

FIGURACIÓN ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO COMO POSIBILIDAD SUBVERSIVA FRENTE AL DESENCANTO DE LA MODERNIDAD

**A FIGURAÇÃO ANIMAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA PERUANA COMO
POSSIBILIDADE SUBVERSIVA FRENTE AO DESENCANTO DA MODERNIDADE**

**ANIMAL FIGURATION IN CONTEMPORARY PERUVIAN ART AS A SUBVERSIVE
POSSIBILITY IN THE FACE OF THE DISENCHANTMENT OF MODERNITY**

Fecha de envío: 30 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 08 de febrero de 2021

Lorena Lucia Menacho Montenegro

Bachiller en Artes Plásticas con mención en Pintura. Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia
Universidad Católica del Perú.

Email: lorena.menacho.montenegro17@gmail.com

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



La presente investigación propone un modelo de revalorización de las culturas no hegemónicas mediante la representación animal como una posibilidad subversiva de exploración identitaria en diálogo con la alteridad. En primer lugar, se elaborará la relación entre lo latinoamericano y lo animal como identidades híbridas surgidas de la estrategia diferenciadora de los esquemas modernos. Luego, se proponen estas interacciones profanas como una posibilidad para la exploración conjunta de nuevos devenires. En segundo lugar se propone al arte como lugar de diagnóstico y experimentación de estas exploraciones mediante los posibles modos de representación de los animales desde las culturas híbridas. Finalmente, se analiza semánticamente la figuración animal en el arte contemporáneo en el Perú, sin perder de vista su posible instrumentalización en la cultura. Entre premodernidad y posmodernidad ¿qué se ha perdido con el humanismo y qué se ha vuelto a encontrar, mediante la representación del animal?

Palabras clave: identidad, arte, decolonialidad, posthumanismo.

A presente investigação propõe um modelo de revalorização de culturas não hegemônicas mediante a representação animal como possibilidade subversiva de exploração identitária em diálogo com a alteridade. Em primeiro lugar, a relação entre o latino-americano e o animal será elaborada como identidades híbridas decorrentes da estratégia diferenciadora dos esquemas modernos. Logo, essas interações profanas são propostas como uma possibilidade para a exploração conjunta de um novo ser. Em segundo lugar, a arte é entendida como um local de diagnóstico e experimentação de tais explorações por meio dos possíveis modos de representação dos animais desde as culturas híbridas. Por fim, a figuração animal na arte contemporânea do Peru é analisada semanticamente, sem perder de vista sua possível instrumentalização na cultura. Entre a pré-modernidade e a pós-modernidade, o que se perdeu com o humanismo e o que foi reencontrado, por meio da representação do animal?

Palavras-chave: identidade, arte, decolonialidade, pós-humanismo.

The present investigation proposes a model of revaluation of non-hegemonic cultures through animal representation as a subversive possibility of identity exploration in dialogue with otherness. In the first place, the relationship between the Latin American and the animal will be elaborated as hybrid identities arising from the differentiating strategy of modern schemes. Then these profane interactions are proposed as a possibility for the joint exploration of new becomings. Secondly, art is proposed as a place for diagnosis and experimentation of these explorations through the possible modes of representation of the animal from hybrid cultures. Finally, animal figuration in contemporary art in Peru is semantically analyzed, without losing sight of the possible animal instrumentalization in culture. Between pre-modernity and postmodernity, what has been lost with humanism and what has been found again, through the representation of the animal?

Key Words: identity, art, decoloniality, posthumanism.

1. Introducción

En su novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971), Arguedas ilustró la hibridación y desterritorialización cultural que ocasionó la llegada de la modernidad, estableciendo un símil entre una condición degradada imputada a las culturas no hegemónicas y los animales como identidades híbridas. Tras un final incierto, aún figura la pregunta de qué es lo que deparó el futuro globalizador a estos grupos. Es así que esta investigación propone un modelo de problematización y revalorización de las culturas no-hegemónicas y los animales en circuitos de hibridación que buscarían reconfigurar ambas identidades en diálogo conjunto y experimental mediante la interacción y sus tentativas representacionales.

En un primer momento se establecerá una relación entre lo latinoamericano y los animales en tanto identidades híbridas como problema y posibilidad. Para ello, primero revisaremos las estrategias de dominio de los esquemas modernos de la mano del sociólogo peruano Aníbal Quijano, el filósofo francés Bruno Latour, y del historiador del Reino Animal Jason Hribal. Luego, desde el antropólogo argentino Ernesto García Canclini, revisaremos enfoques más complejos sobre estas identidades como posibilidad de experimentación ante el cuestionamiento de los valores de la modernidad. Paralelamente, como hilo conector de los conceptos tratados, se usará la obra de José María Arguedas, por representar las convivencias interculturales e interespecie desde un Perú en proceso de modernización.

En un segundo momento sostenemos que ante la incertidumbre que supone el desencanto de la modernidad, es necesario el uso de métodos exploratorios que permitan dentro de sus estructuras el lugar de la especulación, la experimentación, y lo sensible como una revalorización del cuerpo. De este modo, reflexionaremos sobre el arte como herramienta de pensamiento mediante sus tentativas representacionales, en la búsqueda de nuevas formas de diálogo con la alteridad. Por ello, realizaremos un análisis de las representaciones animales en los círculos artísticos contemporáneos del Perú, como cultura híbrida. La metodología de nuestro análisis tomará como referencia las diversas dimensiones de la figuración animal contenida en el universo arguediano, que serán extrapoladas a las obras de un grupo de diez artistas peruanos contemporáneos seleccionados, en la búsqueda de un diagnóstico sobre la relación humano/animal a través de la figuración animal y sus tentativas de exploración.

¿Qué nociones se pierden y cuáles persisten en el Perú contemporáneo sobre la relación humano/animal?

2. Hilando puentes desde José María Arguedas

2.1 José María Arguedas como referente etnográfico

"Son muchos estos personajes y la definición de sus distintas almas no puede quizá hacerse sino a través de la novela"¹⁷²

"Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir incondicionalmente para interpretar el caos y el orden"¹⁷³

Según el filólogo y lingüista Alberto Escobar, el gran valor paradigmático contenido en la obra del antropólogo y novelista peruano José María Arguedas consiste en la relación que establece entre las transformaciones lingüísticas de su obra y las dinámicas sociales ocurridas entre los grupos humanos de una región que atravesaba un proceso de asimilación cultural entre lo local y occidente (Quijano, 2014). Este es el contexto que el novelista experimenta durante su infancia, ya que confronta las diferencias socioculturales que existieron entre el entorno de servidumbre indígena en el que creció, y la vena criolla aristocrática de su familia, de la cual se desprende:

Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos. Y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa. (Arguedas, 2006, p. 11-12)

Durante este proceso aprende de la subjetividad y la lengua de los pueblos de la sierra sur del Perú. No obstante, los límites de una lengua sin escritura narrativa, como es el quechua, lo llevan a hacer uso del español como medio para la revalorización cultural andina, "pero a condición de ir convirtiéndolo en vehículo apto para portar todas las necesidades expresivas del quechua. [...] El resultado es una lengua constituida por esa específica co-presencia de ambos idiomas" (Quijano, 2014, p. 693) que ofrece un modelo de convivencia multicultural desde la representación literaria: la saturación de la brecha entre lo local y occidente en la forma de una integración de sus diversidades (Quijano, 2014).

[...] intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores [...] El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. [...] Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. (Arguedas, 2006, p. 12)

¹⁷² Arguedas, 1983, p. 195.

¹⁷³ Arguedas, 2006, p. 30.

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



Así, mediante una adaptación de las formas tradicionales a los procesos modernizadores, logra no solo preservar, sino condensar y extender las múltiples subjetividades de las culturas andinas del Perú, que en ese entonces no eran sino saberes condenados por el “desprecio social, la dominación política y la explotación económica” (Arguedas, 2006, p. 11).

