

La estética corporal en los santos de la quebrada y puna jujeña. El arte popular como forma de resistencia cultural

(Body aesthetics in the saints of the quebrada and puna jujeña. Popular art as a form of cultural resistance)

María Laura Foschi*

Resumen

El actual trabajo propone un análisis hermenéutico de las corporalidades presentes en las imágenes de santos y vírgenes de la quebrada y puna jujeña. Entendiendo que en ellas se expresa la actitud devota del artista que las crea pero también de la comunidad que las contiene, como una forma de resistencia cultural. En el arte popular se expresa la imagen poética que una colectividad tiene de sí misma, afirmando un conjunto de ideas, deseos y valores propios. Surge así, en las manifestaciones religiosas andinas, la “monstruosidad” planteada por la “estética de lo tenebroso” a partir de una particular manera de concebir al ser humano, su cuerpo y el mundo que lo rodea.

Avanzando hacia la conformación de una estética corporal específica, este estudio intenta profundizar en la permanencia de un tipo de arte que prioriza la acción artística por sobre el producto, lo grupal por sobre lo individual, lo popular por sobre lo hegemónico. En las corporalidades de la imaginaria andina se produce un desborde “violento” del contenido por sobre los límites de las formas impuestas por la estética oficial, reflejando en cada expresión artística y votiva un acto de transgresión y resistencia cultural.

Recibido el 27/07/20
Aceptado el 16/11/20

* Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy - Otero 262 - CP 4600 - San Salvador de Jujuy - Jujuy - Argentina. Correo Electrónico: mlfoschi@hotmail.com

Palabras Clave: arte popular, corporalidad, estética de lo tenebroso, estética corporal, resistencia cultural.

Abstract

This work proposes a hermeneutical analysis of the corporeality present in the images of saints and virgins from the Quebrada and Puna Jujuy. It is understood that they express the devout attitude of the artist who creates them and of the community that contains them, as a form of cultural resistance. In popular art, the poetic image that a community has of itself is expressed, affirming a set of ideas, desires, and its own values. Thus, in the Andean religious manifestations, the "monstrosity" posed by the "aesthetics of the dark" arises from a particular way of conceiving the human being, his body, and the world that surrounds him.

Moving towards the conformation of a specific body aesthetic, this study attempts to deepen the permanence of a type of art that prioritizes artistic action over the product, the group over the individual, the popular over the hegemonic. In the corporality of the Andean imagery, there is a "violent" overflow of the content over the limits of the forms imposed by the official aesthetics, reflecting in each artistic and votive expression an act of transgression and cultural resistance.

Keywords: popular art, corporality, aesthetics of the dark, body aesthetics, cultural resistance.

Introducción

La quebrada y puna jujeña están pobladas de imágenes y representaciones de santos y vírgenes. Luego de la colonización y posterior evangelización de las comunidades de la zona, los pueblos indígenas absorbieron la nueva religión sin declinar sus propias concepciones y creencias espirituales. En el arte popular se percibe esta “mezcla” de religiosidades, pues además del arte que fluye en torno a la iconografía cristiana de cánones occidentales, existe en la región una proliferación de la imaginería popular que adquiere características y formas de expresión propias, manifestadas y exteriorizadas en las corporalidades de santos y vírgenes andinos. Cuerpos voluminosos, colores intensos, alta expresividad en manos y rostros, decoraciones recargadas (superposición de materiales, confluencia de diferentes estilos y accesorios como flores, joyería, rosarios, telas, estampas, vestimentas, etc.), son algunas de las características de este modo peculiar de creación artística. Esta particular presencia corporal emerge con “violencia” como forma de resistencia cultural.

Como afirma Rodolfo Kusch (2012), el mundo indígena participa de una monstruosidad originaria que se manifiesta especialmente en la expresión artística. En la “estética de lo tenebroso” como él la denomina, se percibe esta monstruosidad producto de un mundo gobernado por una “rígida alteridad” y regido de acuerdo a “valores antagónicos” (Kusch, 2012:27). La polaridad imperante participa no sólo de lo bello, sino también de lo feo y temiblemente horroroso. En los cuerpos de las imágenes se evidencia este diálogo con la divinidad que oscila recíprocamente entre el temor y la piedad.

