mítica: como héroe de la resistencia popular. Fuente: Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Teniendo en cuenta el concepto de estética con el que trabaja Rancière y aplicándolo a los carteles de Ruiz Durand, se destaca el papel que desempeñan sus cualidades visuales en la negociación

entre la policía y la política. Si bien el orden policial es el principio organizador detrás de lo que Rancière denomina «distribución de lo sensible», lo que él llama «la estética» se concibe como una fuerza que puede perturbar esta distribución (pp. 26-28). La distribución de lo sensible determina nuestros modos comunes de percepción para imponer un cierto orden y administrar formas de participación en contextos históricos particulares, especificando así «modalidades de lo que es visible y audible, así como lo que puede ser dicho, pensado, o hecho» (p. 85). Es en el marco más amplio de estos «regímenes de imagen» que la estética cuestiona las «coordenadas conceptuales y modos de visibilidad operativa en el dominio político» (p. 82) que produce una nueva articulación entre las formas de acción, percepción y pensamiento. En otras palabras, la estética hace visible «la parte de aquellos que no participan» en el orden establecido (1999, pp. 29-30), algo que, a su vez, interrumpirá las coordenadas de percepción y conceptualización establecidas por el orden policial a través de la distribución de lo sensible.

Este conjunto de teorías interrelacionadas puede ser útil cuando observamos la representación dual (figura 2): frontal y de perfil atribuible al rostro de José Gabriel Condorcanqui, mejor conocido como Túpac Amaru II, líder de uno de los levantamientos anticoloniales más importantes contra el imperio español. Incluso si la rebelión de Túpac Amaru de 1780 hizo eco tanto de los intereses indígenas como de los criollos, el hecho es que las élites criollas retiraron su apoyo después de presenciar la creciente violencia que caracterizó al movimiento. La perspectiva de la población indígena —una mayoría continuamente oprimida desde la llegada de la empresa colonialista— intentando tomar el poder para efectuar el cambio por sus propios medios, desconcertó a las élites, porque las enfrentaba con la posibilidad muy real de una insurrección popular que los despojaría de la posición privilegiada que siempre habían tenido.

La imagen de Túpac Amaru, un mestizo que siempre se identificó con la población indígena, no apareció en ninguna narrativa oficial hasta que el gobierno de Velasco la eligió para representar un ideal

simbólico de la revolución peruana¹³³. Este proceso de hacer que Túpac Amaru vuelva a ser visible —a través de la versión creada expresamente por Ruiz Durand— después de que su imagen se hubiera mantenido fuera de la vista durante casi dos siglos, fue una apuesta por alterar el paradigma dominante precisamente al presionar los límites de la distribución dominante de lo sensible. Al producir un cambio estético en lo que se puede ver —en el campo de lo visual— los cambios también se estaban generando en modos paralelos de pensar, hacer y ser.

Además, en el cartel hay una tercera imagen que converge con las otras dos y al mismo tiempo las enfatiza. El círculo sobre la doble representación facial de Túpac Amaru es, de hecho, una representación del sol. Una vez más, se establece una relación dual, esta vez con el pasado histórico del Perú: en primer lugar, el sol era la deidad principal en la configuración religiosa del Imperio Inca y, en segundo lugar, José Gabriel Condorcanqui reclamó el nombre de Túpac Amaru II en referencia al último gobernante de ese imperio, Túpac Amaru, de quien era descendiente. Este juego de dobles y, especialmente, las referencias aparentemente inconexas, apuntan hacia el uso de Ruiz Durand de una de las estrategias estéticas más ubicuas del arte pop: el reciclaje. Ya hemos discutido los marcadores estilísticos que conectan los carteles con el movimiento del arte pop estadounidense en general —colores vivos, líneas geométricas, formatos y técnicas de reproducción— y con el trabajo del artista Roy Lichtenstein, en particular a través de la influencia del cómic, así como el uso de burbujas de pensamiento y puntos *Ben-Day*¹³⁴. Sin embargo, el método de reciclaje de imágenes de diferentes contextos es lo que verdaderamente consolida el trabajo de Ruiz Durand dentro de sus raíces pop.

El arte pop fue concebido como un movimiento artístico que reflejaría el consumo masivo en términos estéticos para transmitir una crítica irónica del consumismo por medio de la reproducción de la propia lógica del mercado, adoptando sus estrategias y medios de producción para generar piezas que reutilizan imágenes icónicas del consumo capitalista y evidenciar así las relaciones entre el mercado

y la obra de arte. En el caso de los afiches de la reforma agraria, la crítica parece estar dirigida hacia la identidad nacional y las estructuras que modelan lo que se define como esencialmente peruano. Los sujetos presentados por Ruiz Durand en sus carteles como íconos de la revolución y la nueva nación representan a aquellos que habían sido conceptualizados a través de discursos hegemónicos, al menos desde el inicio de la era republicana, como aquel exceso que queda fuera del espacio normativo nacional, como bárbaros y a su vez seres sumisos, prepolíticos, incapaces de comprender el orden republicano, y mucho menos de habitarlo como partes interesadas. Reciclar, con respecto a los afiches de Ruiz Durand que he examinado aquí, significa apropiarse del conjunto de imágenes, estereotipos y símbolos de «lo popular» —con todas sus ambigüedades y contradicciones— y redefinir los límites de lo que se considera auténticamente peruano en términos que incluyen lo indígena, lo rural y, en general, todo lo que había sido marginalizado por la cultura urbana dominante criolla.

5. REIMAGINAR LA CONCIENCIA POLÍTICA

Estas imágenes —además de sus objetivos oficiales y a pesar de cualquier control que el gobierno pueda haber tenido sobre la versión final de los diseños de Ruiz Durand— reproducen y reflejan las contradicciones que plagaron al GRFA durante su permanencia en el poder. El gobierno de Velasco intentó controlar al movimiento popular emergente para dirigir sus intereses hacia los de su gobierno. De este modo, al canalizar esta nueva fuerza social a través de procesos y agencias aprobados por el gobierno, el GRFA pudo mantener el orden de la policía —para emplear la terminología de Rancière— al mismo tiempo que creaba la ilusión de un cambio revolucionario que estaba siendo promulgado por y para el pueblo. Sin embargo, en el proceso de esta reforma populista, se desató inevitablemente un impulso político autónomo que transformó las formas existentes de ver, hacer y pensar.

Si bien los carteles de la reforma agraria cumplen su papel de vehículos oficiales de propaganda a través de mensajes verbales

claros y directos, los elementos puramente visuales de los diseños también parecen crear una apertura para otra forma de pensar. Las imágenes del campesino indígena andino solo se habían utilizado anteriormente, mediante distintos discursos hegemónicos, para simbolizar al otro esencial que precedió al sujeto nacional y que sirvió como un forastero constitutivo. Los habitantes indígenas de los Andes no se consideraron parte del proyecto nacional original; por lo tanto, todo intento de integrarlos en la vida nacional a través de programas y políticas predeterminados estaba destinado a fracasar. Los afiches de Jesús Ruiz Durand, sin embargo, cuentan una historia diferente: reconceptualizan esta imagen continuamente marginada no solo para ayudar a lograr los objetivos de la agenda política del nuevo gobierno, sino también para problematizar la noción de nacionalidad al redefinir sus límites y, lo que es más importante, al hacer visibles aquellas subjetividades que hasta ese momento solo formaban parte del contexto nacional peruano, «la parte de los que no tienen parte».

Traducción: Yukyko Takahashi

*Publicado con el permiso de Cambridge Scholars Publishing

[124](#) El GRFA no fue un proyecto ideado por una figura central al estilo de un caudillo, sino conjuntamente por los tres cuerpos de la Fuerza Armada peruana con el Ejército como rama principal. En este sentido, se puede describir como una revolución institucional.

[125](#) Para un estudio de la configuración republicana inicial en el Perú y la separación de las «dos repúblicas», ver *From Two Republics to One Divided*, de Mark Thurner (1997). La edición en castellano se titula *Republicanos andinos* (2006).

[126](#) En el mismo trabajo de Thurner se registran diversas instancias oficiales, legales, mediáticas y otras en las que se enfatiza el «barbarismo» indígena (p. 240) a través de expresiones como «horda salvaje» (p. 257) cuyo objetivo era representar a los indígenas como opuestos a los objetivos civilizatorios del proyecto nacional. Por otro lado, Santiago López Maguiña (2019) identifica esta misma designación en un cuento de Ventura García Calderón que hace eco de una mirada criolla sobre lo indígena, presente también en otros autores (p. 264). Del mismo modo, José Antonio Mazzotti traza aquellas

conceptualizaciones sobre los indígenas cuya impronta colonial pervive en el discurso republicano que los tilda de «bárbaros» o «salvajes» (2014, p. 79).

[127](#) Ver imagen en la colección de Arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima - MALI: <https://cutt.ly/afiNZi4>

[128](#) El texto completo dice: «Tu estas con la revolucion!! [sic] La Reforma Agraria te está devolviendo la tierra que te quitaron los gamonales ¡¡¡Jatariy!!!»

[129](#) Eventualmente, este proceso tomaría su forma oficial en SINAMOS.

[130](#) Aquí me refiero a la práctica revolucionaria asociada con el Che Guevara, y luego teorizada por Regis Debray (1967), de acuerdo con lo cual un foco de insurrección (una pequeña vanguardia guerrillera que opera en el campo) puede crear las condiciones necesarias para una revolución, en lugar de — como lo postulaba el marxismo tradicional— tener que esperar a que esas condiciones sean producidas solamente por una lógica socioeconómica estructural.

[131](#) La segunda fase de este gobierno (1976-1978) implicó la destitución de Velasco y su reemplazo por el general Francisco Morales Bermúdez. Este cambio de poder significó el desmantelamiento de varias reformas populistas promulgadas por Velasco, así como un movimiento hacia un modelo neoliberal.

[132](#) DL 17063 (anteriormente Decreto Ley 1) del Estatuto del GRFA, 3 de octubre de 1968. Ver Schydlofsky & Wicht, 1993, p. 99.

[133](#) Cabe señalar que la siguiente vez que Túpac Amaru volvería a cobrar semejante prominencia será en el nombre y la iconografía de la organización comunista, antiimperialista y guerrillera Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

[134](#) Son un proceso de imprenta creado por Benjamin Henry Day Jr. que tenía por finalidad crear una ilusión óptica con los puntos y su distribución y colores (*N. de la T.*).

EL TEATRO NEGRO AFROPERUANO EN EL ESTADO PLURICULTURAL. POLÍTICA Y SOCIEDAD EN LA TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE PERÚ NEGRO (1969-1975)

Manuel Barrós¹³⁵

INTRODUCCIÓN

El periodo fundacional de la trayectoria artística de Perú Negro (1969-1975) se define como tal por el conjunto de relaciones sociales que consolidaron al grupo como la compañía teatral más importante del campo del arte negro afroperuano¹³⁶. Durante esos años, que coincidieron con el gobierno militar de Velasco (1968-1975), el reconocimiento oficial de Perú Negro —y de lo negro afroperuano en general— surgió en 1969 por una iniciativa de un sector de la élite cultural a la que luego se sumaron, en 1971, sectores de la élite económica y, entre 1974 y 1975, política¹³⁷. A lo largo de estas etapas, la élite cultural tuvo siempre un rol protagónico, ya que el surgimiento, desarrollo y encumbramiento de Perú Negro se debieron, principalmente, a la relación de permanente diálogo y trabajo conjunto con un sector de esta élite emergente limeña. Producto de esa relación sostenida, la compañía conquistó una progresiva visibilidad social y sus distintas posiciones en el campo del arte negro afroperuano: desde sus inicios humildes en 1969 hasta su posición consolidada 1972, que mantuvo hasta finales de 1975 (Barrós, 2016; 2018).

Perú Negro nació la noche del 26 de febrero de 1969 en una presentación en la peña «El Chalán» (Av. Limatambo 3061). Dirigidas por Ronaldo Campos de la Colina, tres parejas de bailarines realizaron el espectáculo fundacional del grupo,

cautivando al público local. El reconocimiento comenzó en el transcurso de ese mismo año, cuando un sector de la élite cultural decidió apoyarlos en su preparación para el I Primer Festival Internacional de la Danza y la Canción, que se llevó a cabo entre el 10 y 17 de noviembre en Buenos Aires. En un trabajo conjunto con Chabuca Granda, César Calvo, Guillermo Thorndike y Luis Garrido-Lecca, Perú Negro creó su primer gran espectáculo, «La tierra se hizo nuestra» (1969), con el que ganó el primer puesto.

PERÚ NEGRO EN SU PERIODO FUNDACIONAL

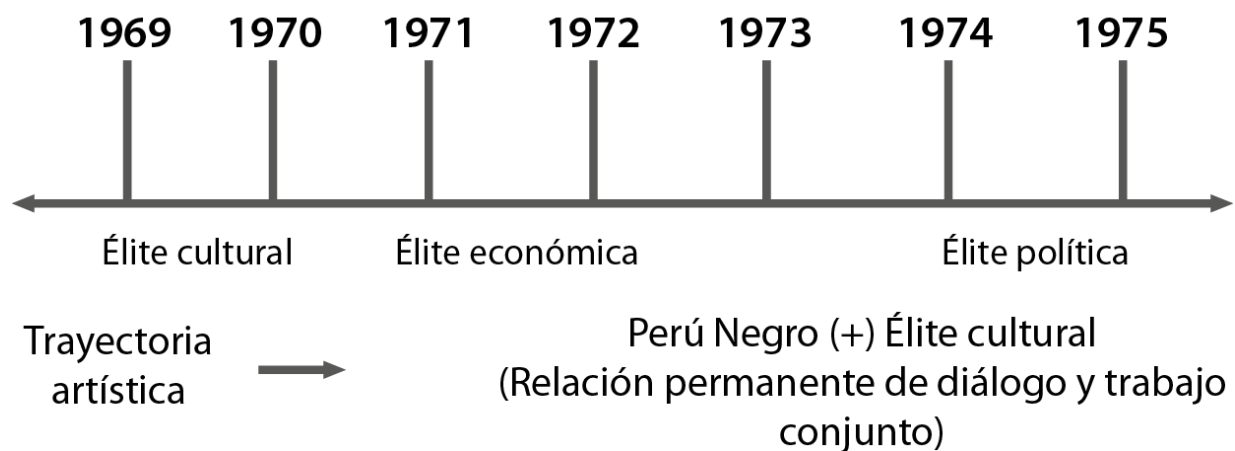


Diagrama 1: Línea de tiempo de la trayectoria artística de Perú Negro en su periodo fundacional (1969-1975) (Barrós, 2018).

Así, habiendo surgido en febrero de ese año y con un creciente éxito en Lima desde la peña «El Chalán», Perú Negro pasó de ser un grupo de animación turística a una compañía teatral de éxito internacional.

Pero la continuidad y consolidación del grupo requirieron el apoyo de sectores de la élite económica y política con quienes el grupo tuvo propicias relaciones de trabajo, respeto, amistad y camaradería. Fue en la segunda etapa de Perú Negro (1970-1973) que la participación de un sector de la élite económica emergente hizo posible su continuidad y la participación de los actores culturales, ya que estos carecían de recursos. La autogestión popular con la que surgió Perú Negro en 1969 se vio modificada por la participación de Luis Banchemo Rossi, su primer mecenas durante

la segunda mitad de 1971. Banchemo trabajó con ellos en una experiencia organizativa de corte corporativo: renovaron su vestuario, repertorio y forma de trabajo, procurando un desarrollo económico autosostenido. En ella colaboraron Nelly Suárez, Carmen Marina Sayán, César Calvo, Guillermo Thorndike, Luis Garrido-Lecca, Celso Garrido-Lecca, Enrique Iturriaga y Leslie Lee. Tras la muerte de Banchemo en enero de 1972, el grupo volvió a la autogestión popular, aunque con mayor prestigio y reconocimiento por las presentaciones nacionales e internacionales de su segunda obra: «Navidad Negra» (1972).

La tercera etapa (1974-1975) comprende la participación de un sector de la élite política. A mediados de 1974, Perú Negro, junto a otras agrupaciones, formó parte de los talleres de la danza y la canción pertenecientes a la Oficina Central de Información (OCI), organismo principal del servicio de inteligencia de la época. Así, la compañía tuvo como segundo mecenas a la política pluricultural implícita del gobierno, ya que esos talleres se crearon por encargo del presidente Velasco para brindarles apoyo económico¹³⁸. Durante poco más de un año, hasta finales de agosto de 1975, el grupo fue apoyado por el gobierno militar. En esta etapa colaboraron César Calvo, Carlos Urrutia, Luis Garrido-Lecca, Celso Garrido-Lecca, Wilfredo Kapsoli y Leslie Lee. Producto de ese trabajo conjunto surgió la tercera obra: «Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo» (1975). Terminado este proceso, el grupo terminó por consolidarse y mantenerse como la compañía más importante del campo del arte negro afroperuano.

La trayectoria artística de Perú Negro no hubiese sido tan exitosa sin las distintas participaciones que en ella tuvieron artistas, intelectuales y personajes públicos de la época. Fue parte de la sociedad civil la primera que reconoció e impulsó a Perú Negro, a través de distintos sectores sociales: la élite cultural lo hizo transversalmente a lo largo de seis años y la élite económica, de manera episódica. Pero hablar de la participación militar no es de menor importancia; por el contrario, esta sugiere otras posibilidades de análisis y rangos de alcance. Hablar de la relación entre Perú

Negro y el sector de la élite política en la OCI durante el gobierno de Velasco remite a pensar en: a) una experiencia organizativa de las compañías teatrales negras afroperuanas en Lima; b) la inserción del arte negro afroperuano en la cultura nacional; y c) el establecimiento del canon de lo negro afroperuano. A través de estos tres puntos desarrollaré cuáles fueron las conexiones entre Perú Negro y el gobierno militar, pues también desde el Estado se negociaron las estrategias, instancias de reconocimientos y posicionamientos en el campo del arte negro afroperuano.

1. LA ÉLITE POLÍTICA Y EL NACIONALISMO CULTURAL DE VELASCO DESDE LA EXPERIENCIA DE PERÚ NEGRO (1974-1975)

Pensar en la dimensión política de la trayectoria artística de Perú Negro implica reconocer y partir del periodo histórico que lo circunscribe (1968-1975), pues este influyó en distintos niveles. La primera fue de manera indirecta, ya que en la trayectoria del grupo confluyeron dos grandes procesos: las demandas sociales y de identidad que desde 1956 caracterizaron al teatro negro afroperuano y el proceso de cambios sociales iniciados en 1968 por Velasco. Hablo de la confluencia entre la experiencia histórica del teatro como consigna identitaria de autorrenovación cultural, apelando a la herencia «africana» impulsada por los negros y la experiencia, también histórica, que redefinió la relación entre el Estado y la nación en sus distintos estratos y niveles sociales. Dicha cercanía entre ambas partes estuvo mediada por un sector de la élite cultural que, históricamente hablando, fue la primera en reconocer lo negro afroperuano entre 1969 y 1975. A través de ellos se estableció la primera relación indirecta entre el grupo y el clima social de la época.

El apoyo que el sector cultural brindó a Perú Negro a lo largo de los años respondió a dos razones. La primera y más importante, a un tiempo histórico marcado por la celeridad de los cambios sociales desde 1968, pero que tiene en sus antecedentes la principal orientación de las formas sociales de vida que buscaban reivindicar

décadas atrás. Esto se debe a que parte importante de los actores culturales provenía de la clase media limeña: entre otros, Garrido-Lecca, Urrutia, Lee. He aquí la confluencia de otro proceso con la primera fase del gobierno militar: las propuestas, reivindicaciones y consignas que la clase media progresista, en su mayoría de izquierda, venía agenciando desde mediados del siglo XX. Bajo diversas formas y en distintos frentes, dicho sector tuvo una participación muy activa en la sociedad, procurando un nuevo horizonte histórico que encontró los primeros atisbos de su realización en el gobierno de Velasco al impulsar esta una visión de país próxima a sus intereses.

Así, desde el Estado se respondió a esos factores políticos que, además de atender a las necesidades históricas de las minorías, promulgaron como medio de integración nacional el reconocimiento de la pluriculturalidad del Perú (Ansión, 1986; Lloréns, 1983). Tomando en cuenta esta dimensión, el apoyo del sector de la élite cultural puede ser visto como el primer indicio de la proximidad de la trayectoria de Perú Negro con el contexto político de la época. Esto adquiere mayor relevancia si se advierte la segunda razón detrás de la constante ayuda de las clases medias: participar activamente de la reivindicación sociocultural y en la gestión y organización que tuvieron los grupos populares para expresarse. De esta manera, además del reconocimiento al grupo, se aprecia la importancia del trabajo cultural —también empleado por ese sector limeño en los años cincuenta— como un recurso para la reivindicación social de las minorías.



Figura 1: Carátula del programa de *La tierra se hizo nuestra* en el Teatro Municipal de Lima, presentado del 16 al 19 de diciembre de 1969. Fuente: Archivo del Museo del Teatro Municipal de Lima.

El segundo contacto indirecto de Perú Negro con el gobierno de Velasco fue en 1969, cuando el grupo daba sus primeros pasos en los escenarios limeños. A los pocos meses de haber surgido, entre los espacios en los que se presentaban estaban la peña «El Chalán» y un exitoso programa de televisión, «Danzas y canciones del Perú», cuya continuidad —desde sus inicios a mediados de la década del sesenta— respondía a la política cultural implícita del gobierno militar que procuraba la difusión de lo nacional y lo «auténticamente peruano» (Lloréns, 1983). Hacia 1969 lo conducía Edith Barr¹³⁹, una cantante de música criolla que también se presentaba en «El Chalán» y que ayudó al grupo en sus primeros pasos, pues la televisión les permitió conseguir una mayor visibilidad y otras oportunidades de trabajo.

Antes de 1974, los otros dos contactos entre Perú Negro y el gobierno fueron ocasionalmente celebratorios, a través de eventos

oficiales que remiten, nuevamente, al nacionalismo cultural. El primero fue en 1971, cuando la compañía es convocada por primera vez por el Estado para presentarse en Ciudad de México como parte de la delegación peruana con motivo del Sesquicentenario de la Independencia¹⁴⁰. Dicha participación estuvo marcada por una anécdota que repercutió en la propia trayectoria del grupo y matizó su primera relación contractual con la política cultural implícita del Estado. Como con cualquier otra agrupación, el gobierno peruano solo ofreció pasajes y estadía, «pero como sueldo nada. Me opuse tremendamente: ¿obligarlos a bailar gratis?». Frente a la negativa inicial de las autoridades a pagar el trabajo artístico del grupo, en una reunión en el Ministerio de Relaciones Exteriores, Luis Garrido-Lecca «armó un gran escándalo» con la intención de defender el sustento de sus representados. Este encuentro «llegaría a oídos del presidente Velasco» a través de las autoridades, lo cual lo incentivaría a emplearlos como trabajadores artísticos desde 1974¹⁴¹.

Aquella primera presentación fue muy exitosa y tuvo repercusiones a largo plazo. Una de ellas fue el progresivo reconocimiento a Perú Negro desde el Estado al contratarlos como grupo de animación para distintos eventos oficiales. En ese camino, una de las presentaciones más simbólicas fue el viaje que la compañía hizo a Cuba como embajadores culturales cuando el Perú restableció las relaciones diplomáticas con dicho país en 1972. Desde febrero de 1970 Velasco se había manifestado a favor de la reintegración de Cuba a la OEA (Pease & Verme, 1974). Sin embargo, fue recién tras la visita de Fidel Castro al Perú, el 5 de diciembre de 1971 y la decisión de Velasco de sobreponerse a los mandatos de los Estados Unidos, que el Perú decidió restablecer las relaciones diplomáticas con la isla. El 2 de setiembre de 1972 partió a Cuba una delegación que, junto a los principales representantes del Estado, como Carlos Delgado, jefe de SINAMOS, tuvo a Perú Negro como el grupo elegido a representar artísticamente los lazos de hermandad entre ambos países (Pease & Verme, 1974)¹⁴². Su éxito fue tal que tras la presentación oficial Fidel Castro solicitó una ampliación en el

permiso de los artistas para que se presentasen en otras ciudades¹⁴³.

Por otra parte, la participación directa del gobierno militar en la trayectoria artística de Perú Negro se entiende a través de la presencia del grupo en la Oficina Central de Información (OCI). Hacia mediados de 1974 Luis Garrido-Lecca, pieza clave en la historia del grupo, dejó la compañía y pasó a trabajar en la OCI como director general de Cine. Habiendo participado del concurso público para la creación de la Dirección de Cine en dicho organismo fue elegido por su formación de cineasta, colaborador escénico en Perú Negro y experiencia previa haciendo documentales nacionales e internacionales. Al poco tiempo de haber ingresado, «por intermedio del jefe de la OCI [general Eduardo Segura Gutiérrez] recibo el encargo del presidente Velasco de idear ‘algo’, ‘una fórmula’ para que Perú Negro tenga una entrada y pueda vivir mejor económicamente» (Garrido-Lecca, 2014a)¹⁴⁴. Así, tras el recibimiento de la noticia («Me extrañó y me encantó»), Garrido-Lecca emprendió la tarea de idear lo que sería el apoyo del Estado a Perú Negro. Lo que inicialmente consistía en brindar apoyo a este grupo terminó siendo la realización de una plataforma cultural para la promoción del arte popular: los talleres de la danza¹⁴⁵ y la canción¹⁴⁶.