Es por ello que su obra ha sido catalogada como perteneciente al género indigenista, que refiere a la preocupación de diversos artistas por redefinir una plástica nacional mediante la representación del “hombre andino” (Canclini, 1990). No obstante, la complejidad sociocultural contenida en el universo arguediano rebasa esta catalogación. En palabras del mismo Arguedas: “se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes” (1983, p.194). Así, el autor se dedica a representar y buscar sentido en esta convivencia intercultural en un conjunto de obra que ilustra la historia del Perú como un compuesto de constantes movilizaciones e hibridaciones entre diversos grupos sociales. Al mismo tiempo, la dimensión cultural de esta convivencia es excedida con la presencia de lo no humano. El universo arguediano está plagado de representaciones animales propuestas como “criaturas de mediación” (Aloi, 2012) que, en su visibilización, se presentan como posibilidad de entendimiento y redefinición de nuestras culturas híbridas desde una relación metonímica, que problematiza las concepciones identitarias que se proponen como una diferenciación del otro:

No, no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas de símbolos utilizados e inspiradores. No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacamac y Pachacutec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Tupac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de Qoyllur Riti y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4.000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. (Arguedas, 2006, p. 13)

Debido a ello, la obra de José María Arguedas será utilizada en esta investigación como un referente etnográfico que tejerá, ilustrará, y esquematizará los conceptos, problemáticas y posibilidades que aquí trataremos en relación a lo animal y lo latinoamericano como identidades híbridas, desde el contexto peruano. Para ello, nos apoyaremos fundamentalmente en dos novelas paradigmáticas: *Yawar Fiesta* (1941) y *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971). La primera obra toma como escenario el

pueblo de Puquio, y las dinámicas que giran alrededor de la celebración de la Yawar fiesta –o fiesta de la sangre–, una celebración de tauromaquia que transforma la convivencia intercultural –mestizos, blancos, chalos, indios, españoles, etc.– en una convivencia interespecie. Esta obra será usada, principalmente, para ejemplificar el proceso de inserción de occidente en los pueblos de la sierra rural del Perú. A su vez, nos sirve como un preludio contextual para *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971), relato que se desarrolla en la ciudad de Chimbote, ubicada en la costa del Perú, región cuya ubicación geográfica la predispuso a la ocupación extranjera (Arguedas & Izquierdo Ríos, 2011). Es así que este escenario es preciso para narrar cómo la industrialización y la migración contribuyeron con la condensación de todos aquellos grupos humanos y no humanos que se ven reunidos por una condición de precariedad y desterritorialización consecuente a los discursos de desarrollo de la modernidad.

A continuación, estableceremos una relación identitaria entre las culturas no hegemónicas de América Latina y lo no humano como identidades híbridas desde dos momentos. El primero como una condición peyorativa y problemática utilizada como elemento diferenciante desde los esquemas modernos. Y luego como una posibilidad subversiva, puesto que su sola existencia cuestiona la eficacia de estos esquemas, y hace necesaria la implementación de una nueva visión experimental de lo humano en relación a lo no-humano. Identidades híbridas como problema y posibilidad ante la incertidumbre que suscita la falta de un modelo político que valide y regule las existencias de los actores que participan de esta condensación heterogénea.

2.2 Identidades híbridas: elemento diferenciante.

En su libro *Nunca fuimos modernos* (2007), el filósofo y antropólogo francés Bruno Latour propone que la modernidad está definida por la implementación de un nuevo régimen que, en la búsqueda de la pureza de los elementos, opone ontológicamente el lugar de los objetos del de los sujetos en la forma de una dualidad entre naturaleza y cultura. Desde el sociólogo peruano Aníbal Quijano, este esquema tendría su aplicación en una diferenciación identitaria que necesita de un otro para constituirse (2014). Así, en este apartado se propone lo animal y las culturas latinoamericanas, como identidades que guardan en común un rol diferenciante que sostiene el peso de un discurso de dominio. Como comenta el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, se trata de “un mismo gesto de exclusión que hace de la especie humana el análogo biológico del Occidente antropológico, confundiendo a todas las otras especies y todos los otros pueblos en una alteridad privativa común” (2010, p. 19):

Nosotros, sólo nosotros, los europeos, somos los humanos completos, o si se prefiere, grandiosamente incompletos, los millonarios en mundos, los acumuladores de

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



mundos, los 'configuradores de mundos'. La metafísica occidental es verdaderamente la fons et origo de todos los colonialismos. (Viveiros de Castro, 2010, p. 20)

En un primer momento, lo no-humano es tomado como el elemento que ha de ser sacrificado para resguardar la jerarquía y trascendencia de lo humano. Esto quiere decir que el humano, en orden de poder consolidarse como sujeto, debe trascender lo animal – lo objetual– en sí mismo. Así, René Descartes, exponente de la filosofía moderna, funda al sujeto en su acción pensadora, bajo influencia de elaboraciones clásicas y judeocristianas sobre la división entre cuerpo –objeto– y alma –sujeto– (Derrida, 2008). De este modo, el animal es reducido al modelo objetual de la máquina en base a una aparente condición autómatas sustentada en su carencia de alma y, por ende, de pensamiento. Congruentemente, Quijano considera el descubrimiento de América como un hito culturalmente diferenciante producido por un abrupto choque entre las civilizaciones amerindias y occidente: "América se constituyó como el primer espacio / tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera identidad de la modernidad" (2014, p. 778). Una identidad consolidada sobre la diferenciación fenotípica como legitimadora de las relaciones de poder desde un discurso evolucionista que reconfigura la intersubjetividad de las culturas para mantener la hegemonía cultural de occidente (Quijano, 2014).

Del mismo modo, con la separación del poder científico al abordaje de los objetos y el poder político al abordaje de los sujetos, se promueve una organización racionalista del mundo que, en su des-subjetivación, justifica la creación de un aparato económico extractivista (García Canclini, 1990) sobre la idea de que ciertos grupos, considerados irracionales, "son objetos de estudio, "cuerpo" en consecuencia, más próximos a la naturaleza. En un sentido, esto los convierte en dominables y explotables" (Quijano, 2014, p. 805):

Desde las cumbres bajan cuadro ríos y pasan cerca del pueblo; en las cascadas, el agua blanca grita, pero los mistis no oyen. En las lomadas, en las pampas, en las cumbres, con el viento bajito, flores amarillas bailan, pero los mistis casi no ven. En el amanecer, sobre el cielo frío tras del filo de las montañas, aparece el sol; entonces las tuyas y las torcazas cantan, sacudiendo sus alitas; las ovejas y los potros corretean en el pasto, mientras los mistis duermen, o miran, calculando la carne de los novillos.[...] Pero en el corazón de los puquios está llorando y riendo la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol están viviendo; en su adentro está cantando la quebrada, con su voz de la mañana, del mediodía, de la tarde, del oscurecer. (Arguedas, 1983, p.77)

Así, se instaura una división social del trabajo que termina por instrumentalizar tanto a los humanos como a los no-humanos bajo discursos de desarrollo. Como nos comenta Hribal, ambos construyeron el mundo moderno (2014):

Jason Moore ha señalado cómo la plata de las minas de Potosí, que financió el surgimiento del Imperio español, se consiguió cargando diariamente los lomos de 8000 llamas y, posteriormente, 100.000 mulas (2010, pp 16-17). Los caminos a Potosí, según atestiguaba un viajero de principios del s. XVIII, eran “más conocidos por [...] los esqueletos de quienes caían exhaustos” que por las marcas de pezuñas. (Hribal, 2014, p. 153)

Finalmente, a partir del siglo XX el desarrollo industrial desplaza a los animales como trabajadores y los convierte en materia prima bajo el mismo proceso en el que los hombres han sido reducidos a unidades de producción y consumo (Berger, 1980). Encontramos, un ejemplo de este proceso sacrificial en la obra *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo* (1971). En el siguiente extracto, “el loco” Moncada escenifica la pasión de Cristo con restos animales que fueron arrollados por una locomotora, redefiniendo “al animal y no a Jesucristo, como los seres aniquilados por la modernidad, entendidos tanto por la sociedad política como por la industrialización” (Rubado, 2012, p. 109).

La locomotora llegó al mercado piteando a cada instante; el maquinista, con medio cuerpo afuera, manejaba el tren, despacio; arrastraba varios coches viejísimos, descoloridos y carcomidos. El último vagón trituró una jaula de cuyes y un gallo de piernas peladas, rojísimas, que llegó corriendo de la sombra de los comedores. Moncada puso su cruz sobre la mezcla de sangre, tablas y plumas que quedó pegada en los durmientes y la superficie del riel. El cuerpo del gallo fue recogido, ya cansado, junto a la jaula de cuyes. [...] “Yo loco, negro, pescador pescado, voy a alimentarme de esta sangre del gallo de la pasión. ¡A vuestra salud, a vuestros pulmones! ¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi! En auxilio de los curas extranjeros que andan en jeep llevando muertos cadáveres al hospital de la Caleta. Gracias, padres norteamericanos, sin sotana gallinazo, con pantalón limpio. ¡Abajo los extranjeros! ¡Rica sangre de gallo corredor!”. (Arguedas, 2006, p.73-4)

2.3 Identidades híbridas: problema y posibilidad

*"Este desigual relato es imagen de la desigual pelea."*¹⁷⁴

*"Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias."*¹⁷⁵

Sin embargo, los absolutismos ontológicos que conforman la mistificación moderna demuestran, en la actualidad, ser paradójicos. Como nos comenta Latour, los dispositivos mediadores que facilitaron el despliegue, movilización y expansión de los ideales modernos hacia los diversos actores humanos y no-humanos no hicieron sino proliferar la creación de híbridos: "Todo ocurre en el medio, todo transita entre los dos, todo se hace por mediación, por traducción y por redes, pero ese emplazamiento no existe, no ocurre. Es lo impensado, lo impensable de los modernos" (Latour, 2007, p. 65). Es aquí donde resuena el título del libro de Latour, *Nunca fuimos modernos*, en el sentido en que nos percatamos de que el mundo nunca funcionó bajo las reglas de su constitución.

