

Poética del barro: ruinas andinas en *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido

A Poetics of Mud: Andean Ruins in José Eulogio Garrido's "Visiones de Chan Chan"

Walther Maradiegue

Freie Universität Berlin, Berlín, Alemania

Contacto: w.maradiegue.montano@fu-berlin.de

<https://orcid.org/0000-0002-8235-8334>

RESUMEN

En este artículo analizo el poemario *Visiones de Chan Chan*, del poeta peruano José Eulogio Garrido, como un caso peculiar de poesía andina sobre ruinas construidas sobre la base de adobes de barro. El artículo inicia revelando lo que entiendo como una fijación de la historia intelectual andina por la piedra, y explicando las reducciones raciales y semióticas que esta fijación ha provocado, hasta el punto de crear paradigmas que han sido reproducidos con diferentes esquemas hasta el siglo XX. En la segunda parte sostengo que el poemario de Garrido cuestiona dicho paradigma que asociaba a la indigeneidad con lo lítico, a la vez que me permite argumentar que el barro como materialidad cuestiona las relaciones tradicionalmente aceptadas entre símbolo, espacio y temporalidad. Las ideas surgidas desde *Visiones de Chan Chan* permiten entender que el barro configura de forma diferente la constitución del sujeto poético, del lugar de enunciación, y de la temporalización ideológica que se hace de la ruina. Más aún, el poemario de Garrido me permite postular las bases de una poética del barro que incorpore las particularidades materiales y semióticas de esta substancia, poética que su vez se convertirá en contribución para una teoría poética mayor de la materialidad y la lugaridad andina.

Palabras claves: Ruinas; Barro; Poética; José Eulogio Garrido; Materialidades; Humanidades Medioambientales; Andes.

ABSTRACT

In this article, I analyze the poetry book *Visiones de Chan Chan* by Peruvian author José Eulogio Garrido, as a peculiar case of Andean poetry on ruins built from mud adobes. The article begins by unveiling what I understand as a fixation of Andean intellectual history with stone, and explaining the racial and semiotic reductions that this fixation has provoked, to the point of creating paradigms that have been reproduced under different ideas until the twentieth century. In the second part, I argue that Garrido's poems question the paradigm that associated Indigeneity with the lithic, and allows me to argue that mud as a materiality questions the traditionally accepted relationships between symbol, space and temporality. The ideas that emerge from *Visiones de Chan Chan* allow me to understand that mud configures in a different way the constitution of the poetic subject, of the place of enunciation, and of the ideological temporalization of the ruin. Moreover, Garrido's book allows me to postulate the basis of a poetics of mud that incorporates the material and semiotic particularities of this substance, a poetics that in turn becomes a contribution to a larger poetic theory of Andean materiality and placeness.

Keywords: Ruins; Mud; Poetics; José Eulogio Garrido; Materialities; Environmental Humanities; Andes.

Introducción

En este artículo analizo la representación visual y literaria de inicios del siglo XX dedicada a la ruina y la ruina, y que se enfoca en monumentos arqueológicos de los Andes norperuanos, a fin de contribuir a una poética del barro como materialidad y su corporización en el espacio¹. Argumento que tales representaciones de lo precolombino tuvieron consecuencias en la articulación estética y política que el Estado-nación peruano diseñó para pensarse como unidad coherente. Teniendo en cuenta que los edificios precolombinos andinos han sido continuamente un espacio desde donde se produce historia e identidad (Castro-Klarén, 2004, 2008; Gänger, 2014; Ramón Joffré, 2014), analizo aquí el poemario *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido, el cual se enuncia desde un edificio de barro. Analizo este poemario como producto de un proceso lírico de producción espacial, proceso que se desprende del rol de la ruina en la producción de historia e identidad. Esta producción espacial tiene como punto de partida la materialidad de la ruina, la constitución de la subjetividad poética y el ecosistema que incluye a la ruina. A su vez, este ecosistema se forma de un ensamblaje ruina-sujeto-territorio enmarcado dentro de una temporalidad alterna al repertorio indigenista andino que asocia arqueología y nación.

En la primera parte de este artículo analizo el rol que la crítica cultural andina ha tenido en reproducir un vínculo inseparable entre representación del pasado indígena y materialidad lítica, tradición que ha olvidado articulaciones de indigeneidad relacionadas con materialidades diferentes a la piedra. Esta fijación se origina con proyectos identitarios que, guiados por lógicas imperiales poscoloniales, durante el siglo XIX correlacionaron a la nación imaginada criolla con un pasado tan grandioso como periclitado. En versiones posteriores durante el siglo XX, esta fijación no ha sido necesariamente explícita, sino que se manifiesta en el número de trabajos que estudiaron exclusivamente los mencionados discursos del cambio de siglo. Al observar cómo la crítica andinista tiende a repetir el enfoque en la asociación piedra y pasado nacional desde por lo menos el siglo XIX, podremos entender mejor las consecuencias que esta tuvo para reducir las representaciones de indigeneidad en los Andes.

En la segunda sección examino textos literarios que se enfocan en edificios prehispánicos hechos de adobe y barro, ubicados en su mayoría a lo

largo de la costa norte peruana. Este análisis permitirá primero superar la mencionada fijación lítica, y en segundo lugar iluminar la posibilidad de concebir una poética que parte de la ruina andina de barro, poética peculiar en sus relaciones materiales, temporales y subjetivas. Para este fin, propondré una lectura del poemario *Visiones de Chan Chan*, escrito en 1927 por José Eulogio Garrido. Analizo cómo el trabajo de Garrido diseña una poesía sobre Chan Chan que se expande hacia proponer una poética del barro visto como materialidad que condiciona y altera la articulación discursiva de indigeneidad, así como la relación entre ruinas y discursos andinos de modernidad. En la última sección, mi lectura del mencionado texto me permite postular una poética del barro basada en las posibilidades temporales y semióticas propias de este material, y que se emiten en el poema sobre/desde/en ruinas de barro.