El arte popular no se ciñe a los límites estéticos occidentales que procuran la identificación con la belleza, sino que los trasciende en su tenebrosa y emotiva expresividad. En una constante tensión entre contenido y forma, subsiste en las corporalidades de las figuras religiosas populares el sentir originario del mundo andino y en el acto devoto y expresivo, su valor y fundamento principal.

Metodología

El presente trabajo propone realizar un análisis hermenéutico de las distintas corporalidades presentes en las imágenes de santos y vírgenes de la quebrada y puna jujeña, particularmente en aquellas producidas por el artista jujeño Hermógenes Cayo, a través de la observación e interpretación de las diferentes propuestas

corporales dentro de la iconografía religiosa popular.

En primer lugar se definirán los conceptos puntuales que hacen al marco teórico que será utilizado (arte popular, estética de lo tenebroso, corporalidad andina), realizándose posteriormente el análisis propiamente dicho de las obras seleccionadas. Se tendrá en cuenta, además, la relación de las figuras con el contexto cultural que las sustenta y las posibilita, avanzando en este sentido hacia una hermenéutica de la imagen que configurará específicamente una estética andina de lo corporal.

En cuanto a los materiales que serán utilizados, se realizó un registro fotográfico de las imágenes icónicas propuestas y de los encuentros religiosos y populares que se desarrollan en torno a ellas.

Producción popular

Comenzaremos haciendo una distinción a partir del origen de las diferentes obras, así sean éstas de talleres o del ámbito popular (producciones que han convivido juntas desde el inicio de la época colonial). Las esculturas sacras propias de talleres responden mayormente a los cánones españoles vigentes al momento de su producción (realismo post-renacentista con elementos simbólicos medievales), pero la creación del arte popular indígena posee características diferentes y propias (González, 2003). Estas obras revelan expresiones que se desarrollan en relación al sentir andino, su paisaje, sus colores, su historia y tradiciones sagradas.

En la producción de talleres locales, la técnica traída de Europa se torna muchas veces imitación deficiente, siendo menos proclive a la rigurosidad de los detalles, la proporción y la armonía de las formas. Sin embargo, es en la producción popular, en la fusión de las diferentes culturas, donde aparecen las expresiones más ricas del arte religioso. La estética popular abunda en colores, volúmenes, formas, accesorios y ornamentos, que no respetan los cánones europeos, ni las reglas artísticas de su época, exponiendo una expresividad diferente que pone de manifiesto la subjetividad del artista y de su contexto cultural, al rebasar los confines figurativos de la obra.

No es posible juzgar estas obras desde una perspectiva occidental, realista y mimética. González (2003) establece que la "simplicidad" en el tratamiento de las imágenes de origen popular se produce, muchas veces, por "falta de medios técnicos". Nuestro análisis se basará en la idea de que los elementos compositivos utilizados en la imaginaria popular responden a principios expresivos propios de la

liberación estética y devota del artífice en relación directa con su contexto social y cultural.

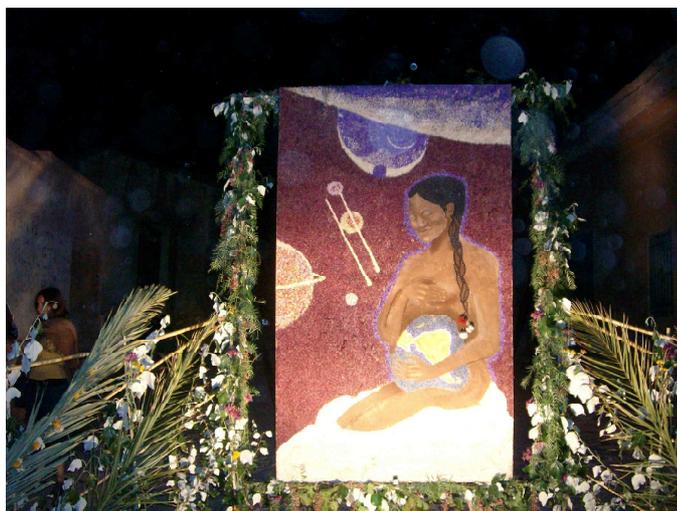
Arte popular

Llamaremos arte popular¹ a aquel que se diferencia del arte “culto” u oficial que no sigue reglas fijas ni estandarizadas consolidadas por la práctica dominante. Comprende expresiones colectivas que manifiestan aspectos identitarios y de autoafirmación de un sector social determinado, contrastadas con cierta “elite” social encargada de imponer normas estéticas que dan forma y legitiman al arte hegemónico².