Esta deconstrucción del esquema pone en cuestionamiento los valores y las identidades que de la modernidad surgieron, es así que los enfoques posmodernos reconocen una visión más compleja respecto a las identidades híbridas. Desde los estudios decoloniales, el antropólogo argentino García Canclini sostiene que Latinoamérica es un "continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo" (1990, p.23). Se trata de una sedimentación de subjetividades, producto de cómo las movilizaciones humanas y el crecimiento de las industrias fomentaron la condensación de actores, generando una convivencia multitemporal entre lo tradicional, lo colonial, lo político y las tecnologías modernas (1990). Como vimos anteriormente respecto a la hibridación lingüística en la obra de Arguedas, sucede una adaptación, una yuxtaposición, una co-presencia de realidades culturales. Y también de realidades no-humanas. Como se representa en el universo arguediano, los animales aparecen dentro de este intercambio como actores que terminan por condensar la hibridación de esta de convivencia en dinámicas interespecie. Las palabras *chusco* y *mestizo*, nos recuerda Anette Rubado (2012), profesora en Estudios Latinoamericanos, sirven para denominar tanto al ser humano como a los animales. El desarrollo industrial y el crecimiento de las ciudades no significaron ni el final de las tradiciones, ni el desplazamiento de los actores rurales, ni la desaparición de los animales. Por el contrario, estos escenarios se convierten en un foco de concentración de todas las patrias – "Negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos; pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos curiosos" (Arguedas, 2006, p. 54), etc.–, en el que un "mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales" (García Canclini, 1990, p.71).

¹⁷⁴ Arguedas, 2006, p. 271.

¹⁷⁵ Arguedas, 2006, p. 275.

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



No obstante, las tensiones generadas en la convivencia de lo tradicional y lo moderno genera, en sus versiones más radicales, la formación de comunidades marginales fundadas bajo un común sentido de desterritorialización. Este es el tema abordado en la novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971), donde se explora cómo el desarrollo de las fábricas de harina de pescado en la ciudad de Chimbote congrega a grupos humanos y no-humanos que “luchan en un mar urbano que parece atraparlas en movimientos de producción, intercambio y consumo” (Rubado, 2012, p. 102). Podemos identificar estos intercambios en el siguiente extracto de la obra, donde se narra el cotidiano de la vida en el mercado del pueblo:

Cerca del mediodía chillaban de contento, se atrevían a salir algunas ratas; perros mostrencos las perseguían, alborotados. No las cazaban jamás; agitado el rabo, echados, los perros olían los huecos, las grietas del suelo. Los compradores se empujaban en los pasadizos; los dueños de los comedores les retorcían el pescuezo a las gallinas, haciéndolas girar en el aire, mientras charlaban. A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado. Alcatraces tristes sobrevolaban en el aire, pajareando sueltos, o miraban, con los picos colgantes desde los techos bajos de las casas y ramadas. Alguna, alguna mujer les arrojaba tripas de pescado o desperdicios de chanco de mar. Si bajaban, los agarraban a patadas, los perseguían a tropazos, a palos; los perros se banquetearon con ellos. (Arguedas, 2006, p.72-3)

Así, entendemos la desterritorialización como la dimensión problemática de las identidades híbridas, en tanto que “construye una comunidad precaria, conflictiva y cambiante que no se basa en un sentido de pertenencia compartido, sino en una expropiación compartida” (Rubado, 2012, p.101) entre los restos no resueltos de la modernidad:

Ningún indio tiene patria, ¿no? Me consta. No saben pronunciar ni el nombre de su provincia. Ningún cholo, ningún negro verdadero, zambo o injerto tienen concierto entre ellos. Son peores que los indios en eso. ¿Dónde está la patria, amigo? Ni en el corazón ni en la saliva. (Arguedas, 2006, p.134-5)

Es evidente la ausencia de un modelo político que valide las existencias y regule las dinámicas de estas identidades híbridas, del mismo modo en que Arguedas cierra esta novela escribiendo sobre un capítulo que “no puede ser escrito y por eso no existe” (Rubado, 2012, p 107). Un capítulo donde el caos heterogéneo del puerto de Chimbote toma sentido a los ojos de Moncada, quien “hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres. Porque él es el único que ve en conjunto y en

lo particular las naturalezas y destinos" (Arguedas, 2006, p.271-2). Así, tras entender estos alcances como consecuentes a las tentativas del desarrollo de la modernidad, ya no parece que la solución al problema de nuestras sociedades resida en la consolidación de la agenda moderna (García Canclini, 1990). Todo lo contrario. En el tumulto de personajes, su obra nos invita a reflexionar sobre cómo la visibilización de estas comunidades puede desembocar en "una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante" (Gómez-Peña, 1987, como se cita en García Canclini, 1990, p. 302). Es desde esta mirada exploratoria que las identidades híbridas, tanto subyugadas, se presentan como posibilidad ante la incertidumbre generada por el desencanto de la modernidad. Especialmente la figura del animal como elemento que, al formar parte de estos intercambios, termina por subvertir o traspasar los esquemas diferenciados que oponen el lugar de la cultura del de la naturaleza. Y al hacerlo, problematizan, también, la identidad humana.

3. Herramientas especulativas para pensar las relaciones interespecie

"I trust objects so much. I trust disparate elements going together."¹⁷⁶

Como sostiene García Canclini: "en este tiempo en que la historia se mueve en muchas direcciones, toda conclusión está atravesada por la incertidumbre" (1990, p.332). Por ello es necesario hacer uso de herramientas de pensamiento que permitan la especulación como parte de un método que busca una redefinición identitaria en diálogo con la alteridad. Arguedas, en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* propone el juego como herramienta de exploración especulativa que logra establecer un diálogo con la alteridad animal desde lo corporal/sensorial (Rubado, 2012). Congruentemente, proponemos la práctica artística como herramienta de pensamiento experimental y sensible desde las posibilidades de representación de la realidad.

3.1 El juego como herramienta de pensamiento

Como identifica Annette Rubado, "es difícil generar un sentido sin ambigüedad, o un programa de acción política claro o definitivo. Pero es justamente la ambivalencia en sí la que abre la posibilidad al juego (2012, p. 104)." Así, encontramos en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971) que Arguedas propone el juego como una herramienta de toques o afectaciones para el intercambio con la alteridad en la búsqueda de nuevos devenires, desde el contexto de una convivencia híbrida que "intenta forjar conexiones con otros seres de condición degradada en el presente" (Rubado, 2012, p. 96). Entendemos el juego desde las relaciones interespecie como una exploración especulativa de la intencionalidad

¹⁷⁶"Confío tanto en los objetos. Confío en elementos dispares yendo juntos." (Dine, 1999, p. 108. [En Baker, 2013, p. 17]) [Traducción de la Autora (TdA)].