Esta poética podría proponer a su vez preguntas futuras sobre la relación entre la indigeneidad como construcción discursiva y el barro como materialidad de la ruina, entendiendo que una poética del barro se basa en una ontología de los tiempos presentes y una fenomenología singular. Dicha relación permitirá reconsiderar las representaciones culturales que asociaron el pasado prehispánico con los grupos indígenas que habitaban esta región. Entiendo como materialidad, siguiendo a Bill Brown (2010) y a Fernando Santos Granero (2012), las diferentes dimensiones subjetivas de experiencia de lo material, incluyendo las dimensiones cognitivas y sensoriales posteriores a la experiencia de lo material. La materia de los objetos que afectan nuestro mundo y que nos constituyen en este provoca una interacción fenomenológica que se compone tanto de lo sensorial como de lo social. Así, la materialidad es un proceso al mismo tiempo corporal, social y comunicacional. Además, y como Santos Granero aclara, “dado que la comunicación es siempre subjetiva y su significado inestable, el grado de subjetividad atribuido a los objetos, así como su significado están siempre abiertos a la negociación y al debate” (2012, p. 26). Las dimensiones experienciales de lo material encuentran, para el caso del barro, una importancia central en cuanto tanto las dimensiones fenomenológica, social y comunicacional de la interacción con dicha sustancia/materia se debaten en una fluctuación de significado que históricamente ha sido negada de asociación con

lo fijo, y más bien ha sido asociada con lo precedero y con lo precario.

Así, si bien por un lado en este trabajo critico una fijación con lo lítico —que encuentra su reverso en *lo lítico como fijo*—, no es mi intención proponer aquí una fijación con el barro, fijación cuyo reverso ‘barro fijo’ pareciera un oxímoron. Me interesa pensar más bien en la relación entre materialidad y poética en perspectiva territorial, y cómo mirar hacia otra subregión andina invita a desestabilizar una relación que normalmente se ha asumido como sentido común semiótico.

2. Fijación lítica

Los estudios que se han enfocado en la relación entre la formación de discursos indigenistas en los Andes y los edificios prehispánicos incaicos han explicado que las élites intelectuales vieron en dichos edificios la fuente de valores e ideales. La contemplación de estas ruinas devino en una meditación sobre el desvanecimiento de grandezas pasadas, nostalgia imperial que fue temporalizada y espacializada en la ruina. Las descripciones de eternidad —entendida como temporalidad suspendida—, de persistencia étnica y de una modernidad andina basada en la coexistencia entre presente y pasado tuvieron una presencia repetida en la fotografía, la literatura y en ensayos políticos. Las piedras incaicas constituyeron la síntesis perfecta de este esquema de valores, ya sea que la narrativa haya sido sobre un pasado glorioso, sobre un orgullo regional o sobre utopías étnicas.

La ruina arquitectónica como remanente físico del pasado fue vista como materialización de dicho pasado, como escombros de actividad humana ancestral o como prueba de la irreversibilidad del tiempo, lo que hizo de la ruina un activador de nostalgia (Huyssen, 2006). Como malestar de la modernidad, la nostalgia imperial en los Andes brindó la ilusión de una fuga momentánea y segura de las nociones temporales lineales de progreso de la modernidad. Así, la nostalgia se convierte en el deseo controlado y seguro por un tiempo y un lugar diferentes, siendo la ruina la materialización de aquel tiempo-lugar.

Enfatizo que este es un deseo seguro, pues la nostalgia produce una suerte de utopía en reverso, donde las miradas de los intelectuales al pasado mítico para avizorar un futuro sirven en realidad para reafirmar el presente desde el cual aquellos intelectuales

articulan propuestas de lo moderno y de lo nacional. Regímenes donde ellos tenían el privilegio de la construcción del conocimiento y el poder. Igualmente, esta nostalgia nacional fue compatible con la mirada imperial poscolonial surgida después de las revoluciones latinoamericanas de independencia (Pratt, 2010), por lo que una tarea central dentro de la meditación de la ruina era disolver el vínculo temporal entre el grandioso pasado precolombino y la supuesta decadente indigeneidad contemporánea. Vista esta relación entre modernidad, ruinas y pasado imperial prehispánico, la materialidad de dichas ruinas tuvo efectos en la articulación de la nostalgia moderna en los Andes. Me interesa por lo tanto una conversación sobre el efecto de la temporalidad de la materialidad de la ruina, y cómo este efecto impacta la constitución de las ruinas en lugares funcionales a la modernidad andina.

Los edificios prehispánicos de piedra han cumplido un rol central en los discursos de intelectuales nacionales que desde el siglo XIX han visto en estos espacios una oportunidad para proponer avenidas hacia la modernidad. Este proyecto fue especialmente visible en el Cusco de la primera mitad del siglo XX, donde grupos intelectuales formularon nociones de una modernidad andina (Coronado, 2009; Mendoza, 2006; Poole, 1997; Scorer, 2017). Esta modernidad peculiar consistía en la coexistencia de un presente próspero y un pasado precolombino que serviría de fundación, imaginario tangible en la arquitectura urbana de Cusco. A primera vista, tales argumentos indigenistas de inicios del siglo XX estarían despolitizando a las así llamadas ruinas, en tanto desestimaron la influencia política contemporánea que estos lugares tenían para los movimientos indígenas de inicios del siglo XX. Sin embargo, tal despolitización podría también implicar un cambio en el signo político asociado al edificio, en tanto las ruinas dejan de ser un referente de poder para el presente indígena y pasan a ser el signo nacional de un pasado poder imperial, signo que fue diseñado por y para las élites nacionales criollas. Dicho de otra forma, estos discursos enlazaron la ruina y lo indígena, y denominaron al ensamblaje resultante como componente arcaico o tradicional de una supuesta identidad andina moderna. Como consecuencia de este proyecto, cualquier modo de imaginación letrada de indigeneidad fue visto como un precedente de la modernidad, con ninguna contemporaneidad política.

Esta repolitización del edificio precolombino en su interacción con sujetos indígenas contemporáneos ha tenido consecuencias no solo políticas sino también culturales. Quizás una de las más graves de estas consecuencias sea la constitución de una barrera hermenéutica, tal cual ha observado Silvia Spitta (2012) en su estudio sobre la fototeca andina del Cusco. Ella ha criticado lo que entiende como un arrastre hacia lo lítico —“dragging to the lithic”— de los sujetos vistos en esa colección. Con dicho término, Spitta llama la atención hacia las lecturas académicas que, durante los últimos 50 años, han hablado de un aparente silencio de estas imágenes tomadas desde finales del siglo XIX por fotógrafos indígenas como Martín Chambi. Este silencio, en realidad, manifestaría la imposibilidad de paradigmas occidentales de conocimiento para leer o escuchar aquello que los sujetos retratados están comunicando. La aparente inescrutabilidad de tales imágenes, según esta tradición académica, ha sido también asociada con el silencio de los edificios líticos retratados en tales imágenes. Dicho de otro modo, la identificación de lo lítico con lo indígena, como problema de representación, no solo toma lugar durante inicios del siglo XX, sino que se ha convertido en una trampa epistemológica.