Habitualmente el arte popular está relacionado inevitablemente con las creencias religiosas de una comunidad³. En la expresión religiosa el arte popular se vuelve manifestación devota, existiendo una relación familiar entre el artista y la representación sagrada. En este punto, el arte popular adquiere características similares a las atribuidas al arte medieval occidental: el anonimato del artista y su función piadosa. “En el fondo este es el sentido cardinal de la pintura votiva popular: su origen es anónimo y el producto no tiene ningún público” (Silva, 1980:49). Esto se da, por ejemplo, en los santos de urnas que se encuentran en los diferentes hogares de la quebrada y puna jujeña, protectores de los hogares, animales y cultivos. No hay necesariamente ni autor ni espectador específico, como ocurre en el arte tal cual lo entendemos a partir de la modernidad: “el arte por el arte mismo”, pues el arte popular religioso está estrechamente vinculado con la creencia devota, y su producción y ornamentación responden a esta valoración. Cierta “barroquismo” se expone en la recargada decoración, en sus colores, entrelazado de formas y exacerbación de tamaños y volúmenes, que dejan de manifiesto el carácter puramente religioso y votivo. Adornar es, por lo tanto, adorar (Silva, 1980).

En toda manifestación popular existe algo de “negación”, de estar “por fuera” de lo establecido⁴. Pero el arte popular, como ya se ha dicho, no es una mala copia del arte oficial sino que es la proliferación de un nuevo tipo de arte basado habitualmente en la mezcla de estilos, de materiales y colores, o en lo que se podría llamar formas de anacronismo estético. Ciertos materiales utilizados en estas obras son efímeros y sólo subsisten al encuentro conmemorativo (como lo son las “ermitas”⁵ en la época de Pascuas), y esto tampoco responde a la concepción occidental moderna que afirma que el arte tiene que ser perdurable (Figura1).

Figura 1. Ermitas



El arte popular no responde a la idea de *mimesis*, de pretensión de reproducción fiel de la realidad al modo “realista” y “naturalista”. Este arte no reconoce leyes objetivas y universales tal cual lo plantea el arte dominante, por esta razón no podemos hablar de copias deficientes, sino de una nueva expresión artística basada principalmente en su carácter simbólico y metafórico que, en todo caso, refleja una forma distinta de concebir la realidad: la andina.

El simbolismo es propio también de este tipo de práctica junto con el anonimato y su función comunicacional. En la expresividad propia de estas manifestaciones se refleja el sentir religioso del artífice y el espíritu devoto de su comunidad. Desde una perspectiva hegemónica, la composición artística de base popular no consigue posicionarse dentro de las reglas clásicas, y por eso, ha sido desacreditada y pensada como carente de estilo.

Siguiendo con este enfoque, el arte occidental ha mantenido hasta el siglo XIX, con algunas excepciones como la del arte medieval, su carácter mimético y realista. Si bien, el arte contemporáneo, inmerso en la problemática de la “representación” y los límites de la obra, admite mayor variedad de propuestas y lecturas estéticas, mantiene su condición de arte predominante. En el arte popular prevalece la inspiración del artista, la innovación y creación de nuevas formas. Su vocación religiosa se impone a la rigurosidad estética que muchas veces desconoce, quedando expuestas a través de su inspiración, su propio ser social como forma de

resistencia cultural. Como afirma Adolfo Colombres (2004), y en esto coincide con Kusch (2012), lo valioso del arte popular es la acción artística más que la valoración del producto. Dice Kusch: “hay en el proceso del arte, como acto, la superación de una falla en lo humano, por lo que el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia...” (Kusch, 2012:22).