(Viveiros de Castro, 2010) forjada en una re-subjetivación de las reificaciones de la modernidad. Esto significa una revalorización de lo corpóreo, lo material, lo sensible como instrumento para el entendimiento:

El chancho es majestad en su... ¡claro, compadre! en su habla. He sido chanchero del chancho de corral u de chacra, no, pues, del encajonado en granja. Mucho he aprendido de los chanchos. El sentimiento, el alegría que es comer sabiendo en el hocico, así de largo, en la lengua, el calorcito, el olorcito del alimento mezclado de harina de pescado con otras cositas; el sonar "profundo del garganta", como usted dice, templado, con su melodía como de seda o como tripa, en que lumbres y raíces del mundo, del mismo culo de la tierra se manifiestan; ese gruñido, compadre. Ahí, en el gruñido distintos del chancho, sientes tú, compadre, el agua caliente y el agua frío, el barro, el aire limpio; el "pestilencia" y como usted dice el deshogo "buenazo" del defecar, del eructo ventocidad. [...] Latiguan con su rabo chico el aire; su cuerpo gordo no salta mucho, pero nengún animal, ni gente, así goza de su movimiento del cuerpo... (Arguedas, 2006, p. 170-1)

En palabras de Latour, lo humano "no puede ser captado y salvado sin que le devuelvan esa otra mitad de sí mismo, la parte que corresponde a las cosas. Mientras el humanismo se haga por contraste con el objeto dejado a la epistemología, no comprenderemos ni lo humano ni lo no humano" (2007, p. 199). Es así que este diálogo con la alteridad animal conlleva a una redefinición identitaria que devuelve un sentido de animalidad al ser humano. Animalidad entendida la asunción de una materialidad "que permite al individuo y a la comunidad moderna soltar el deseo de definir el futuro" (Rubado, 2012, p. 99):

En Obrajillo y San Miguel podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros y hasta revolcándome en la tierra con algunos de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo. Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno. (Arguedas, 2006, p.18-9)

3.2 El arte como herramienta de pensamiento

En relación a nuestro tema, sostenemos que la sensación de inestabilidad e incertidumbre producida por el cuestionamiento de los valores de la modernidad, da origen a un nuevo enfoque interdisciplinario que busca nuevas formas de entender la realidad desde sus modos de representación, lo que abre espacio a una cooperación entre teoría y práctica, filosofía y arte. De este modo, proponemos el arte como herramienta de pensamiento contrahegemónico en su carácter estético –sensible– como abordaje

experimental/especulativo de la realidad desde sus modos de representación. Como nos comenta Canclini, "en varios artistas reconocer la hibridación cultural, y trabajar experimentalmente sobre ella sirve para deconstruir las percepciones de lo social y los lenguajes que lo representan" (1990, p. 310). Entonces, cuando colocamos nuestra atención sobre las prácticas artísticas "vemos el mundo a través de duplicaciones" (Canclini, 1990, p. 301), lo que nos permite analizar con distancia las subjetividades de nuestros colectivos desde sus tentativas de representación. Es así que la oportunidad que se presenta en un análisis desde el arte es la posibilidad de una redefinición de normativas contenida en los posibles de la multifocalidad representativa. Por ello, somos testigos de una exacerbación estilística en el arte contemporáneo, que, dentro de sus múltiples formas, condensa una gran multitud de expresiones estéticas, hegemónicas y no-hegemónicas. Esto hace del arte un lugar de diagnóstico.

Paralelamente, en la actualidad nos encontramos ante un incremento en las representaciones animales en el arte contemporáneo. Berger identifica este fenómeno como un síntoma de nostalgia en relación al simultáneo aumento de su consumo cultural y su desplazamiento (1980). En palabras de Silvana Annicchiarico (2007), creadora y directora del *Triennale Design Museum*:

What is behind this fatal attraction? What makes so many designers turn to animal forms for inspiration and so many consumers recognise themselves in objects designed in this way? It is my hypothesis that design objects shaped like animals or with animal names express, on a symbolic level, a sign of extinction. They make something that has been expelled, something that is missing, feel as though it is present; and they help, in some way, to make its absence more bearable¹⁷⁷. (Andersen & Bochicchio, 2012, p. 13)

Sin embargo, desde Andersen y Bochicchio (2012), este fenómeno sería incluso más complejo. Los autores sostienen que la presencia animal en el arte se ve siempre reforzada en períodos caracterizados por una sensación de disgregación de la identidad humana, lo que hace que artistas e intelectuales busquen la construcción de nuevos esquemas en un diálogo con la alteridad. De este modo, al igual que el juego, el arte constituye una de las herramientas que podrían colaborar con nuevas formas de relacionarnos con el otro.

A continuación, realizaremos una exploración de los alcances interseccionales entre lo cultural y lo no-humano desde la figuración animal en las manifestaciones culturales, tanto desde la obra de José María Arguedas, como desde las artes plásticas del Perú contemporáneo.

¹⁷⁷ ¿Qué hay detrás de esta atracción fatal? ¿Qué hace que tantos diseñadores tomen formas animales como inspiración y que tantos consumidores se reconozcan en objetos diseñados de esa forma? Es mi hipótesis que los objetos diseñados con forma de animales o con nombres animales expresan, en un nivel simbólico, un signo de extinción. Hacen que algo que ha sido expulsado, algo que falta, se sienta presente; y ayudan, de alguna manera, a soportar su ausencia." [TdA]

4. Figuración animal en el arte contemporáneo peruano desde la obra de José María Arguedas

"The first subject matter for painting was animal"¹⁷⁸

Tras haber realizado gran parte de nuestro análisis haciendo uso de la obra de José María Arguedas como hilo conector entre los conceptos abordados, para este capítulo se elaborará un modelo esquemático sobre los roles de la figuración animal en el universo arguediano. A lo largo de su obra encontramos una validación de la co-presencia de lo humano y lo no-humano en redes de convivencia híbrida, desde las que podemos identificar diversas dimensiones de la representación animal. Para esta ocasión abordaremos cuatro de ellas: el animal como receptáculo de identidad cultural, el animal como recurso crítico, el animal como condición humana, y el animal en sí mismo. Es importante recalcar que varias de estas dimensiones pueden encontrarse presentes simultáneamente en una sola representación, ya que su obra en conjunto retrata al animal como una identidad multifocal. Sin embargo, esta esquematización servirá como una guía metodológica para el análisis de las representaciones animales contenidas en las obras de diez artistas peruanos contemporáneos seleccionados para este trabajo. ¿Qué es lo que denota la representación del animal desde el Perú como cultura híbrida en la contemporaneidad? ¿Qué podemos descubrir y aprender de nuestra subjetividad al respecto de nuestra relación con los animales? ¿Puede el arte, como vehículo de exploración sensible, contribuir con la búsqueda de un diálogo con la alteridad?

4.1 Animal como receptáculo de cultura desde su condición mítica.

Tenemos en primer lugar el uso de la figuración animal como receptáculo de identidad cultural desde su condición mítica. Encontramos el ejemplo más contundente de este recurso en la imagen del zorro en la novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971), cuya representación hace visible la subjetividad del universo cosmológico de las regiones andinas, antes que la condición animal del mismo. La simbología del zorro es tomada del Manuscrito Huarochirí, uno de los documentos más importantes y complejos del universo mítico prehispánico, considerado "el equivalente andino del Popol Vuh de los mayas" (Mayer & Millones, 2012, p. 16).

Como sostiene el novelista y pensador cultural John Berger, los animales constituyeron el primer entorno humano y, paralelos a él en su alteridad, prestaron sus características para la interpretación del mundo (1980). Desde el mito, sostiene Lévi-Strauss (1997), los animales proporcionan un modelo de organización sistemático para el

¹⁷⁸ Berger, 1980, p. 7.

caos cósmico, por su distintividad natural y nexos entre lo individual y lo múltiple –un animal es individual pero a la vez representante de su especie–:

[...] el animal aparece como un útil conceptual de múltiples posibilidades, para destotalizar y retotalizar cualquier dominio, situado en la sincronía o en la diacronía, lo concreto o lo abstracto, la naturaleza o la cultura. [...] constituye el objeto de pensamiento y proporciona el instrumento conceptual. (Lévi-Strauss, 1997, p. 217)

Esto supone una construcción identitaria en diálogo con la alteridad desde una relación metonímica. Lo que permite un intercambio entre ambos componentes desde la validación de una proximidad o contigüidad paralela en su alteridad. Para Eduardo Viveiros de Castro, esta relación está contenida en el relato mítico bajo la forma de un momento preconceptual en que “las dimensiones corporales y espirituales de los seres todavía no se ocultaban mutuamente” (2010, p. 46). Una etapa en que los humanos y los no-humanos aún no eran distintos (2010). Es decir, el paso previo a una diferenciación entre cultura y naturaleza. De este modo, la novela tiene como hilo conector la conversación entre dos zorros, el zorro de arriba –de la sierra– y el zorro de abajo –de la costa–. Estos personajes se presentan como concedores y mensajeros por su carácter migratorio, lo que los convierte en mediadores entre las regiones de la sierra y la costa. Así, desde su simbología tradicional, proporcionan un modelo para el abordaje de la figura del migrante (Gómez García, 2016):

El capítulo 5 [del manuscrito Huarochiri] narra la historia de Huatyacuri. Se trata de un mendigo que caminando entre Uracocha y Sienequilla escucha la conversación de dos zorros. El zorro de la parte alta comparte que el poderoso señor de arriba Tamtañanca se encuentra enfermo a causa de la infidelidad de su esposa. El zorro de la parte baja, por su parte, revela que la hija de un importante jefe “muere por [tener contacto] con un sexo viril” (37). El capítulo continúa relatando la manera en la que Huatyacuri se convierte en señor utilizando la información brindada por los zorros. (Gómez García, 2016, p.451)

El escrutinio de los posibles modos de relación bajo esta condición no diferenciada y paralela podrían dar luz un modelo divergente para la relación con el otro. Así, la identificación del carácter migratorio del zorro da cuenta de una observación de sus conductas, desde Viveiros de Castro, respondería a una forma de conocimiento mediante la subjetivación de lo existente, una exploración de la intencionalidad de las cosas (2010); lo que defiende la exploración sensible en la interacción con el otro como una forma de entendimiento (Lévi-Strauss, 1997).