Considero que un texto que ejemplifica la fundación de esta reducción hermenéutica entre raza y materialidad se encuentra en la colección de historias cortas titulada *Tempestad en los Andes*, publicada en Cusco por Luis Valcárcel en 1927, paradigma de la asociación que el indigenismo proyectó entre pasado inca lítico e indigeneidad contemporánea. El libro inicia con el lamento del estado en que se encuentra la sociedad que alguna vez fue grandiosa:

Era una masa informe, ahistórica. No vivía, parecía eterna como las montañas, como el cielo. En su rostro de esfinge, las cuencas vacías lo decían todo: sus ojos ausentes no miraban ya el desfile de las cosas. Era un pueblo de piedra. Así estaba de inerte y mudo; había olvidado su historia. (Valcárcel, 1972 [1927], p. 19)

Más tarde, la metáfora lítica sugiere una suerte de silencio impenetrable que atestigua secretos que nunca serán revelados al hombre blanco:

A nadie revela sus secretos [...]. El indio se cuida muy bien de la adquisición de sus dominadores. No hablará. No responderá cuando se le pregunte. Evadirá las investigaciones. Invencible en su reducto, para el blanco será infranqueable su secreto de piedra. (Valcárcel, 1972 [1927], p. 38)

Finalmente, la misma condición lítica brindará la oportunidad al dios inca de restaurar la que alguna vez fue una gran civilización:

Wirakocha, el dios de las cumbres y las aguas, desciende, otra vez, desde la altitud del Olimpo andino, y a su paso los Hombres de Piedra abandonan su enclavamiento milenario y caminan, como el Lázaro bíblico [...] Hombres de Piedra de este tiempo, despertemos. (Valcárcel, 1972 [1927], p. 131)

La piedra como materialidad de los edificios incas se convierte en metáfora que identifica el ser interior del indio. Dicho material puede ser originalmente un problema que manifiesta la opresión histórica de la raza india, pero luego deviene en impenetrable virtud y finalmente permitirá asociar a Wirakocha con una civilización incaica utópica, civilización donde el autor también se incluye.

La asociación entre subjetividad indígena y materialidad lítica es efectiva en el texto de Valcárcel, en tanto se apoya en tradiciones intelectuales previas que habían ya construido este enlace², y en la percepción visual y táctil de la piedra, lo cual hizo que la aceptación de esta asociación fuera inmediata. Se instaure el sentido de que las piedras incas son eternas. Que el tiempo no afecta al edificio. Que, como el tiempo no *afecta* a la piedra, los edificios de piedra pueden ser efectivamente asociados ideológicamente a un pasado de grandeza imperial y a un futuro utópico. Y, si en caso se apreciara cierta erosión en estas piedras, dichas marcas también demostrarían cómo las piedras resistieron al paso del tiempo. La temporalización hecha de la piedra y de los edificios de piedra partió de una experiencia sensorial de la materia, que unida a una tradición intelectual que interpretó dicha percepción, comunicó la materialidad del edificio como objeto y como lugar que contiene al visitante durante su tránsito.

La necesidad de desplazamientos hermenéuticos basados en concepciones alternativas de materialidad y afecto se anuncian cuando prestamos atención a autores indígenas y quechuas. Un primer caso lo tenemos en las narraciones de Guamán Poma acerca de piedras que lloran, que varían en carácter y que mutan en forma. En *A Culture of Stone*, Carolyn Dean (2010) ha propuesto —al examinar lugares arqueológicos, fuentes coloniales y tradición oral— concebir a la piedra como materialidad infundida de agencia. Así, la cultura andina se compone de una cultura lítica que se reproduce desde la visión precolombina hasta las cosmologías indígenas contemporáneas. Dentro de estos mundos, la sacralidad de la piedra estaría localizada en lo lítico, en tanto sustancia contenida por ciertas cosas, por lo que dicha sacralidad no dependería directamente de la forma de la cosa. Las cosmovisiones incas habrían identificado lo sagrado en una variedad de objetos-huéspedes, los cuales reflejan una capacidad de intervenir en el mundo que podríamos identificar como agencia, animidad o esencia particular que no dependía de la forma externa del objeto de sustancia lítica.

Por otro lado, en *Los ríos profundos* tenemos una narración extraordinaria de la interacción afectiva entre Ernesto y las piedras urbanas del Cusco, estableciendo una intimidad sensorial que se distancia del proyecto épico de Valcárcel. Esta intimidad se inicia con el encuentro sensorial: “Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca” (Arguedas, 1967 [1958], p. 22). Para Ernesto, la asociación inmediata que surge de la interacción con lo lítico es lo líquido, en tanto materialidad en tránsito:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puk-tik’ yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek’e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “yawar rumi”, piedra de sangre, o “puk’tik yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano. (Arguedas, 1967 [1958], p. 23)

Ernesto propone una suerte de liquidez inmanente de lo lítico, lo que a su vez tiene repercusiones sónicas en tanto “cada piedra habla” y hasta “canta”, aunque el padre se esmere en aclarar que aquellas no son características intrínsecas, sino que las piedras “se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan”, reafirmando sin embargo a las piedras como actuantes afectivos. Finalmente, este aparente desencuentro se intenta subsanar a partir de la aceptación por parte del padre de que “los incas convertían en barro la piedra” (Arguedas, 1967 [1958], p. 24).

El desplazamiento que Arguedas sugiere implica mirar a la piedra como parte de un ecosistema más amplio que involucra al agua de los ríos, a la tierra del barro y a la sangre humana misma. Este impulso propone un desplazamiento hacia otros territorios andinos que expandan nuestras concepciones de la poética de la materialidad. Así, dentro de estas lecturas alternativas de la materialidad en los Andes, propongo incluir al barro. Para este fin, es necesario mirar la producción cultural y los discursos sobre el pasado arqueológico que circulaban más allá de la esfera del sur altoandino y del pasado Inca. Mirar más allá de la fijación lítica de la modernidad criolla me permitirá observar y analizar la producción intelectual de la costa norte peruana para, de esa manera, apreciar una relación diferente entre pasado, materialidad y territorio.