Considerando el conjunto de información recogida, presento esquemáticamente las más importantes medidas organizativas y aspectos del funcionamiento de los talleres, que tuvieron como coordinador general a Carlos Urrutia¹⁴⁷:

1. Objetivo. El objetivo de los talleres fue crear una plataforma cultural que promocióne y genere un espacio propio en el mercado nacional para el arte popular. Fue un proyecto para buscar que la creación popular tuviera un espacio para surgir.
2. Método de trabajo. No existía un método de trabajo estrictamente hablando, sino un conjunto de procedimientos más o menos organizados. En total fueron tres las decisiones fundamentales para el desarrollo de las funciones. Primero, se

alquiló un local amplio en la avenida Salaverry con dos áreas principales de trabajo: la burocrática-administrativa que sirvió como oficina principal, y la artística, donde se realizaron los ensayos y reuniones de esta última sección¹⁴⁸. Segundo, una o dos veces al mes se hacían reuniones para discutir los contenidos y presupuestos teórico-sociales de la cultura que podrían mejorar la focalización del trabajo que realizaban. Urrutia las implementó en la OCI y las dirigió a las dos alas de la oficina, implicando a los propios directivos y a los artistas apoyados.

Como coordinador general, Urrutia se encargó de dirigir todo ese esfuerzo por promocionar «el talento que se perdía», dado que los principales mercados estaban copados mayormente por el sector no popular. Según dice, lo popular era visto como «arte bajo», lo cual le daba menos valor comercial; por ende, «le era difícil ascender, llegar a los escenarios, a los teatros; siempre el trato económico era desfavorable a ellos». Si bien desde antes de 1969 la música popular constituyó una opción permanente en los espectáculos limeños, se entiende que procuraban ayudarles a conseguir fuentes de empleo más permanentes y estables. Dicho diagnóstico sobre el arte popular y la voluntad compartida de apoyarlo era producto de conversaciones ideológicas entre los miembros del taller.

Aunque en las reuniones participaban ambas partes, se infiere que el protagonismo era de la parte directiva, tanto por las funciones que desempeñaban como por las personas que los acompañaban: Luis y Celso Garrido-Lecca y César Calvo. Como Urrutia señala, «eran los temas de la época» que se empezaban a discutir: «¿se puede hablar de culturas menores y culturas mayores? ¿O ese es un concepto discriminatorio?». En esa línea, se procuraba que se encontrara un conjunto de «escritores, compositores y artistas».

Hubo una dinámica procesual de trabajo con los artistas en el local. Inicialmente, se convocaba a los integrantes de los grupos para conversar. «Era un intercambio conceptual para

saber en qué perspectiva estaban y, luego, entrando a la posibilidad de usar el recurso de la casa donde estábamos, como un sitio para ensayar, para dar facilidades». Urrutia se refiere a toda la gama de procesos y posibilidades creativas que se desarrollaron en el local alquilado: ensayos, composición de canciones y apoyo técnico. Seguidamente, «le abríamos las posibilidades de ir al mercado a buscar lugares dónde trabajar».

3. Medidas concretas de promoción pública para apoyar al arte popular. Tras haber sido incorporados en la «dinámica procesual» antes descrita, a nivel público el trabajo proseguía en la promoción sistemática de los grupos. Hubo dos maneras, en el ámbito técnico y en el de medios de prensa. Primero, «los relacionábamos con artistas importantes» que apoyaban en la creación de las propuestas artísticas y luego, a partir de contactos personales con los dueños de algunos medios de prensa, los hacían figurar en diarios y televisión¹⁴⁹. Algunos de esos medios fueron los diarios *Expreso*, *La Prensa*, *El Comercio* y Canal 5.

Hay que recordar que en 1974 el gobierno militar confiscó los medios de comunicación, entre los cuales figuraban los mencionados (Ansión, 1986; Contreras & Cueto, 2007). Como director, Urrutia recuerda que fue muy intenso este trabajo durante los meses que duró: «Verlos ensayar, preparar materiales para ello, preparar funciones, preparar nosotros [directivos] el periódico para que los entrevisten». Las notas de prensa y espacio otorgado en los periódicos eran pequeños, pero contribuían de manera eficiente.

Urrutia señala que ese contacto con los medios fue una contribución que «estrictamente hablando» no formaba parte de sus funciones: «Yo la consideraba como parte de mis funciones y lo realizaba porque trabajaba ahí. Porque yo estaba buscando mejores horizontes para los artistas populares; ayudé a que llegaran a los medios». Haber aprovechado los contactos — amigos periodistas y artistas progresistas— reforzaba los propios vínculos con la cultura y ayudaba al afianzamiento del

apoyo brindado por los talleres. Asimismo, por la premura y por el tiempo que estuvo Urrutia (hasta el primero de mayo de 1975), todas estas medidas llegaron a implementarse con «mucha intensidad». De mayo a agosto, no encontré información sobre quién fue el director y cómo se desarrolló la promoción del arte popular.

4. Grupos participantes. ¿Existían criterios para la selección de los grupos? Como señalé páginas atrás, la propia existencia de los talleres respondió a la idea de Garrido-Lecca de extender el apoyo inicialmente pensado para Perú Negro a una acción sistemática que beneficiara lo más posible a otros creadores populares. Por eso, era esperable la ausencia de criterios mínimos bajo los cuales determinar alguna decisión objetiva. Tampoco puedo afirmar que los talleres tuvieran el objetivo de formar grupos nuevos ni de apoyar grupos ya formados porque los casos registrados estuvieron enmarcados por la premura de los hechos y por los pocos recursos con los que contaban. Fueron tres las agrupaciones participantes en los talleres: Tiempo Nuevo, Taller de Danza Wanka¹⁵⁰ y Perú Negro, el único con una sólida trayectoria precedente. Tiempo Nuevo fue creado en los talleres bajo la dirección de Celso Garrido-Lecca con una propuesta de izquierda y gran influencia de la canción popular chilena en su forma y contenido¹⁵¹.
5. Condiciones de trabajo. ¿Se puede hablar formalmente de un trabajo o condiciones de trabajo para estos grupos? Urrutia dice: «habían facilidades». A nivel material estas eran: local de ensayo, instrumentos musicales y, en muchos casos, sueldo mensual. El director señala que solo las personas del área administrativa lo recibían por trabajar en su ejecución a tiempo completo y que a los músicos «simplemente se les ayudaba». Sin embargo, considerando la genealogía no oficial de los talleres y aunque Urrutia u otros participantes no lo supieran, es muy probable que los artistas del grupo en verdad sí recibieran un pago mensual. No hay que olvidar que la existencia de los

Talleres en sí responde a la búsqueda de la «fórmula» para darle apoyo económico a Perú Negro.

Ya Lalo Izquierdo ha declarado que todos los miembros de su grupo recibían siete mil soles mensuales para poder dedicarse a su arte (Feldman, 2009)¹⁵². Ignoro si ocurrió lo mismo con los miembros del Taller de Danza Wanka o con los de Tiempo Nuevo, aunque Celso Garrido-Lecca, director de este último, niega haber recibido un sueldo. Por su parte, Luis Garrido-Lecca señaló que además de proporcionar el sustento económico, la ejecución de los talleres comprendía la dedicación casi completa de los artistas para aprovechar lo más posible estas facilidades. No hablo, entonces, de horarios de ensayo —en los que eran asistidos— para ellos en tono restrictivo, sino del uso libre y disposición total del local para los mismos. De los datos obtenidos, Perú Negro fue el único grupo que obtuvo todas esas facilidades.

6. Relación con los militares en el desarrollo de funciones en los talleres. Señalo algunos puntos. Primero, como precisa Urrutia, «no se puede hablar de los militares en general», pues algunos estaban a favor y otros en contra del apoyo a la cultura. Considero más adecuado hablar de un grupo menor de los militares que apoyaron y se manifestaron a favor del desarrollo de los talleres. Segundo, al igual que con los detalles de la promoción pública, es necesario registrar que los grupos no trabajaban para el Estado, sino apoyados por él. Aunque los artistas eran funcionarios públicos, en el sentido de trabajar en cultura desde el Estado, no se encuentra aquí la figura del uso político de la cultura en lo ideológico ni en lo propagandístico. Así entendido, lo que la OCI promocionaba era una mayor visibilidad sin fines políticos directos: no había algún compromiso previo o requisito bajo los cuales estuviesen condicionados.

Como tercer punto, Urrutia manifiesta que no había restricciones, censuras ni control de algún tipo. Siendo así, la izquierda progresista que apoyó a Perú Negro y al arte popular

desde la OCI encontró iniciativas de apoyo gubernamental y no mecanismos utilitaristas que sirvieran para promocionar directamente al Estado. En esa misma línea, los militares no formaban parte de las discusiones sobre contenidos o temáticas de la cultura popular; estas se realizaban solo entre los civiles. Como se puede apreciar, no había mucha cercanía entre los miembros de los Talleres y los militares: no asistían a las actividades realizadas en el local alquilado, aunque sí a las funciones en los distintos escenarios como el Teatro Municipal de Lima.

Presentada la organización y funcionamiento de los talleres, ¿cómo se desarrolló el apoyo de la OCI a Perú Negro? Al igual que con los otros grupos, Urrutia se reunía con Ronaldo Campos y todos los integrantes: presenciaba sus ensayos, discutían «conceptualmente para tener la misma orientación [finalidad cultural]» en una relación muy dinámica, procurando una hermandad en el trabajo, basada en la camaradería. Esta relación de cercanía e integración entre la parte directiva y los propios miembros fundadores del grupo es recordada con mucha gratitud por estos últimos en las entrevistas.

Por otra parte, a diferencia de la parte administrativa, sí hubo una relación directa entre los miembros de Perú Negro y Velasco. Existen varios testimonios. El primero, Velasco fue a verlos ensayar algunas veces al local por un momento e iba a los palcos a ver las obras¹⁵³. Pero donde más se ve esto fue en la serie de presentaciones que hizo Perú Negro en el periodo en el que era apoyado por la OCI. Leslie Lee, pintor encargado de la dirección artística y administrativa del grupo, califica al periodo como «los buenos tiempos» por la gran cantidad de presentaciones que tuvieron¹⁵⁴. Parte de esa demanda se encuentra, según Guillermo Calvo, en los dos programas de televisión que tuvo César Calvo en la época militar, pues este los convocaba muchas veces para que bailen ahí¹⁵⁵. Considerando que el grupo ya era reconocido, es difícil distinguir entre las presentaciones realizadas por motivos

meramente artístico-civiles de las hechas por invitaciones oficiales, públicas o privadas. Sin embargo, el testimonio de los miembros fundadores me permite afirmar que parte importante de dicha demanda fue para animar fiestas y reuniones privadas de los militares¹⁵⁶. Junto a algunas otras agrupaciones, Perú Negro frecuentó esta opción laboral por la que recibía un pago como si fuese una presentación normal: es decir, no era gratis ni a cargo de la OCI, sino un trabajo remunerado.

Fue en este tipo de reuniones donde se dieron dos de las interacciones sociales más relevantes del anecdotario artístico del grupo para este periodo. Además de presenciar las funciones e invitarlos a presentarse en distintos eventos —por ejemplo, en el Día de la Aeronáutica—, los fundadores del grupo comentan que en esas presentaciones interactuaron con el presidente jovial, amena, cordialmente, sintiéndose en todo momento partícipes del evento¹⁵⁷. Junto a personajes públicos, civiles y militares, los artistas participaron de las festividades sin ningún trato discriminador, como «mandarlos a comer a la cocina» o una «barrera» entre ellos y los presentes.

Considero aún más importante la siguiente interacción. Lalo Izquierdo cuenta que en una celebración conversó con el presidente Velasco, quien le comentó que quería hacer un complejo habitacional en San Borja para los talleres. Garrido-Lecca, su creador, complementa: «Dentro de las cosas que recuerdo estaba propuesto darles casa a Perú Negro. No recuerdo del todo bien la reunión (en la OCI). Al principio se alquilaba local, sí, pero luego como una ayuda, hubo la propuesta de darle hogar a todos los miembros del grupo»¹⁵⁸. Es decir, dos testimonios coinciden en que, directa o indirectamente Velasco dio muestras de querer otorgar vivienda e infraestructura permanente al grupo que, dicho sea de paso, fue lo que quedó pendiente en el segundo periodo, tras el asesinato de Banchero en diciembre de 1971.

¿A qué respondía el interés de Velasco por Perú Negro? Advierto algunas razones tentativas relacionadas directamente con el grupo. La primera fue la influencia de César Calvo, amigo cercano del

presidente y de su secretario, Carlos Delgado, desde antes de que obtuviera ese cargo¹⁵⁹. Poeta de izquierda, cuando Velasco toma el poder, estuvo de acuerdo con la nueva opción del gobierno que surgía. Mantuvo su apoyo a lo largo del tiempo de muchas formas, una de ellas como creador de las ideas del mensaje por su relación personal con el presidente¹⁶⁰. Como señala su hermano Guillermo, los valores políticos y el nuevo horizonte social difundido por Velasco era el mismo que César sincronizó en las obras de Perú Negro. El ejemplo más significativo es la interpretación que Guillermo hizo sobre el título de la primera pieza teatral: «Le puso *La tierra se hizo nuestra* porque la tierra se estaba haciendo nuestra por Velasco». Tanto Guillermo Calvo como Luis Garrido-Lecca piensan que César Calvo influyó en el presidente al comentarle sobre el talento de Perú Negro, su participación y la pobreza económica del grupo.

La segunda es una idea en la que Luis Garrido-Lecca ha insistido a lo largo de la entrevista. Que todo este apoyo a Perú Negro debe ser entendido no como una «ayuda a los pobres», sino como «un reconocimiento a la trayectoria» y «al prestigio del grupo». Sostiene él que un hecho fundamental que influyó en la toma de decisiones fue el «escándalo que armó» en el Ministerio de Relaciones Exteriores y que, a través de los generales del alto mando, el presidente se enteró de que el talento de estas personas no se desarrollaba adecuadamente por la pobreza en que vivían¹⁶¹. Todo esto se refuerza con una conversación que me narró Carlos Urrutia, realizada entre él y funcionarios del gobierno, en la que se encuentra el conocimiento y apoyo de Velasco a Perú Negro: «No presencié ninguna reunión entre Velasco y los miembros de Perú Negro, pero lo que sí sé es que Velasco los vio con muy buenos ojos y que siempre apostó mucho por eso. Pero eso era lo que me contaban a mí. [...] O sea, yo he conversado la experiencia de esto [los Talleres de la OCI]. Como yo había trabajado desde el año 69', en realidad, hasta el año 75' con el Ministerio de Educación y el INC, tenía muchos amigos ahí. Y les comentaba lo que estaba haciendo [en la OCI] y me comentaban, también. Entre ellos, recuerdo que me

han dicho altos funcionarios que el Presidente veía con muy buenos ojos a Perú Negro. Que ganó un premio, además, en Argentina. Y que, por lo tanto, tenía mucho prestigio. Y que la idea de mostrar un país diverso culturalmente a Velasco le parecía muy positiva. Creo que Velasco era un hombre muy sensible a las cuestiones populares»¹⁶².

A otro nivel de análisis, ¿qué significó para Perú Negro trabajar apoyados por el Estado? Bertha Ponce afirma, en la entrevista que le hice con Lalo Izquierdo y Luis Garrido-Lecca en noviembre de 2014, que lo más importante fue el apoyo económico brindado por Velasco, el sueldo y la consecuente estabilidad económica. Pero, agregadas a ella, pueden inferirse otros alcances y relevancia como productos de esta relación. Tanto por los años de oficio acumulados como por la profesionalización experimentada en su segundo periodo, dicho cambio organizativo no fue un proceso difícil para el grupo. He registrado otra experiencia organizativa, pero la formalización de su trabajo como hito interno en la trayectoria de Perú Negro, tuvo su periodo principal en 1971. De igual manera, así como tener el local de los talleres, la disponibilidad casi total del mismo y el apoyo técnico comprendió el repotenciamiento artístico de la compañía en cuanto a recursos estéticos, y ser promocionados en medios de comunicación amplió los canales de la difusión de su propuesta. Esta ampliación de los recursos se aprecia en la presencia de varios de sus actores culturales, como Leslie Lee y César Calvo, a los que se sumó en los talleres el poeta Reynaldo Naranjo.

Lo segundo lleva el análisis a otra dimensión fundamental, la inserción de la propuesta de Perú Negro en la cultura nacional. Esto comprendió dos aspectos a explicar: ¿cómo se ubica en el umbral de apoyo velasquista a la pluriculturalidad nacional? y, pensando en otros casos de lo negro afroperuano, ¿cuál fue la importancia del apoyo a Perú Negro frente a sus pares? Velasco apoyó «la producción y distribución de la música popular nacional» como símbolo de la diversidad y como medio para resguardar la soberanía cultural frente a la presencia de la música de los Estados Unidos y

Europa (Lloréns, 1983). Tratando de oponerse al imperialismo cultural se revalorizaron las artes y el folclor nacional: por ejemplo, a través de la cuota radial de difusión que limitó la música europea y norteamericana. En este marco, lo andino y lo criollo tuvieron un papel protagónico, pues en torno a ellos se establecieron los vínculos más importantes de la relación músico-social entre el Estado y la nación. Además de que los andinos fueron para Velasco el grupo social más importante a redimir históricamente, lo andino fue un interlocutor cultural permanente a distintos niveles: la instauración del quechua como lengua oficial, la imagen de Túpac Amaru, el himno nacional en quechua, la ampliación de la educación rural y la difusión de expresiones no urbanas en la radio (Lloréns, 1983).

Igualmente, durante la primera fase del gobierno militar la herencia africana tuvo otro protagonismo cultural. El ejemplo de «Y se llama Perú» ilustra muy bien la «imagen musical de integración popular» que procuró establecer el gobierno. Institucionalizó lo criollo al utilizar a algunos compositores como Augusto Polo Campos como difusores de propaganda política. El espectro de la pluriculturalidad y amplitud de posibilidades sociales a incluir encontraron en el criollismo la enunciación de los principales referentes como medio musical más importante. Aunque lo andino fue el foco central del nacionalismo en las políticas sociales, la forma estética del gobierno fue la del criollismo (Lloréns, 1983).

Por otra parte, lo negro afroperuano tuvo tres representantes en el Estado: José Durand Flores, Victoria y Nicomedes Santa Cruz. El primero tuvo un programa de televisión, «El festejo de Belén», en el que difundió las tradiciones musicales y dancísticas de la costa peruana¹⁶³. Nicomedes, de ideas nacionalistas, americanistas y africanistas, tuvo programas radiales y televisivos, por ejemplo, dirigiendo Danzas y canciones del Perú. A favor de las medidas del gobierno, tuvo un espacio permanente como agente de lo nacional y lo negro afroperuano (Feldman, 2009; Aguirre, 2013). Por su parte, Victoria fue la única que siguió trabajando en el teatro negro

afroperuano al ser nombrada directora del Conjunto Nacional de Folklore en 1973 (Feldman, 2009).

Con estos referentes se reconocía implícitamente la herencia africana en su versión moderna, lo negro afroperuano. Sin embargo, nunca hubo una política pública ni cultural explícita que la reconozca como tal (Ansión, 1986); tan solo era vista como una expresión más dentro de la pluriculturalidad nacional. Aunque esto significó un paso más en la historia del reconocimiento progresivo que emprendió lo negro afroperuano desde 1956, no se puede hablar estrictamente de reconocimiento por su especificidad cultural como sí fue con lo andino o lo criollo. En otros términos, en el gobierno velasquista lo negro afroperuano no experimentó el umbral de la institucionalización en el ámbito estético-cultural ni en el de la política social focalizada. Esto se aprecia claramente al estudiar el caso de Perú Negro.

Los tres casos antes mencionados fueron personajes públicos en los medios de comunicación (Durand y Nicomedes) o en una institución oficial (Victoria). Por el contrario, Perú Negro se circunscribió a un apoyo no oficial, episódico y circunstancial, marcado por el interés especial del presidente en la agrupación. Como he señalado líneas arriba, en la decisión de apoyarlo confluyen tanto lo estético —reconocimiento a su trayectoria artística—, lo sociocultural —propuesta enmarcada en la pluriculturalidad nacional— y lo personal —gusto personal o afinidad con el grupo—. Por eso lo considero un apoyo marcado por rasgos asistenciales: sostener económicamente un grupo para que pueda seguir manteniendo el gran alcance de su trayectoria artística.

Es innegable que «el progreso de Perú Negro está vinculado al encumbramiento de las artes folklóricas como emblemas de la identidad nacional» (Feldman, 2009). Pero ello es cierto solo como consecuencia del reconocimiento y apoyo previo recibido por sectores de la élite cultural y económica. Desde agosto de 1974 hasta fines de agosto de 1975 —y quizá un poco más—, el grupo fue apoyado por la política cultural implícita del gobierno militar, recayendo en la faceta de promoción artística la materialización de Perú Negro como un agente, directa o indirectamente, de la

pluriculturalidad nacional. Bajo esta óptica, la importancia social del grupo se amplía también al carácter político de las presentaciones de esos años.

Como señala Lee, su administrador general de entonces, parte de la demanda permanente de la compañía eran las presentaciones para los visitantes extranjeros a eventos importantes (Lee, citado por Feldman, 2009). Pero la especificidad de las causas nacionalistas se encontró también en la «serie de eventos auspiciados por el régimen velasquista, en los cuales la compañía interpretaba canciones de poetas peruanos cuyas letras tenían que ver con los héroes nacionales» (Casaverde citado en Feldman, 2009). Igualmente, en el ámbito simbólico, el papel del grupo tuvo connotaciones nacionalistas. En el desarrollo de los espectáculos auspiciados, Leslie Lee, también diseñador de luces del grupo, comenta sobre el potencial simbólico de los colores del vestuario. Lee recuerda que en una actuación para la reunión en Lima del Congreso de Países No Alineados en 1972, Perú Negro presentó un emocionante final en el que se bailaba la zamacueca con pañuelos rojos y blancos, simbolizando los colores de la bandera peruana (Lee, citado por Feldman, 2009). Esto último también hace recordar los trabajos realizados para el Estado previos a esta tercera etapa, pues no solo debemos pensarlos como actores políticos entre 1974 y 1975. En 1971 se presentaron en México para celebrar las Fiestas Patrias y en 1972 fungieron de embajadores culturales en Cuba cuando se restablecieron las relaciones diplomáticas con dicho país.

Asimismo, en lo social hubo otro alcance del nacionalismo cultural ejercido por el gobierno. Una de las consecuencias a mediano plazo del reconocimiento de Perú Negro y la gran aceptación de su propuesta fue la manera en que se instauró el canon negro afroperuano en las zonas rurales de la población negra. Sumada a su trayectoria, el reconocimiento de la élite cultural y la élite económica, el éxito en las presentaciones nacionales e internacionales, considero que la presencia estratégica que experimentó en los medios de comunicación hizo de Perú Negro la compañía teatral negra afroperuana mejor posicionada hacia octubre de 1975, con mejores recursos e intermediarios.

Esto lo puedo ejemplificar con la experiencia registrada por el musicólogo William Tompkins en su trabajo de campo que por esa fecha (1975-1976) realizaba para la elaboración de su libro *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú* (2011). Los distintos impulsos —guiados, también, por sentimientos nacionalistas— devinieron en casos como los del Guayabo y Cañete: en 1975 parte de los habitantes más viejos se quejaron de que las nuevas generaciones bailaban imitando a los grupos modernos, en una forma «inspirada por la moda del renacer ‘afro’» (Tompkins, 2011). Esto comienza con un dato: ambos lugares fueron visitados en 1971 por Perú Negro en su periodo de investigación, tiempo en el que registraron y luego, en el escenario, reelaboraron las formas musicales y dancísticas ahí vistas.

Fueron estas reinenciones las que ya le habían sido devueltas a través de los medios a las personas del Guayabo y Cañete cuando Tompkins los visitó en su trabajo de campo. Se encuentran en este ejemplo dos dimensiones a la luz del caso aquí estudiado: la confluencia del renacimiento negro afroperuano, iniciado en 1956, y el inicio del proceso de cambios sociales iniciado en 1969. Además de ser un ejemplo del grado de aceptación de las entonces nuevas generaciones a las propuestas del renacimiento negro afroperuano, lo visto por Tompkins en menor medida es, también, un ejemplo de la soberanía cultural del velasquismo. Si bien el apoyo a Perú Negro corresponde a una breve etapa de su periodo fundacional (1974-1975), dentro del marco implícito de la pluriculturalidad la apertura de posibilidades hizo de Perú Negro un agente social indirecto.

¿Se podría tomar este ejemplo de Tompkins como un resultado de las medidas implícitas para la soberanía cultural de Velasco? Sí, entendiendo que la diversidad negra afroperuana y el impulso a la herencia africana eran anteriores a Velasco, por lo que significó más un repotenciamiento a través de los festivales populares: desde el SINAMOS en 1972; en la televisión con Nicomedes y Durand; a través del Conjunto Nacional de Folklore en 1973, bajo la dirección de Victoria Santa Cruz; y con Perú Negro en 1972, simbólicamente, desde la reunión de Países No Alineados¹⁶⁴. Así, el grupo fue uno

de los agentes que influyó en las juventudes rurales y cultivó en ellos el gusto de interesarse por sus propias tradiciones locales, musicales y dancísticas, de una manera moderna.

Específicamente, Perú Negro legitimó parte de su repertorio negro afroperuano a través de sus reinenciones, pues siendo el mejor posicionado en su campo llegó a ser aceptado y difundido por los propios residentes de las comunidades rurales. En ese sentido, ya muchos investigadores han señalado la falta de base social —entendida como la libre reinención que correspondía más a lo inventado en el escenario que a las formas de ejecutar la danza y la música de las regiones de donde las aprendían¹⁶⁵— de las propuestas de Perú Negro, así como las de otras compañías. Sin embargo, estas redefinieron la identidad moderna de los propios agentes, de los artistas y del público al cual decían representar —las zonas rurales puras— impulsándolos, incluso, a formar sus propias compañías (Tompkins, 2011)¹⁶⁶.