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



Del mismo modo, afirma Aloï, el arte constituye, dentro del misterio de la representación animal, una de las herramientas utilizadas para su entendimiento (2012). Así, comenzaremos el análisis artístico con la obra de Juan Javier Salazar, *Perú Express* (1996-2016), donde encontramos la imagen del jaguar como representante identitario del imaginario amazónico. Esta obra consiste en la fabricación y venta ambulante de *Perucitos*, peluches con una forma híbrida entre el mapa del Perú y el cuerpo de un jaguar, como una alternativa para contener y sostener la diversidad del país: "Si tu pudieras tener este país que es tan complejo, tan frustrante y tan fotogénico a la vez, [...] y apachurrarlo, o tenerlo, o agarrarlo a patadas... ya sería una gran cosa" (Salazar, 2016).

El jaguar se ve emparentado a los espacios mentales reservados al mundo amazónico. Sus apariciones en las diversas cosmovisiones lo relacionan con el misterio, la humedad, la oscuridad y lo femenino (Mayer & Millones, 2012). Así como también se le atribuyen poderes sobrenaturales, como la hipnosis, que podrían estar relacionados con los patrones de su pelaje, como vemos en el siguiente extracto de la experiencia del artista Enrique Casanto Shingari, perteneciente a la comunidad Asháninka, de su encuentro con un jaguar:

Cuando era joven, los abuelos me contaban sobre el otorongo, cómo se convertía en persona y cómo llamaba a las personas por su nombre para hipnotizarlas. Yo decía: "Quiero experimentar cómo es que el tigre puede conocer a la persona por su propio nombre". Tenía mi padrastro que era cazador, un día fuimos al monte y yo tenía mi tarima arriba del árbol; yo ya estaba dormitando y él me dice: "No te vayas a dormir porque sino te caes o sino el tigre te jala de allí". Yo me dije: "No puede ser, son las seis de la tarde y no debo tener sueño". Yo observé y ahí me di cuenta: un tigre me había estado mirando, me había estado hipnotizando. [...] Desde esa fecha le preguntaba a mi abuelo cómo es que el tigre, con sólo mirar a la persona te hace dormir. (Landolt, 2005, p. 106-8)

El precio de la venta ambulante de estos *perucitos* es propuesto por los compradores con el fin de realizar una protesta contra el elitismo de los círculos del arte culto. De igual manera, la idea de "vender al Perú", referida durante su intervención, evoca inmediatamente a los gobiernos corruptos que "venden el Perú a pedacitos" (Salazar, 2016). Así, nos sitúa en el discurso político de su intervención, que consta en una tentativa de subversión dirigida a un Perú elitista y capitalista –en su jerárquica diferenciación étnica y económica, que además es extractivista–. Así, la imagen del jaguar cumple la función de traer a escena los espacios culturales y naturales de la Amazonía como representantes de un Perú que intenta revalorizar sus dimensiones no hegemónicas.

Muchos relatos de la Amazonía presentan el fenómeno de la zoomorfización como el origen de diversas especies animales. Recordando los aportes de Viveiros de Castro, el

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



mito consiste en el paso metamórfico por el cual algunas criaturas dejaron de ser indistintas; de entre ellas, el origen de los animales consistiría en la pérdida de atributos que los definían humanos:

No es que los humanos sean antiguos no-humanos, sino que los no-humanos son antiguos humanos. [...] tras haber sido otrora humanos, los animales y otros existentes cósmicos continúan siéndolo, aunque lo son de una manera que no es evidente para nosotros. (Viveiros de Castro, 2010, p. 50)

Esto es lo que sucede en el relato y la pintura *El trompetero, la sachavaca y el pozo de agua*, del artista Enrique Casanto Shingari. Esta historia narra la querrela entre dos hombres por la posesión de un pozo de agua y, tras una discusión, quedan convertidos en un pájaro trompetero y una sachavaca. Encontramos que la relación que se guarda entre las formas animales y sus personificaciones humanas consisten en una similitud intencional, expresada en las actitudes, rutinas, diseños corporales y de vestimenta:

Hoy en día los dos viven en el monte. El trompetero come pequeños peces, caracoles, camarones y semillas, mientras que la sachavaca tiene su propio pozo donde se baña y come los frutos que producen los árboles. [...] Antes, cuando el trompetero era persona, tenía varias mujeres, de seis a diez. Por eso ahora que se convirtió en ave conduce su clan con varias hembras. También ha sido muy danzante, era el primero que salía a bailar seguido por todas sus esposas cuando invitaba a sus paisanos a la fiesta. Su cushma era de color negro y, como estaba gastada en la parte de atrás, su esposa le había cosido una tela blanca para remendarla. Al ser transformado en ave, se quedó con esos colores en su plumaje. Y, como ya no ha tenido su flecha para picar, ahora su boca se ha convertido en pico. (Landolt, 2005, p. 98-99)

El escenario representado en la pintura que contiene esta narración evidencia un riguroso proceso de observación cromática y formal de la flora y la fauna. El tipo de atención que suponen estos procesos de representación revaloriza al arte como una forma de exploración de nuestra relación con lo no-humano desde lo sensible. En palabras del artista: “Pienso que ahora los jóvenes están perdiendo las historias y también el habla, ahora ya no saben ni dibujar una sachavaca, porque los animales se han retirado. Yo les invoco a los jóvenes que tomen en valor las historias, la medicina tradicional, las pinturas” (Landolt, 2005, p. 108).

Del mismo modo sucede con la pareja de artistas shipibo Elena Valera –Bawan Jisbë– y Roldán Pinedo –Shoyan Shëca–. Ambos se dedican a pintar los mitos y leyendas de su cultura, y en ellos se puede reconocer una visión metonímica del animal como referente en la experiencia del mundo. Esto se evidencia en el mito *El Josho Shino, mono*

blanco, que enseñó a celar, que narra los inicios de la monogamia en la comunidad Shipibo como resultado de los celos, respuesta emocional que el humano aprendió del mono blanco. Lo que deja entrever una validación del animal como un otro paralelo:

–No seas sonso, ya no la mandes –dijo el mono– tu hermano la hace mujer, duerme con ella. Cuando venga, prepara el vino para que le partas el cráneo. De ahí vino una manada de monos. Estaba una hembra teniendo relación con un mono y, entonces, vino otro mono más y le mordió al macho, por celos. El hombre estaba mirando lo que ellos hacían, y en eso pensó: “¿Así se hará? ¿Y por qué, mejor, yo no hago igual?”. (Landolt, 2005, p. 24)

Visualmente, esta pintura congrega, simultáneamente, a todos los personajes organizados de acuerdo a los distintos momentos de la historia, lo que crea una narrativa visual del relato. De este modo, observamos en una misma composición a la mujer, los dos hombres, el mono, unos pescadores y algunos peces. A su vez, por tratarse de una imagen estática, esta forma de representación permite el paso entre el flujo narrativo y una perspectiva distanciada, general y colectiva. Así, la exploración visual de estos artistas se puede proponer como una alternativa de representación de la multitemporalidad y multifocalidad de perspectivas que conviven simultáneamente en un mismo espacio.

4.2 El animal como recurso crítico

Con el desarrollo de la modernidad, se impone una ruptura entre lo humano y lo no-humano, lo que modificó estas semantizaciones originarias. Desde las prácticas artísticas modernas, esto se manifiesta en un antropomorfismo que disuelve al animal bajo la metáfora del ser humano (Fleisner, 2019). Sin embargo, desde las culturas híbridas, por la sedimentación de subjetividades heterogéneas multitemporales y una condición degradada compartida, se gana que el animal no haya sido del todo despojado de una proximidad con lo humano. Es por ello, que incluso desde un contexto urbano y globalizado podemos hacer referencia a una visión metonímica del animal, que refuerza su función crítica. Así, identificamos que en el escenario de *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, se mantiene esta proximidad entre lo humano y lo no-humano desde una precariedad compartida:

¿No los has visto? Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El gallinazo tragaba la basura pernicioso; el cocho de hoy aguaita, cual mal ladrón, avergonzado, los mercados de todos los puertos; en Lima es peor. Desde los techos, parados en filas, fríos, o pajareando con su último aliento, miran la tierra, oiga. Están viejos. Mueren a miles; apestan. Los pescadores los compadecen, como a incas convertidos en mendigos sin esperanzas. (Arguedas, 2006, p. 111-2)

Del mismo modo, en la obra de los artistas que abordaremos a continuación, la figuración animal sirve para denunciar una condición degradada compartida. La mayoría de estas obras hacen uso de la imagen del perro como animal para establecer esta relación metonímica, por ello se realizará este análisis en paralelo a diversas nociones que constituyen la relación histórica entre los perros y los humanos.