Existe, por lo tanto, una liberación del artista en el acto expresivo, liberación que lo define y constituye. Experiencia liberadora que queda de manifiesto en la corporalidad icónica. De esta manera, se acuerda con Colombres (2004) cuando expresa que debemos generar y proponer reglas y categorías estéticas propias para el análisis del arte popular americano, como en el caso específico del arte religioso andino.

Estética de lo tenebroso

El temor que conlleva la existencia hace que algunos se refugien en ciudades y otros asuman lo monstruoso del mundo buscando “la confesión”. Para Rodolfo Kusch (2012), tanto el arte como la religión deben llevar a la verdad. En “la estética de lo tenebroso” como él la denomina, se perfila la acción artística americana hacia lo esencialmente vital que nada tiene que ver con la armonía occidental. Lo amorfo se expresa en el arte popular indígena⁶ como una reacción hacia el temor del espacio inhumano, como conjuración simbólica de lo divino. Se refleja, en la estética americana donde lo artístico se mezcla con lo religioso, una auténtica pretensión de confesión y salvación. Lo tenebroso expone el bien y el mal, la belleza y la fealdad, el arte popular manifiesta esta polaridad del mundo andino y la exhibe como una verdad desgarradora. Sostiene Kusch: “El arte se vuelca con violencia como venciendo una resistencia...” (Kusch, 2012:22). A través de la acción creadora el hombre y la mujer se santifican, participan de esta inquietante realidad, quedando neutralizados mediante el acto estético, lo terrible y espantoso de la existencia humana.

La estética de lo tenebroso se propone analizar el acto artístico por sobre su resultado, el proceso por sobre el producto. La acción artística involucra la polaridad existente en la realidad imperante y la manifiesta siempre dentro y desde la comunidad. Implica una forma de arte que se asemeja a lo religioso porque, como éste, busca la verdad y la confesión, “se trata en el arte de una confesión que esté a la altura de una conjuración mágica, que se elabora con terror y en la que se vuelca

todo lo que se es” (Kusch, 2012:16), y agrega Kusch (2012) “y en la confesión nos saldrá un arte deforme que toma el sentido del miedo que llevamos muy adentro...” (Kusch, 2012:18). Por eso el arte americano es “monstruoso”, porque desborda en vigor y violencia, partiendo de la relación existencial entre lo humano, lo natural y lo divino.

Lo “amorfo”, lo “deforme”, responde a la falta de forma que el arte occidental pretende evitar; en lo americano predomina “un realce de lo signado sobre el signo” (Kusch, 2012:30), un desborde del contenido por sobre lo figurado. Por eso lo “monstruoso” abarca no sólo la obra artística, sino también la acción devota de la comunidad donde la obra se produce.

Concepción de la corporalidad andina

En la concepción antropológica andina, el cuerpo y alma están íntimamente ligados como totalidad y unidad indivisible. Para el andino todo cuerpo está animado, posee un “ánimo” particular, siendo este principio vital y espiritual el que da vida al cuerpo material (Bugallo y Vilca, 2011). La pérdida de esta unidad produce un desequilibrio que puede provocar la enfermedad del cuerpo o la muerte irremediable, a causa de la íntima vinculación que el hombre y la mujer poseen con esta energía vital y con el espacio circundante que también está animado. Existe, por lo tanto, una fuerte conexión de reciprocidad entre la unidad personal (cuerpo y *ánimu*⁷) y el contexto que la envuelve y la rodea. Porque seres humanos, tierra, cerros y divinidades tienen “ánimo”, al igual que todos los entes existentes en el mundo (Bugallo y Vilca, 2011).

Esta comprensión del cuerpo humano como animado y afectivo, produce en el arte popular andino expresividades diferentes que se distinguen de los cánones europeos de proporción y simetría sujetos a otras concepciones de lo humano.