3. Poética del edificio de barro

Una fotografía temprana del grupo literario *Norte* me sirve como punto de partida para discutir las interacciones que sus miembros tenían con sus edificios prehispánicos locales. La foto se tomó con motivo de la visita que el escritor limeño Abraham Valdelomar realizó a Trujillo en 1917. Durante aquella visita, Valdelomar acompañó a los miembros de *Norte*³ a una excursión a Chan Chan, ciudad prehispánica cercana a Trujillo. Chan Chan, uno de los edificios precolombinos más extensos en el hemisferio, cubre un área de 36 km²; su estructura consistente en muros hechos de adobe de barro y arcilla, salones ceremoniales, cámaras funerarias, templos, reservorios y residencias para los gobernantes Chimú que gobernaron desde el siglo IX hasta la ocupación Inca en el siglo XV (Encyclopædia Britannica, 2016).



Imagen 1. El grupo *Norte* en visita a Chan Chan, junto a Abraham Valdelomar.

Fuente: Archivo Regional de La Libertad (Perú).

La fotografía de Valdelomar con los miembros de *Norte* se ha convertido en ubicua para cualquiera que procure información sobre este grupo y sus actividades tempranas. Los escritores posan frente a la cámara, y el edificio sirve tanto de fondo como de pendiente sobre la que los cuerpos se ordenan. Los vestidos son diversos; se observan trajes, ponchos de colores, a rayas y uno de color blanco. Valdelomar se ha permitido elaborar una suerte de turbante en la cabeza y recostarse boca abajo en el piso. El resto de escritores también apoya todo el cuerpo sobre la ruina, sellando una pose que parece la culminación de una *performance* corporal y cultural en interacción con el muro de Chan Chan (véase imagen 1). El centro visual de la foto son los hombres escritores, y la ruina aparece como fondo, como contexto que ubica el retrato en un espacio que se distingue solo como ruina, como sección de un edificio derruido. La imagen retrata a un muro que es una sección de un edificio en ruinas, de una ruina *arruinada*, y la interacción de los escritores refleja dicha ruina, por lo que no existe un sentido de sacralidad en los intelectuales que interactúan con ella.

La ruina sirve como escenario de la *performance* intelectual de un grupo que proyectaba la nostalgia de un pasado imperial. Este era un grupo que buscaba un espacio dentro del panorama intelectual andino, y que era consciente del papel fundamental de la ruina y de la meditación desde la ruina dentro de las tradiciones literarias románticas y modernistas. Aquí el edificio se reafirma como ruina y se convierte en templo profanado desde donde se transmite la nostalgia requerida por las voces poéticas de uno de los grupos intelectuales más importantes del siglo XX peruano.

En la imagen referida destaca un sujeto parado sobre la pendiente, vestido de poncho blanco, con las manos sobre la cintura y llevando un sombrero de lado sobre la cabeza. José Eulogio Garrido manifiesta una solemnidad hasta cierto punto incompatible con la pose laxa y cómoda del grupo. Como si a pesar de la *performance* del grupo que desacraliza la ruina, Garrido se valiera de su cuerpo y de la pose para re-sacralizar al edificio, esta vez dentro de los términos que él administra. La pose de Garrido re-ritualiza a la nostalgia andina, proyecto que se define en el poemario *Visiones de Chan Chan* (1927), el cual refleja la

importancia regional de Chan Chan en el imaginario cultural y en el proyecto poético-político de *Norte*.

El proyecto de *Visiones de Chan Chan* fue similar al de *Tempestad en los Andes* en tanto ambos trabajos constituyeron apropiaciones retórico-poéticas de lo prehispánico, aunque paradójicamente el texto de Garrido demuestre los límites del proyecto de Valcárcel. En el poemario de Garrido, la materialidad del barro complica la lógica intelectual que ubicaba al pasado indígena en un tiempo-espacio materializado en la ruina. Esta tensión parte del hecho de que Chan Chan es una ruina que *fue hecha de* adobes de barro y que *es de* barro —barro fresco como convivencia entre tierra y agua, barro en adobe como residuo del agua que dio forma a la tierra y se secó—. Como expresión de lo inmediato, el barro se demuestra sensorialmente temporal y, por lo tanto, problematiza las temporalizaciones discursivas del indigenismo sureño; además, se aproxima a las temporalizaciones históricas o ideológicas de Guamán Poma y de Arguedas. De esta forma, el poemario de Garrido invita a preguntar sobre las relaciones entre el barro como materialidad y la temporalización ideológica de la ruina andina.

El barro y sus formas atestiguan la interacción con otras sustancias. La lluvia, los ríos y sus inundaciones —y hasta la mínima intervención humana— quedan marcadas en la corrosión de los adobes y narran el paso del tiempo. El adobe derruido hecho de barro es un producto humano a partir de elementos naturales que es también des-hecho tanto por la acción humana (saqueos, ocupaciones), como por la naturaleza (lluvias, inundaciones). Al cuestionar la división purificada (Latour, 1993) entre lo natural y lo humano, el barro cuestiona la concepción moderna del edificio precolombino como muestra del dominio humano sobre la naturaleza. Así, se nos presenta un *continuum* naturaleza-cultura inserto en temporalidades heterogéneas, en contraste con el tiempo lineal de la modernidad. Como material, los adobes derruidos socavan la razón que asociaba ruina, modernidad y racialización. Al producir poéticas de la materialidad a través de las estrategias representacionales del indigenismo, las élites intelectuales que estaban fuera de los Andes sureños e incaicos derruyeron el aparente pan-andinismo del indigenismo oficial.

El trabajo de Garrido inserta una mitología andina que no era Inca, resalta las virtudes históri-

cas y trascendentales de los adobes derruidos, y enlaza a la indigeneidad con dicha nueva mitología y materialidad, lo que finalmente expande el repertorio indigenista. Es decir, meditar desde/acerca del barro no solo resitúa el paradigma representacional basado en la piedra, sino que cuestiona el paradigma mismo: mientras las piedras incaicas fueron síntesis y manifestación de valores indígenas —de acuerdo con el discurso indigenista—, los adobes corroídos no podían manifestar ni manifestaron los valores que promovía la razón indigenista de Valcárcel. *Visiones de Chan Chan* explica que en los Andes norperuanos se imaginaron diferentes pasados míticos regionales con un conjunto de valores también diferente. El trabajo de Garrido ilustra aquellos valores e ideales que dieron forma al modelo de racialización y a la noción de pasado indígena no incacéntrico.