En la costa norte del Perú, el perro se ve asociado con la muerte desde su rol como psicopompo. Podemos suponer que se trata de una extensión de su lectura como acompañante en la vida del ser humano, hacia mundos de ultratumba. Como nos explica la pareja de intelectuales, Renata Mayer y Luis Millones al respecto de los hallazgos de perros enterrados en el santuario de Pachacamac:

Para empezar fueron enterrados en forma similar a como se hacía con las personas (más bien infantes), y aunque los fardos que los cubrían, a por lo menos tres de estos animales, estaban hechos con textiles reutilizados, no deja de sorprender el cuidado con que se les enterró. Sin embargo, es imposible afirmar que fueron sacrificados. (Mayer & Millones, 2012, p. 59-60)

De igual manera, esta connotación puede ser identificada en la región andina, específicamente en Ayacucho, donde es aún vigente a través de la tradición oral: "son animales tan fieles que siguen a sus amos una vez muertos, incluso al Purgatorio. Para aliviarlos del fuego que los atormenta, van y vienen de este mundo llevándoles agua en sus orejas" (Mayer & Millones, 2012, p. 60). Así, el reconocimiento de su proximidad puede ser identificado en la obra de Aldo Shiroma desde la exposición en colaboración con Eduardo Tokeshi, *Animales Asociados* (2016). Se trata de una colaboración entre dos artistas que visualizan la realidad como una "zoociedad" (Shiroma, 2016), en la que se valida al perro como un animal urbano:

Compartimos la ilusión del espacio natural, como un paraíso utópico y a los animales que en él viven como parte del misterio que se escapa entre los dedos. Al mismo tiempo, mis animales, en este caso perros, son la representación o proyección del estado animal humanizado, convertidos en seres urbanos. (Shiroma, 2016)

La obra fusiona lo animal con lo lúdico, aspectos que relaciona con la niñez, y los emplea como un lente a través del cual inspecciona la vida cotidiana. Así, la estética del artista trae a escena la idea del juego en relación al arte y lo animal como enfoques alternativos para la exploración del entorno: "Metaforizar sobre la naturaleza es aferrarnos a las utopías, en sociedades donde los animales tienen más humanidad que los

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



hombres y éstas se transforman en enormes monumentos a la soledad y la incomunicación, los animales nos dan lecciones que no terminamos de asimilar” (Galería Forum, 2016).

Por otro lado, en el universo cosmogónico del Manuscrito Huarochirí, la connotación que reciben los perros es peyorativa:

Así, por ejemplo, sucede en el episodio, muy conocido, de la llama que increpa a su pastor por no haberse percatado de la proximidad del diluvio. Este se encontraba disgustado porque aquella lloraba y no comía. Frente a ello, el pastor increpa a la llama: «¡Come perro! Tú descansas sobre la mejor yerba». [...] Obsérvese que se usa «perro» para maltratar a la llama, estableciendo de alguna manera la jerarquía entre ambos animales [...] La situación se repite en una de las batallas que sirve de eje al documento. Me refiero a aquella entre Pariacaca y Huallallo Carhuincho. El derrotado rival del dios-montaña es «sentenciado a comer perros, por haber sido antes devorador de hombres». (Mayer & Millones, 2012, p. 58)

Así, en la exposición *¡A Mí Qué Chicha!* (2013), una de las obras que presentó el artista Maximino Velarde puede evocar el rol metonímico del perro en relación a una condición degradada compartida entre lo humano y lo no humano desde un contexto urbano. La muestra reúne una serie de artistas de estética "chicha", concepto polisémico que tiende a aludir a una designación peyorativa de las clases populares; pero también a un cuestionamiento que construye, desde la hibridación, un nuevo espacio cultural: "Excitante mezcla, ayuntamiento e hibridez que trasciende el 'buen gusto' de la hegemonía y que se aparta de lo oficial o subvierte el colonialismo apropiándose de sus propios códigos" (Centro Cultural España, 2013). La pintura, donde aparece un perro sosteniendo una bolsa de basura con su hocico –que además es tomada de un referente fotográfico–, es reflejo de un contexto urbano transformado en marginal como consecuencia del neoliberalismo (Centro Cultural España, 2013). De este modo, no sólo da razón de cómo los animales se ven envueltos como un grupo más de actores dentro de esta compleja dinámica intercultural e interespecie, sino que mediante la representación en esta relación entre ellos, se refuerza una denuncia crítica sobre la precariedad en sus modos de vida.

Podemos identificar, también, una denuncia desde la figuración canina en la obra de la artista Carolina Kecskemethy. En la muestra compartida con la escultora Rocío Rodrigo Prado, *Paisajes Desordenados* (2018), la artista reflexiona sobre los discursos de género y sexualidad mediante una exploración de su propia identidad haciendo uso de la imagen del perro en relación al paisaje urbano:

[...] las pinturas y el mural de Carolina, que se pinta a sí misma como canes desplazados, casi fuera de lugar, intentando buscar su espacio, su rol, su juego. [...] Las

costas/basural de Lima que dibuja Carolina hacen la misma referencia y más ya que son el contexto y enfatizan el residuo, esa otra ciudad de restos a ser reciclados por lo marginal, los marginales. Esa otra ciudad en donde la basura y “los otros” re-utilizan el sobrante y los desechos que dejan la abundancia y el consumo. (Galería Forum, 2018)

Aquí, la imagen del perro tiene connotaciones similares a aquellas previamente analizadas en la obra de Maximino Velarde. Su condición degradada, contenida en el carácter errante que le atribuye esta obra, le permite señalar con precisión la denuncia crítica que propone: la desterritorialización desde la sexualidad divergente como condición degradada en una sociedad patriarcal cishéteronormativa, contenida en la imagen del perro vagabundo: “El hombre, desnudo y abierto, representa a otra minoría, a las minorías, también relacionadas al género. [...] Los dibujos e intervenciones de Carolina apuntan no sólo al contexto sino que abre el discurso a otras asociaciones (como la ciudad-basural) o expande el registro (como el sensual y sexual)” (Galería Forum, 2018).

La relación establecida entre identidad, sexualidad, y animalidad bajo una condición degradada vuelve a ser tocada en la obra *Carne Premium* (2008), de Patricia Gygax. Esta pintura denuncia la reificación del cuerpo femenino para el consumo sexual mediante una comparación con la instrumentalización alimentaria del animal, lo que propone a ambos componentes como subalternos dentro de una sociedad permeada por los ideales de la masculinidad hegemónica. La idea del consumo de cuerpos es referida por la escritora norteamericana Carol J. Adams, como la perspectiva dominante de nuestra cultura. Es lo que el sujeto le hace a los objetos, lo que alguien le hace a algo (2015). Como nos comenta la artista, esta idea nace de los estándares estéticos a los que son sometidas las mujeres en una sociedad hipersexualizada:

Este tema partió a partir de mi experiencia personal en cuanto a imagen, peso, dietas, ejercicio, etc. Estuve pensando en qué era lo que me llevaba a hacer este tipo de regímenes, y no sólo a mí sino a tantas mujeres (y tan pocos hombres). [...] Aparece una mujer observada, prácticamente en vitrina, callada, encerrada, sumisa, a la espera de que el otro la acepte y la “compre”. Se habla de la mujer como una mercadería, con peso y medida y con fecha de vencimiento. (Gygax, s.f.)

Así, la artista se pinta a sí misma empaquetada como un “pedazo de carne”, que hace referencia al animal ya reificado. Sin embargo, esta pintura se exhibe actualmente en el restaurante *Carnal*, ubicado en Miraflores (Lima, Perú), lo cual genera polémica al respecto de sus intenciones discursivas.