Análisis hermenéutico

Al observar la corporalidad de las vírgenes, por ejemplo, nos encontramos con formatos corporales que responden en gran medida al agregado posterior de las vestimentas, pelucas y accesorios, “creando verdaderas abstracciones triangulares sobre la base de la figura de la Virgen [Virgen de la Candelaria del Alto Perú] en las que toda noción anatómica desaparece” (González, 2003:103). En los estilos

populares, la tendencia corporal geométrico-triangular de las vírgenes, se hace cada vez más notoria por los añadidos y ornamentos incorporados. Podríamos pensar a primera vista, que el cuerpo permanece oculto bajo los pliegues de los mantos, quizás por cierta negativa a exponer el cuerpo femenino pero, en este caso, entendemos ese cuerpo decisivamente cónico en alusión al paisaje andino (el Cerro) y a la Madre Tierra (la Pacha). Según el análisis de Teresa Gisbert sobre la iconografía en el arte indígena, existe una estrecha relación entre las diferentes representaciones de la Virgen María y la divinidad andina de la *Pachamama*. La permanencia de mitos precolombinos en estas imágenes religiosas permite identificar a María como madre de todo lo existente, englobando en su figura a la tierra y a los cerros (Gisbert, 1994). En la actualidad, el culto y la celebración de santos y vírgenes de origen occidental suele coincidir con ceremonias ancestrales correspondientes a otras divinidades andinas relacionadas con el ciclo de la naturaleza y sus respectivas prácticas agrícola-ganaderas. De esta manera, resiste en las corporalidades de las representaciones sacras andinas, la devoción a ciertos lugares sagrados y dioses prehispánicos.

En el caso de la Virgen de Copacabana de Punta Corral⁸ encontramos una similar disposición corporal, reforzada por una excesiva ornamentación (corona, bordados, collares y flores), que alude fundamentalmente a su adoración. Con la “Mamita del Cerro” (como la suelen llamar los peregrinos) surge nuevamente la correspondencia con la divinidad andina expresada en su forma triangular y en las acciones y ritos que se realizan en torno a su culto (ofrendas a la Pacha, promesas en cada *apacheta*⁹, música de *sikuris*¹⁰, ermitas, etc.), “en la peregrinación al Abra, la relación entre Pachamama, el Cerro y la Virgen es evidente y los devotos frecuentemente la expresan” (Machaca, 2012:6). La vestimenta y los arreglos añadidos por los esclavos¹¹ de la Virgen producen un aumento considerable en el volumen del cuerpo que contrasta con el tamaño de la cabeza, sus manos diminutas se observan levemente, casi sin distinguirse del resto de la figura. El contenido rebasa las formas y la imagen de María nos conecta con el paisaje y con la veneración andina a la Madre Tierra. “Esta tendencia a la triangulación, que existe en la tradición europea, adopta en la imaginería popular una radicalidad remarcable, que convierte a los cuerpos en formas desanatomizadas que recuerdan las siluetas de las montañas de la zona” (González, 2003:157). Disposición corporal que, como se ha dicho, “guarda relación (...) con el cruce de la historia cristiana y la religiosidad tradicional local” (González, 2003:158) (Figura 2, 3, 4).

Figura 2. Virgen de Copacabana de Punta Corral



Figura 3. Calvario camino a Punta Corral



Figura 4. Capilla del Abra de Punta Corral



Llegado el Viernes Santo, luego de haber sido “bajada” del cerro, la “Mamita” permanece en la iglesia del pueblo cubierta con una tela negra; simbólicamente la Virgen se encuentra de luto por la muerte de su hijo. Por unas horas, no ve, ni percibe nada; esa misma noche es destapada, como si un soplo vital la devolviera a la existencia. No es sólo una imagen, la Virgen María está allí, presente junto al resto de los creyentes, penando por la crucifixión de Jesucristo.

En el Cristo articulado “de factura popular” (González, 2003:104), de la localidad puneña de Yavi, los brazos del cuerpo están articulados (mediante un mecanismo de cueros que unen las extremidades al cuerpo), lo que concede la movilidad corporal pertinente al momento de descuelgue de la cruz para la época de Pascuas (Viernes Santo), “permite un vívido efecto de muerte producido por la caída de los brazos y las piernas a los lados del cuerpo” (González, 2003:104). En su aparente inmovilidad anatómica el cuerpo de Cristo es temporalmente animado durante la procesión, provocando en los feligreses los sentimientos purificadores que conllevan a la confesión y posterior salvación.