Un repaso por la escasa bibliografía que presta atención a José Eulogio Garrido (Ramos Rau, 2016; Robles Ortiz, 2015) lo describe como poeta, arqueólogo y costumbrista preocupado por la cultura de los Andes norperuanos. Sus otros trabajos poéticos, *El Ande* (1929) y *Carbunclos* (1947), publicados después de haber migrado y ganado fama en Trujillo, ofrecen versos nostálgicos que aluden a su infancia en Huanca-bamba, sierra de Piura. Ensayista, articulista y científico aficionado, fue uno de los fundadores del grupo *Norte*, profesor de arqueología en la Universidad Nacional de Trujillo, fundador y director del Museo Arqueológico de la misma Universidad.

Dentro de su obra, *Visiones de Chan Chan* destaca en tanto proyecto con aspiraciones líricas regionales más robustas. Estas aspiraciones fueron heredadas de las preocupaciones que *Norte* tuvo con respecto a la tradición literaria nacional que enlazó la poesía con las ruinas precolombinas de particularidad geográfica y material. En el año 1928 se publicaron extractos del libro en la revista *Amauta*, siendo publicado en su totalidad póstumamente en 1981. El libro consta de 25 poemas o “Visiones” numeradas del I al XXVI, con las dos últimas visiones tituladas “Noche I” y “Noche II”⁴. Mi lectura del poemario se centra en tres aspectos que considero transversales: la articulación de la voz poética y los cambios que esta experimenta, el rol de la ruina en el discurso representacional de la voz poética, y las relaciones de temporalidad que el poemario proyecta.

En la primera visión, la voz poética se descubre en el amanecer: “Me he despertado, repentinamente, aquí, en Chan Chan” (I)⁵. La ciudad precolombina se describe constantemente como formada por muros, exploración de los espacios que a la vez evita darles un nombre permanente. Ya en la “Visión I” se lee “pero este muro de la derecha se rompe ahí...”, “Llego al filo del muro” y “Me asomo al filo del muro”. Estas interacciones sugieren el reconocimiento que el personaje hace del edificio, en tanto él mismo recorre sensorialmente con su cuerpo dichos muros, como anunciando que la materialidad del edificio depende de su experiencia sensorial con el mismo, experiencia donde el tacto adquiere un rol notable: “Mis ojos y mis manos siguen la misma ruta” (I); “Palpo un muro... lo palpo... lo palpo... lo palpo” (III).

Dentro de las primeras visiones, la voz poética se constituye corporalmente en tanto recorre los muros de Chan Chan. Esta voz insiste en descubrirse como un cuerpo cuyas partes se ensamblan, en tanto interaccionan con las secciones del edificio. La materialidad del edificio y la voz poética se van co-constituyendo en un evento comunicacional que anuncia la poética del barro. Después de palpar los muros, los versos describen uno de ellos diciendo que “Está tibio y suave; parece carne núbil”, comparación del muro con lo virginal y penetrable que luego se completa: “Me engulle otra vez el Laberinto y al trepar sobre el muro más alto, el Mar [...] a lo lejos, me llama... / Ya soy, otra vez, al fin, arcilla frágil” (IV). La constitución corporal de la voz poética se realiza sensorialmente en su interacción con los muros —el cuerpo es engullido por el edificio—, los cuales hacen que el personaje llegue a su estado material final de arcilla. Aquí se marca el primer detalle notable de esta interacción materia-cuerpo: cuando el cuerpo lírico interactúa con la materia de la ruina, la separación de cuerpos colapsa y aquel adquiere las propiedades de esta, descrita previamente como suave y núbil. La síntesis cuerpo-arcilla se enuncia dentro de las primeras páginas del poemario, lo que tendrá repercusiones para las relaciones temporales que la voz establece con la ruina.

Así como la cita del despertar en Chan Chan sugiere incertidumbre, más tarde en el poemario otros versos recurren a un estado similar de la voz poética mientras recorre muros y recintos: “Mis ojos no saben” (I), “No sé qué es” (II), “No sé dónde estoy” (III),

“No sé... Yo no sé nada...” (IV). La incertidumbre de la voz poética —o la imposibilidad de describir su tránsito por las ruinas— se basa en su constitución corporal, de lugar y como voz, lo cual también constituye dicha voz poética. Esta constitución tendrá repercusiones para el resto del poemario y para el tipo de meditación en/desde/sobre ruinas que el libro de Garrido dinamiza. La constitución del sujeto poético a partir de su interacción con la materia arcilla-barro de la ruina no solo altera al sujeto poético en tanto cuerpo lírico, sino que también modifica la forma cómo aquel sujeto poético ensamblará un sentido del territorio que está habitando. Dicha constitución de sentido tendrá consecuencias para una poética que mira no solo a la ruina, sino que se expande hacia un proceso fenomenológico que aborda el ecosistema que transita.

Los poemas que integran *Visiones de Chan Chan* hablan de un tránsito por un edificio precolombino que ya no es habitado, por lo que la referencia al género de poesía sobre ruinas es inevitable. Como Harris Feinsod (2017) spanning three decades from the Good Neighbor diplomacy of World War II through the Cold War cultural policies of the late 1960s. Connecting works by Martín Adán, Elizabeth Bishop, Paul Blackburn, Jorge Luis Borges, Julia de Burgos, Ernesto Cardenal, Jorge Carrera Andrade, Allen Ginsberg, Langston Hughes, José Lezama Lima, Pablo Neruda, Charles Olson, Octavio Paz, Heberto Padilla, Wallace Stevens, Derek Walcott, William Carlos Williams, and many others, Feinsod reveals how poets of many nations imagined a “poetry of the Americas” that linked multiple cultures, even as it reflected the inequities of the inter-American political system. This account offers a rich contextual study of the state-sponsored institutions and the countercultural networks that sustained this poetry, from Nelson Rockefeller’s Office of the Coordinator for Inter-American Affairs to the mid-1960s avant-garde scene in Mexico City. This innovative literary-historical project enables new readings of such canonical poems as Stevens’s “Notes Toward a Supreme Fiction” and Neruda’s “The Heights of Macchu Picchu,” but it positions these alongside lesser known poetry, translations, anthologies, literary journals and private correspondences culled from library archives across the Americas. The Poetry of the Americas thus broadens the horizons of reception and mutual influence--and