4.3 El animal como condición humana

Desde la metonimia se puede identificar que el animal presta un sentido esquemático al tumulto caótico de las convivencias híbridas del Perú contemporáneo. Y en ello, identificamos que la identidad es abordada como una construcción en diálogo con la alteridad, lo cual compromete lo humano como identidad exclusiva y separada. Es así que el siguiente rol del animal en la obra de Arguedas es el de problematizar la condición humana al evidenciar su correspondencia con la animalidad. Tomando como referencia, nuevamente, la novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (1971), nos topamos con el mismo José María Arguedas, quién cuestiona la pureza de su condición como sujeto humano al escribir en sus diarios: "Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas. Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandria, de víbora y de killincho, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia" (Arguedas, 2006, p. 96). El carácter subversivo de esta autodenominación podría corresponder también a un recurso que declara y denuncia algún tipo de condición personal, en el caso del autor, comenta Rubado, se "crea un alter ego en los diarios que reverbera con el conflicto y la ambivalencia que se siente en la ciudad: los dos son simultáneamente animalizados y desanimalizados" (2012, p. 99).

Así, en el conjunto de obra *Animales Familiares* (2011-2012), la artista Ana Teresa Barboza explora las intersecciones entre humano y animal a través de una reflexión sobre el cuerpo y la sexualidad, desde su condición femenina –reflejada en la técnica de bordado–. Este vínculo sexual entre humano y animal constituye "una de las fantasías más antiguas y secretas" (Muñoz Puelles, 1996, p. 4). Lo sexual como una práctica del cuerpo, se encuentra con lo animal mediante la correlación entre las dualidades sujeto/objeto, alma/cuerpo, y humano/animal. Es a través del cuerpo que, lo sensorial, lo animal alcanza al humano, y compromete su identidad, ya que, como comenta la poeta peruana Tilsa Otta a propósito de esta muestra, "cuando amamos, somos humanos y nos mordemos. Cuando amamos, perdemos el control y nos lamemos" (2011). De este modo, esta representación subvierte la pureza de la identidad humana como concebida desde los pilares absolutistas del discurso humanista:

*"Si quieres puede ser puro
Pero para mí puro es salvaje
Como el primer día del sol"*-(Otta, 2011)

4.4 El animal en sí mismo

Finalmente, la importancia del recurso de la metonimia radica en que se forja desde una proximidad paralela en su alteridad, en la que el animal como sí mismo no desaparece en la comparación con su contiguo humano. Así, podemos identificar en el mundo

arguediano, elementos que responden a una preocupación por ver al animal en su otredad. Encontramos un ejemplo en el toro de la novela *Yawar Fiesta* (1983), el Misitu, quien convierte las dinámicas interculturales de la narración en dinámicas interespecie. Un momento clave para el desarrollo de esta función es la multifocalidad de los relatos sobre su origen. El autor desarrolla las diversas perspectivas que los humanos de la novela tienen al respecto de este animal, para, finalmente, proponer una mirada que sólo es accesible para el narrador omnisciente. La primera perspectiva corresponde a una visión mítica:

Los k'uñañis decían que había salido de Torkok'ocha, que no tenía padre ni madre. [...] Y que al amanecer, con la luz de la aurora, cuando estaba calmando la tormenta, cuando las nubes se estaban yendo del cielo de Torkok'ocha e iban poniéndose blancas con la luz del amanecer, ese rato, dicen, se hizo remolino en el centro del lago junto a la isla grande, y que de en medio del remolino apareció el Misitu, bramando y sacudiendo su cabeza. (Arguedas, 1983, p. 132)

La segunda corresponde a la visión antropocéntrica de Don Julián, quien valora al Misitu por tratarse de una extensión de su identidad, reflejada en su bravura: "Lo dejé en los k'eñwales, y no le pegué un tiro, porque toda la gente de la puna y de los otros pueblos hablan de mi toro. ¡Porque es el patrón de las alturas!" (Arguedas, 1983, p. 96). Y, finalmente, una perspectiva que es oculta desde su otredad, correspondiente a la realidad sobre su origen, que es un misterio para los personajes de la novela: "Pero el Misitu no era de K'uñañi, no era, por eso, del vaquerío de don Julián. Llegó a las punas de K'uñañi ya toro, escapando de otra estancia; quien sabe de Wanakupampa, de Osk'onta, o de más lejos. Apareció de repente en los k'eñwales de Negromayo" (Arguedas, 1983, p. 136).

También podemos encontrar representaciones de la alteridad en el paralelismo que se establecen al momento que Kokchi, brujo que tenía la capacidad para comunicarse con los animales, realiza un ritual para proteger al Misitu de que sea atrapado y utilizado en la Yawar fiesta. En paralelo, se describe al Misitu como ajeno a esta dimensión problemática:

No vas a querer, taita. Desde tu cumbre estás viendo Torkok'ocha, tu laguna; de allí es Misitu, de su adentro, de su agua, ha despertado tu animal. Aquistá tus k'uñañis, han venido en la noche, caminando lejos, en helada, en el frío, en el viento, para avisarte, rabia de K'ayau quiere Misitu, diciendo: ¡No vas a dejar, auki! [...] Mientras, el Misitu comía tranquilo el pasto de Negromayo; vigilando su querencia, durmiendo en el monte, bajo la sombra de los k'eñwales que le defendían de las heladas. (Arguedas, 1983, p. 139-140)

De este modo, los siguientes artistas persiguen una deconstrucción cultural del animal haciendo énfasis en lo incognoscible de su otredad, trayendo a escena el problema de la subjetividad animal como un espacio restringido para la imaginación humana, forjada en los límites de nuestra experiencia (Nagel, 1974). Así, tenemos la obra *Anima(L) Traces* (2013-2014), de Carolina Cardich, bióloga y artista que reflexiona sobre la relación humano/animal, y la problematiza proponiendo una deconstrucción de sus normativas: "Deconstruir es también construir. Así, la deconstrucción es planteada como un tipo de pensamiento que critica, analiza y revisa fuertemente las palabras y sus conceptos. Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas" (Cardich, s.f.). Esta propuesta es planteada visualmente mediante el desprendimiento de la emulsión fotográfica de retratos animales en contacto con el agua, "dejando sólo un papel en blanco, sin poder representar ya ningún concepto y ninguna idea concreta" (Cardich, s.f.).

Del mismo modo, la cuestión de la alteridad animal está contenida en la imagen del calamar gigante en la obra *Untitled (Architeuthis)* (2013), de David Zink Yi. Los avistamientos de este animal hasta el año 2013 sólo se habían dado mediante el hallazgo de sus cuerpos sin vida arrastrados por la marea hacia la costa, lo que hace que desde el entorno, la interacción y la extrema diferenciación biológica, cefalópodos y humanos seamos casi absolutamente ajenos entre nosotros. Y es precisamente este momento alquímico en el que este animal se muestra a nosotros en las superficies como una especie de desperdicio de la naturaleza lo es capturado en las esculturas de Zink Yi. Su *Architeuthis* es presentado como una forma inmóvil y sin vida, aplastada contra el suelo y rodeada por su propia tinta (König Galerie, 2014). Así, la obra recrea este encuentro como la única intersección entre los miembros de nuestras especies. Por otro lado, a pesar de esta mutua alteridad, se ha encontrado una semejanza cognoscitiva compartida que desestructura los preceptos supremacistas evolutivos del ser humano:

Cephalopods are intelligent beings, able to solve all sorts of puzzles in lab conditions, but their brains are not in one place. They have billions of neurons in their arms, each of which can operate independently. 'The octopus is the creature that is furthest from us biologically,' David says.¹⁷⁹ (Lewis, s.f.)

5. Conclusión

¹⁷⁹ "Los cefalópodos son seres inteligentes, capaces de resolver todo tipo de acertijos en condiciones de laboratorio, pero su cerebro no se encuentra en un solo lugar. Tienen billones de neuronas en sus brazos, cada uno de los cuales opera independientemente. 'El pulpo es la criatura que se encuentra más alejada de nosotros biológicamente', afirma David." [TdA]

"[...] contamina la modernidad (la producción, la ciudad, el humanismo) con la animalidad." (Rubado, 2012, p. 112)

A lo largo de este texto hemos hecho énfasis en la transgresión de fronteras entre lo natural y lo cultural no sólo como un acto subversivo ante los modelos absolutistas, sino como una posibilidad de exploración de modelos políticos que avalen y regulen las existencias de ambos colectivos como una multiplicidad de intercambios. De este modo es que abordamos lo animal y lo latinoamericano como identidades surgidas de las dinámicas diferenciadoras y purificadoras de los esquemas modernos. Con la expansión de occidente y sus discursos de desarrollo se ven instrumentalizadas en base a un componente objetual/material que justifica su reificación. Sin embargo, la proliferación de estos híbridos en forma de comunidades desterritorializadas pone en evidencia la contradicción de los esquemas modernos. Es así que la interacción de estas identidades híbridas –humanas y no humanas– se muestra como una posibilidad ante la incertidumbre esquemática –por lo tanto, identitaria– al que conlleva el desencanto de la modernidad.