Haber iniciado la modernización del país en un sentido amplio también implicó para el gobierno militar asumir la responsabilidad del rescate e impulso de la pluriculturalidad nacional e, implícitamente, lo afro en lo peruano. Así, la reinención iniciada en 1956, en la que los negros buscaban ser reconocidos por la especificidad de su cultura, encontró un eco dentro del marco de la diversidad y soberanía cultural, teniendo en el caso aquí estudiado a un grupo —agente negro afroperuano y nacional— como uno de los máximos ejemplos de su confluencia histórica y sociocultural en los Talleres. Pero, precisamente por los rasgos antes descritos de ese reconocimiento —implícito, no institucional—, no se puede hablar estrictamente de un cambio en el *habitus* de lo *negro afroperuano* desde el gobierno velasquista. Las políticas de fomento cultural hacia lo negro afroperuano no respondieron a un cambio estructural que lleve a pensar en una mayor visibilidad política o social. De ahí que la participación del gobierno también puede ser vista como la de repotenciador de las imágenes y repertorio de lo negro moderno, lo negro afroperuano, de Perú Negro en el periodo fundacional de su trayectoria artística.

Finalmente, otro de los resultados de la ayuda de la OCI fue la tercera obra: «Vida, pasión y muerte de Lorenzo Mombo» (1975), cuya creación involucró a otras personas¹⁶⁷. Esta cuenta la historia de la revuelta social de la hacienda San Jacinto del Valle de Nepeña en el siglo XVIII, encabezada por Lorenzo Mombo. Tras un gran éxito local en el Teatro Municipal, Perú Negro siguió con sus presentaciones y reconocimiento internacional¹⁶⁸.

Hacia octubre de 1975, cuando la compañía volvía de una gira de España, un general de alto mando les informó que «la ayuda se había acabado». Habiendo recibido una invitación a nombre de Morales Bermúdez para una reunión en Palacio de Gobierno, Lalo Izquierdo asistió como representante del grupo. Ese día el general Héctor Salmón Salazar, al lado del nuevo presidente, le daba la noticia del fin de la ayuda y cierre de los talleres, cerrándose así la tercera etapa (1974-1975) de la trayectoria artística de Perú Negro en su periodo fundacional. Así, he afirmado que la ayuda del gobierno militar respondió a la trayectoria del grupo, pero sin la presencia de los actores culturales no hubiera sido posible ni el trabajo, ni el apoyo gubernamental ni el gran alcance que tuvo la compañía. Conscientes de esto, de su éxito y de su propia trayectoria, los miembros de Perú Negro tomaron con calma la noticia del cierre de los talleres. Aunque solos, en sus seis años y medio de existencia ya habían revolucionado el campo del arte negro afroperuano. En palabras de Lalo Izquierdo: «A seguir, nomá».

CONCLUSIONES

Primero, durante el gobierno de Velasco, Perú Negro se consolidó como la compañía teatral más importante del campo del arte negro afroperuano. Según el proceso aquí reconstruido, todos los vínculos personales entre individuos de diferente condición confluyeron en un mismo campo a través del grupo. A diferencia de Nicomedes Santa Cruz, que fue un intelectual público y folclorista con programas de televisión y radio durante el mismo periodo, o de Victoria Santa Cruz que fue nombrada directora del Conjunto Nacional de Folklore

desde 1973 —convirtiéndose ambos en funcionarios oficiales públicos—, la trayectoria de Perú Negro trastocó con mayor amplitud y diversidad las distintas capas sociales de su tiempo. Me refiero al acercamiento entre las diferentes dimensiones sociales que, ejemplificadas o no en formas culturales, encontraron en la trayectoria artística del grupo actores económicos y políticos.

Todos ellos fueron movidos por el apoyo a una propuesta negra afroperuana y enmarcados en un tiempo de cambios sociales bajo los cuales vieron en el grupo a un representante del potencial de la cultura popular. Asimismo, y aunque he registrado algunas de sus participaciones con aires nacionalistas, no veo en Perú Negro, en sus distintos puntos de encuentro, el típico caso del uso político de la cultura, que, aunque es posible que se haya dado, fue de modo indirecto y poco importante en relación a su trayectoria. Fue por el conjunto de relaciones sociales aquí reconstruidas que Perú Negro fue la principal compañía teatral negra afroperuana.

Segundo, en mi estudio confluyeron dos procesos: las demandas sociales y de identidad que desde 1956 caracterizaron al teatro negro afroperuano y al proceso de cambios sociales iniciados en 1968 por Velasco. Es decir, la confluencia entre la experiencia histórica del teatro como consigna identitaria de autorrenovación cultural apelando a la herencia africana impulsada por los negros, y la experiencia, también histórica, que redefinió la relación entre el Estado y la nación en sus distintos estratos y niveles sociales. La cercanía entre ambas partes estuvo mediada por un sector de la élite cultural que históricamente hablando fueron, entre 1969 y 1975, los primeros en reconocer lo negro afroperuano.

La confluencia de los procesos se encuentra en la participación de actores culturales que desde 1969 apoyaron transversalmente la propuesta de Perú Negro y, a través de ella, al campo del arte negro afroperuano. Fue a partir de dicha presencia y apoyo que la compañía, en un trabajo conjunto, redimensionó su propuesta y trayectoria, la cual, eventualmente, atrajo el apoyo de sectores de las élites económica y política en distintos periodos. Afirmo, entonces, la importancia fundamental del sector de la élite cultural aquí estudiado, en su mayoría clase media limeña. Además de

apoyar técnica, organizativa y estéticamente, fue el principal actor que materializó la confluencia en distintas dimensiones entre los procesos antes descritos.

Tercero, la participación política de Perú Negro como agrupación artística civil fue indirecta. El grupo priorizó su propio desarrollo como compañía de teatro-danza sin llegar a tener una participación directa en algún colectivo o asociación civil negra afroperuana que, por la misma época, existían, como ACEJUNEP¹⁶⁹. Lo que a primera vista podría parecer una cierta indiferencia hacia al activismo político puede explicarse parcialmente en lo acelerado e intenso del proceso de socialización de Perú Negro con las distintas élites, especialmente las culturales; y en que, envueltos en la complejidad social de su trayectoria, debían enfocarse en sus propias metas como colectivo en los ámbitos organizativo, estético y relacional.

Por otra parte —y aunque no han sido objetos de estudio—, no hay que olvidar que en lo simbólico las tres obras teatrales eran las que contenían las demandas y reclamos sociales frente a su condición histórica y social. Al igual que las otras agrupaciones del teatro negro afroperuano, su agencia social se hacía desde lo artístico, teniendo como medio de comunicación la multiplicidad de lenguajes en sus escenificaciones: letras de canciones, vestimenta y danza. Así, en el contexto del reformismo autoritario de Velasco, su mensaje contenía en potencia un factor simbólico como colectivo que también lo posicionó como el actor más importante del campo del arte negro afroperuano. Ello también puede ser visto como un ejemplo de la autonomía de dicho campo, es decir, Perú Negro no requirió incidir u optar por otras maneras de agenciar sus propuestas para ser reconocido como el actor principal en lo negro afroperuano desde su dimensión simbólica.

Cuarto, Perú Negro redefinió el canon de lo negro afroperuano al ser la compañía teatral mejor posicionada y con mejores estrategias en su campo durante su periodo fundacional (1969-1975). Si bien no me he detenido a analizar la complejidad y creatividad presentes en las obras de la compañía, por el reconocimiento y participación de

los distintos actores e intermediarios advertimos que el grado de difusión de su propuesta muestra que llegó a hacer época. Su difusión y recepción en las propias comunidades como El Guayabo y El Carmen, en los medios y en los distintos públicos que asistían a sus espectáculos, muestran que subvirtió y ayudó a redefinir el capital cultural de lo negro afroperuano.

Asimismo, la confluencia de intermediarios, contactos, progresivo reconocimiento, viajes e innovaciones artísticas permitió al grupo difusión nacional e internacional. El periodo fundacional comprendió, así, el surgimiento, desarrollo y consolidación de la compañía teatral. En ningún momento fue un actor pasivo o meramente asimilador de los distintos procesos sociales en los cuales se enmarcó; por el contrario, sus propios conocimientos, inventivas y habilidades no hubieran podido corresponder al apoyo ni al trabajo que conjuntamente realizó en cada etapa. Desde febrero de 1969 hasta finales de agosto de 1975, Perú Negro pasó de una naciente agrupación a ser la compañía de teatro negro afroperuano con la trayectoria más compleja, intensa e irrepetible en la historia del renacimiento negro afroperuano. Actualmente, eso se evidencia hoy en sus más de cincuenta años de trayectoria artística.

[135](#) Este artículo está basado en el quinto capítulo de mi tesis de licenciatura, «La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)» (2016).

[136](#) Diferencio los términos ‘negro’ y ‘negro afroperuano’. Conforme presente los argumentos, voy matizando su connotación social. Decido empezar por la palabra ‘negro’ no con una intención discriminatoria o peyorativa, sino para mostrar la relevancia y la problemática en que estas palabras envuelven la condición social de los ‘negros’ y cómo es constantemente reelaborada en sus distintas dimensiones. Al utilizar el fraseo ‘negro afroperuano’ busco difundir mi propuesta de cómo denominar el proceso de reelaboraciones culturales ocurridas desde 1956 en Lima y que encuentra en Perú Negro a uno de sus más significativos representantes. En un artículo anterior (2018), sustento en extenso el porqué de mi propuesta. Para usos y lectura de este trabajo, solo anotaré que, históricamente, es el teatro el que muestra cómo el ‘negro’ deja de serlo en un sentido relegado, discriminado y pasa a redefinirse como ‘negro afroperuano’, es decir, como el hacedor de la propia versión moderna

de la herencia africana en el Perú. Y como tal, sigue luchando por ser reconocido como tal, por ser negro en un sentido amplio, fecundo y diverso del término, a la vez que afroperuano con una identidad modernizada, propia, dispuesta y proyectada hacia todo lo que implique el ejercicio y defensa de su ciudadanía desde la segunda mitad del siglo XX. Hablar de lo «negro afroperuano» implica partir del término «afroperuano» como el proceso histórico de la palabra «negro» y cómo esta llega a constituirse como «afroperuano» (Barrós, 2018).

[137](#) Por élite cultural, refiero a un grupo selecto de personas con relativos privilegios sociales —mejor acceso a la educación, condiciones materiales de vida— que al ser trabajadores de la cultura —intelectuales y artistas— contaban con un capital social, cultural y simbólico con los cuales pudieron ejercer el rol de intermediarios en la trayectoria de Perú Negro (Bourdieu, 2010).

[138](#) Entrevista personal con Luis Garrido-Lecca Soto, 30 de agosto de 2014.

[139](#) Edith Barr era una cantante criolla que para entonces ya había conducidos varios programas como «La Revista de Edith Barr» y «Esta es mi Tierra», ambos mayoritariamente criollos. «Danzas y canciones del Perú» inició a mediados de los años sesenta y se mantuvo durante doce años en Panamericana Televisión. A lo largo del tiempo fue conducido por diversos artistas como Nicomedes Santa Cruz, Jorge Pérez «El carreta», Tania Libertad y Cecilia Bracamonte. <http://panamericana.pe/entretenimiento/115845-danzas-canciones-peru-siempre-panamericana-tv> (consulta: 25/6/2015)

[140](#) Entrevista con Luis Garrido-Lecca el 30 de agosto de 2014.

[141](#) Entrevista con Luis Garrido-Lecca, 30 de agosto de 2014.

[142](#) La delegación estuvo encabezada por el embajador Joaquín Heredia Cabieses e integrada por el ministro de Pesquería (Javier Tantaleán Vanini), el general José Graham Hurtado (jefe de la COAP) y Carlos Delgado (jefe del SINAMOS), dos empresarios privados y dos trabajadores del sector pesquero. Se entrevistaron con Oswaldo Dorticós, presidente cubano, y con Fidel Castro, junto a otras autoridades sobre pesca, educación y reforma agraria (Pease & Verme, 1974).

[143](#) Entrevista personal con José «Lalo» Orlando Izquierdo, 9 de noviembre de 2014.

[144](#) Aunque nunca conoció a Velasco, Garrido-Lecca sugiere que dicha intención de darle una estabilidad económica respondía a que llegó a oídos del presidente el escándalo que hizo en el Ministerio de RR.EE. en 1972

cuando «no se le quería pagar a Perú Negro por representar al Perú en las [celebraciones de] Fiestas Patrias» que se realizaron en México. Como obligó a que los militares fueran a la casa de los artistas, posiblemente ahí se le informó a Velasco de su pobreza, ya que se les pagó por dicha representación (entrevista personal con Luis Garrido-Lecca, 30 de agosto de 2014).

[145](#) La realización burocrática de estos talleres tiene dos aspectos importantes. Primero, no ha de llamar la atención que la creación de estos talleres fuese en la OCI, que formaba parte de la Inteligencia del gobierno, pues era algo informal y sin registro en el organigrama de dicha institución. Aunque sospechaba que no encontraría ninguna huella o evidencia en los documentos de la OCI, busqué en sus archivos para cerciorarme de que, efectivamente, la creación de los talleres respondía al detrás de cámaras o a la parte no oficial de la política velasquista. Esta idea se refuerza cuando al único que encontré en los «Legajos de personal» fue a Garrido-Lecca como trabajador de la OCI en la Dirección de Cine.

[146](#) Garrido-Lecca cuenta que cuando presentó inicialmente el proyecto a los generales de la OCI estos se negaron a aceptarlo porque «solo se había pedido una ayuda a Perú Negro» y porque «se estaba interfiriendo en las funciones del INC». En esa época Martha Hildebrandt era directora del INC y a quien los militares le tenían miedo: «Esa mujer tiene huevos; nos saca la mierda». Este temor hizo que los militares pidieran a Garrido-Lecca que hablara con Hildebrandt («sin mencionarlos») y le informe sobre el conjunto de actividades que pensaba realizar para que no hubiesen problemas. Tras la conversación, Garrido-Lecca pidió que no se interpusiera en las actividades que ideara para los talleres. Recién a partir de ese momento se puede hablar de los talleres como una posibilidad, pues Hildebrandt nunca se interpuso ni intervino de forma alguna (entrevista personal con Carlos Urrutia, 22 de diciembre de 2014).

[147](#) Estas consideraciones provienen de mi entrevista con Carlos Urrutia en diciembre de 2014, y todos los detalles sobre la OCI pueden ser revisados en el quinto capítulo de mi tesis (2016). Solo anotaré que su creación respondía al Servicio de Inteligencia de la época y que los talleres tuvieron un reducido grupo de personas en la parte administrativa y contaban con la colaboración de distintos creadores.

[148](#) Urrutia no recordó con certeza la ubicación del local, solo la sugirió.

[149](#) Urrutia dice: «Había un grupo de gente que hacía esto, que tenía que ver con el arte, sobre todo para dotar a ese sector popular de un material mucho más elaborado» (2014).

[150](#) Anoto aquí, en palabras de Luis Garrido-Lecca, que «los talleres de la danza wanka fueron dirigidos por una profesora de danza y cancelados al poco tiempo por el mal desarrollo de los mismos» (entrevista personal, 30 de agosto de 2014). Así, por las entrevistas e información contrastada he considerado más importantes a los otros dos grupos: Tiempo Nuevo y Perú Negro.

[151](#) Recién llegado tras el golpe de Pinochet en 1973, Celso participó activamente de las propuestas sociales de Víctor Jara y otros cantantes importantes (entrevista personal con Celso Garrido-Lecca Seminario, 18 de diciembre de 2015). No es mi objetivo estudiar a Tiempo Nuevo; bastará con anotar aquí que una de las trascendencias de los talleres fue haberlo creado y promocionado. Urrutia recuerda bien el caso: «iban tomando un cariz cada vez un poco más serio, más importante y con más presencia en el mercado», presentándose con mucha frecuencia, por ejemplo, en La Estación de Barranco. El caso de Perú Negro lo desarrollaré más adelante.

[152](#) Esto fue corroborado en mis entrevistas con Luis Garrido-Lecca y con Lalo Izquierdo, en 2014.

[153](#) Entrevista con Lalo Izquierdo, Luis Garrido-Lecca y Bertha Ponce, el 25 de noviembre de 2014.

[154](#) Entrevista de Leslie lee con Heidi Feldman, el 27 de marzo del año 2000.

[155](#) Conversación personal con Guillermo Calvo, Lima, 1º de marzo de 2015.

[156](#) Entrevista con Izquierdo, Garrido-Lecca y Ponce del 25 de noviembre de 2014.

[157](#) Entrevista con Lalo Izquierdo, 9 de noviembre de 2014.

[158](#) Entrevista con Luis Garrido-Lecca, 9 de octubre de 2014.1º

[159](#) Guillermo Calvo afirma que en esa relación «había cariño» entre ellos producto de una gran amistad. Esto puede encontrarse en dos escritos de la obra poética de César Calvo: el famoso poema-canción dedicado a Velasco, «Los ojos de Juan» (fechado el 3 de octubre de 1975) en el libro *Cancionario* (2010 [1967]) y la mención al presidente como uno de los motivos («y para que el general Velasco lea estas líneas») de un poema en un discurso sobre su creación artística, «El escritor ante el público» de 1974 (Calvo, 2010).

[160](#) Conversación con Guillermo Calvo el 1º de marzo de 2015.

[161](#) Entrevista a Luis Garrido-Lecca, 9 de octubre de 2014.

[162](#) Entrevista a Carlos Urrutia el 22 de diciembre de 2014.

[163](#) Solo encontré registros del programa hacia 1979, pero ignoro si existió desde la época de Velasco, aunque esto fue muy posible. Hubo otros programas televisivos como el de Calvo, pero el de Durand fue el que inauguró el campo del arte negro afroperuano (entrevistas a Guillermo Calvo, en 2015, y a Chalena Vásquez, el 30 de setiembre de 2013).

[164](#) Utilizo este dato como primera fecha porque es la participación más antigua que, contratados por el gobierno y realizada en el Perú, tengo de Perú Negro. Si bien he registrado la presentación del grupo en México, con las consecuencias que tuvo, recuérdese que, en esta fecha, 1972, el grupo aún no era apoyado por la OCI. Y es esto precisamente lo que lo vuelve un agente social de lo negro afroperuano, enmarcado en el reconocimiento a la diversidad nacional.

[165](#) Entrevista con Rosa Elena «Chalena» Vasquez, lunes 30 de setiembre de 2013.

[166](#) «Aunque Perú Negro y el Conjunto Nacional son los grupos que cuentan con mayor publicidad, existen numerosas compañías, incluyendo «Frejoles Negros» [sic], «Sol del Perú» y otras. Incluso algunos de los pequeños pueblos de la costa en los que existe una mayor concentración de población negra pueden presumir de tener sus propios grupos de bailes negros, como Chincha Baja, Chincha Alta y Cañete donde, por coincidencia, los tres grupos eran dirigidos por mestizos en el momento de mis visitas en 1975-76. Otros grupos tienen empleos en locales nocturnos para turistas en Lima o en programas folklóricos en la televisión» (Tompkins, 2011).

[167](#) Además de los ya mencionados estuvo el historiador Wilfredo Kapsoli que, tras enterarse de que César Calvo tomó su libro *Rebelión de esclavos en el Perú* (1975) para crear la tercera obra, dio varias charlas a los miembros de Perú Negro. Tratando los temas de la obra para hacerlos más conscientes de su condición histórica y aquello que iban a representar, Kapsoli colaboró de esta manera con la compañía en su tercera obra. Entrevista con Wilfredo Kapsoli, 15 de enero de 2015.

[168](#) Entrevista con Carlos Urrutia, 22 de diciembre de 2014.

[169](#) No hay que olvidar que la asociación civil negra afroperuana Francisco Congo aparece en Lima a finales de la década de 1970. Si bien no forma parte del periodo de estudio, posteriormente sí se encuentra con Perú Negro como dos grupos sociales negros afroperuanos de relevancia histórica.

PARTE 4. OLVIDOS
EDUCACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN DE LA SELVA

PERIÓDICOS MURALES PARA TÚPAC AMARU INSTANTES Y ENSUEÑOS DE UNA REFORMA EDUCATIVA QUE NO FUE

Alexander Huerta-Mercado



Color lápiz. La última promoción de la Reforma Educativa, algún mes de 1976.
Fuente: Archivo personal de Alexander Huerta-Mercado.

Visto desde ahora, me ha sorprendido comprobar cómo en la época de las revoluciones juveniles más importantes del siglo XX en el ámbito occidental —es decir la rebelión de Mayo del 68 en París y el movimiento *hippie* que se materializó en el concierto de Woodstock

de 1969— en el Perú se vivió un proceso político y cultural que lo volvió impermeable a estos cambios que parecían parcialmente globales¹⁷⁰. El gobierno de Velasco se organizó en torno a un cambio radical de las estructuras de poder y la integración de un conjunto mayoritario de la población que había sido marginada desde la Colonia. En términos de Pierre Bourdieu (1986), se buscó que el peruano promedio adquiriese un capital cultural, es decir, un tipo de conocimiento y elementos simbólicos valorados con el fin de generar una suerte de estatus. Esto se hizo a través de una propuesta educativa que, en el caso de la clase media y alta, buscaba alterar la perspectiva sobre la percepción social del Perú que la mayoría de los niños recibía en el hogar. Esta propuesta, siguiendo con la perspectiva de Bourdieu (1986), intentaba alentar el reconocimiento a los sectores rurales y urbano-marginales, que carecían de capital económico, pero a quienes se les adjudicó, al menos en el discurso, un capital simbólico que valoraba el nacionalismo, el trabajo colectivo, y la imagen del soldado y el campesino.

En mi memoria, hasta el contexto ecológico parece ser diferente. En los setenta, los días eran más fríos y las mañanas estaban siempre cubiertas por niebla espesa, las aceras y los patios del colegio solían amanecer mojados, y se formaba una escarcha de gotas de agua en los cabellos. A veces, podíamos hacer salir vapor de la boca por lo frío que todo resultaba, era un ambiente que calzaba con el cielo gris y el uniforme del mismo color que usábamos en esos años.

Voy a apelar a mi memoria de aquellos tiempos para poder presentarles lo que un niño de clase media entendía por tiempos de cambio que, como fui comprendiendo después, moldearon un Perú que hasta entonces había parecido fraccionado con murallas mucho más fuertes de las que todavía subsisten. Haber vivido la reforma educativa desde un colegio particular genera el encuentro de campos contradictorios y tal vez esa sea la razón por la que, creo, la reforma tuvo dificultad de establecerse en ese ambiente; sin embargo, lejos de pasar desapercibida, se construyó como algo

abstracto, lejano y que buscaba reivindicación junto con culpabilidad en el ambiente de colegio particular. No creo que la reforma educativa haya sido el primer frente de batalla del cambio en la educación o mucho menos en la nueva percepción del mundo. Pese a que buscaba un cambio de mentalidades en los alumnos, este llegó más bien a través de tres campos de poder, cada uno con un capital simbólico específico: 1) el ambiente que se vivía en la calle; 2) los rituales educativos, tanto militares como culturales, que fueron constantes en esos momentos; y 3) la misma reforma, que recogía símbolos destacados de los dos aspectos anteriores.

1. LA CALLE ES SU LUGAR

El espacio público, según muchos, estaba cambiando, incluso, en aquellos años, algunos consideraban que estaba desapareciendo; sin embargo, según Matos Mar (1984), Lima estaba empezando a ser sincera con lo que era el Perú y comenzaba una expansión relativamente rápida en torno a ella.

Siempre pasaba por un local que recordaba vagamente con un cartel amarillo que rezaba «Supermarket» y que de un momento a otro pasó a llamarse «Súper EPSA» (Empresa Pública de Servicios Agrícolas). Este era un síntoma de que todo estaba cambiando, paulatinamente, de nombre, y comenzaban a aparecer una serie de espacios abandonados y poblados por instituciones del Estado. El inglés se reemplazó por el castellano y también por el quechua, los símbolos foráneos por figuras precolombinas, e incluso Papa Noel por el Tayta Noel y posteriormente por el Niño Manuelito.

Recuerdo que casi no había jugueterías, pero en los súper EPSA había espacio donde se vendían enormes camiones de plástico con tolva amarilla al que uno amarraba hilo pabilo para poderlo jalar. La marca BASA produjo toneladas de modelos a escala de escarabajos Volkswagen de plástico, como los que poblaban las calles limeñas; también se vendían pelotas de vinilo y era común que en las latas de saborizantes o en los paquetes de sopa concentrada vinieran pequeños juguetes de plástico, cuando este material no se

anunciaba como una amenaza al planeta, sino como algo vistoso cuya posesión nos hacía a todos iguales.

Como mencioné líneas arriba, me decían que Lima había cambiado, pero yo siempre la recuerdo en expansión, con barrios marginales o barriadas, creo que en ese momento se llamaron pueblos jóvenes y luego asentamientos humanos. Había un lamento de las cosas que se fueron, como lo era la Lima señorial («la Lima que se va»), el carnaval, el poder caminar por las noches, los productos importados, la televisión con Disney y Batman. Se hablaba de Luis Banchero, un empresario peruano que nos había colocado en el primer lugar en la producción de harina de pescado en el mundo, pero también se decía que Velasco había paralizado dicha producción. Con el tiempo, he aprendido que se idealizó mucho la Lima del pasado, que siempre vivía escondida en sí misma y que formaba radicalmente compartimientos estancos.