of formal, historical, and political possibility--through which we encounter midcentury American poetry, recasting traditional categories of "U.S." or "Latin American" literature within a truly hemispheric vision. -- "This book narrates exchanges between English- and Spanish-language poets in the American hemisphere from the late 1930s through the rise of the 1960s. It doing so, it contributes to a crucial current of humanistic inquiry: the effort to write a cosmopolitan literary history adequate to the age of globalization. Building on correspondence and manuscripts from collections in Europe and the Americas, the book first traces the material contours of an evolving literary network that exceeds the conventional model of "the two Americas." These relations depend on changing contexts: an era of state-sponsored transnationalism, from the wartime intensification of Good Neighbor diplomacy, to the Cold War cultural policy programs of the Alliance for Progress in the 1960s; a prosperous market for translations of Latin American poetry in the US; and a growing alternative print sphere of bilingual vanguard journals such as *El Corno Emplumado* (Mexico City, 1962-1969 explica, este género ha tenido distintos usos políticos desde la poesía romántica europea hasta la poesía interamericanista de las décadas de la Guerra Fría, pasando por el indigenismo latinoamericano. Al enfocarse en América hispanohablante, Feinsod ha analizado el *Alturas de Macchu Picchu* de Pablo Neruda (1947), aclarando algunas diferencias con la poesía indigenista sobre ruinas. En el aspecto específico del rol de la ruina dentro del poema, Feinsod argumenta que mientras que la poesía indigenista tematizó a las ruinas, en *Alturas de Macchu Picchu* la ruina se convierte en lugar de enunciación, una arquitectura prenatal desde donde se emite el proyecto americanista. La diferencia performativa radicaría en hablar sobre el edificio o hablar desde el edificio, tópicos que tendrán consecuencias divergentes tanto en el proyecto de reivindicación racial para el caso indigenista o en el proyecto de integración hemisférica del poema de Neruda. Asimismo, en ambos casos el rol de la naturaleza circundante consiste en ser trasfondo místico de la ruina. La naturaleza acompaña a la ruina, al poema y al proyecto político, y nunca adquiere un rol que no sea adjetivo.

Esta discusión me permite resaltar las diferencias entre *Visiones de Chan Chan* y la poesía indige-

nista nacional. Propongo que este poemario no tematiza a la ruina, sino que plantea un papel semejante al que tiene en el poema de Neruda; en tal sentido, Garrido usa la ruina como sitio de enunciación, marcando sin embargo una diferencia. *Visiones de Chan Chan* construye un lugar de enunciación que consiste de un ecosistema inseparable conformado por el sol, la ruina y el océano —Chan Chan se ubica a solo dos kilómetros del mar—. La meditación de la voz poética en la ruina surge de su interacción con el tránsito diurno del Sol —representado en el libro como "Padre Xllang"—, y con el Océano —nombrado como "Padre Nin"⁶— como receptor final tanto de la ruina como del sol al atardecer. Según Garrido, estos dos nombres provienen de la lengua muchik, la cual si bien aún era hablada por algunos grupos ya entraba en la etapa final de su desaparición. Desde las primeras visiones se anuncia la relación de la ruina con el Sol y con el Océano, cuando al amanecer se alumbran "Muros rectos que el Padre Xllang esmalta y arroja unos sobre otros, formando sombras arbitrarias y rincones de angustia" (II). A media tarde el personaje cuenta que "El Padre Xllang, boga tedioso, arriba y siente ya la atracción del Mar" (V). Antes de finalizar la tarde y cuando

Por culpa, sin duda, de una bruma lechosa que vela al Padre Xllang, a intervalos, Chan Chan no es ahora la ciudad concreta y angulosa de siempre... Ahora está imprecisa, sinuosa y ambigua [...] ... Se han borrado los ángulos, todos los ángulos, y ya no son negras las aberturas dispersas. (VI)

Las formas imprecisas fueron al inicio vistas dialécticamente como concreción y como angulosas, pero en este momento del día ni siquiera el Sol subjetivado alumbraba claramente, pues está cubierto por una bruma "lechosa". La interacción entre imprecisión de las formas e iluminación brumosa re-forma los muros y hace que la ciudad luzca sinuosa y ambigua. Recordemos además que en versos previos se había explicado que cuerpo lírico y cuerpo-del-edificio eran ya parte de la misma substancia. De tal forma, la interacción entre cuerpo y Sol exalta su indecibilidad, cuerpo que además sugiere una sensualidad ambigua que habita entre los estados alterados de luz, bruma, ángulo, abertura, sinuosidad y ambigüedad. A este juego de sujetos y presencias llegará el Mar cuando, al finalizar la tarde, la voz nos cuenta sorprendida:

“¡Los palacios de Chan Chan están entre las aguas verdeazules del mar! / Las aguas verdeazules del Mar, temblorosas y fúlgidas, desentonan los muros áureos de Chan Chan!”, tras lo cual dichos muros “son más de oro y se han puesto más quiméricos que nunca!” (VIII). Esta inmersión tiene también efectos en la voz que nos dice que dicho evento “me deslumbra y me avienta lejos del Tiempo...” (VIII).

Una lectura más detallada de las visiones X, XII y XIV de este poemario permitirá explicar que los principales eventos temporales y poéticos suceden durante la media mañana y la media tarde, lo cual evidencia que el amanecer y el mediodía pierden preponderancia. Son los momentos transitorios de la luz los que producen la incertidumbre de la voz poética, en tanto abundan en sombras, muros en movimiento, formas sinuosas y colores alterables. Estos estadios del día resaltan la incertidumbre, la fugacidad, el estado variable y la sensualidad ambigua de los cuerpos del poemario. Dichos momentos del día enfatizan la problemática temporal de un espacio compuesto de muros.

La cuestión temporal del poema se revela con las etapas del día en que el medio de enunciación — ruina, sol, océano — encuentra potencia poética, y se observa también en la temporalidad de la voz poética. Desde los primeros versos se lee: “Estoy de pie sobre la terraza de un palacio. / Y me quedo inactual... No revivo el pasado... Ni me acuerdo del presente... Ni me inquieta el futuro... Estoy desasido de lo anterior, de lo que pasa, de lo que está por venir” (II). Esta suspensión permanece hasta el final del libro, en que “[...] me hallé, en el centro del laberinto, deslumbrado, desasido de lo de antes...” (XXIII). Estamos ante un transeúnte del edificio que no puede ser definido ni como habitante original ni como *flâneur*. La presencia de la voz poética en el edificio, su interacción sensorial y visual transgreden la sensación de temporalidad y logran que la presencia se enfatice mientras se ubica en el presente. El edificio existe en tanto es transitado y la duración del tránsito pierde importancia.

