

Mitrovic, M., Barrós, M. y Alvarez, R. (2022). *Un grito a la tierra: arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972-1974)*. Instituto de Estudios Peruanos.

En los últimos años ha surgido una nueva oleada de estudios académicos sobre el autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada (Perú, 1968-1980). La mayoría de ellos, además de ser producidos por una nueva generación de investigadores nacidos o afincados en Lima, enfatizan en aspectos culturales y simbólicos que habían sido desatendidos u obviados por la literatura preexistente. Un ejemplo reciente de este interés por lo cultural, y de ese cambio generacional, es la compilación *Un grito a la tierra: arte y revolución en Chaski (Cusco, 1972 - 1974)*.

El volumen es una aproximación en tres tiempos —tres artículos escritos por Manuel Barrós (Lima, 1993), Raúl Álvarez Espinoza (Lima, 1990) y Mijail Mitrovic (Lima, 1989), respectivamente— a las utopías sociales, estéticas y políticas que circularon en la ciudad del Cusco durante los primeros años del régimen militar, esto es, durante la etapa en la que el gobierno adhirió algunas de las ideas de izquierda formuladas décadas atrás sobre la tenencia de la tierra y el problema campesino, y que llevó a la práctica a escala nacional, tanto en forma, a través de una redefinición del imaginario nacional por medio del énfasis en la centralidad del campesinado, y la restitución simbólica y estética —con fines políticos— de la figura histórica de Túpac Amaru II; como en fondo, mediante una reforma agraria masiva que redefinió las relaciones sociales y territoriales y cuyos ecos se perciben hasta hoy.

Barrós, Álvarez y Mitrovic diseccionan la evidencia disponible en *Chaski*, un semanario de distribución local adscrito a la oficina principal del gobierno en Cusco (conocida por ser, a su vez, la más radical y heterodoxa de las dependencias provinciales), para evidenciar los límites de las interpretaciones académicas al uso, y ensayar una reflexión sociológica y antropológica sobre los vínculos, explícitos e implícitos, entre arte y política en tiempos convulsos.

Contra las principales tesis de las ciencias sociales peruanas, los autores demuestran que el régimen nunca fue del todo vertical u homogéneo, y que, en el caso de la cultura, si bien no hubo una política cultural clara ni oficial, los militares (y la intelectualidad que los asesoró) supieron convocar personalidades comprometidas con redefinir el arte o liberarlo de criterios y espacios elitistas y, ya sea por acción u omisión, ser flexibles en la toma de decisiones de índole cultural.

Así, desde la sociología de la literatura, Barrós examina la impronta literaria encontrada en las páginas de *Chaski*, el modo en que un grupo de autores de disímil origen y prestigio fue capitalizado por el semanario con fines políticos. Escudriña, con una tipología básica y hasta cierto punto mecánica, el sentido político de la incorporación de poemas épicos, bucólicos y de protesta, tanto de autores campesinos o procedentes de pueblos jóvenes, como de autores recono-

cidos a escala internacional por su compromiso social y prestigio artístico (como Vallejo o Ernesto Cardenal). Barrós acopia la distinción de Bourdieu entre capital cultural y capital simbólico para rastrear las estrategias literarias (las políticas literarias) que guiaron las decisiones de los editores de *Chaski* en cada una de estas incorporaciones textuales, pues, como expone largamente, ninguno de ellos fue publicado sin alguna mediación editorial de índole visual (versos unidos a una pintura o afiche) o de índole textual (editados para ser leídos como eslóganes o de manera directa). El develamiento de estas estrategias permite a Barrós concluir que “mientras los poemas de los pobladores se usaron para mostrar la parte más emotiva del proceso revolucionario, los de Vallejo, Romualdo, Heraud y Cardenal confluyeron en lo político” (p. 98).