La percepción de Velasco en la clase media, recuerdo, era mala; él era percibido como un monstruo. En el entorno era poco menos que un demonio y el culpable de una posible catástrofe económica. Era una leyenda urbana el hecho de que solo por oponérsele las personas eran deportadas. Pese a ello, en la televisión, la percepción que se transmitía era contraria: cuando se entrevistaba a personas en la calle, todas en su totalidad apoyaban la revolución y a Juan Velasco Alvarado. Los medios de comunicación lo promovían.

Hacía poco había estado con mi abuela y con mis hermanos en el centro de Lima, y no entendíamos que había una huelga de policías. Todo se volvió absurdo, no había cómo regresar a casa. Corríamos, sentía pánico, nos ocultamos en una quinta y vi pasar una fila de tanquetas con los cañones apuntando hacia arriba; había tanques. Nadie quería recogerlos, hasta que un auto antiguo nos ofreció a muchos un servicio de colectivo. En el camino, vi autos ardiendo, gente corriendo. Luego en televisión se decretaba un toque de queda diurno con una advertencia: «¡No arriesgue su vida!». Años después entendí que había sido un día de saqueos, detenciones y muertes, y que dicha huelga marcó, de alguna manera, el inicio del fin del velascato. También comenzaron a formar parte de mi vida los

llamados toques de queda que, tal vez, debe ser el nombre más raro que he conocido para una situación de inamovilidad y peligro propuesta por un Estado.

Hubo una combinación interesante de la ritualidad, militar y política, para poder cimentar el nuevo engranaje cultural que sería el hegemónico. Por un lado, en aquellas épocas se respiraba un ambiente bastante militar: servicio militar, marchas, conversión a territorio a partir de ocupación de tropas en instituciones que habían sido privadas, juguetes relacionados con soldados de plástico y paracaidistas del mismo material; la presencia de personal militar armado frente a varios edificios públicos y la inmanente presencia uniformada de casi todo el personal del gobierno. El desfile militar era poderosísimo, recuerdo haberlo recorrido y tener a los caballos muy cerca, los veía grandes y amenazantes; los helicópteros los evoco de color naranja y volaban mucho más cerca de nosotros de lo que vuelan hoy; y corrían rumores de que los tanques que recorrían las calles eran rusos. El camión portatropas, las levas, la hora oficial peruana controlada por la Marina de Guerra, las celebraciones de la independencia como un hecho casi exclusivamente militar. A diferencia de hoy en día, la imagen militar estaba muy promovida en los medios estatizados, y las celebraciones independentistas estaban marcadas por el éxito en las batallas y la heroicidad militar de los peruanos como capital simbólico.

Por otro lado, se intentaba una nueva construcción republicana de la idea cultural de patria, era como querer refundar una nación que antes de república había sido feudal. Los mensajes en el periódico y en los carteles parecían ser de mucho optimismo. Había como un santo grial en el hecho de descubrir petróleo en la selva, una suerte de sangre que nos haría felices a todos, como rezaba el casi himno de Polo Campos: «la montaña en sus venas guarda el petróleo de nuestro mañana». Los *posters* hacían énfasis en la población como protagonista y en que dependía del mismo pueblo el mantener la revolución. Sin embargo, había una marca constante de control estatal: por todos lados, aparecía el logo del SINAMOS y de Túpac

Amaru estilizado con sombrero, que daba la impresión de intervención estatal todo el tiempo.

Recuerdo que las exhibiciones de arte eran de corte político, las que me susurran memorias indigenistas donde se buscaba reconocer la estética de los retablos andinos. En el Campo de Marte, fui a un festival llamado Inkarri¹⁷¹ y mi padre me explicó la leyenda de la potencial reconstitución del Inca. Era un festival de todas las sangres, con música folclórica, comida y lo que vivamente recuerdo son los animales disecados, como tortugas, iguanas y pequeños cocodrilos, antes que la palabra «ecología» se pusiera de moda. Imaginería romántica donde destacaban imágenes de fiestas andinas, iconografía arqueológica y cierta preferencia por el cuchillo de Illimo, mejor conocido como el Tumi¹⁷². Con el tiempo, una década más tarde, el cuchillo ceremonial fue desapareciendo de la iconografía oficial e incluso el original fue robado del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú en Pueblo Libre, cercenado y aplastado por ladrones que tal vez querían fundirlo para su venta posterior.

La primera línea de educación era la televisión, que tenía que calentar para prenderse (se apagaba dejando un puntito que tardaba en diluirse). Recuerdo en blanco y negro, como era la televisión de esa época, la imagen de un enérgico Juan Velasco Alvarado, con el puño cerrado mientras terminaba un discurso gritando: «¡Viva la revolución!».

En televisión, se promovía la música criolla o básicamente la música nacionalista criolla que hablaba de la promesa del Perú como meca cultural urbana. Eran solo tres canales, y todos parecían estatales y estaban llenos de programas «ómnibus»: largos y de varias secuencias en los fines de semana. También estaban las etapas de *Trampolín a la Fama*¹⁷³, que se constituían en una «universidad» de cómo comportarse en la ciudad bajo el rubro de viveza criolla.

Para los niños, teníamos nuestra propia versión de Plaza Sésamo, producida por Intel, llamada Titeretambo y, como su nombre lo indicaba, la mayoría de los protagonistas no eran humanos y

actuaban en historias educativas. Así nos enseñaban, al estilo pos-Revolución Francesa, una moral que no necesariamente pasaba por el tamiz de la Iglesia, sino por la solidaridad social, el amor a la patria y la integración. Ahí se promovían ideas de unión y cooperación y, de manera bastante pionera, sobre la igualdad de género. También teníamos a Yola Polastry¹⁷⁴, con sus canciones que todavía recordamos. Los títeres —sobre fondo negro, tipo Topo Gigio en versiones locales— nos recordaban a qué hora teníamos que irnos a la cama a dormir.

Se trataba de un mundo sin teléfonos móviles, sin internet y, donde conseguir libros era caro o incluso imposible, pues se habían cerrado las importaciones. La televisión era un paso obligado y era de lo que se hablaba al día siguiente en el patio del colegio.

A diferencia de lo que ocurre hoy, lo producido en el Perú en ese entonces era lo formal, y los juguetes, loncheras y productos extranjeros tenían visos de informalidad o se señalaban como contrabando y también como señales de posibilidad de quienes podían traer cosas de afuera. Existía la percepción de un mundo cerrado al universo de afuera y pocas veces se filtraban las películas de cine y algunas series de televisión, así como algunos juguetes importados, como carritos de metal y un muñeco de Batman inflable que se vendía en el parque Salazar¹⁷⁵.

2. EL UNIFORME GRIS

Llegó el primer día de clases en 1975. Al retornar a las aulas, el primer choque fue utilizar un uniforme que hacía juego con el cemento y el cielo gris de Lima. Usábamos un uniforme de chompa de lana gris y pantalón del mismo color que hacía contraste con una camisa blanca de manga corta cuyo cuello debía sobresalir.

Las niñas podían usar un poncho rojo y los niños podían usar lo mismo en azul oscuro, pero, en general, eso no ocurría. Lo que sí debíamos usar siempre era la insignia del colegio y era peligroso no haberla traído, pues había algo parecido a una redada en los patios, donde se castigaba a los que no lucían el símbolo en el lado derecho sobre el bolsillo de la camisa. Si bien esta actitud de

vigilancia foucaultiana parecía propia de una cultura militar, la obligación bajo castigo por no tener insignia seguía vigente incluso años después, en la búsqueda de cuerpos dóciles, tal como se lee en el texto de Carlos Batalla (2010):

Una nueva Ley General de Educación se avecinaba entonces, y en el proyecto respectivo se consignaba el «Uniforme Escolar Único», es decir, todos los estudiantes de los diferentes grados y colegios del país debían vestirse exactamente igual; de esta forma, afirmaban, no habría diferencias ni pretextos para discriminar a nadie por razones culturales, económicas o sociales.

Pero el Gobierno de turno quería asegurarse de que su proyecto prosperara, y acudió por ello al conocimiento de una especialista como Rosa Graña Garland, más conocida como Mocha Graña, quien tomó en cuenta un tipo de tela resistente y un color que no pudiera desteñirse fácilmente.

Su uso era sintomático y duró mucho más que la reforma, el gris ha estado asociado, para Occidente, con el símbolo de tristeza o, como lo podemos deducir de las primeras definiciones del diccionario de la Real Academia Española (2019), con un tono nada atractivo:

- Gris*. 1. *adj.* Dicho de un color: Semejante al de la ceniza o el acero, y que resulta de mezclar el blanco y el negro. U. t. c. s. m.
- 2. *adj.* De color gris.
- 3. *adj.* Carente de atractivo o singularidad. Un individuo, un paisaje gris.
- 4. *adj.* nublado. Un día gris. Una tarde gris.

Había algo gris también en el simbolismo, se buscaba reemplazar la (tan buscada hoy) idea del «éxito» por la idea del progreso con trabajo colectivo, y se asociaba casi bíblicamente la idea del rico con la maldad. No sé si desde ese momento, pero ya para entonces ningún niño quería aparentar riqueza y, a pesar de que podían llegar de viaje del extranjero, todos gustaban de decir que eran pobres, una suerte de pobreza purificadora que era parte del discurso oficial en la educación.

Las loncheras eran de fabricación nacional Aladdin, de BASA, que tenía termos que se rompían interiormente y parecían sonajas,

tapers y vasos con tapas medio transparentes muchas veces empapelados con calcomanías de publicidad, mientras que las chicas gustaban de las tejidas en paja. Las maletas y maletines eran de cuero o imitación de infortunado cocodrilo. Esto daba un ambiente de uniformización y obediencia, cuerpos iguales en el patio que interactuaban según ciertos límites y se comportaban de manera dócil.

Mis hermanos estaban en primer y segundo año, a mí me correspondía estar en lo que se había denominado, hasta entonces, «transición»; sin embargo, pasó a llamarse primer grado. Se notaba que estábamos en un nuevo sistema educativo, pues no pude heredar ninguno de sus libros que eran de manufactura extranjera, recuerdo que algunos eran colombianos y los de inglés, de Estados Unidos. Mi promoción y la que le seguía estaban encerradas en la ficción que generaba la reforma a la que mis hermanos mayores parecían inmunes. Creo que esto le restaba potencia al proyecto y, en cierta forma, daba la impresión de ser un experimento. Había profesores que debían adaptarse a enseñar unas veces dentro de la reforma y otras no, de tener que variar de un año a otro sus perspectivas y el tono total con el que manejar el discurso educativo.

El discurso en el salón de clases no era unívoco, pero sí bastante desordenado, los elementos propios de la reforma educativa prácticamente estaban dispersos, pero muy presentes en las actuaciones de colegio, por decirlo de algún modo, en los rituales colectivos. Los símbolos eran constantes en cuanto a la construcción de la nacionalidad. Parecía ser una revolución incompleta, es decir, que se encontraba limitada por el escepticismo de los profesores, que se notaban incómodos con las imposiciones políticas; la mayoría de los padres se mostraban, de algún modo, contrarios al gobierno de Velasco; los alumnos eran muchos y los salones eran grandes, por lo que era difícil personalizar la educación.

El personaje central era el campesino, que encarnaba los valores de la nueva sociedad. Se celebraba su día y nos leían ensayos que recuerdo que rezaban: «La Lima cuadrada, el empujar un cochecito y decir “Caserita, me despacha pronto que estoy apurada”, mientras

esto pasa el pobre campesino se seca el sudor, las manos sangrantes por trabajar la tierra por las tierras que les fueron negadas por años de años». Así se instaló en la arenga un toque de culpa que haría difícil integrar muchos aspectos en la educación de aquel entonces.

Variopintos niños rubios disfrazados de campesinos con chullos, palas de plástico forradas en aluminio y trajes según la ayuda de los padres: de folclor cusqueño, de yuxtaposiciones caóticas, donde todo traje considerado de danza «folclórica» pasaba como disfraz de campesinos. Unos chicos salían simulando que araban, otros lampeaban el piso y otros echaban semillas. Era constante esta forma de crear la memoria, mediante la transmisión de un conocimiento mediante acciones casi rituales; entonces, en las actuaciones, no solo se representaba al trabajador del Ande, sino que se proyectaba en él toda una imagen de superhéroe.

Hoy, a los tiempos, veo que se intentaba imponer una suerte de interiorización de la real identidad del Perú, no solo del pasado glorioso romántico, sino de un reconocimiento de la situación actual del trabajador rural. Sin embargo, no hubo el tiempo necesario para que nuestros profesores lo interioricen, pues se veían presionados por manejar varios discursos a la vez. El docente parecía obligado a ser un guía revolucionario, pero esto se veía más en las huelgas que, con el tiempo, se volvieron comunes y que muchas veces paralizaban el semestre.

Los periódicos murales internos estaban llenos de estampas que nos hacían producir con papel lustre, goma Afelio, crayolas Koloril y chinchas. A mí me gustaba dibujar, pero había niños que preferían las figuritas Huascarán¹⁷⁶. En ellos, en un arte tipo calendario, se veía la imagen de José Gabriel Condorcanqui pintado con la mirada a la cámara, y vestido con el sombrero clásico, casaca negra y camisa blanca; pero también se le representaba en la imagen de suplicio con cuatro caballos que inútilmente intentan arrancar sus extremidades. Todo un héroe con paralelo cristiano. Recuerdo también que se citaba mucho el «Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad», de Alejandro Romualdo (1958), y la corta frase de un

niño de un grado mayor que ganó un concurso de ensayo: «Túpac Amaru, qué bueno que no estuve ahí porque no me hubiera gustado ver tu sufrimiento cuando te mataron». Ahora veo que esta imagen obedecía a metaforizar la reforma agraria con frases como «Campesino, el patrón no comerá más tu pobreza», atribuida en ese contexto escolar, de manera ficticia, al cacique de Tinta. Siempre adusto, enojado, hierático e incluso musculoso rompiendo cadenas, había algo de vigilante, severidad y valoración al sufrimiento, como si de un discurso religioso clásico se tratara. Recuerdo una canción que hablaba de «los más chiquititos» preparándose para servir a la patria. Profusión de banderitas hechas con el sempiterno papel lustre, cadenetas bicolors con papel cometa, y dibujos sobre la patria con nombre y sección en papel periódico. Recuerdo haber espiado el texto que tenía la maestra donde aparecía una suerte de manual sobre cómo actuar en ceremonias cívicas o cómo presentar en la escena el patriotismo, ahí veía dibujos con niños con casco militar, una imitación de tanque en un escenario y todo un salón corriendo (los niños dibujados con el ceño fruncido) donde se leía «todo el salón unido para combatir a un enemigo invencible».

Omnipresente estaba el himno nacional con la estrofa que *rezaba*: «Largo tiempo el peruano oprimido, la ominosa cadena arrastró, condenado a una cruel servidumbre, largo tiempo en silencio gimíó». Todavía hoy me llevo la mano al pecho cuando canto el himno, pero he reflexionado al ver los recientes partidos de la selección en el Mundial y me agrada verlos abrazados entonando nuestra canción nacional; me hace pensar en un mundo distinto al que tuve frente a nuestros símbolos. Y cuando se izaba la bandera, se tocaba la marcha compuesta por José Libornio (1895), con letra de Ludovico María: «Arriba, arriba, arriba el Perú/ y su enseña gloriosa inmortal, / llevad en alto siempre/ la bandera nacional. / Tal la llevaron con gloria y honor, / héroes peruanos de invencible ardor. / Arriba, arriba siempre la bandera nacional [...]».

Las representaciones de corte militar se repitieron hasta pasada la reforma educativa. En primaria, se construían caballos con carpetas cubiertas y con cabezas de juguete de plástico, se representaba la respuesta de Arica con todos usando disfraces contemporáneos,

ametralladoras de juguete, pistolas que decían 007 y cascos de plástico que se vendían como juguetes: todo un bricolaje.

Las imágenes que saltan a mi cabeza se relacionan con la presencia de soldados, ya sea marchando o custodiando refinerías, y asociarlos con la idea de dignidad nacional era algo que no entendíamos totalmente. En la contratapa de los cuadernos se veían imágenes de un helicóptero junto a una refinería, pero también imágenes relacionadas con el fútbol y el folclor. Había un concepto de patria que debía ser particularmente defendido, así como uno de dignidad nacional que sugería que, de alguna forma, habíamos sido sometidos, previamente, a un poder extranjero, ya sea a España o al imperialismo, por lo que las armas eran una forma legítima de defender la libertad y la dignidad.

Los juegos del patio eran la liga, los jaxes y el sempiterno fulbito, a cargo de las pelotas Viniball. Los juguetes, como dije más arriba, eran plástico puro, podíamos canjear en las lavanderías muñecos de la Pantera Rosa y autos de plástico que usábamos en el patio. No faltaban chicos, ellos o sus padres, que viajaban a Miami y traían muñecos articulados o autos a escala que generaban grupos que se agolpaban en torno al dueño que, usualmente, se mostraba desconfiado de compartir.

A pesar de que la reforma duró muy poco, los libros tenían más de una edición; una tía profesora me consiguió unos ejemplares que luego descubrí eran levemente diferentes del resto. El libro que siempre viene a mi memoria es el que era para el primer grado, un texto llamado *Amigo* (1975), que nos enseñaba a silabear¹⁷⁷. Era colorido y mezclaba una estética entre psicodélica e indigenista, donde los chicos protagonistas eran Tito y Dora, su mamá, Rosita, y Pepe, que corre por el campo. También el libro contaba con escenas costumbristas de techado de casa, en este caso, la de María Chucena: «María Chucena/ Su choza techaba/ Y un techador/ Que por ahí pasaba/ Le dijo: María Chucena/ ¿Tú techas tu choza/ O techas la ajena? / Ni techo mi choza/ Ni techo la ajena. / Yo techo la choza/ De María Chucena».

Y, claro, había narraciones que, junto con las ilustraciones, nos invitaban a la musicalización de la lectura: «Periquito, el bandolero, se metió en un sombrero; / el sombrero era de paja; se metió en una caja; / la caja era de cartón se metió en un cajón; / el cajón era de pino se metió en un pepino; / el pepino maduro y Periquito se escapó».

Para segundo grado teníamos un libro, también profusamente ilustrado, llamado *Paseo*. En la carátula, unos niños paseaban sobre los Andes gracias a una enorme y colorida paloma psicodélica. Este libro tenía un comienzo directo con la idea de la reforma, pues se narraba el aleccionador cuento «El sueño del pongo», registrado por José María Arguedas, y era ilustrado con una de las imágenes de Guamán Poma coloreadas. No era un caso moralizante y de culpa único. Para ese entonces logré ver cartillas que mis profesores nunca usaron y que eran interesantes y definitivas, pues en ellas se veía la condición del campesino sufriendo en el campo y, en el otro extremo, una limosina con chofer y un sujeto con lentes oscuros fumando un puro, en contraste, el terrateniente. Visto con distancia, podría ver que se instauraba, junto con el discurso sobre Túpac Amaru, un ambiente de reivindicación y justicia, pero también algo que ha sido permanente, desde entonces, en muchas áreas del quehacer académico: la culpa y la obligación de tomar partido en un panorama que se dividía de manera radical entre bien y mal. Creo que las divisiones sociales que nos caracterizan hicieron que este mensaje sea asumido como esperanzador por un grupo y como amenazante por otro, tanto como lo es todo discurso que busca «dar vuelta» a un mundo e imponer un nuevo orden. A veces, incluso, para los niños de la clase media se tradujo en culpa, en el peor de los casos, o en toma de conciencia, en el mejor.

Me parece pertinente notar que cuando aparecen nuevos héroes sociales que, de alguna forma, estructuraban este nuevo orden que se pretendía imponer (el trabajador rural, Túpac Amaru, los próceres de la Independencia), se olvidó realmente incluir a los profesores, pues los recuerdo descontentos, amargos y confusos porque tenían que cambiar el plan de estudios con premura y fueron puestos en medio de un cambio ideológico más que educativo.

La reforma para nosotros duró dos años, uno para implementarla y otra para desarticularla, porque la segunda fase del gobierno y la caída de Velasco estaban a la vuelta de la esquina. Una mañana, en el patio del colegio, un trabajador había dibujado un enorme grafiti con crayola negra: «Muera Morales Bermúdez: Velasco Revolución». Lo miramos con miedo y estoy seguro de que era porque en ese ambiente escolar, teóricamente, nadie quería a Velasco, pues incluso entre los niños oíamos historias que lo ponían al nivel de «cuco». Efectivamente, hubo una transición y se hablaba de un siguiente presidente «más buena gente» que se dejaba fotografiar besando la cruz frente al cardenal y que se decía que «iba a misa». Los libros de la siguiente fase, que duró toda mi educación primaria, seguían siendo de factura peruana, y mostraban dibujos y textos de campesinos felices ante la posibilidad de organizarse, pero poco a poco se disolvió el proyecto reivindicativo de la reforma. Cuando nos tocó estudiar historia del Perú, los pobladores andinos prehispánicos pasaron a ser centrales y los españoles a ser los malos de la película, una imagen purificada por la Independencia, evento que, junto con la guerra con Chile, tenía una mayoría de héroes masculinos y militares. Cuando se decretaron las primeras elecciones en doce años, de la reforma no quedaba mucho y una profesora incluso nos habló directamente de los límites que ella percibía en las expropiaciones, se dejaba de celebrar el Día del Campesino y los incas eran más protagónicos que el poblador del campo. La violencia política que llegó junto con la democracia colaboró en polarizar al Perú de la manera en que la reforma educativa buscaba evitar. Ya para mediados de los ochenta el discurso que pretendía ser de integración había sido reemplazado por el de «miedo al otro».

3. A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

He querido aportar, a partir de mi propia memoria, los eventos que viví directamente con la reforma educativa en un colegio particular de clase media. Los recuerdos suelen ser fragmentados y selectivos; sin embargo, a lo largo de mi vida he pensado

frecuentemente en esos procesos y he encontrado correlación con las otras reformas del velascato. En perspectiva, veo que se trató de un esfuerzo discursivo que buscaba crear una «nueva memoria» que incluyera sectores sociales que habían sido ignorados desde la ciudad, y romper algunas estructuras mentales muy propias de la Colonia. El intento no duró mucho tiempo, pero creo que marcó un antes y un después en los programas escolares que, me parece, flexibilizaron sus alcances en comparación con los anteriores. Pasada la reforma educativa, en el colegio se promovió una visión más crítica de la Conquista y, con mayor o menor resultado, una educación cívica que señalaba los derechos constitucionales de todos, al menos en el papel. Avances casi germinales, pero indudables a raíz de todos los cambios que se promovieron en solo un par de años.

Y si bien la educación tradicionalmente se impone desde un Estado, esta tuvo un cariz bastante vertical, hubo un proceso acelerado que no se fijó en el entorno ni mucho menos en los profesores. Se convirtió en una cartilla que se percibía impuesta y recibida con cierto desgano por parte de mis maestros. Y valga la reflexión para sostener que a los profesores siempre se les ha cargado la responsabilidad de cambiar programas, adaptarse a nuevas políticas y someterse a nuevas perspectivas, lo que genera una presión que se experimenta especialmente en contextos de pocos incentivos económicos. Se notaba una imposición de un programa que, irónicamente, buscaba ser democrático, pero no observó la situación de los docentes que tenían que adaptarse no solo a un método sino a una ideología.

El tránsito a la segunda fase del gobierno militar, en 1975, la paulatina desarticulación de las reformas de Velasco, la llegada a la democracia cinco años después y la irrupción de la violencia política hicieron que las precisas intenciones de la reforma retrocedieran y la que clase media se viera segmentada, e incluso atemorizada, en relación con la población rural. Creo que la reforma educativa, en su fragmentario alcance, logró, al menos, evidenciar lo que el gobierno de Velasco significó: abrir las puertas del Perú oficial hacia una realidad que se mantenía escondida, ignorada o justificada. Se supo

de la lucha por la independencia temprana a partir de un caudillo indígena, del rol no reconocido del campesino en el desarrollo del Perú, de una idea de nación integrada, todo esto en forma de mosaico desordenado en un currículo escolar que nunca pudo cristalizarse, pero que abrió la puerta a varias preguntas, con avances y retrocesos. Que es como el Perú ha avanzado en su vida republicana.

Todavía el día de hoy se siguen debatiendo los alcances que debería tener una educación más integradora, con menos prejuicios y más democrática, y se siguen proponiendo nuevas ideas de reforma. La de Velasco no fue la chispa que encendió la pradera, pero iluminó algunos temas que siguen vigentes desde aquellos extintos periódicos murales de papel lustre que nos hablaban de un país desafiante.

[170](#) El 21 de marzo de 1972 se promulgó el D.L 19326, que inició la reforma educativa del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada.

[171](#) Festival creado por el gobierno de Velasco en 1973 y organizado por el SINAMOS. Se presentaban diferentes manifestaciones artísticas durante siete días.

[172](#) Cuchillo ceremonial utilizado por las culturas precolombinas Chimú y Moche.

[173](#) Programa de entretenimiento emitido en vivo por Panamericana Televisión (Canal 5) desde el año 1966 y dirigido por el recordado Augusto Ferrando.

[174](#) Conocida animadora infantil y conductora de televisión. Debutó en la televisión peruana en 1972 con el programa *El Mundo de los Niños*.

[175](#) Ubicado en el distrito de Miraflores, Lima. Popular por albergar actualmente el Centro Comercial Larcomar.