La voz poética no menciona habitantes pasados o futuros, los únicos que aparecen en el poemario son aquellos que la presencia-presente puede ver y percibir recién en las últimas visiones del libro: “Nadie... nadie... Sólo el clamor pálido lejos... Y un tronar seco de tambores y un alarido de trompas en agudo” (XXIII); “Y lejos, allá donde suena la canción,

veo una ronda de danzantes / con túnicas hechas con cendales de bruma” (XXVI-Noche II). Finalmente, la negación de una temporalización y de habitantes del edificio en el pasado o el presente rehúye cualquier forma de asociación con lo arqueológico. Esta negación reafirma al edificio en el presente, en los términos de la nostalgia que el poemario ha elaborado a partir del cuerpo lírico-cuerpo edificio, de la materialidad sensual y de la ontología del tiempo presente.

4. Poética del barro y semióticas derruidas

Hasta ahora he descrito la importancia e innovaciones de *Visiones de Chan Chan* resumidas en tres ideas: la articulación de la voz poética como proceso y como serie de alteraciones, la formación del discurso representacional desde un locus de enunciación que es un ecosistema que une sol-ruinas-océano, y las relaciones particulares de temporalidad de este libro. Estos tres conceptos constituyen una innovación frente a la poesía de ruinas contemporánea al trabajo de Garrido. En primer lugar, la voz poética enfatiza la incertidumbre, la fugacidad y los estados alterables, lo que contrasta con la afirmación corporal, cognitiva y temporal que la poesía indigenista necesitaba para luego postular proyectos de reivindicación étnica. En segundo lugar, el discurso de representación considera a la ruina como fuente lírica en tanto interactúa con el sol y con el océano, elementos que junto a la ruina adquieren similar importancia para el discurso poético.

La idea de una sustancia que interviene en la formación subjetiva del cuerpo lírico, como de una poética que incorpore un ecosistema encuentran ecos en las teorías andinas de la materia ya mencionadas a partir de la narrativa de Arguedas y de los estudios de Carolyn Dean. Asimismo, la idea de una sustancia como subjetivante halla conexiones con el estudio del lugar en los Andes, un lugar que incluye a su materialidad en la formación del sujeto que enuncia y que vive en el mundo, así como a la subjetividad de los otros cuerpos que forman parte del mundo humano, tal cual ha sido estudiado por Guillermo Salas (2019). Si bien al listar estos cuerpos se destacan los *apus* y *wamanis* andinos, debemos considerar a otros cuerpos como ríos o seres celestiales, así como los mundos interiores de tales cuerpos. Dentro de esta perspectiva multimundo, aquellos seres integran nuestro mundo, y nosotros formamos parte de sus mundos.

Me gustaría conectar las concepciones de materialidad y de lugaridad, vigentes en los Andes contemporáneos, a mi discusión sobre una poética andina del barro para enfatizar el viraje desde un sitio de enunciación poética hacia un ecosistema de enunciación poética. Este último sería un lugar en tanto evento con coordenadas espaciales, temporales y materiales, siempre y cuando se constituya juntamente con el cuerpo lírico. Es decir, el lugar y el cuerpo lírico no existen previos al encuentro, sino que vienen a existir en dicho encuentro; entonces, cada uno toma cualidades del otro dentro de esta constitución. Una poética del barro enfatiza la temporalidad del cuerpo lírico y del lugar de enunciación. Por otro lado, la configuración de esta poética emerge del encuentro del sujeto lírico con un lugar que es materialidad y que es ecosistema, mientras que el edificio de barro explica constantemente que existe dentro de un equilibrio junto a otros elementos del ecosistema de enunciación —el Sol y el Océano—. El poema existe en la unión del cuerpo lírico y del ecosistema, los cuales son mutuamente constitutivos. El lugar anima al sujeto, el sujeto anima al lugar, y juntos estos animan a la poesía.

La relación temporal del poemario con un edificio datado arqueológicamente en el siglo XIII altera las relaciones entre presencia y ancestralidad. Para el texto de Garrido, el proyecto étnico que se puede obtener de la meditación en/desde Chan Chan resulta casi exclusivamente de la presencia contemporánea en la ruina. Es un discurso poético que afirma el presente de la ruina, los habitantes del presente, y desestima el conocimiento arqueológico. El proyecto de *Visiones de Chan Chan* se basa en una ontología del tiempo presente y en una geografía que une ruina, sol y océano como territorio de enunciación y como condición de posibilidad.

La materialidad de la “ruina” tiene un rol central en la constitución del sujeto poético y del ecosistema de enunciación, al igual que en la temporalización que se hace de la ruina —temporalización entendida como proyecto ideológico—. Asimismo, las características peculiares del barro hacen que se desestabilice la relación semiótica que se tenía aceptada entre materia y raza, tensión que en el poemario surge de la interacción entre cuerpo poético y barro, y que parte de la inestabilidad del barro como signo. Como Luisa Cortesi (2018) ha explicado, el barro constituye materia y signo en sí mismo, los cuales con-

viven a veces en una relación simbólica —o de asociación arbitraria—, y otras en una relación indéxica —o de correlación determinada dentro de un espacio y tiempo específicos—, lo cual hace que la semiótica del barro sea inestable, lodosa. El barro se presenta como un lexicón, como un conjunto de signos que organizan significados de acuerdo con normas sociales y temporales que pueden producir paradojas según las dinámicas de poder en las que el barro y los cuerpos se encuentren sumergidos.

Al hablar de una semiótica del barro lodosa no quiero sugerir que es inexistente o inestable, sino que el barro impregna todos los extremos de las relaciones semióticas en formas extensas y a menudo contradictorias, lo que distinguirá la constitución de una poética del barro. Similar a las características materiales del barro, una poética que parte de las particularidades semióticas del barro encuentra su potencia en el énfasis del tiempo presente. El barro es materia en sí misma, y es un devenir-en-materia, es materia actual y es materia que se va tornar en algo más, es materia viva y es materia que va a tomar otra vida, es tiempo presente y es tiempo futuro: materia en tránsito. Una poética del barro cuestiona las relaciones semióticas que tenemos por sentido común, y a la vez produce relaciones semióticas consistentes. El barro es parte de una amalgama de nombres que denominan a una misma sustancia, que cambian según el escenario temporal: tierra, polvo, adobe, barro fresco, barro seco; y a su vez cada uno de estos nombres acarrea una carga política que se origina en el lodazal semiótico al que el barro nos arrastra.