Por ello, al momento de proponer una herramienta de exploración en el diálogo con la alteridad, es necesario que abra espacio a modos experimentales de entendimiento, como la especulación y lo sensible –estético– como una revalorización de la subjetividad del objeto, del cuerpo. Es así que propusimos el arte como herramienta de pensamiento contrahegemónico que utiliza la representación de los posibles como forma de entendimiento. Esto convierte a las manifestaciones culturales, en su multifocalidad, en un lugar de diagnóstico y experimentación. Desde aquí nos preguntamos qué podemos encontrar respecto a nuestra subjetividad y nuestros devenires en la figuración animal presente en el arte peruano contemporáneo como cultura híbrida.

A lo largo del análisis artístico hicimos énfasis en las representaciones animales como una proyección metonímica, puesto que valida al animal como un actor paralelo y a su vez contiguo, estableciendo un balance entre proximidad y alteridad. Esto se logra a partir de la concepción de una relatividad entre lo humano y lo no humano, que es lo que se gana desde las culturas híbridas. Entonces, estas representaciones se presentan también como una posibilidad subversiva desde la exposición de estos intercambios entre naturaleza y cultura. Y a su vez, como la posibilidad de una revalorización identitaria conjunta desde circuitos de hibridación que refuerzan la idea de subvertir los esquemas modernos mediante una asimilación de la animalidad / corporalidad / sensibilidad / materialidad en el humano.

De esta manera, el animal como identidad incierta en su multifocalidad presta sus parámetros para encontrar sentido y valor en la multiculturalidad de un Perú contemporáneo también atrapado en una situación de incertidumbre ante el desencanto de la modernidad. Sin embargo, es necesario hacer énfasis en el reconocimiento de la alteridad en el animal para no reducir estas manifestaciones culturales a una

instrumentalización antropomórfica. La alteridad logra preservar cierto nivel de incertidumbre, que permite visibilizar la problematización del animal como “simplemente viviente” mediante una deconstrucción de sus normativas. De este modo, se valida la proyección cultural multifocal sobre los no humanos como una manifestación de las tentativas exploratorias de nuestra interrelación.

Finalmente, se invita a las personas a la exploración sensible y especulativa, ya sea desde el arte o desde el juego, en las relaciones interespecie del cotidiano como un acto políticamente subversivo por tratarse de una tentativa constructiva de nuevos esquemas en colaboración con entidades subyugadas por los esquemas modernos.

Bibliografía

- Adams, C. J. (2015). *The Pornography of Meat* [La Pornografía de la Carne]. New York: LANTERN BOOKS.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto: el hombre y el animal* (Flavia Acosta, Edgardo Castro, trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo. (Obra original publicada en 2002).
- Aloi, G. (2012). *Art and Animals*. I.B. Tauris & Co.
- Andersen, K., & L. Bochicchio. (2012). The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change [La Presencia Animal en el Arte Contemporáneo como un Signo de Cambio Cultural]. *FORMA. REVISTA D'HUMANITATS*, 6, 12-23.
- Arguedas, J. M. (2006). *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Lima: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Arguedas, J. M. & F. Izquierdo Ríos. (2011) *MITOS, LEYENDAS Y CUENTOS PERUANOS*. Lima: Santillana S.A.
- Arguedas, J. M. (1983). Yawar Fiesta. En Arredondo de Arguedas, S., Cornejo Polar, A., Carrillo Espejo, F., Damonte Larraín, H. (eds.) *José María Arguedas: Obras Completas Tomo II* (pp. 69-227). Lima: EDITORIAL HORIZONTE.
- Berger, J. (1980). Why look at animals [Por qué mirar a los animales]. En *About looking* [Acerca de mirar] (pp.3-28). New York: Pantheon Books.
- Cardich, C. (s.f.). *Statement*. Recuperado de: <http://carolinacardich.net/Statement>
- Cardich, C. (s.f.). *Anima(L)Traces*. Recuperado de: <http://carolinacardich.net/Anima-L-Traces>
- Centro Cultural España. (2013). *¡A Mí Qué Chicha!* [Catálogo]. Recuperado de: <https://www.scribd.com/presentation/383201682/a-mi-que-chicha-catalogo-pptx>
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo* (Cristina de Peretti, Cristina Rodríguez Marciel, trads.). Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 2002).

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



- Fleisner, P. (2019). El animal como medio. Notas sobre zoopolíticas artísticas. *Tabula Rasa*, 31, 77-97. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.03>
- Galería Forum. (2016). *EDUARDO TOKESHI Y ALDO SHIROMA: Animales Asociados*. Recuperado de: <https://galeriaforum.net/animales-asociados/>
- Galería Forum. (2018). *Carolina Kecskemethy y Rocío Rodrigo Prado: Paisajes Desordenados*. Recuperado de: <https://galeriaforum.net/paisajes-desordenados/>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Editorial Grijalbo
- Gómez García, B. (2016). Travesía de zorros en la última novela de José María Arguedas, el manuscrito Huarochirí, y los cuentos orales de los Andes meridionales. *Hispania*, 99(3), 449-558. DOI: 10.1353/hpn.2016.0071
- Gygax, P. (s.f.). *La Purita Carne de Patricia Gygax*. La Purita Carne. Recuperado de: <https://lapuritacarne.wordpress.com/2013/07/05/la-purita-carne-de-patricia-gygax/>
- Hribal, J. (2014). *Los animales son parte de la clase trabajadora*. Titivillus (editor digital) [iBooks].
- König Galerie. (2014). *David Zink Yi*. Recuperado de: <https://www.koeniggalerie.com/exhibitions/1681/david-zink-yi/>
- Landolt, G. (2005). *El ojo que cuenta: Mitos y costumbres de la Amazonía indígena, ilustrados por su gente*. Lima: IKAM Asociación Editorial.
- La República. (2006). *Los caprichos de Kecskemethy*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/espectaculos/285099-los-caprichos-de-kecskemethy/>
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos* (Víctor Goldstein trad.). Buenos Aires: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1991).
- Salazar, J. J. (Julio del 2016). *Juan Javier Salazar (1955-2016) Perú Express: el intento final de un artista por entender el Perú/ Entrevista por La Mula Reportajes*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FtBPoGuHxIg>
- Lévi-Strauss, C. (1997). *El Pensamiento Salvaje*. Colombia: Fondo de Cultura Económica LTDA. (Obra original publicada en 1962).
- Lewis, B. (s.f.). *David Zink Yi and the Language of Ceramic Cephalopods* [David Zink Yi y el Lenguaje de los Cefalópodos de Cerámica]. Hauser & Wirth. Recuperado de: <https://www.hauserwirth.com/magazine/26625-david-zink-yi-language-ceramic-cephalopods>
- Mayer, R. & L. Millones. (2012). *La Fauna Sagrada de Huarochirí*. Lima: Institut Français d'Études Andines.

Figuración animal en el arte contemporáneo peruano como posibilidad subversiva frente al desencanto de la modernidad

Lorena Lucia Menacho Montenegro



- Muñoz Puelles, V. (1996). *LIBROS PARA AMANTES: La Bella y La Bestia*. Valencia: EDITORIAL LA MÁSCARA.
- Nagel, T. (1974). What Is It Like to Be a Bat? [¿Cómo es ser un murciélago?]. *The Philosophical Review*, 83(4), 435-450.
- Otta, T. (2011). Animales Familiares. Ana Teresa Barboza. Recuperado de: https://www.anateresabarboza.com/p/blog-page_9.html
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 877-828). Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, A. (2014). "Bien vivir": Entre el 'desarrollo' y la Descolonialidad del Poder. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 847-859). Buenos Aires : CLACSO.
- Rubado, A. (2012). José María Arguedas y la teoría política: reflexiones sobre la animalidad y el contacto. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 95-112.
- Shiroma, A. (2016). *Eduardo Tokeshi y Aldo Shiroma Inauguran "Animales Asociados"/ Entrevista por Ciria Chauca Falconí*. Perú Shimpo. Recuperado de: <https://www.perushimpo.com/noticias.php?idp=8430>
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas Caníbales* [Traducción por Stella Mastrangelo] Madrid: Katz Editores

LORENA LUCIA MENACHO MONTENEGRO

Bachiller en Artes Plásticas con mención en Pintura, actualmente cursando el grado de Licenciatura. Ganadora del concurso "Programa de Apoyo a la Iniciación en la Investigación" (PAIN) 2019, organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su interés por los Estudios Críticos Animales proviene de una exploración del lugar de lo humano en relaciones interespecie. Actualmente trabaja en la tesis Inter-subjetividad e Interrelación, que piensa las relaciones interespecie desde una mirada al espacio compartido en el ámbito cotidiano.