[176](#) Populares láminas gráficas que se venden desde 1945 en las librerías y bodegas peruanas. Utilizadas frecuentemente años atrás para realizar tareas escolares e incluso decoración en las aulas por sus distintas temáticas (<https://huascan.com.pe/inicio/>).

[177](#) Para más información se puede revisar la página Arkiv Perú (<http://www.arkivperu.com>), con los que hemos compartido siempre nuestras memorias, como lo son los libros de la reforma educativa.

LA NOVELA GRÁFICA PERUANA EN LA ÉPOCA DEL VELASQUISMO: EL CONTEXTO DE SELVA MISTERIOSA

Evelyn Núñez-Alayo



Figura 1. Tiras originales de *Selva misteriosa* sobre el descubrimiento de petróleo en el yacimiento de Trompeteros en Loreto, Perú. Fuente: Archivo personal de Javier Flórez del Águila.

Hace casi diez años hice una investigación sobre la novela gráfica peruana. En ese entonces, encontré pocos títulos que pudieran inscribirse dentro de ese término. Uno de ellos era la historieta *Selva misteriosa*, que nació en 1971 como una tira de aventuras en el diario *El Comercio*. Su autor, el peruano Javier Flórez del Águila, contaba las peripecias de Javico en la selva peruana. Casi tres años después de su aparición, dejó de publicarse y el relato quedó inconcluso. Sin embargo, *Selva misteriosa* continuó siendo reconocida en los círculos de artistas y conocedores del cómic. Fue gracias al entusiasmo de un grupo de personas que se reeditó y publicó como libro bajo el sello de la editorial Planeta Perú, en marzo de 2019¹⁷⁸.

Durante todo este tiempo, *Selva misteriosa* encarnó una especie de mito rodeado de gran admiración, y su desaparición se dio en una época tan significativa en la historia peruana como fueron los años del gobierno del general Juan Velasco Alvarado. En esta historieta podemos ver representados modismos e imaginario colectivo, así como ciertas denuncias sociales. En las siguientes páginas exploraremos en qué medida el contexto del Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA) de Velasco (1968-1975) influyó en el desarrollo y el cese de *Selva misteriosa*.

1. DEFINIENDO LA NOVELA GRÁFICA

Pese a que *Selva misteriosa* empezó como una tira por entregas, cumple con las características de largo aliento, unidad y autoconclusividad propias de las novelas gráficas actuales, por lo que puede ser considerada como tal. El concepto de novela gráfica, que apareció a finales de la década de 1970, no ha estado exento de polémica, ya que además de ser vista como un género literario, fue considerada también como una herramienta del *marketing* reducida a un simple formato editorial¹⁷⁹. Por nuestra parte, consideramos a la novela gráfica como un subgénero de la

historieta¹⁸⁰. Lo relevante y distintivo de ella es su capacidad para trabajar varios planos a la vez: comunicar a través de la secuencia de imágenes, expresar a través del trazo y composición, así como proporcionar un goce estético (Núñez- Alayo, 2010, p. 21).

La novela gráfica, entonces, se debe al lenguaje de la historieta, pero ciertamente se conecta con la literatura. En este punto, Carla Sagástegui (2013, p. 24) señala que «el cómic ha inaugurado un nuevo género: la novela gráfica, que, al darle el estatus de libro a partir de la incorporación del autor como protagonista, ha potenciado el poder simbólico de las imágenes». En ese sentido, la novela gráfica generalmente tiene aspiraciones mayores, en cuanto a tema y propósitos, en comparación con los *comic books* o tiras cómicas, fuertemente asociados a la idea de entretenimiento desde sus inicios¹⁸¹. Además, la novela gráfica suele tener una trama compleja, dirigida sobre todo a un público joven o adulto. Se trata entonces de un formato de largo aliento y que debe ser autoconclusiva como producto; es decir, debe tener un principio y un final.

Otro elemento importante para definir la novela gráfica es la consistencia argumental, que va incluso más allá del formato. La obra puede haber sido publicada con anterioridad, ya sea en *comic book* o en tiras cómicas aparecidas en periódicos o revistas; lo importante es la intención y no tanto el formato comercial, incluso si esta llega después de la publicación original, como lo afirma Eddie Campbell (MacDonald, 2010). Recordemos, en el ámbito mundial, dos conocidos casos de historietas que empezaron como tiras cómicas y que hoy en día son consideradas novelas gráficas. Por un lado, nos referimos a *Maus*, de Art Spiegelman (volumen I: 1986, volumen II: 1991), de corte autobiográfico, inicialmente publicada por entregas desde 1980 hasta 1991 en la revista estadounidense *Raw*. Por otro lado, se encuentra *El Eternauta*, con textos de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López, una historieta argentina de aventuras de ciencia ficción que fue publicada entre 1957 y 1959 como folletines de la revista *Hora Cero Semanal*.

Si bien el conjunto de tiras de *Selva misteriosa*, publicado entre 1971 y 1974, es anterior a 1978 —año en que se originó dicho término—, puede ser clasificado como novela gráfica debido a su concepción y planteamiento. *Selva misteriosa*, al igual que los casos mencionados, empezó como una tira cómica o historieta por entregas, pero debido a su autoconclusividad y consistencia argumental cumple con las características para ser considerada una novela gráfica.

2. CREACIÓN Y DESARROLLO DE SELVA MISTERIOSA

En 1971, el diario *El Comercio* convocó al Concurso de Historietas Peruanas, donde participó *Selva misteriosa*, de Javier Flórez del Águila, y fue uno de los trabajos ganadores. Para conocer cómo se creó y se desarrolló esta historieta, nos enfocaremos en su autor, así como en su producción, distribución y alcance.

El autor

Consideramos interesante el caso de Javier Flórez del Águila (1934) por su bagaje cultural y porque empezó su actividad de historietista paralelamente a su profesión como médico neurólogo. El autor ha vivido principalmente en Lima, aunque nació en Trujillo, en la costa norte del Perú. Su madre era de Iquitos, ciudad de la región amazónica, y fue gracias a ella que conoció las leyendas y mitos de la selva. Además, tuvo acceso a las novelas del escritor Arturo D. Hernández y a otros autores, como los antropólogos Stefano Varese y Alberto Chirif, y el periodista Roger Rumrill, todos ellos especializados en la Amazonía peruana (Flórez del Águila, 2019, pp. 14, 100, 221). De ese modo, se fueron sentando las bases para crear y desarrollar la historia de *Selva misteriosa*.

En cuanto a su formación artística, la madre de Flórez del Águila, quien también pintaba y tocaba el piano, fue su primera profesora de dibujo. En la época del colegio, asistió a la academia Concha, en el centro de Lima. Posteriormente, llevó algunos cursos en la Escuela Nacional de Bellas Artes y tiempo después, junto con su amigo Hernán Bartra, colaboró con la revista *Avanzada*¹⁸², a cargo de

Rubén Osorio, quien le enseñaría a hacer historietas con pincel (Flórez del Águila, 2019, pp. 282-284).

Producción, distribución y alcance

Desde el 1 de noviembre de 1971 hasta el 3 de octubre de 1974, *Selva misteriosa* se publicó en forma de tira diaria —de lunes a sábado— en la página de amenidades de la edición matutina del diario *El Comercio*, dirigida en ese entonces por Jorge Chiarella Krüger.

Selva misteriosa era narrada en primera persona y en tiempo pasado por Javico (hipocorístico de Javier), un maderero local. Flórez del Águila quería transmitir, sobre todo, el lado humano de su personaje principal:

Me dijeron que querían que la historieta tenga un héroe. Dije «no voy a hacer un héroe como Tarzán» y me respondieron que querían algo parecido. Les dije que era un relato y siempre pensé que sería una historieta que guardara un grado verosimilitud, que podía pasarle a cualquiera. De manera que el personaje que se ve, Javico, se muere de miedo en varias oportunidades dentro de las aventuras. Es algo que le puede pasar a cualquiera, es una persona normal. La historia podía representar a cualquiera que estuviera viviendo en la selva en ese momento. Por eso Javico era casado, tenía hijos y durante una de las historias dejó encinta a su esposa¹⁸³.

Tanto la creación como la producción de *Selva misteriosa* fueron desarrolladas íntegramente por el mismo autor. Flórez del Águila realizó «la línea argumental, la documentación, el guion, los textos, el *storyboard*, los bocetos a lápiz, la composición gráfica de cada tira, el dibujo detallado a lápiz, el entintado prolijo, las letras y los globos con los textos». El texto fue creado en función al dibujo, donde las palabras muchas veces eran reemplazadas por silencios¹⁸⁴.

Con relación al aspecto formal, *Selva misteriosa* propone viñetas dinámicas y logra así un ritmo adecuado con encuadres efectivos que alternan planos generales con primeros planos, creando tensión y suspenso al dejar algunos indicios. Por ejemplo, solo en la siguiente tira se sabía cómo terminaba el ataque de algún animal o

del villano de turno. El estilo es realista, pero de trazo expresivo, que tiende a la experimentación con técnicas que van desde el uso de tinta con pincel al *collage* en ciertas escenas de carácter informativo, como los mapas del relato sobre Trompeteros (ver figura 1).

Selva misteriosa llegó a todo el Perú y tuvo una buena recepción por parte de los lectores. Debido a la distribución nacional del diario *El Comercio* se pudo saber, por ejemplo, que sus lectores eran de todas las edades (en su mayoría, adultos) y que «los lectores de Iquitos, Pucallpa y Tarapoto remitían cartas al diario aplaudiendo la presencia de la selva y la divulgación de sus costumbres y habitantes en una historieta de aventuras»¹⁸⁵.

3. LA SELVA Y LA HISTORIETA EN EL GOBIERNO DEL GENERAL VELASCO ALVARADO

En las primeras décadas del siglo XX, el Perú era dominado por una minoría que controlaba los organismos gubernamentales y centralizaba el poder político. Aquel dominio alcanzaba también a la libertad de las ideas y a las expresiones culturales de una gran mayoría. Algunos movimientos como el indigenismo abordaron el tema y buscaron la reivindicación de la raza indígena. No había entonces una participación efectiva de las comunidades indígenas en el gobierno (Béjar, 1983, pp. 167-168). Es en este escenario donde se inscribe el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA), al mando del general Juan Velasco Alvarado.

Si bien han existido posiciones encontradas sobre el aspecto económico y político del gobierno de Velasco, es innegable el inicio de la transformación cultural que significaron sus reformas para el Perú. La política cultural, que se empezó a trazar en 1968, tuvo una voluntad nacionalista y popular¹⁸⁶. Fue en este gobierno donde se promovió la definición de una identidad nacional. Bajo esa consigna, en 1971, se fundó el Instituto Nacional de Cultura (INC) para fomentar y difundir la integración y la democratización de la cultura peruana. Un punto muy aplaudido fue la revaloración de la cultura andina, promovida a través de medidas como la oficialización del

quechua y la asignación de espacios para diversos grupos de danza, música y teatro.

Si el impulso de lo nacional en el gobierno del general Velasco parecía enfocarse más en la zona y población andinas, ¿qué significaba la selva en ese entonces?

El antropólogo Stefano Varese, quien fue jefe de la División de Comunidades Nativas de la Selva, área encargada de establecer y fomentar la legislación agraria en la región amazónica durante el gobierno de Velasco, revela que, en ese entonces, había profunda desinformación sobre la realidad de la población amazónica: no había datos demográficos ni investigaciones para consultar, y lo existente provenía de investigaciones académicas extranjeras, por lo que tuvieron que recurrir a archivos de órdenes católicas y misiones evangélicas como primeras fuentes de información¹⁸⁷. Gracias al trabajo que realizó la división, se promulgó la Ley de Comunidades Nativas de la Selva (DL 20653) en 1974.

El diagnóstico de las comunidades nativas de la Amazonía peruana constató la opresión política, explotación económica y discriminación étnico-racial que tuvieron que soportar durante siglos (Varese, 2018, p. 424). Además, estaba muy arraigada la imagen de la Amazonía como un ambiente duro, hostil y de mera supervivencia (2018, p. 427). Al respecto, Varese señaló que en la división estaban «deconstruyendo la representación colonial de los indígenas amazónicos e intentando recuperar, frente al pueblo peruano, la imagen de las verdaderas entidades sociales, culturales y ecológicas que aún eran llamadas por la mayoría “tribus de *chunchos*”» (p. 430). Previamente, en el marco de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento del Amazonas (1942), la Amazonía y la peruanidad como identidad nacional se percibían como dos entes distintos que coexisten pero no se integran del todo, hasta el punto que «la selva no transmite nada a la peruanidad, sino que la peruanidad es lo que conquista la selva» (Herrera, 2018, p. 164).

Por tanto, antes de la Ley de Comunidades Nativas de la Selva, para la gran mayoría la selva peruana había significado muy poco,

pese a representar más de la mitad de la superficie del país. Sin datos demográficos oficiales, con escasa comprensión de la Amazonía como espacio de diversidad social, cultural y ecológica, así como la falta de estudios académicos, se evidenciaba el desconocimiento general y el distanciamiento del Estado peruano desde mucho tiempo atrás.

En el proceso de generación de una identidad nacional peruana, ¿hasta qué punto el gobierno de Velasco influyó en el desarrollo argumental de *Selva misteriosa*? Según el propio Flórez del Águila, su obra representaba el movimiento civil, pero no había intención de hacer política con su historieta, solo contar las aventuras de una persona común, que trabajaba, pagaba impuestos, tenía familia y también sentía miedo a lo desconocido¹⁸⁸. Fueron más bien los eventos de aquella época los que influyeron en el desarrollo argumental de la historieta, como el hallazgo de petróleo en la selva de Trompeteros, evento que se comentará más adelante.

La representación de la selva que se observa en la historieta de *Selva misteriosa* es la de un espacio con costumbres y culturas propias, donde Javico encarna la figura del héroe que ayuda a los demás y expone su vida en varias ocasiones. Si bien no es un indígena, vive en la selva y la conoce muy bien, y es considerado el mejor «matero» o guía de la Amazonía. Javico es también amigo de autoridades, caucheros y otros madereros como él, y conocido por algunos nativos. Cabe resaltar que *Selva misteriosa* no se trata del «mito del buen salvaje», donde la nobleza es inherente al indígena por no estar contaminado por la civilización. Por el contrario, hay episodios donde los nativos pueden ser, por un lado, muy feroces al ser conducidos por el mercenario apodado «Lindos Ojos» (Flórez del Águila, 2019, pp. 55-99), y por otro lado, impartir su propia justicia, como en el episodio de Noelia, donde los líderes shipibos usan el árbol y las hormigas tangaranas como castigo a un hombre por matar y violar a mujeres de su comunidad, ya que no confían en las leyes de la ciudad (pp. 221-239).

Las aventuras presentadas en *Selva misteriosa* son una mezcla de ficción y realidad, entre las vivencias personales del autor y los

hechos de la sociedad de entonces. Se muestra la naturaleza, el río, las viviendas, la flora y la fauna como el otorongo, el caimán, los monos, loros, entre otros. Además, se remite a expresiones propias de la selva e incluso a elementos de su imaginario colectivo. Por ejemplo, la primera aventura se trató sobre un muerto vivo llamado «El finado» que aludía a la leyenda selvática del *ayañahui*, un alma en pena. Más adelante se presentó al personaje de Pushanga como hechicera del amor, una referencia a la *pusanga*, filtro amoroso usado para atraer y conquistar a la persona del sexo opuesto. En otro episodio, hizo su aparición el personaje «Ella» como diosa blanca de los aguarunas (figura 2), la cual fue creada por Flórez del Águila basándose en sus recuerdos de Mariana, el personaje de la novela de Arturo D. Hernández, *Selva trágica*¹⁸⁹. Mariana «también fue raptada por los “salvajes”, una denominación que alcanzaba a los nativos en los primeros años del siglo pasado cuando terminaba el *boom* del caucho»¹⁹⁰.



Figura 2. Tira original de *Selva misteriosa* sobre la aparición del personaje «Ella». Fuente: Archivo personal de Javier Flórez del Águila.

Además de las leyendas de la tradición oral selvática, el contexto de la época influyó en el desarrollo argumental de algunos episodios, como los inicios de la producción de droga en la selva peruana, el sonado caso de una sobreviviente a la caída de un avión y el hallazgo de petróleo en Trompeteros. Este hecho fue aprovechado «no para las loas al gobierno militar (que se atribuyó todo el éxito), sino para felicitar al equipo de ingenieros y técnicos peruanos, y reconocer su importante papel en ese espectacular logro histórico».

En las tiras que relatan dicho suceso (figura 1), se observa el encuentro entre el personaje principal Javico y el ingeniero Juan Reátegui, quien hace una explicación sobre el origen del petróleo y de las actividades que permitieron encontrarlo en la selva: «Juan Reátegui, el «fan», representaba al peruano triunfador. La corrupta empresa Petroperú no mereció aparecer en *Selva misteriosa* [...] Las grandes perdedoras en ese ‘boom’ petrolero fueron las comunidades nativas (con las que siempre se solidarizó *Selva misteriosa*), que vieron expropiadas (no hubo siquiera justiprecio) y depredadas sus tierras»¹⁹¹.

Vale señalar que el ingeniero vial es considerado como un héroe peruano a partir de la novela *Más allá de la trocha*, de Pilar Laña, publicada en el marco de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento del río Amazonas, en 1942 (Herrera, 2018, p. 154).

La mirada del autor de *Selva misteriosa* equivale a la de un peruano identificado con la Amazonía que, si bien no vivió físicamente en la selva, sí estuvo rodeado de los cuentos y leyendas de la tradición oral, así como de las costumbres transmitidos por la familia materna. Asimismo, *Selva misteriosa* va más allá de la visión atemporal de las leyendas amazónicas, donde la naturaleza es un espacio enigmático y hasta mágico, pero que cuando alude a la coyuntura del país se percibe en un tiempo más cercano, aunque no se precisen los años. Dicho sea de paso, parte de la problemática expuesta en la historieta, como la corrupción e impunidad —en el último episodio—, por ejemplo, persiste en la actualidad.

4. EL FINAL DE SELVA MISTERIOSA

Selva misteriosa se encontraba en su tercer año de publicación cuando, en julio de 1974, un hecho cambiaría su destino. Se presentó el Plan Inca, donde se exponían los objetivos y acciones del gobierno de Velasco, que afirmaban que «en el país no existe libertad de prensa sino de empresa» (Zimmermann, 1975, p. 122) y que los diarios tradicionales, más que informar, se dedicaban a defender los intereses de sus propietarios y anunciantes comerciales, que representaban una minoría¹⁹². En 1974 se

procedió a socializar la prensa mediante la transferencia de la propiedad, dirección y gestión de los medios periodísticos a entidades representativas de los sectores que no habían tenido, hasta entonces, acceso a los medios de comunicación; sectores organizados de la población de la nueva sociedad (Jaworski, 1983, p. 780)¹⁹³. Es así como el diario *El Comercio* fue asignado a las organizaciones campesinas y fue su nueva dirección, encabezada por Héctor Cornejo Chávez, la que suprimió la página de amenidades donde se publicaba *Selva misteriosa*.

Cabe señalar que es también en el gobierno del general Velasco donde surge la aversión hacia los productos culturales extranjeros, pues se les veía como una amenaza a la cultura nacional. Por ejemplo, Dorival (1983) señala que una de las medidas tomadas fue el corte de espacios publicitarios, a los que se les habían «limado» los elementos alienantes (p. 53). Jaworski (1983), indica que, luego de la socialización de la prensa escrita diaria, se restringieron ciertos programas televisivos y publicaciones calificadas como «alienantes», en el marco de la reforma educativa (p. 782). Ledgard, en cambio, sostiene que, en el caso de las historietas, la identidad peruana era rastreada «bajo la mirada vigilante de ideólogos que se enfrentaban a una parte del Perú, a la que acusaban de disfrazar de república sus malos hábitos heredados del virreinato y el preferir mirar al extranjero» (2004, p. 45). Finalmente, Planas, en el prólogo del libro de Flórez del Águila (2019), indica que la tira «fue retirada, como tantas obras, por una política cultural oficial que consideraba al cómic un medio ‘alienante’» (p. 13).

Al parecer, fue el libro *Para leer al pato Donald* (1972), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, uno de los referentes para condenar a los cómics. Ledgard (2004, p. 45) lo menciona junto al libro *Superman y sus amigos del alma* (1974), de Ariel Dorfman y Manuel Jofré. Ambos libros criticaban a las caricaturas cómicas y de superhéroes por ser estrategias del enemigo imperialista, es decir, el estadounidense¹⁹⁴.

Nos interesaba verificar si, en efecto, hubo una disposición en contra de publicaciones «alienantes» en el gobierno militar

velasquista. Al respecto, Dorival señala que «el gobierno de Velasco tuvo como soporte a un grupo de intelectuales que construyeron el proyecto político del régimen y la elaboración teórica del “modelo peruano”. Estos intelectuales provenían de diversas tendencias de la izquierda peruana, disidentes en su gran mayoría. Tal es el caso del equipo de SINAMOS, quienes tuvieron una influencia directa en la elaboración de la política cultural desde 1971, época de su formación» (Dorival, 1983, p. 10). Además, indica la existencia del documento «Apreciaciones preliminares para la planificación cultural», elaborado por el Instituto Nacional de Cultura, donde se reflejó la ideología que sentaría las bases para la política cultural de Velasco, que podría sintetizarse en el rechazo e intento de frenar, principalmente, la dominación cultural externa.

En ese sentido, según Dorival, dos intelectuales habían tenido una marcada influencia en los planteamientos culturales del gobierno: Aníbal Quijano (con las nociones de dependencia cultural, cultura dominante y subculturas) y Augusto Salazar Bondy (a quien se le debió la definición de cultura y la idea de que el Perú posee una cultura de la dominación). «La situación de dependencia del país en la cultura es, según estos pensadores, la expresión de los centros dominantes externo e internos [...], sobre todo, la infraestructura necesaria para la transmisión o difusión de la cultura dominante. En torno a estas ideas, surgen las alternativas antiimperialistas y antioligárquicas» (Dorival, 1983, p. 12).

Dorival afirma que la teoría de Armand Mattelart fue la base para la elaboración de la política cultural y para la fundamentación en la intervención de los medios de comunicación, ya que se enfoca en el rol de los medios de comunicación masivos como transformadores de la cultura. Así en el «Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana» (1975) del Instituto Nacional de Cultura se reafirma la importancia del papel de los medios de comunicación colectivos, y se señala que estos no deben distorsionar el patrimonio cultural universal y peruano, ni convertirse en vehículos de alienación y deseducación como determinadas series de televisión (INC-CGC, 1975, pp. 19-20). Incluso se concluye que esta política cultural busca el surgimiento de un nuevo hombre peruano que

supere «toda gravitación alienante de injusta dominación y dependencia que pudiera entorpecer, frustrar o distorsionar su plena realización» (INC, 1975, p. 27). Podemos observar, entonces, que hay indicios de que la obra de Mattelart fue tomada en cuenta para la política cultural del gobierno del general Velasco, donde se señala sobre todo a la televisión.

Si bien, al parecer, no se mencionaba de forma explícita en el discurso oficial a las historietas como una fuente de alienación, quedaba una sensación de que *Selva misteriosa* habría sido considerada como alienante y retirada de *El Comercio* por ese motivo, pese a la temática y personajes nacionales que abordaba, lo que resulta paradójico. Se puede suponer que quizás su estilo gráfico remitía a aquellos cómics estadounidenses o de superhéroes. O tal vez porque en la página de Amenidades (donde se publicaba) coexistía con tiras extranjeras como *Rip Kirby*, de Alex Raymond. Lo cierto es que en el reciente libro de *Selva misteriosa*, Flórez del Águila manifiesta que la tira se dejó de publicar porque la nueva administración de *El Comercio*, luego de la toma de los diarios, recortó sus honorarios, mas no se menciona una prohibición de su publicación (Flórez del Águila, 2019, p.274).

Consultamos con el doctor Humberto Costa, especialista en historietas, quien vivió el gobierno de Velasco como interno en el Hospital Naval y como médico oficial de la Marina, y fue, en la práctica, parte del gobierno, así como todos los que estuvieron en las Fuerzas Armadas durante ese periodo¹⁹⁵. Costa señala que fue en Chile, durante el gobierno de Allende, donde surgió esta corriente contra las historietas extranjeras norteamericanas con el libro *Para leer al Pato Donald*, en 1972¹⁹⁶.

El especialista señaló que «cuando asistíamos obligatoriamente todos los oficiales al auditorio de la Escuela Naval a escuchar las políticas de gobierno de boca del jefe del Comité de Asesoramiento de la Presidencia (COAP), general Graham Hurtado, no escuchamos acerca de ninguna política en contra de los cómics. Y esto era porque los cómics, a mi entender, eran demasiado populares para ser tomados en serio por el gobierno y por la

ciudadanía»¹⁹⁷. Sin embargo, «sí había un sentimiento general de que el gobierno no estaba de acuerdo con historietas extranjeras alienantes», y que quizás ello animó a *El Comercio* a lanzar el concurso de tiras nacionales en 1970. El doctor Costa agrega que si *Selva misteriosa* hubiese sido censurada, no habría aparecido siquiera en *El Comercio*¹⁹⁸.

Con respecto a una posible censura hacia *Selva misteriosa*, Jorge Chiarella, jefe de la sección Amenidades en aquella época, indicó que no la hubo; al contrario, la historieta destacaba «por su brillante originalidad y calidad gráfica, y porque sus textos eran cotidianos, bien escritos. La gente se sentía atrapada al ver hechos que ocurrían en la realidad y en la semana aparecían registrados en sus tiras. Su narrativa cinematográfica era como ver el *storyboard* detallado de una emocionante película, causaba un gran impacto y lo sigue causando ante cualquier persona que lea el libro. Javier Flórez del Águila planteaba su narración como un director de cine y rompía el esquema de todas las historietas que se veían en los periódicos. Es, si cabe la expresión, una historieta que ha hecho historia»¹⁹⁹.