Álvarez, por su parte, reorganiza el mapa de la plástica cusqueña de aquellos años (específicamente el de la artesanía) con una mirada estrictamente sociológica, concentrada en el funcionamiento orgánico de la producción y el intercambio, es decir, en la economía política del trabajo artesanal. A través del cotejo de la evidencia disponible en *Chaski* (noticias de ferias, fotografías de eventos), y de las interpretaciones estéticas y teóricas sobre pintura y escultura peruana del siglo XX, resitúa el panorama del campo artístico de la plástica local hasta demostrar, en un ejemplo formidable de argumentación y análisis, el modo por el cual las decisiones culturales de la oficina gubernamental en Cusco dinamitaron el sistema económico de circulación de artesanías existente —basado en la intermediación de los críticos de arte y en la sobreexplotación de los artesanos— para implementar, contra el gusto de la mayoría de los agentes involucrados, un sistema de compraventa sin intermediarios. Este, en la lógica de ferias y festivales protegidos o subsidiados por el régimen, permitiría no solo que el artesano venda su producción directamente al comprador —y así llevarse el íntegro de las ganancias—, sino también, y lo más importante, establecería un sistema donde el criterio estético sobre qué es arte y qué no dependerá en última instancia de la voluntad del público asistente a la feria, reflejada en votos de concursos artísticos. Así, desde el análisis sociológico de raigambre marxiana, Álvarez explora las coordenadas económicas y sociales de una discusión aparentemente estética —a saber, si lo producido por los artesanos es arte popular o artesanía—, y demuestra que “antes que una categoría estética, lo artesanal es una categoría productiva” (p. 166).

Por último, Mitrovic especula sobre los sentidos políticos y reales involucrados en los afiches aparecidos en la última página de los números de *Chaski*. Su intención es devolverle al cartel estético, engendrado por el régimen y admirado hoy en día en galerías de arte locales y extranjeras, su componente material, su

carácter contextual en tanto artefactos o herramientas gráficas ideadas para servir en la lucha política inmediata. Si bien al comienzo encauza su argumentación hacia la descripción contemplativa de los afiches seleccionados y su respectiva exégesis estético-ideológica, posteriormente avanza hacia una reconstrucción milimétrica, a partir de los datos de los carteles, de las disputas políticas que se produjeron en Cusco durante la primera etapa del gobierno militar, y que, hacia finales de 1973, desembocaron en niveles insólitos de violencia política en la ciudad. Los escenarios que produjo la inesperada convergencia antigubernamental entre la burguesía cusqueña y los maoístas universitarios, y los esfuerzos de la oficina regional del gobierno por atraer al campesinado de su lado (siguiendo los postulados reformistas) y resituarlos en tanto base social del régimen, son leídos por Mitrovic como la base material de la gráfica de *Chaski*, y, por lo tanto, como una de las razones de su contraste frente a la gráfica oficialista producida en la capital. El resultado es el hallazgo de una praxis estético-política en la composición de los afiches, que recurre a “la figuración como estrategia predominante a escala local, frente a la abstracción como recurso en el ámbito nacional” (p. 219), pero que mantiene invariable un mismo objetivo: producir afiches para ser usados en la disputa política coyuntural, y para re-crear, en ese uso, lo popular.

De esta manera, los artículos compilados no solo pesquistan los vínculos entre arte y política en

un contexto revolucionario; también recuperan o reconstruyen el espíritu de una época, el ansia de cambio que en ese tiempo atravesó el país y el mundo. Y si bien centran su objetivo en diseccionar el arte expuesto en *Chaski* en relación con el contexto cusqueño y nacional, una lectura más amplia del mismo, en diálogo con los movimientos políticos transnacionales que surgieron en todo el mundo occidental en la década de 1960, los *global sixties*, permite ver, como sugiere Anna Cant en el epílogo, “las limitaciones de un marco de referencia puramente nacional y comprender ciertos aspectos de la Revolución peruana” (p. 257). Asimismo, una revisión de las actas de los Consejos de Ministros de esos años referidas al Cusco muestran, como esgrime Antonio Zapata en el prólogo, “la cara oculta de la luna” (p. 22), esto es, aquella cotidianidad burocrática no incluida en los trabajos de este volumen, y que “registran las acciones del gobierno y cuentan otra historia, distinta a la cara pública más edulcorada y simpática” (p. 30).

Aun así, estos ensayos muestran con detalle el modo en que la relativa autonomía de una oficina regional del gobierno militar, y la confluencia en su seno de personas comprometidas con radicalizar en el arte los postulados revolucionarios del mismo gobierno, posibilitó la emergencia de un espacio sui generis para la experimentación artística y la materialización —en poemas, artesanías y afiches— de un posible, tentativo, imaginario nacional nuevo.

Erick Abanto López

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: 12150225@unmsm.edu.pe; erick.abanto@uarm.pe

<https://orcid.org/0009-0002-0712-8034>