Si bien entiendo que el barro como materialidad demuestra y potencia la desestabilización de sentidos comunes semióticos, no pretendo afirmar que el barro es materia exclusiva en este aspecto. Como expliqué líneas arriba, las reflexiones que surgen a partir del poemario de Garrido se deben convertir en aportes para teorías mayores de la poética de la materialidad y del lugar en los Andes. Los versos de Garrido permiten recentrar al barro como materia, y como materialidad de la ruina. En sus poemas, el edificio de barro deja de ser ruina de escombros, deja de estar en una permanente ruina, y adquiere una presencia en el tiempo presente. Habitar la ruina de barro transforma la subjetividad lírica, pues el barro habita el tiempo y, por lo tanto, desafía la temporalización.

En este artículo he buscado partir de un análisis literario del poemario *Visiones de Chan Chan* de José Eulogio Garrido. Con este análisis propongo una reflexión acerca de la poesía sobre “ruinas” en los Andes y su rol dentro de discursos literarios e identitarios, especialmente desde el siglo XIX. Propongo que mirar hacia la “ruina” hecha de adobes de barro interroga las fundaciones temporales y materiales de la poesía sobre ruinas, a la

vez que brinda argumentos para contribuir hacia teorías poéticas de la materialidad y la lugaridad en los Andes. Estas teorías deberían trascender las temporalidades positivistas y la mirada colonial y patriarcal de lo lítico. Como he intentado argumentar en este texto, las relaciones heterogéneas con lo material en los Andes acumulan una amalgama de agencias, temporalidades y asambleas semióticas.

Notas

- 1 Las principales preguntas y conversaciones de este trabajo surgieron durante los últimos años de mi doctorado. Agradezco a Laura León-Llerena, Jorge Coronado, Kelly Wisecup y Mary Weismantel por haber sido parte de este proceso, así como por contribuir con sus comentarios a partir de versiones previas de este trabajo.
 - 2 Para citar un par de casos nacionales, tanto Mariano de Rivero (1851) en *Antigüedades peruanas* como José de la Riva Agüero en *Paisajes peruanos* (1955) habían resaltado —desde distintos géneros científicos— las características físicas de la piedra como metáfora de una raza india también estática en el tiempo, pero que sin embargo era vista con recelo por la fuerza que, aunque inerte, amenazaba con regresar. Desde una perspectiva científica foránea, las memorias de Ephraim George Squier (1878) sobre su visita al Cusco rondan similares reflexiones.
 - 3 En adelante me referiré al grupo Norte —llamado también como *La Bohemia de Trujillo* durante sus primeros años— simplemente como Norte.
 - 4 En la edición de 1981 se explica que la “Visión XXII” no se encontró en el manuscrito del autor.
 - 5 El libro *Visiones de Chan Chan* no contiene páginas numeradas, por lo que en las citas me referiré al número de la “Visión” que las contiene, en la edición del Patronato de Artes Plásticas de Trujillo (1981).
 - 6 La edición publicada en Trujillo (1981) no tiene un glosario que explique estos u otros nombres muchik. Sin embargo, las visiones XI y XIV publicadas en 1928 en la revista *Amauta*, sí tuvieron espacio para glosar: “Del vocabulario mochica: Xllang: el Sol. Nin: el Mar”, lo cual plantea preguntas sobre la conveniencia de glosar poemas en Lima, una ciudad más acostumbrada a otro tipo de inserciones de lenguas indígenas.
-

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1967 [1958]). *Los ríos profundos*. Editorial Universitaria.
- Brown, B. (2010). Materiality. En W. J. T Mitchell y M. Hansen (Eds.), *Critical Terms for Media Studies* (pp. 49-63). The University of Chicago Press.
- Castro-Klarén, S. (2004). The nation in ruins: Archaeology and the rise of the nation. En S. Castro-Klarén y J. C. Chasteen (Eds.), *Beyond imagined communities: Reading and writing the nation in nineteenth-century Latin America* (pp. 161-195). Woodrow Wilson Center Press.
- Castro-Klarén, S. (2008). Las ruinas del presente: Cuzco, entre Markham y el Inca Garcilaso. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1(67), 11-26. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/2>
- Coronado, J. (2009). *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. University of Pittsburgh Press.
- Cortesi, L. (2018). The Muddy Semiotics of Mud. *Journal of Political Ecology*, 25(1), 617-637. <https://doi.org/10.2458/v25i1.22945>

- Dean, C. (2010). *A Culture of Stone Inka Perspectives on Rock*. Duke University Press.
- Encyclopædia Britannica. (2016). Chan Chan. *Britannica Academic*. <https://academic.ub.com/levels/collegiate/article/Chan-Chan/22370>
- Feinsod, H. (2017). *The Poetry of the Americas: From Good Neighbors to Countercultures*. Oxford University Press.
- Gänger, S. (2014). *Relics of the Past: The Collecting and Studying of Pre-Columbian Antiquities in Peru and Chile, 1837-1911*. Oxford University Press.
- Garrido, J. E. (1929). *El Ande*.
- Garrido, J. E. (1947). *Carbunclos* (prólogo de Nicanor de la Fuente Sifuentes, ilustraciones de Camilo Blas). D. Miranda.
- Garrido, J. E. (1981). *Visiones de Chan Chan*. Patronato de Artes Plásticas de Trujillo.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 23, 6-21. <https://doi.org/10.1162/grey.2006.1.23.6>
- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press.
- Mendoza, Z. S. (2006). *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Poole, D. (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton University Press.
- Pratt, M. L. (2010). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge.
- Ramón Joffré, G. (2014). *El neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Ramos Rau, D. (2016). José Eulogio Garrido, un intelectual descentralista. *Pueblo Continente*, 21(2), Art. 2.
- Riva Agüero, J. de la. (1955). *Paisajes peruanos*. Imprenta Santa María.
- Rivero y Ustáriz, M. E. de y Tschudi, J. J. von. (1851). *Antigüedades peruanas*. Imprenta Imperial de la Corte y del Estado.
- Robles Ortiz, E. (2015). *Anecdotario del Grupo Norte*. Fondo Editorial de la Universidad Privada Antenor Orrego.
- Salas Carreño, G. (2019). *Lugares parientes: Comida, cohabitación y mundos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Santos-Granero, F. (Ed.). (2012). *La vida oculta de las cosas: teorías indígenas de la materialidad y la personificación*. Abya Yala.
- Scorer, J. (2017). Photography and Latin American Ruins. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 26(2), 141-164. <https://doi.org/10.1080/13569325.2017.1309316>
- Spitta, S. (2012). On the Monumental Silence of the Archive. *E-misférica*, 9(2). <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-91/spitta>
- Squier, E. G. (1878). *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas* (2.ª edición). Macmillan.
- Valcárcel, L. E. (1972 [1927]). *Tempestad en los Andes*. Editorial Universo.