El periodo de Velasco llegó a su fin al ser derrocado por el general Morales Bermúdez el 29 de agosto de 1975. Es en esta nueva fase del gobierno militar, y no en la etapa de Velasco, donde se impusieron, en 1976, las restricciones para diversas publicaciones, entre ellas las historietas de origen extranjero y de superhéroes, mediante el DL 21380 que prohibía «la importación de revistas y de otro tipo de publicaciones que atenten contra la formación intelectual, moral y cívica de la población, así como contra el patrimonio histórico y cultural del país». Entre las figuras en contra del mencionado decreto se encontraba Mario Vargas Llosa, de quien encontramos un artículo publicado en la revista *Equis X*, en 1976, donde expuso sus razones para su revocación²⁰⁰.

Sin embargo, la época de los gobiernos militares no habría sido del todo negativa para la historieta nacional. En ese sentido, Flórez del Águila considera que no se frenó la creatividad en nuestro país, sino más bien se diversificó con nuevos e inéditos contenidos, que

enriquecieron la temática nacional. En esa época apareció la historieta *Teodosio* (1974), de Luis Baldoceba, y, posteriormente, *El Cuy* (1977), de Juan Acevedo, uno de los personajes más memorables de la historieta peruana. Asimismo, se pueden mencionar las tiras de contenido político que crearon por esos años Hernán Bartra y Rubén Osorio²⁰¹. Como señala Flórez del Águila, lo más rescatable de aquella época fue la promoción de las letras y de las artes en general con un enfoque nacionalista, donde se exaltaba y se reconocía nuestra cultura, aunque en algunos casos se bordeaba el chauvinismo²⁰².

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL MITO DE SELVA MISTERIOSA

Como se ha podido apreciar, *Selva misteriosa* empezó como una tira diaria o historieta por entregas, pero, debido a su temática, extensión, narrativa y calidad de dibujo, cumple con todas las características para ser considerada una novela gráfica.

Consideramos que el contexto nacionalista en el que surgió *Selva misteriosa* favoreció su desarrollo. La representación de la selva es una mirada moderna que resultó de una integración interesante de ficción, historias personales, leyendas de la selva, denuncias sociales, así como un estilo gráfico dramático y expresivo. El valor de *Selva misteriosa* no solo radica en su experimentación, calidad narrativa y ejecución artística, sino en su contribución a la visibilización de la selva, una de las realidades geográficas y culturales más extensas del Perú, con 47 lenguas originarias y oficiales, pero casi siempre relegada.

Con respecto a la interrupción de *Selva misteriosa*, se puede concluir que el gobierno velasquista no tuvo que ver con algún tipo de censura, ni la consideró un producto alienante: la tira dejó de publicarse por desavenencias económicas entre el autor y la nueva administración del diario *El Comercio*. Si bien se trató de una postura que se originó en la primera fase del general Velasco, fue más bien el gobierno del general Morales Bermúdez, mediante el Decreto Ley 21380, que prohibió las publicaciones extranjeras por

considerarlas alienantes y para proteger el proyecto nacional de posibles influencias foráneas.

Finalmente, la edición de *Selva misteriosa* como novela gráfica es importante porque relatará a las nuevas generaciones una parte de la identidad de su propio país, y aportará también a la reflexión, ya que muchos de los hechos y problemas expuestos en ese entonces siguen vigentes. *Selva misteriosa* puede ser vista como una revalorización de lo peruano, al hacer referencia en sus viñetas a los personajes, expresiones, leyendas, flora y fauna de la selva. Empezó como un homenaje a la selva, trascendió el mito al publicarse finalmente como novela gráfica, pero sobre todo se convirtió en un importante aporte a la difusión de la diversidad cultural peruana desde el género de la historieta.

[178](#) Hernán Migoya y Giancarlo Román fueron los editores en el proceso de producción del libro de *Selva misteriosa*. En la página de presentación se agradece la colaboración de Gabriel Zárate, Humberto Costa, Javier Prado, Juan Acevedo, Marco Sifuentes y Enrique Planas (Flórez del Águila, 2019, pp. 8-9).

[179](#) El uso del término 'novela gráfica' se inició con la publicación de *Contrato con Dios*, de Will Eisner, en 1978. Esta obra es considerada como el comienzo de la novela gráfica contemporánea porque se alejó del tema de los superhéroes y el corte humorístico, para acercarse a la autobiografía.

[180](#) Empleamos el término 'historieta' como un lenguaje que engloba tanto al cómic como a la novela gráfica. En este contexto, la palabra 'cómic' no sería sinónimo de 'historieta', puesto que se refiere al formato de los *comic books*.

[181](#) El origen del término 'cómic' proviene de *comic strip* (tira cómica). «The Yellow Kid and His New Phonograph», de Richard Fenton Outcault, publicada en 1896 en el *New York Journal*, es considerada la primera tira cómica y con ella surge el nacimiento del cómic, ya que presentaba una secuencia de imágenes y el uso de globos o bocadillos para los diálogos. Antes, los textos correspondientes a los personajes eran ubicados en la parte inferior de la viñeta. Actualmente, las tiras cómicas no son necesariamente humorísticas, pero sí lo fueron en sus inicios, por lo que la palabra 'cómic' ha permanecido.

[182](#) *Avanzada* fue una revista quincenal de historietas de la época, dirigida a un público infantil.

[183](#) Entrevista personal realizada por Evelyn Núñez-Alayo el 25 junio de 2011 en San Borja, Lima.

[184](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 6 de agosto de 2018.

[185](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 6 de agosto de 2018.

[186](#) Un análisis de la política cultural del gobierno de Velasco se encuentra en Dorival, 1983, y Cornejo, 1993.

[187](#) Para leer sobre su experiencia en el trabajo que realizó tanto en la División de Comunidades Nativas de la Selva como en el Centro de Estudios de Participación Popular del SINAMOS, ver Varese, 2018.

[188](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 6 de agosto de 2018.

[189](#) Es la segunda novela del escritor loretano. Fue publicada por primera vez en 1956 y obtuvo el Premio Nacional Ricardo Palma a la mejor novela peruana de ese año. El relato transcurre en la selva de la época del caucho y narra las adversidades de una mujer raptada por los capanahuas.

[190](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 8 de agosto de 2018.

[191](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 6 de agosto de 2018.

[192](#) La situación de la prensa es expuesta en Zapata, 2018, p. 161.

[193](#) Se trataba del artículo 7° del decreto-ley 20680.

[194](#) Revisamos el libro *Para leer al Pato Donald* (Dorfman y Mattelart, 1972) y se menciona solo dos veces (p. 114 y p. 142) la palabra «alienación», la cual alude a una condición del hombre que se refleja en los personajes de los cómics de Disney.

[195](#) Humberto Costa, comunicación personal (correo electrónico), 1 de julio de 2019.

[196](#) Humberto Costa, comunicación personal (correo electrónico), 26 de junio de 2019.

[197](#) Humberto Costa, comunicación personal (correo electrónico), 1 de julio de 2019.

[198](#) Humberto Costa, comunicación personal (correo electrónico), 26 de junio de 2019.

[199](#) Jorge Chiarella Krüger, comunicación personal (correo electrónico), 19 de agosto de 2019.

[200](#) El artículo referido es «El Ratón Mickey, subversivo», que se encuentra como imagen de Arkivperu (2017), sitio web que recoge material peruano de las décadas de los sesenta a los ochenta. Ahí también se pueden encontrar imágenes de otros artículos de revistas sobre el cómic y la alienación, como «La invasión escrita» (Mundial, 1975); «El terror importado» (Variedades, 1975); «En busca del cómic peruano» (Suceso, 1976); «La ingratitud de Superman S.A.» (Extra, 1976).

[201](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 6 de agosto de 2018.

[202](#) Javier Flórez del Águila, comunicación personal (correo electrónico), 6 de agosto de 2018.

EL MITO AHORA

NOTAS SOBRE LA UTOPIA VELASQUISTA

Mijail Mitrovic Pease



Figura 1. «Movilización social». Portada de SINAMOS, 1971.

Han pasado poco menos de cincuenta años desde que el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) inició sus actividades al mando del general Leonidas Rodríguez Figueroa en junio de 1971²⁰³. Una de sus primeras acciones fue la impresión masiva de folletos que debían convencer al pueblo de la necesidad de apoyar esa «nueva etapa fundamental» en la que entraba la revolución peruana: la movilización social. Después del golpe de 1968, y teniendo claro que la legitimidad del régimen dependía de cómo se canalizara el buen ánimo que produjeran medidas esperadas por largo tiempo, como la reforma agraria, la movilización social cargaba la curiosa responsabilidad de ser, al mismo tiempo, el nombre del principal objetivo político del gobierno militar y un concepto nuevo que había que definir sobre la marcha. Rodríguez Figueroa se encargaba de ello en sendos cuestionarios que respondía ante la prensa amiga del régimen, que luego SINAMOS reunía en folletos mimeografiados que circulaban en barrios y comunidades por todo el país. Antes de entrar en esas definiciones destinadas a las masas, habría que decir que, hoy, esos textos están llenos de hongos (figura 1), pero no está decidido de antemano si afectan solamente al papel o alcanzan también a las ideas que el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (GRFA), o al menos una importante porción del mismo orientada al socialismo, intentó inscribir en el cuerpo social.

Y es que, al pensar actualmente ese momento histórico, nos topamos con distintos obstáculos que requieren un tratamiento preciso si lo que nos anima es la intuición de que el gobierno de Velasco no solo define los contornos del Perú contemporáneo, sino que algunas de las ideas sobre el futuro del país producidas al calor de sus contradicciones tienen aún algo que decirnos hoy en día. Un buen punto de partida para esta indagación puede ser la condensada imagen del futuro ofrecida por el general Jorge Fernández Maldonado en 1973:

Vamos hacia una sociedad donde la propiedad social será preponderante, es decir, una sociedad de trabajadores, con nuestro

propio y autóctono modelo revolucionario, a través del cual restituimos al trabajo su misión liberadora, su capacidad de desalienación y de engrandecimiento humano. Todo aquel que trabaje para contribuir al fruto social de la riqueza, será un poco dueño del Perú, soberano de su Patria, puesto que para ganarse tan noble título no habrá explotado a ningún otro hombre. He ahí la hermosa verdad de la Revolución Peruana (SINAMOS, 1973a, p. 17).

Así cerraba su discurso el general, entonces ministro de Energía y Minas, ante trabajadores del subsector de Electricidad en un contexto auspicioso para el régimen, pues el quinto aniversario de la revolución llegaba con noticias de capitales extranjeros que habían pasado de cierto recelo inicial a un abierto entusiasmo ante las nuevas condiciones para la inversión en el país. Pero el principal problema a tratar durante aquella charla fue el papel de la clase media en la revolución, de aquellos que no son propiamente enemigos de ella pero que mantienen una distancia temerosa ante las consecuencias que podrían tener los cambios estructurales sobre sus privilegios —la misma clase a la que pertenecía buena parte de la cúpula militar, por cierto—. La charla tuvo un carácter motivacional, como quien busca no solo convencer sino emocionar al público —trabajadores de cuello blanco, principalmente— ante el futuro que el GRFA estaba gestando y que se tornaría evidente una vez que se eliminara la explotación como principal relación social. Aunque podamos reconocer en la idea de una «sociedad de trabajadores» un límite a la imaginación utópica ejercida por los militares —sobre lo que volveré en breve—, la imagen global del futuro anunciada en dicha reunión es ciertamente extraña tanto para la historia previa del país como para nuestro presente, poco fértil para las utopías.

Una lectura del velasquismo como formación utópica tiene la virtud de enmarcarlo lejos de los sentidos comunes que le imputan los males que hoy vivimos, ya sea desde la derecha («Velasco nos atrasó treinta años») o desde la izquierda tradicional («Velasco impidió la verdadera revolución»)²⁰⁴. Al entenderlo como un proyecto que no llegó a mostrar su pleno desarrollo, es posible eludir la censura intelectual que pesa sobre el periodo 1968-1975,

pues se le interroga desde los deseos que proyectó hacia el futuro bajo la forma de imágenes de una sociedad libre, que abrieron posibilidades incluso más allá del «desarrollo de la conciencia ideopolítica del grupo dirigente de la revolución», como lo sostenía Carlos Franco (1975, p. 245)²⁰⁵.

En otro lugar he ensayado una lectura de los cambios culturales gestados en aquella época desde el lugar que las artes visuales cumplieron en ellos, y he mostrado cómo se reconfiguró la noción de vanguardia y cómo algunos artistas articulados al régimen propiciaron cambios más amplios en las formas de comunicación y en las políticas culturales a nivel nacional (Mitrovic, 2019a; 2019b). Aquí me detendré en fragmentos de experiencias e ideas de aquel periodo que permiten atisbar la utopía entonces proyectada como modelo de una sociedad libre, democrática y moderna, asentada sobre un pasado cultural entendido como una tradición de rebeldía, como lo muestra la reinención de la figura de Túpac Amaru en diversos frentes del régimen.

Dice Fredric Jameson (2009) que las utopías operan como un cuerpo ajeno dentro de lo social, una especie de enclave que emerge de las posibilidades objetivas que una sociedad presenta en un momento determinado para imaginarse distinta de lo que es (pp. 31-32). Aquel cuerpo comparte los mismos «materiales» que componen a la sociedad y se posiciona ante las contradicciones que la atraviesan. En ese sentido, la utopía no es una formación externa a la sociedad, sino que depende de esta incluso cuando proyecte su solución definitiva e ideal; sin embargo, requiere una localización imaginaria y en la modernidad ese lugar aparece como un enclave donde se ensayan sus futuros posibles²⁰⁶. Es curioso emplear la noción de enclave para pensar la imaginación utópica, sobre todo cuando el término se popularizó en nuestro país para denunciar los enclaves imperialistas, como Talara, tempranamente desarticulados por el régimen en 1968. Siguiendo lo planteado por Jameson, sin embargo, lo esencial a retener es la idea de que la utopía, en cuanto enclave, permite ensayar una imaginación efectivamente autónoma respecto de la lógica del territorio mayor en el que se inscribe, sin

dejar de estar incrustada en este. Así operaron diversos espacios enclavados en el país —espacios económicos, sin duda, pero también culturales, como los espacios de entretenimiento de las élites— donde se vivía una modernidad circunscrita a la experiencia de las clases dominantes.

De alguna manera, el GRFA buscó quebrar los muros de esos enclaves para generalizar su contenido al resto de la sociedad. Las figuras utópicas que erigieron en su reemplazo cargaban con sus propias limitaciones. La «sociedad de trabajadores» antes citada, por ejemplo, establece un límite a la utopía en tanto la idea misma de una colectividad de trabajadores libres y autónomos se encuentra dentro de la imaginación burguesa, aquella que ve el trabajo como único mecanismo de realización de la libertad. Como señalara tempranamente Eric Hobsbawm en 1971, el GRFA buscaba armonizar capital y trabajo, entendidos como una diada esencial de todo organismo social. Por un lado, se imprimió una orientación humanista al capital, como en las grandes empresas estatales; por otro, se intentó instalar una nueva ética en las empresas asociativas que buscaban devolverle al trabajo su finalidad social. Sin embargo, la relación entre capital y trabajo no fue retada por la imaginación velasquista, por lo que se vislumbró un nuevo «pacto» entre ambos, digamos. A mi entender, la diferencia específica de la imaginación comunista consiste en desplazar el papel del trabajo en la definición del individuo como sujeto social, para permitir otras formas de asociación y reconocimiento independientes de este²⁰⁷. Veremos luego que ciertos desarrollos teóricos desde las filas del régimen buscaron superar los límites antes señalados.

La sociedad de trabajadores, entonces, es una figura que permanece determinada por aquello que estaba llamada a abolir, a saber, la sociedad oligárquica —en la cual las relaciones de producción permanecían cubiertas por formas precapitalistas de servidumbre— y ello permitía leer en la utopía antioligárquica tanto una liberación de las fuerzas productivas para el desarrollo del capitalismo como la precondition para el futuro socialista. Ambas posibilidades de interpretación fueron legítimas por un momento,

pero no sucede lo mismo si desplazamos el énfasis hacia la figura del trabajador como «un poco dueño del Perú», también formulada por Fernández Maldonado. En ella se hace patente en qué medida para el GRFA la imagen de una sociedad liberada mantenía una deuda con su propio pasado, como si se tratase de extender la propiedad privada en vez de abolirla y deshacer todo rezago simbólico de la concentración de la riqueza en pocas manos²⁰⁸. ¿Fue realmente posible imaginar el futuro de un modo radicalmente distinto? Es difícil formular una respuesta que no le exija al velasquismo rebasar sus propios límites históricos. No obstante, retengamos que en el material figurativo mismo con que se elaboran las imágenes utópicas podemos rastrear los condicionamientos que impone la historia sobre el ejercicio de proyectar una solución a las contradicciones del presente.

Ahora bien, la visión utópica producida por el velasquismo debe ser ubicada antes del declive de las capacidades utópicas registradas hoy globalmente, pero conviene anotar que cualquier lectura actual que emprendamos estará influida por una distancia que no solo responde a las décadas que nos separan de su formulación, sino a la pérdida de peso de las ideologías como mediaciones entre la imaginación individual y la colectividad, la misma que hoy habilita tanto la nostalgia por un pasado politizado como la distancia irónica frente a los aparentes excesos retóricos de la misma época. A fin de cuentas, y como lo dice el elocuente narrador de un documental del Canal 5 realizado por los 25 años del golpe de Velasco (un año después del autogolpe de Fujimori)²⁰⁹, los del GRFA, para muchos, fueron los tiempos del «discurso excesivo», que contrastan con la fresca economía de la palabra inaugurada por Fujimori, aquella que caracteriza a nuestra escena política hasta la actualidad. Sin duda, siempre desde esa misma perspectiva, la llamada izquierda «trasnochada» sería la heredera de aquellos excesos retóricos²¹⁰.

Tenemos ya una visión global, aunque incompleta, de la utopía velasquista tal como la formuló el ala izquierda del GRFA, pero conviene examinar sus fragmentos con más detalle, para luego

interrogar la «democracia social de participación plena» —el nombre del modelo utópico peruano— como la forma final, aunque no concretada, de dicha utopía. Hoy es común que el descrédito de la política lleve a que su introducción en situaciones cotidianas como reuniones de amigos o familia, o espacios de trabajo, genere rechazo. A inicios de los años setenta, SINAMOS deseaba que la vida cotidiana se politice, para lo que disponía de ciertas técnicas que debían alejar la situación participativa de rupturas o de la imposibilidad del diálogo. Digamos que sus promotores (el último peldaño en el esquema organizacional de SINAMOS) debían instalar grupos de trabajo para tomar decisiones a nivel barrial o zonal, o para reflexionar sobre el desarrollo de la revolución desde la experiencia concreta de quienes la vivían. Dice un folleto de capacitación de promotores:

El hombre se socializa solo cuando se comunica con los otros hombres. Por esto, el individuo solo se humaniza en el grupo. Sin el grupo no aparece el hombre. La autocrítica es la oportunidad que el grupo da a cada uno de sus miembros para realizarse como un individuo (sujeto); por eso, se estimula el énfasis individual y el del grupo. Cada miembro se presenta ante el grupo como individuo. *El individuo influye en el grupo y el grupo influye en el individuo* (Sinamos, 1973b, p. 2, énfasis en el original).

Estos principios de psicología social funcionan como preámbulo a indicaciones de corte práctico para los sinamistas: hable siempre de «nosotros», no de «ustedes»; no introduzca discordancias injustificadas; no dé órdenes; etcétera. No hay un «contenido» específico para la dinámica de grupo, sino una «forma» que debía propiciar la participación dentro de un marco ideológico capaz de diluirse una vez que cada individuo tome la palabra. El contorno general de dicho marco es el siguiente:

La verdadera democracia es justamente la forma de organización en que *cada miembro* del grupo *participa* en las deliberaciones y se responsabiliza por los resultados de la actuación grupal. Y en este sentido la obediencia se debe a la propia regla deliberada y no al temor o reverencia a una persona. *Obediencia es, por tanto, la coherencia del*

individuo con su propia deliberación (SINAMOS, 1973b, p. 5, énfasis en el original).

Aquí el poder reside en los individuos que deliberan libremente y actúan según los resultados de sus propias transacciones grupales para determinar las normas que los regirán colectivamente. Sin duda, estamos ante una imagen ideal de la participación de base (incluso de una democracia deliberativa realmente operativa) y, aunque sabemos que la vida concreta es bastante más compleja que estos principios de acción, la insistencia en el abandono del sometimiento ante la autoridad tradicional está ahí para recordarnos que el simple hecho de la existencia de grupos de trabajo marcaba ya una diferencia abismal con el Perú de la oligarquía. En esa simple definición de la obediencia está supuesta la política de la dinámica de grupo como una forma de interacción sostenida por el principio de que «todos los hombres nacen iguales» y, por tanto, «no hay razón por la cual unos deban obedecer a los otros» (SINAMOS, 1973b, p. 4).

Es complicado identificar esta dinámica de participación que habilitaba un deseo democrático genuino con los mecanismos de diálogo implementados por el Estado actualmente. Incluso es difícil imaginar a un *coach* de hoy en día propiciando la inscripción de la democracia en el seno de las empresas. La estrategia de SINAMOS tenía que promover un cierto tipo de entrenamiento para que el pueblo asuma su papel en la vida nacional y no solo un mecanismo transitorio para la resolución de conflictos. A fin de cuentas, de eso se trata este pequeño folleto de capacitación: de alimentar el deseo de participar en la vida política, más allá de los problemas que surgirían de la misma participación. Alimentado por la imagen de una sociedad libre y justa, donde los individuos participen en una verdadera democracia, el documento otorgaba un guion de organización que debía ser internalizado en las subjetividades hasta volverse un nuevo sentido común. Puede parecer insignificante, pero en ese sencillo texto quedó registrado un retazo de la imagen utópica hacia la que el velasquismo avanzaba.

Ese fragmento requiere de un concepto mayor que lo lance hacia una imagen global de la sociedad futura, así como reclama un eslabonamiento con otras instancias que aseguren que las demandas y voluntades que vienen de la base no se pierdan en su ascenso hacia la cúpula militar. Como dije, el nombre que debía responder a esas exigencias era el de movilización social. Pero ¿cómo la entendía el ala izquierda del GRFA? La movilización social era una idea que debía probar lo que algunos ideólogos del régimen, como Carlos Delgado, definían como su autonomía conceptual, es decir, su capacidad para crear una doctrina «nacionalista, humanista y libertaria» acorde con la singularidad histórica y presente del proceso peruano que, como se repetía a menudo, arribaría a un sistema «ni capitalista ni comunista» (Delgado, 1972). Hacia el final del periodo velasquista, estas ideas se cristalizarían en las Bases Ideológicas de la Revolución Peruana, impresas en revistas como *Participación* (a cargo de SINAMOS) y difundidas por otros medios masivos. Sin embargo, conviene rastrear el proceso inicial en la definición del perfil ideológico del régimen, lo que implicaba formular una primera imagen de futuro que permitiera guiar los esfuerzos de los nuevos aparatos del Estado y las organizaciones populares.

Al inicio de un temprano documento de SINAMOS se lee:

La Revolución Peruana pretende crear una sociedad donde cada hombre y cada mujer abandone para siempre la pasividad y el conformismo, y sea capaz de asumir plenamente la responsabilidad de ser el propio gestor y conductor en todas las esferas de su vida. En una sociedad así, la riqueza y el poder no podrán ser privilegio de nadie y, consecuentemente, el poder de decisión, lejos de constituir el monopolio de los privilegiados o del Estado, radicará en cada uno de sus integrantes (SINAMOS, 1971, p. 1).

Al menos desde esta perspectiva, es claro que el plan del régimen sería neutralizar la inercia de la tradición de dominación en el país —he ahí su carácter modernizador y, al mismo tiempo, modernista, pues se sabían productores de una novedad histórica sin precedentes—, pero a largo plazo implicaría también neutralizar el propio poder del Estado y propiciar una transferencia de poder al

pueblo. Difícilmente este objetivo mayor obtendría consenso entre las fuerzas armadas, pero vemos que para SINAMOS, con Rodríguez Figueroa a la cabeza, se trataba de sentar las bases para un socialismo futuro. La mirada de las dos caras del logo de Túpac Amaru, diseñado en 1969 por Jesús Ruiz Durand, que acompañan el documento que abre este ensayo, apunta hacia esa dirección y sugiere que la movilización social está decididamente orientada hacia el futuro.

A partir de ello, podríamos decir que la movilización social debe ser comprendida como un medio para lograr participación —otra palabra asociada al gobierno de Velasco—, antes que como un fin en sí. Las reformas económicas y las nuevas formas de organización, tanto en el agro como en las comunidades laborales, funcionarían como las bases materiales de una sociedad en transición hacia una forma superior, pero cuya concreción final dependía de un factor subjetivo clave:

La significación de esas reformas estriba en que ellas hacen indispensable nuevas actitudes y nuevos comportamientos no solo en el aspecto económico, sino también en lo social, político y cultural, porque, por primera vez en el Perú, introducen modificaciones sustantivas a las relaciones de propiedad y producción de los vitales sectores económicos que afectan (SINAMOS, 1971, p. 2).

Tales serían las bases objetivas y subjetivas de la movilización social, cuyo efecto, en último término, sería el de modificar el comportamiento hasta lograr que el sujeto movilizado abandone la pasividad y se haga partícipe activo de su destino; que no solo asuma su papel ciudadano en los asuntos colectivos, sino que acceda «al control de los recursos clave de la sociedad, fundamentalmente de los medios de producción y del producto socialmente generado» (SINAMOS, 1971, p. 8). Una vez más, ello implicaba cancelar las subjetividades heredadas por el Perú oligárquico que imposibilitaban «empatar» los cambios en la base económica generados por las reformas, con las formas ideológicas —o superestructurales— desarrolladas previamente. Nada garantizaba que las nuevas relaciones de producción se realizarían bajo un proyecto colectivo en lugar de que predominase la

satisfacción individual e inmediata. Hacía falta una «mística» que llevara a que los deseos, anhelos o venganzas se posterguen, pero queda clara la dimensión histórica y estructural del problema que la movilización social pretendió resolver.

Al inicio, SINAMOS entendía la movilización social como «el proceso en el cual se modifica el comportamiento de determinados grupos sociales que, de una conducta caracterizada por la “pasividad” —derivada de su condición de marginados—, pasan a otra caracterizada por la “actividad”, por la participación activa» (1971, p. 5). Aquí el énfasis está puesto en la conducta individual; sin embargo, tiempo después, Delgado (1973) la introducirá en una lógica más compleja:

En el Perú entendemos por movilización social, no lo que se ha entendido hasta hoy en la parla política corriente y tradicional —es decir, movimiento de gente para organizar, por ejemplo, manifestaciones públicas, marchas u otras actividades de protesta—, ni tampoco la sustitución de un comportamiento pasivo por uno activo en determinados grupos sociales que llegan a cuestionar su ubicación dentro de la sociedad [...], sino, más directamente y a nuestro juicio con mayor realismo, *un proceso histórico encaminado a transformar la estructura de poder de nuestra sociedad* (p. 39).

Dicho proceso partía de alterar «las relaciones económicas, sociales y políticas que tradicionalmente constituyeron los mecanismos decisionales de los que dependía el acceso al poder y a la riqueza» en el país, es decir, se trata de una «transformación estructural de los mecanismos institucionales del poder» (Delgado, 1973, pp. 39-40). Acaso el autor haya debido reconocer que tal proceso requería tanto de la movilización pública del pueblo como de su transformación actitudinal —de la pasividad a la actividad—, pues la dimensión estructural que reclamaba para la revolución debía soportarse en el «factor subjetivo», aquel que, precisamente, no brilló por su defensa de la irreversibilidad del proceso después de que Morales Bermúdez hiciera de la «profundización de la revolución» una frase notablemente vacía tras el golpe de 1975.

Lo anterior parece concluir que la propia teorización de la movilización social estaba equivocada, pero planteé inicialmente

pensarla como parte de una imagen utópica que permita, al menos por un momento, suspender el juicio histórico. Si la movilización social es un medio dentro de un proceso mayor, ¿cómo definir este último? ¿en qué consiste la democracia social de participación plena? Según Carlos Franco, se compone de tres elementos: el predominio de la propiedad social (economía); el ejercicio del poder a través de una red de organizaciones sociales que articule lo local, regional y nacional (política); y un proceso ascendente/descendente, a través de dicha red, que canalice las demandas del pueblo en la estructura institucional (planificación) (Franco, 1975, pp. 245-267). Ese es el «contenido» del modelo formulado por el GRFA, pero debe ser entendido como una «aproximación condicionada» a la utopía:

El proyecto peruano, como tal, no es un dato teórico inicial de la revolución. Él es, más bien, una formulación global inconclusa construida progresivamente en el curso del proceso. Como *modelo societal* [en sus palabras, «un proyecto teórico de organización social»], el proyecto peruano se identifica con la noción de «mito social» por su dinámica motivadora, el reenvío al futuro de su realización y el carácter «ideal» de su contenido. Pero se diferencia de aquella por su estadio actual de concreción inicial y su posibilidad real de realización a partir del poder ejercido por el Estado revolucionario y la progresiva participación popular (Franco, 1975, p. 188. Énfasis añadido).

La proximidad que Franco señala con la noción de «mito» es sugerente: la utopía velasquista empleó diversos recursos histórico-simbólicos hartamente conocidos para componer una «imagen normativa y directriz que unifique significativamente las decisiones políticas y las medidas de transformación revolucionaria» (p. 190), pero esa imagen emergía de una sociedad en transición que, como él mismo señala, iría disipando progresivamente las herencias del antiguo modo de producción. Lejos de forzar un salto hacia el futuro a partir de una imagen positiva y definida de una vez por todas, a esas persistencias del pasado le añadieron la consigna de propiciar que las soluciones al desarrollo de la revolución surjan «del propio pueblo autónomamente organizado para su liberación total y verdadera» (Delgado, 1973, p. 42). En ello radica el sentido de

entender la revolución peruana como un *proceso*, y queda claro que no se trataba simplemente de un tibio «reformismo», como lo denunció la izquierda revolucionaria. Estamos ante una reflexión que busca comprender cómo, ya tomado el poder del Estado, sería posible disolverlo en un nuevo poder popular, lo que plantea un desafío teórico importante para el socialismo actual.

Tales fueron las premisas del pensamiento velasquista: una suerte de teoría formal (organizacional, institucional) de la revolución, que debía cuidarse de mitificar su propia institucionalidad y solidificarla en una idea estrecha del futuro del país. Tal vez, la debilidad del velasquismo consista en la autoconciencia que sus ideólogos tuvieron sobre la necesidad de un modelo utópico siempre modificable, o acaso sea esa la principal lección que legaron al pensamiento político. Después de todo, las revoluciones deben inventar cada vez sus propias formas de realización.

Posteriormente, otros, como Rodríguez Figueroa y Fernández Maldonado, buscarían construir un socialismo nacionalista sobre las bases del pensamiento velasquista en el Partido Socialista Revolucionario²¹¹. Así, entre la aceptación realista de la imposibilidad de acelerar la transición, y el deseo de promover la participación a través de formas organizacionales cuyos contenidos no vendrían dictados de antemano, es que la utopía velasquista encontró su formulación²¹². Poco importa si fracasó por su propia lógica o si fue desactivada desde 1975 en adelante: por un tiempo, y con todas sus limitaciones y procesos truncos, la utopía tuvo lugar, con capacidad para proyectarse sobre la totalidad de la nación, aunque fuera entendida como un proceso antes que como una imagen prediseñada. Sería realmente fantástico vivir hoy bajo el mito del «Perú sin Velasco», o acaso sea ese el verdadero enclave utópico donde se atrincheran hoy quienes desean borrar su lugar en nuestra historia.

²⁰³ Algunas secciones de este ensayo forman parte del segundo capítulo en Mitrovic, 2019a.

[204](#) Uno de los pocos estudios de esas memorias contradictorias se encuentra en Portocarrero, 2003.

[205](#) No me ocuparé aquí de los deseos de algunas organizaciones de la nueva izquierda por radicalizar al régimen desde fuera. Me interesa mantenerme en el espacio «oficial», si se quiere, y espero que ello quede justificado en el desarrollo posterior de la indagación.

[206](#) Con la industrialización, el repertorio utópico inaugurado con esa isla separada del mundo social que es *Utopía* (1516), de Tomás Moro, se torna imposible. La modernidad lleva a que la sociedad como un todo deba rediseñarse desde sus fundamentos, aunque recientemente la llamada posmodernidad haya obturado este tipo de visión asociada a los modernismos capitalista y socialista. El paso de la isla al enclave como escenario de la utopía es ilustrativo de la diferencia entre el momento en que el comercio marítimo se encuentra en expansión —cuando el mercado mundial es aún una promesa— y cuando la extensión global del mercado capitalista ya se encuentra plenamente realizada.

[207](#) Ver Jameson, 2013 (pp. 29-30) para una elaboración sobre la colectividad utópica del propio mercado capitalista, según los planteamientos de Marx.

[208](#) Como es harto sabido, Carlos Malpica publicó, en 1965, el libro *Los dueños del Perú*, donde denunciaba la concentración de la riqueza y el poder en los tiempos oligárquicos.

[209](#) Documental *Juan Velasco Alvarado, 25 años después* (1993). https://www.youtube.com/watch?v=LUEv_n5a7gc

[210](#) Mayer (2017) sostiene: «[El de Velasco] fue sobre todo un periodo en el que la actividad gubernamental estuvo impregnada por un complejo discurso tecnocrático. Las medidas de reforma se pusieron en marcha a través de la imposición de ‘modelos’ basados en la creencia de que se podía diseñar y hacer cumplir una fórmula científicamente correcta para cambiar el carácter y el comportamiento humano; así se lograría la reducción de los conflictos, las desigualdades de clase y la consiguiente cohesión social. Los revolucionarios de Velasco deseaban utilizar la ingeniería social para crear un nuevo peruano nacionalista y orgulloso, que participara plenamente en una sociedad y una economía humanitarias que no eran ni capitalistas ni comunistas, sino intensamente nacionales y patrióticas.» (p. 35) Pese a que concuerdo con la caracterización del deseo que animaba la acción transformadora del régimen, veremos más adelante que la idea misma del «modelo» no fue tan burdamente tecnocrática como Mayer la presenta, pues los intelectuales de

Sinamos tomaron en cuenta la distancia entre teoría y realidad como una de las *premisas* de sus reflexiones.

[211](#) Ver Rodríguez, 1977, para un testimonio de parte sobre la Primera Fase y su desactivación posterior.

[212](#) Estas teorizaciones vinieron acompañadas por una actitud *pragmática* ante la política, como lo muestra el diálogo reconstruido por Enrique Mayer (2017, pp. 78-84) con el sinamista Francisco Guerra García.

SOBRE LOS AUTORES

Manuel Barrós

Sociólogo, investigador y traductor. Se licenció en Sociología por la PUCP con la tesis «La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano (1969-1975)». Sus intereses de investigación son: sociología de la literatura, traducción literaria, poesía, historia del libro, cultura impresa, herencia africana y literatura latinoamericana.

Anna Cant

Con una tesis sobre el impacto cultural y político de la reforma agraria en el Perú durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado obtuvo el grado de doctora en Historia por la Universidad de Cambridge (Reino Unido). Después pasó cuatro años en Bogotá, Colombia, donde realizó una investigación sobre el impacto de la radio de la Colombia rural durante las décadas de 1960 y 1970. Sus intereses de investigación abarcan diferentes aristas de la historia latinoamericana del siglo XX, como la comunicación de masas, la historia agraria y los conflictos sociales por la tierra en los países andinos. Actualmente es profesora en el departamento de Historia Internacional de LSE (London School of Economics & Political Science), Londres..

Talía Dajes

PhD por la Universidad de Michigan (2013). Es profesora de Literatura y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Utah en Salt Lake City, Estados Unidos. Su investigación actual se enfoca en las conexiones entre violencia política y memoria en la región andina, particularmente en la producción literaria y cinematográfica de Perú y Bolivia. Ha publicado artículos en diversos libros y revistas

académicas sobre documental peruano, cine, teatro y literatura del posconflicto; estética, política y reforma agraria; *performance* y poesía de mujeres militantes y arte peruano contemporáneo.

Fidel Gutiérrez Mendoza

Periodista licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres y estudios de posgrado en la PUCP. Ha participado en el libro *Días felices* (2012) y ha escrito los textos de las antologías discográficas «Back to Perú Vol. 2» y «¡Demolición!: The Complete Recordings of Los Saicos», editadas en España por el sello Munster Records. Actualmente, labora en el Diario Oficial *El Peruano* y en la Agencia de Noticias Andina, donde produce y conduce el programa *Rock en Rojo y Blanco* desde hace cuatro años vía plataforma televisiva en línea. Sus artículos, vinculados a la música y cultura popular, han sido publicados en medios especializados y masivos como *Caleta*, *Phantom Magazine*, *Sótano Beat*, *El Comercio*, entre otros.

Gonzalo Benavente Secco

Escritor y director de cine, teatro y televisión. Magíster en Literatura Hispanoamericana por la PUCP, bachiller en Comunicación Audiovisual y bachiller en Periodismo por la misma universidad. Ha sido escritor, director, editor y productor asociado del largometraje *Rocanrol '68* (2013), ganadora del Premio a la Mejor película peruana en construcción en el Festival de Cine de Lima (2012) y del 5th Annual Latino and Native American Film Festival (LANAFF) de Estados Unidos, en la categoría Mejor Director emergente. Su segunda película, *La Revolución y la tierra* (2019), se convirtió en el largometraje documental más visto en la historia del cine peruano y obtuvo el Premio APRECI 2019 de la crítica cinematográfica al Mejor documental. En teatro ha sido ganador del Premio nacional de Nueva Dramaturgia y del Festival de dramaturgia Sala de Parto. Guionista y director del programa de televisión *Historias de papel* (Plus TV, 2012-2016), adaptando más de medio centenar de obras de literarias a la pantalla. Enseña cursos de cine en la PUCP y la UPC.

Elton Honores

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los libros *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010); *La civilización del horror. El relato de terror en el Perú* (2014); *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* y *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)*, ambos en 2017; *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)* en 2018; los volúmenes I y II de las antologías *Más allá de lo real. Antología del cuento fantástico peruano del siglo XXI* (2018) y *Noticias del futuro. Antología del cuento de ciencia ficción peruano del siglo XXI* (2019); entre otros. Asimismo, sus investigaciones han permitido redescubrir libros como *El hijo del doctor Wolffan* (1917) de Manuel A. Bedoya, *El castillo de los Bankheil* (1944) de Alejandro de la Jara, y *El jardín de las lámparas* (1924) de Luis Enrique Moreno Thellesen. Es profesor del Departamento de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos e investigador del Instituto Raúl Porras Barrenechea. Ha sido presidente de diversas ediciones del Congreso Internacional de Narrativa Fantástica, realizados en Lima, y del Congreso Nacional de Escritores de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción (2011-2020).

Alexander Huerta-Mercado

Antropólogo por la PUCP. Obtuvo su doctorado, máster y diploma de Culture and Media por la Universidad de Nueva York (NYU). Ha publicado investigaciones sobre cultura popular y artículos de divulgación de ciencias sociales en el diario *El Comercio*. Ha publicado *El Chongo peruano, Antropología del humor popular* (2019). Dirige el proyecto Sherezade de Antropología visual. Actualmente, se desempeña como profesor en la PUCP.

Mijail Mitrovic Pease

Magíster y licenciado en antropología por la PUCP. Actualmente es docente y coordinador del área académica de Teoría e Investigación

en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP e investigador del Taller Etnológico de Cultura Política. Entre sus publicaciones figuran textos en diversas revistas, además de *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra* (2016) y *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60* (2019).

Evelyn Núñez-Alayo

Graduada del Master of Arts in Information Design 2015-2016 de la Universidad de Reading en Inglaterra. Obtuvo el grado de Magíster en Comunicaciones por la PUCP con la tesis «Novela gráfica peruana». Es licenciada en Arte con mención en Diseño Gráfico de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP, donde es profesora de los cursos de Diseño y Comunicación Editorial. Su tesis de licenciatura, «Memoria Colectiva y Estructuras Simbólicas en el Diseño Gráfico», recibió el premio otorgado por la Dirección Académica de Investigación de la PUCP en 2006.

Christabelle Roca-Rey

Historiadora e investigadora de la relación entre visualidad y política en América Latina. Es licenciada en Historia y licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad Paris I–La Sorbona, y egresada de la Maestría de Estudios Latinoamericanos de la Universidad King’s College London. En 2014 obtuvo un doctorado en esta misma universidad con una tesis que analiza la producción de imágenes políticas en el Perú entre 1967 y 1980, y que se titula «Monadas y Manu militari: mandatarios e identidad nacional en los discursos viso-políticos peruanos». Es autora de los libros *La propaganda visual durante el Gobierno de Juan Velasco Alvarado, 1968-1975* (2016) y *La caída visual de Fernando Belaunde Terry y Francisco Morales Bermúdez* (2019).

Carla Sagástegui

Se desempeña como profesora de Literatura y jefa de la Oficina de Iniciativas Estudiantiles en la PUCP. Con la tesis «Tramas de la ficción externa en la literatura peruana y sus modos ficcionales», se

doctoró en Arte, Literatura y Pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y desarrolló el enfoque desde la oralidad y escritura con el cual realiza sus actuales investigaciones. Sus estudios sobre el cómic se iniciaron con la curaduría y publicación del catálogo «Los primeros 80 años de la historieta en el Perú» para la exposición realizada con el ICPNA en 2003. Entre las diversas ponencias y artículos que desde entonces ha continuado desarrollando sobre las relaciones entre el arte, el cómic y la literatura destacan los capítulos «Acevedo y sus precursores» del libro *Redrawing The Nation: National Identity in Latin/o American Comics* (2009), editado por L'Hoeste y Poblete; y «Amando nuestro cuerpo. El género en la gráfica de Marisa Godínez», publicado el año 2016 como parte del libro *BÚMM! Historieta y humor gráfico en el Perú: 1978-1992*, de Alfredo Villar. Es autora, junto con Jesús Cossio, de los dos volúmenes de *Ya nadie te sacará de tu tierra. Un cómic sobre la reforma agraria en el Perú*, publicados por la editorial Contracultura en 2019 y 2020.

Miguel Sánchez Flores

Periodista, escritor y docente universitario. Magíster en Historia del Arte y Curaduría y licenciado en Periodismo por la PUCP. Su tesis de maestría se centró en el análisis de los afiches para la reforma agraria realizados durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado, en la que discutió la categoría del «pop achorado». Siguió estudios de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y actualmente cursa el Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la PUCP. Ha desarrollado investigaciones sobre literatura, periodismo y arte peruano contemporáneo. Ha publicado el libro de cuentos *Ciudades vencidas* (2016) y la novela *Secta Pancho Fierro* (2017), con la cual obtuvo el primer puesto en el 8vo Premio de Novela Breve de la Cámara Peruana del Libro. Actualmente, se desempeña como docente ordinario del Departamento de Comunicaciones de la PUCP.

Alejandro Santistevan

Licenciado en Historia por la PUCP con la tesis «Entre el nacionalismo y el peso del dólar: Perú y Estados Unidos en el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)». Magíster en Historia por el Centro de Investigación y Docencia Económica (CIDE) en México con la tesis «Bolivia y Perú en la Guerra Fría Latinoamericana, los límites de la política exterior del nacionalismo-revolucionario-militar, 1968-1971». Ganó el Premio de Apoyo a la Iniciación en Investigación (PAIN) de la Dirección de Gestión de la Investigación de la PUCP en 2015, la beca para tesis de licenciatura en Historia en la PUCP de la Fundación Bustamante de la Fuente y del Instituto Riva-Agüero y una beca de dedicación a tiempo completo del CONACYT de México de 2018 a 2020. Ha dado conferencias y publicado sobre historia política, historia de las relaciones internacionales y sobre memoria histórica.

BIBLIOGRAFÍA

Introducción: Mito contra mito / Miguel Sánchez Flores

- Aguirre, C. & Drinot, P., eds. (2018). *La revolución peculiar: repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy, and other essays*. Trad. de B. Brewster. Nueva York: Monthly Review Press.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil.
- Chirinos Soto, E. (1992). *Historia de la República*. Lima: A.F.A
- Cotler, J. (1995). *Perú. 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Flórez del Águila, J. (2019). *Selva Misteriosa*. Lima: Planeta.
- Franco, C. (ed.) (1983). *El Perú de Velasco*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Kruijt, D. (1991). *La revolución por decreto*. Lima: FLACSO, Mosca Azul.
- Mayer, E. (2009). *Cuentos feos de la reforma agraria peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Pease, H. (2013). *La política en el Perú del siglo XX*. Lima: PUCP.
- Portocarrero, G. (2003). Memorias del velasquismo. En M. Hamann, S. López Maguiña, G. Portocarrero y V. Vich, eds., *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 229-255). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics*. Trad. de G. Rockhill. Londres: Continuum.
- Sánchez Flores, M. (2016). «Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado». Lima, PUCP, Tesis de Maestría.
- Walter, R. (2010). *Peru and the United States, 1960-1975: how their Ambassadors Managed Foreign Relations in a Turbulent Era*. Pennsylvania: Penn State University Press.

***¿Por qué se canceló el concierto de Santana en Lima? /
Alejandro Santistevan***

- Adrianzén, A., ed. (2011). *Apogeo y crisis de la izquierda peruana: hablan sus protagonistas*. Lima: IDEA Internacional, UARM.
- Bustamante, E. (2012). *La radio en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Cornejo, P. (2012). *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedecé.
- Correa, G. (2002). El rock argentino como generador de espacios de resistencia. *Huellas 2*, 40-54.
- Dorais, G. (2014). Les ennemies de mes ennemies sont mes ennemies: regard sur l'émergence de la gauche radicale péruvienne dans la foule des réformes velasquistes (1968-1980). *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 71, 200-205.
- Favoretto, M. & T. Wilson (2017). El Gran Hermano burlado: la neolengua oficial y la neolengua contracultural durante la dictadura militar (1976-1983) en Argentina. *Contexto (Vitoria)*, 37.
- Gonzales, W. (2015). *Música escondida: historia de los rankings musicales del Perú desde 1948 hasta el 2000*. Lima: edición del autor.
- Gutiérrez, F. (2004). ¿Por qué se fue? ¿Por qué murió? *Esculpiendo milagros*. <http://esculpiendo.blogspot.com/2004/10/por-qu-se-fue-por-qu-muri.html>
- Igartua, F. (1969). Carta al lector. *Oiga*, 14 de febrero de 1969, p. 7.
- Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en la dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 212, 77-102.
- Mc Gregor, F. (1979). Las universidades en las disposiciones legislativas de los últimos 20 años. *Revista de la Universidad Católica* 6, 137-152.
- Ríos, S. (2013). «El Cardenal Landázuri y el Concilio Vaticano II». Lima, PUCP, tesis de Maestría en Historia.
- Sánchez, M. (2002). *La revolución peruana ideología y práctica política de un gobierno militar, 1968-1975*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Vigil, A. & Bustos, P. (2014). El general Velasco y el rock nacional: y por qué Santana no pudo tocar en el Perú. *Fanzine Sótano Beat*. <https://fanzinesotanobeat.wordpress.com/2014/10/29/el-general-velasco-y-el-rock-nacional-y-el-porque-santana-no-pudo-tocar-en-el-peru/>
- Weinstein, N. (2009). *Carlos Santana: A Biography*. Connecticut: Greenwood.
- El gobierno de Velasco y los mass media. El caso del Tío Johnny / Anna Cant***
- Arkivperu (2010). Las «Chichi-chicas» de «El Tío Johnny a Go-Go» (1967-1969) [Comentario en un blog]. <http://www.arkivperu.com/las-chichi-chicas->

[de-el-tio-johnny-a-go-go-1967-69/%23comment-191978](#)

- Atwood, R. & Mattos, S. (1982). Mass Media Reform and Social Change: The Peruvian Experience. *Journal of Communication*, 32(2), 33-45.
- Bedoya, R. (1992). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.
- Buntinx, G. (2005). *E.P.S. Huayco: documentos*. Lima: Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima.
- Cott, R. (1974). Giving the press to the people. Londres, *The Guardian*, 4 de diciembre, p. 14.
- Dorfmann, A. & Armand Mattelart (1972). *Para leer al Pato Donald: comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gargurevich, J. (1991). *Historia de la prensa peruana*. Lima: La Voz.
- Hildebrandt, C. (1981). *Cambio de palabras: 26 entrevistas*. Lima: Mosca Azul.
- Knudson, J. W. (2009). *Roots of revolution: the press and social change in Latin America*. Washington DC: Catholic University of America Press.
- León Frías, I. (1974). La marcha del cine peruano: incertidumbre. *Hablemos de Cine*, 66.
- Manotas (2007). El Tío Johnny: un tío que se las trae. [Mensaje en un blog]. *La esquina de pulpín*. <http://laesquinadepulpin.blogspot.com/2007/11/el-to-johnny-un-to-que-se-las-trae.html>
- Neira, Hugo (1973). El poder de informar. *Participación*, 2, 50-73.
- Philip, G. (2018). Velasco y los militares: la política del declive, 1973-1975. En C. Aguirre y P. Drinot, eds., *La revolución peculiar: repensando el gobierno militar de Velasco* (pp. 263- 279). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rosas Paravicino, E. (1978). «Tentativa de socialización de los diarios de circulación nacional en el Perú». Tesis de periodismo. Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco.
- SINAMOS (1973). Folleto conmemorativo del Encuentro Nacional Inkari. Diseño de Carlos Sánchez. Lima: SINAMOS.
- Thapar, R. (1968). The Common Roots of Our Alienation. En Apellido del presidente del congreso (Presidencia). *Meeting of Experts on Cultural Rights as Human Rights*. Ponencia llevada a cabo en París, Francia. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000186145_fre?posInSet=10&queryId=f03fd052-2902-470b-b6dd-124f87666a35
- Vivas, F. (2012). En memoria de nuestro Tío Johnny. *El Comercio*, 11 de marzo, p. 1.

«Al diablo con la revolución». Rock peruano en tiempos de Velasco / Fidel Gutiérrez Mendoza

- Aguirre C. & P. Drinot (2018). *La revolución peculiar: repensando el Gobierno Militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Cornejo Guinassi, P. (2002). *Alta tensión: los cortocircuitos del rock peruano*. Lima. Emedecé.
- García H., D.; H. Lévano; L. Berrocal & R. Gagliardi (2012). *Días felices: rock and roll, twist, surf, a-gogo, enfermedad, cumbia beat, psicodelia y otros sonidos juveniles entre 1957 y 1983*. Lima: Contracultura.
- Gargurevich J. (2002). *La comunicación imposible: información y comunicación en el Perú (siglo XVI)*. Lima: UNMSM.
- Gonzales, W. (2015). *Música escondida: archivo de los rankings musicales del Perú desde 1948 hasta el 2000*. Lima: edición del autor.
- Gutiérrez, F. (2009). *Wildmen in the City: A Story About Los Saicos. Los Saicos: ¡Demolicion! The Complete Recordings*. Distolux, SL: Munster Records.
- Lévano, H. (2018). ¿En qué momento Velasco jodió al rock? *Revista Urbanoide*, 3.
- Hendler, H. (1983). *Year by year in the Rock Era*. Connecticut: Greenwood.
- Norman, P. (1986). *¡Gritad! La verdadera historia de los Beatles*. Barcelona: Ultramar.
- Savage, J. (2015). *1966: The Year the Decade Exploded*. Londres: Faber & Faber.
- Torres Rotondo, C. (2009) *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú. 1957-1975*. Lima: Revuelta.
- Vivas, F. (2008) *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Universidad de Lima.

El cine peruano: antes y después de Velasco / Gonzalo Benavente Secco

- Bedoya, R. (1997). *Un cine reencontrado: diccionario ilustrado de las películas peruanas*. Lima: Universidad de Lima.
- Bedoya, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- Carbone, G. (2007). *El cine en el Perú: el cortometraje, 1972-1992*. Lima: Universidad de Lima.
- Franco, C. & Ames, R. (1983). *El Perú de Velasco*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

- García, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327*. Lima: Grupo Chaski y Violeta Nuñez Gorriti.
- Kruijt, D. (1989). *La revolución por decreto*. Lima: Mosca Azul.
- Mayer, E. (2018). *Cuentos feos de la Reforma Agraria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Neira, H. (1964). *Cuzco: tierra y muerte*. Lima: Problemas de Hoy.
- Neira, H. (1974). *Huillca: habla un campesino peruano*. La Habana: Casa de las Américas.
- Pease, H. (1977). *El ocaso del poder oligárquico*. Lima: Desco.
- Rochabrún, G., ed. (2011). *¿He vivido en vano? La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Thorndike, G. (1976). *No, mi general*. Lima: Mosca Azul.
- Velasco, J. (1972). *Velasco, la voz de la revolución. Discursos del presidente de la República general de división Juan Velasco Alvarado (1968-1970)*. Tomo 1, 1970-1972. Lima: SINAMOS.
- Wiener, C. (2013). Introducción. En N. García, *Cuando el cine era una fiesta: la producción de la Ley 19327*. Lima: Grupo Chaski y Violeta Núñez Gorriti.
- Zimmerman, A. (1978). *Los últimos días del general Velasco*. Lima: Humboldt.

Los exilios y cautiverios de la plástica peruana durante el velasquismo / Miguel Sánchez Flores

- Acha, J. (1968). La vanguardia pictórica en el Perú. En *Nuevas tendencias en la plástica peruana*. Lima: UNMSM.
- Acha, J. (1970). Vanguardismo y subdesarrollo. *Nuevo Mundo / América Latina*, 51-52.
- Acha, J. (1981). ¿Por qué no vivo en el Perú? *Hueso Húmero*, 8, 108-109.
- Aguirre, C. & P. Drinot (2018). *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: IEP.
- Buntinx, G. (1983) ¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana. *Hueso Húmero*, 18, 61-85.
- Burga, T. (2018). Lo mío empezó viendo la obra de Duchamp. *El Comercio*, 18 de abril, Luces, p. 2.
- Burga, T.; M.A. López; E. Tarazona; IPCNA & Württembergischer Kunstverein (2011). *Teresa Burga: Informes, esquemas, intervalos 17.9.10*. Lima: ICPNA.

- Castrillón, V. A. (2014). *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Cuevas, T. & R. Quijano (2011). Arte al paso o la siempre inalcanzable realidad peruana. En *Arte al paso: Coleção contemporânea do Museu de Arte de Lima -- MALL: estação Pinacoteca 28 de maio a 31 de julho de 2011*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Del Valle, C. A. (2008). *Gastón Garreaud: Una celebración del pensamiento visual*. (Garreaud : Gastón Garreaud, retrospectiva 1957-2005.)
- Eielson, J.E. (1981). ¿Por qué no vivo en el Perú? *Hueso Húmero*, 8, 113.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, C. & R. Ames (1983). *El Perú de Velasco*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Gargurevich, J. (2016). Crónica de una histórica controversia entre artistas. En *Arte Popular de Huamanga, Homenaje a Joaquín López Antay*. Lima: PUCP.
- Gargurevich, J. (2019). *La revolución y la prensa (cronología básica)*. Texto inédito.
- Huerto, W. J. (2000). *Huellas de Bellas Artes: Reseña histórica 1917-1999 de la docencia, la plástica y la vida institucional en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP): análisis y conclusiones*. Lima: Editora Magisterial.
- INC – Instituto Nacional de Cultura (1977). *Política cultural del Perú*. París: UNESCO.
- Lauer, M. (1975). ¿Qué ha cambiado en la cultura? *La Crónica*, 5 de octubre.
- Lauer, M. (2007 [1976]). *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- López, M. (2013). *F(r)icciones cosmopolitas. Redefiniciones estéticas y políticas de una de idea de vanguardia en los años 60s*. Lima: MALL.
- López, M. (2014a). Una delicada anarquía. En *Rafael Hastings: el futuro es nuestro y/o por un pasado mejor, 1983-1967*. Lima: ICPNA.
- López, M. (2014b). El arte es bonito e interesante. Una conversación con Rafael Hastings. En *Rafael Hastings: el futuro es nuestro y/o por un pasado mejor, 1983-1967*. Lima: ICPNA.
- López, M. (2016). *Una guerrilla cultural: Juan Acha y la vanguardia peruana de los años sesenta*. https://post.at.moma.org/content_items/849-una-guerrilla-cultural-juan-acha-y-la-vanguardia-peruana-de-los-anos-sesenta
- Mitrovic, P.M. (2018). *Runan Caycu: biografía y totalidad*. Texto inédito.

- Mitrovic, P. M. (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: PUCP.
- Pease, G. H.; A. Filomeno & C.J. Calderón (1974). *Perú, 1968-1973; 1974-1980: cronología política*. Lima: DESCO.
- Roca-Rey, C. (2016). *La propaganda visual durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Sánchez Flores, M. (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. Lima: PUCP.
- Sánchez Flores, M. (2018). Del individuo al ser social: colectividades artísticas desde Bellas Artes. En *Un siglo de arte desde a Escuela Nacional*. (pp. 36-51). Lima: ICPNA, ENSABAP.

Representaciones fantásticas y miméticas de la crisis del proyecto militar en la narrativa peruana (1968-1975) / Elton Honores

- Adolph, J. B. (1971). *Hasta que la muerte*. Lima: Moncloa-Campodónico.
- Adolph, J. B. (1973). *La ronda de los generales*. Lima: Mosca Azul.
- Ampuero, F. (1979). *Miraflores' Melody*. Lima: SERCONSA.
- Belevan, H. (1975). *Escuchando tras la puerta*. Barcelona: Tusquets.
- Carvallo, C. (1979). Con Ampuero, el autor de *Miraflores Melody*. Entrevista a Fernando Ampuero. *Oiga*, 80. Lima, 20-27 de agosto, pp. 22-23.
- Contreras, C. & M. Cueto (2007). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP.
- González Vigil, R. (1979). Lima: Suplemento Dominical de *El Comercio* (s/f).
- Honores, E. (2015). Vampiros y fantoches en una nación enferma. La figura del dictador en tiempo real. *Hispanorama*, 147, 31-35.
- Honores, E. (2017). *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)*. Lima: Polisemia.
- Honores, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Lima: Polisemia.
- Luchting, W.A. (1973). Por lo general. Suplemento Dominical de *El Comercio*, p. 20.

La historieta de la liberación: Juan Acevedo / Carla Sagástegui

- Acevedo, J. (1990). *Como fazer histórias em quadrinhos*. São Paulo: Global.
- Acevedo, J. (1986). *Wie man comix macht*. München: AG Spak.
- Acevedo, J. (2019 [1978]). *Para hacer historietas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Acevedo, J. & M. Munive (2015). *Mundo Cuy*. Lima: ICPNA.
- Arequipaño, A. & Jiménez, J. (1994). Las relaciones del Perú y los Estados Unidos: ¿hacia un nuevo enfoque? *Pensamiento Constitucional*, 1(1), 93-124.
- Arróspide, C. (1975). *Cultura y liberación*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Arróspide, C. (1985). *Reflexiones sobre el cambio cultural en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- Bach A., S J. (2011). Historia Fe Y Alegría [Mensaje en un blog]. *Urpillau*. <http://alegria17.blogspot.com/>
- Boal, A. (1975). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. São Paulo: Hucitec.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Coloma, C. (2002). *El primer manual de organización y funciones del Instituto Nacional de Cultura*. Lima: INC. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/335>
- Coma, J. (1981). *Y nos fuimos a hacer viñetas*. Madrid: Penthalon.
- Coma, J. (1984). *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona: Península.
- Comisión de Reforma de la Educación (2013 [1970]). Reforma de la Educación Peruana. Informe General. En P. Oliart, *Educación en tiempos de cambio 1968-1975* (pp. 85-120). Lima: Derrama Magisterial.
- DESCO (s/f). *Los inicios institucionales 1965-1968*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo. <http://www.desco.org.pe/los-inicios-institucionales-1965-1968>
- Freire P. (1970). *La pedagogía del oprimido*. Nueva York: Herder y Herder.
- Gargurevich, J. (2002). *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: PUCP.
- Gubern, R. (1973). *Literatura de la imagen*. Barcelona: Salvat.
- Gutiérrez, G. (1971). *Teología de la liberación*. Lima: CEP.
- Kruijt, D. (1991). *La revolución por decreto. Perú durante el gobierno militar*. Lima: Flacso, Mosca Azul.
- Löwy, M. (1999). *Guerra de dioses: religión y política en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lumley, R. (1994). Introduction. En U. Eco, *Apocalypse Postponed* (pp. 1- 14). Bloomington: Indiana University Press.
- Masotta, O. (1982). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós.
- Oliart, P. (2013). *Educación en tiempos de cambio 1968-1975*. Lima: Derrama Magisterial.

- Sagástegui, C. (2003). *La historieta peruana. Los primeros ochenta años 1887-1967*. Lima: ICPNA.
- Salazar, A. (1976) *La educación del hombre nuevo; rasgos fundamentales de la reforma educativa peruana*. Lima: Paidós.
- Salazar, A. (1969) La cultura de la dominación. En *Perú Problema: Cinco ensayos* (pp. 53-77). Lima: Francisco Moncloa.
- Sánchez, D. (s.f.). Revistas de literatura infantil en el Perú. *Letras-Uruguay*. http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/sanchez_lihon_danilo/revistas_de_literatura.htm
- Schulze, H. & Schulze, T. (1975). *Método y técnicas para la educación popular*. Lima: Tarea.
- Stanislavski, C. (2012). *Un actor se prepara*. Ciudad de México: Diana.
- Velasco, J. (2013a [1972]). Discurso del Presidente de la República en la inauguración de la segunda reunión de la Comisión Ejecutiva Permanente para la Educación, la Ciencia y la Cultura. En P. Oliart, *Educación en tiempos de cambio 1968-1975* (pp. 77-84). Lima: Derrama Magisterial.
- Velasco, J. (2013b [1969]). Mensaje a la Nación con motivo de la promulgación de la Ley de la Reforma Agraria. En P. Oliart, *Educación en tiempos de cambio 1968-1975* (pp. 66-67). Lima: Derrama Magisterial.
- Verplaetse, J. (1950). El punto cuatro del presidente Truman. *Cuadernos de estudios africanos*, 9, 97-118.
- Youngers, C. (2003). *Violencia política y sociedad civil en el Perú: historia de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

¡Jatariy! Arte y política en los años de Juan Velasco Alvarado / Christabelle Roca-Rey

- Acevedo, Juan (1975). *Textual*, 10, 71.
- Alfaro, S. (2006). El lugar de las industrias culturales en las políticas públicas. En L. Lumbreras y V. Vich, eds., *Políticas culturales: ensayos críticos* (pp. 137-176). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Asensio, R. (2017). *El apóstol de los Andes. El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Buntinx, G. (1997). Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana. En E. Oteiza, ed., *Cultura y política en los años 60* (pp. 267-286). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.

- Castillo, M. (2008). El Derecho y el cine en el Perú. *Revista general de legislación y jurisprudencia*, 1, 135-143.
- Castrillón, A. (2003). *La generación del 68: entre la agonía y la fiesta de la modernidad*, Lima: ICPNA.
- Castrillón, A. (2014). *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Delgadillo, O. (2014). Perú: el rock prohibido por la dictadura militar. *Latinoamericano Revista Digital*.
<https://revistalatinamericano.wordpress.com/2014/01/19/peru-el-rock-prohibido-por-la-dictadura-militar/>
- Escribano, P. (2004). Historietas para la historia. *La República*, 2 de julio. Recuperado de: <https://larepublica.pe/tendencias/360877-historietas-para-la-historia>
- Gargurevich J. (2016). El día que López Antay derrotó a los cultos de Lima. *Juan Gargurevich... cosas del periodismo*.
<https://tiojuan.wordpress.com/2017/08/15/el-dia-que-lopez-antay-derroto-a-los-cultos-de-lima/>
- Hernández-Rodríguez, R. (2009). *Splendors of Latin Cinema*. Westport, CT: Praeger.
- Lauer, M. (1982). *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: DESCO.
- Ledgard, M. (2004). *De Supercholo a Teodosio: historietas peruanas de los sesentas y setentas*. Lima: ICPNA.
- Lituma, L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú 1969-1975)*. Lima: Pakarina, UNMSM.
- Mariotti, F. (1972). *Francesco Mariotti*.
<http://www.mariotti.ch/es/expositions/1972/contacta-72/>
- Mendoza, Z. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: PUCP.
- Montes Varela, E. (1974). *Última Hora*, 12 de agosto, p. 2.
- Roca-Rey, B. (2003). *La historia de la publicidad en el Perú*. Lima: El Comercio.
- Roca-Rey, C. (2016). *La propaganda visual durante el Gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos - Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Rodríguez Figueroa, L. (1975). *Textual*, 8, 104-105, diciembre.
- Sánchez Flores, M. (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. Lima: PUCP.
- SINAMOS (1972). Contacta 72: arte libertario. *Sinamos Informa*, 1(2), 34-35.
<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1138949/language/es-MX/Default.aspx>
- Vargas Llosa, M. (2006). Escaramuza en Liliput. *El País*.
https://elpais.com/diario/2006/04/09/opinion/1144533604_850215.html
- Villacorta, J. & Hernández, M. (2002). *Franquicias imaginarias: las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: PUCP.

Del pop al populismo: los afiches de la reforma agraria de Jesús Ruiz Durand / Talía Dajes

- Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy, and other essays*. Trad. de B. Brewster. Nueva York: Monthly Review Press.
- Cant, A. (2012). «Land for those who work it»: A visual analysis of agrarian reform posters in Velasco's Peru. *Journal of Latin American Studies*, 44, 1-37.
- Carnevale, F. & Kelsey, J. (2007). Art of the possible: An interview with Jacques Rancière. *Artforum*, 256-267.
- Cotler, J. (1993). Democracy and national integration in Peru. En C. McClintock & A. F. Lowenthal, eds., *The Peruvian experiment reconsidered* (pp. 3-38). Princeton: Princeton University Press.
- Debray, R. (1967). *¿Revolución en la revolución?* La Habana: Casa de las Américas.
- López Maguiña, S. (2019) Una visión moderna colonial del mundo andino. Criollos e indios en «Amor indígena» de Ventura García Calderón. *Investigaciones Sociales*, 22(40), 253-265. doi: 10.15381/is.v22i40.15900.
- Mazzotti, J. A. (2014). Peruvian literature. An elusive treasure. *Harvard Review of Latin America*, 14(1), 78-80.
http://revista.drclas.harvard.edu/files/revista/files/111544_revista_forweb.pdf?m=1411387027
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics*. Trad. de G. Rockhill. Londres: Continuum.
- Rancière, J. (2012). *El desacuerdo: política y filosofía*. Trad. de H. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ruiz Durand, J. (c. 1969-1971). Afiches de la Reforma Agraria. Offset sobre papel, 100 x 71 cm. Centro Cultural San Marcos. Lima: Oficina de Difusión de la Reforma Agraria.

Sánchez Flores, M. (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*. Lima, PUCP.

Schydrowsky, D. M. & Wicht, J. J. (1993). The anatomy of an economic failure. En C. McClintock & A. F. Lowenthal, eds., *The Peruvian experiment reconsidered* (pp. 94-143). Princeton: Princeton University Press.

Turner, M. (1997). *From two Republics to one Divided: Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*. North Carolina: Duke University Press.

Turner, M. (2006). *Republicanos andinos*. Trad. de J. F. Espinoza. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.

Velasco Alvarado, J. (1972). *Velasco, la voz de la revolución*. Lima: Peisa.

El teatro negro afroperuano en el Estado pluricultural. Política y sociedad en la trayectoria de Perú Negro / Manuel Barrós

Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Revista Histórica*, 37(2), 137-168.

Ansión, J. (1986). *Anhelos y sinsabores: dos décadas de políticas culturales del Estado peruano*. Lima: GREDES.

Barrós, M. (2016). *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Tesis de bachillerato. Lima, PUCP.

Barrós, M. (2018). Fisiología de una identidad multiétnica: El teatro en la formación del campo del arte negro afroperuano (1956-1975). En *Actas del Encuentro de Investigadores de la Cultura Afroperuana* (pp. 141-171). Lima: Ministerio de Cultura del Perú.

Bernuy, J. (1995). La pintura de Leslie Lee. *La casa de Cartón*, 14, 64-71.

Bourdieu, P. (2010). El mercado de los bienes simbólicos & La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 85-230). Buenos Aires y Ciudad de México: Siglo XXI.

Calvo, C. (2010). *Pedestal para nadie*. Lima: Mesa Redonda.

Contreras, C. & M. Cueto (2007). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente* (pp. 299-324: 325-365). Lima: IEP, PUCP, Universidad del Pacífico.

Cornejo Polar, J. (1990). *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895-1990)*. Lima: Universidad de Lima.

- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: IEP, PUCP.
- Kapsoli, W. (1990 [1975]). *Rebelión de esclavos en el Perú*. Lima: Purej.
- Lituma A., L. (2011). *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Lima: UNMSM.
- Lloréns, J. A. (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: IEP, Instituto Indigenista Interamericano.
- Pease, H. & O. Verme (1974). *Perú (1968-1973): cronología política*. Tomo I. Lima: DESCO.
- Tompkins, W. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC - Centro Universitario de Folklore.

Periódicos murales para Túpac Amaru. Instantes y ensueños de una reforma educativa que no fue / Alexander Huerta-Mercado

- Batalla, C. (2010). El uniforme escolar «gris rata» nació hace 40 años. Lima: *El Comercio*, 29 de noviembre. <https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2010/11/el-uniforme-escolar-gris-rata>
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. En Richardson, J., *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Westport, CT: Greenwood.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Lavoe, H. & W. Colón (1973). El día de mi suerte. En *Lo mato (si no compra este LP)*. [s.l.]: Fania Records.
- Libornio, J. (1895). *La marcha de las banderas*. Lima: [s.d.].
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis de Estado en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=JYCOv1O>
- Romualdo, A. (1958). *Edición extraordinaria: ediciones de cuadernos trimestrales de poesía*. Lima: [s.n.].

La novela gráfica en la época del velasquismo: el contexto de Selva misteriosa / Evelyn Núñez-Alayo

- Arkivperu (2017). Los cómics «alienantes» (1976-80) [Entrada en Blog]. ARKIV. <http://www.arkivperu.com/comics-alienantes-1976-80/>

- Béjar, H. (1983). Los movimientos sociales y los partidos políticos desde 1939 hasta 1968: su significado en términos de participación popular. En C. Franco, coord., *El Perú de Velasco* (I, pp. 167-191). Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Casallo, V. (2009). Javier Flórez del Águila: una aventura peruana de la historieta. *Tiralínea*, 6(12), 12-13.
- Cornejo, J. (1993). *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895-1990)*. Lima: Universidad de Lima.
- Dorfman, A. & Mattelart, A. (1972). *Para leer al Pato Donald*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.
- Dorival, R. (1983). «Las políticas culturales en el Perú: el caso del gobierno de Juan Velasco, 1968-1975». Tesis de bachillerato. Lima, PUCP.
- Flórez del Águila, J. (2019). *Selva misteriosa*. Lima: Planeta.
- Gargurevich, J. (1991). *La historia de la prensa peruana 1594-1990*. Lima: La Voz.
- Herrera, M. (2018). La construcción de la peruanidad de la Amazonía: el caso del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas de 1942. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3(2), 121-169. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.004>
- INC – Instituto Nacional de Cultura (1975). *Proyecto de bases para una política cultural de la revolución peruana*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/136>
- Jaworski, H. (1983). Democracia y «socialización» en los medios de comunicación. En C. Franco, coord., *El Perú de Velasco* (III, pp. 767-807). Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Ledgard, M. (2004). *De Supercholo a Teodosio: historietas peruanas de los sesentas y setentas*. Lima: ICPNA.
- MacDonald, D. (2010). *Eddie Campbell's Graphic Novel Manifesto*. Don MacDonald. <http://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphic-novel-manifesto/>
- Núñez-Alayo, E. (2010). «Novela gráfica peruana». Tesis de maestría. Lima, PUCP.
- Planas, E. (2018). Volver a la selva cuarenta y cuatro años después. *El Comercio*, 15 de setiembre, sección Luces, p. 4.
- Portocarrero, G. (2003). Memorias del velasquismo. En: M. Hamann, S. López, G. Portocarrero y V. Vich, *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 229-255). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

- Prado, J. (2008a). El día que un decreto ley sepultó al comic en el Perú [Mensaje en un blog]. *La Nuez*. <http://lanuez.blogspot.com/2008/06/el-da-que-un-decreto-ley-sepult-al.html>
- Prado, J. (2008b). MEGABOMBA: El comic regresa a los kioscos del Perú [Mensaje en un blog]. *La Nuez*. <http://lanuez.blogspot.com/2008/06/megabomba-el-comic-regresa-los-kioscos.html>
- Prado, J. (2009). Una selva misteriosa. *Tiralínea*, 6(12), 14.
- Sagástegui, C. (2013). El cómic ha inaugurado un nuevo género: la novela gráfica. *Libros & Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 64-65, 24-27.
- Varese, S. (2018). De la represión a la revolución: el velasquismo en la Amazonía (1968-1975). En C. Aguirre y P. Drinot, eds., *La revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco* (pp. 419-441). Lima: IEP.
- Zapata, A. (2018). *La caída de Velasco. Lucha política y crisis del régimen*. Lima: Taurus.
- Zimmermann, A. (1975). *El Plan Inca. Objetivo: Revolución Peruana*. Lima: Editora Perú.

Notas sobre la utopía velasquista / Mijail Mitrovic Pease

- Delgado, C. (1972). *El proceso revolucionario peruano: testimonio de lucha*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Delgado, C. (1973). Sobre algunos problemas de la participación en la Revolución Peruana. *Estudios Internacionales*, 6(21), 24-43.
- Franco, C. (1975). *La revolución participatoria*. Lima: Mosca Azul.
- Hobsbawm, E. (2018 [1971]). La peculiar revolución del Perú. En *¡Viva la revolución! Sobre América Latina* (pp. 361-390). Bogotá: Crítica.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Jameson, F. (2013). *Representar El capital. Una lectura del tomo 1*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mayer, E. (2017). *Cuentos feos de la Reforma Agraria peruana*. Segunda edición ampliada y corregida. Lima: IEP.
- Mitrovic, M. (2019a). *Extravíos de la forma: vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: PUCP.
- Mitrovic, M. (2019b). Chasquis y triciclos: nuevas formas de deporte bajo el velasquismo. *Argumentos*, 13(2), Lima: IEP. <http://argumentos->

historico.iep.org.pe/articulos/chasquis-triciclos-nuevas-formas-deporte-velasquismo/

Portocarrero, G. (2003). Memorias del velasquismo. En M. Hamann, S. López, G. Portocarrero y V. Vich, eds., *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana* (pp. 229-255). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Rodríguez, L. (1977). El retroceso de la revolución. *Cuadernos del tercer mundo*, 2(15), 63-70.

SINAMOS (1971). Movilización social: el inicio de una nueva etapa fundamental. Comisión de difusión. [Mimeo]. Lima: SINAMOS.

SINAMOS (1973a). Revolución y «clases medias». DGAE-Capacitación. [Folleto]. Lima: SINAMOS.

SINAMOS (1973b). Grupos de trabajo. DGAE-Capacitación. [Folleto]. Lima: SINAMOS.



Hacía falta un libro así sobre el velasquismo. Necesitábamos conocer la verdad de algunas historias más allá de los estereotipos, los anticuerpos, los discursos de interés y todo ese laberinto poblado de fantasmas. Este es un libro que ingresa a territorios poco o nada discutidos por los historiadores que se han ocupado de aquella época. En realidad, muchos de los discursos históricos que se producen en el país suelen prescindir de las dimensiones simbólicas que acompañan (¿estructuran?) a los cambios sociales y políticos. Este libro comienza a resarcir esa deuda y lo hace con estupendos ensayos. Continuidades y cambios. Contradicción y utopía. Difícil pensar en una selección mejor

Selección mejor

Víctor Vich



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