En una urna decorada con flores, hojas y tules, el cuerpo del Cristo yacente desborda los límites del ícono material convirtiéndose en manifestación devota, La acción está acompañada por el canto de “las lloronas”¹² que refuerza el efecto dramático, reviviendo con sus plegarias la pasión y muerte de Jesucristo. La celebración conjura “lo espantoso”, y lo amorfo asoma a través de las disonantes voces femeninas. La comunidad entera participa de la ceremonia iluminando la noche con faroles y velas. Se trascienden los bordes de la imagen religiosa, el tiempo se suspende, y por unos instantes, lo trágico del mundo logra redimirse (Figura 5).

Figura 5. Procesión del Viernes Santo en la localidad de Yavi



En el paisaje rural andino, también nos encontramos con la presencia de iglesias y capillas, que presentan características similares en cuanto a su ornamentación y en lo que podríamos denominar su “concentración valorativa”. Con sus retablos dorados y de colores intensos, nos muestran una marcada decoración (adoración) al interior de las naves que corresponden al denominado barroco colonial o mestizo. El barroco es una de las corrientes artísticas traídas de Europa a través de la conquista que ha producido una “mezcla” original entre las formas impuestas y las manifestaciones indígenas preexistentes. Como ya se dijo, el estilo recargado de estas edificaciones refleja el sentimiento devoto de un conjunto de personas que habitan y comparten

los mismos símbolos sagrados de una determinada región. Emerge en la zona una imagen poética propia, una expresión espiritual única, concebida a partir de la creación artística de obras y objetos religiosos.

Hermógenes Cayo

Haremos una mención especial al santero y artista plástico Hermógenes Cayo, que pasó sus días en las alturas de la puna, conviviendo con el paisaje y el viento del altiplano. Nació en el año 1907 en el pueblo de Miraflores de la Candelaria en el partido de Cochino, y murió en la misma localidad en el año 1968.

En el documental argentino *Hermógenes Cayo* (1969) del director Jorge Prelorán, se advierte la intensa personalidad del artista, que a base de observación, decisión e inspiración mística, aprendió su arte por intuición y designio divino. Como él mismo cuenta en este registro audiovisual: *“Nadie me enseñó a mí. Desde que era niño de escuela pintaba yo ya. Según las leyendas de las historias que cuentan los libros, en eso me baso yo.” “Y nada más...”* (Prelorán, 1969). Devoto de la Virgen de Copacabana y posteriormente de la de Luján, tras su paso por esa ciudad camino a Buenos Aires durante el Malón de la Paz, se reconoció como un artista religioso destinado por Dios, dedicando su trabajo, por ejemplo, a tallar Cristos en madera de cardón¹³ *“siempre de cardón...”* (Prelorán, 1969), construir urnas para vírgenes y santos, y levantar y decorar pequeñas capillas de adobe y piedra.

Se lo observa como un hombre simple, introspectivo, sumido en la confección de objetos religiosos; pero también con un gran compromiso social que lo llevará a dejar su trabajo y su familia, para emprender un largo viaje a la capital del país y reclamar por las tierras patrimoniales de sus antepasados (Museo de Arte Popular José Hernández, 2012).

Podemos reconstruir algunos aspectos más del artífice multifacético que dedicó su vida a expresar artísticamente su profunda fe religiosa. Dentro de su variada producción artística se encuentra un grupo de dibujos pintados con acuarela y ténpera¹⁴, que presentan temáticas principalmente religiosas. Se observa en ellos la “planitud” y frontalidad propia de los estilos simbólicos. Estas obras carecen de profundidad espacial y perspectiva; sus componentes no se ajustan a la proporción y medida matemática, destacando en el conjunto las figuras más importantes mediante el desmedido tamaño de sus cuerpos. Existe una tendencia narrativa y dramática

en cada composición, que incluye una marcada disposición a la idealización de las formas y a la simplicidad en los gestos corporales¹⁵.

En su *Cristo crucificado* (Museo de Arte Popular José Hernández, 2012:43), estatuilla hecha en madera de cardón, se percibe una figura corporal con excesivas proporciones en la extensión de brazos y piernas, con un alargamiento exagerado en ambas extremidades. Pocos detalles en la musculatura que llevan a una “síntesis”¹⁶ de sentido, a una “concentración” simbólica del dolor divino y humano. Colores fuertes y violentos, rojo intenso en generosas cantidades para producir con mayor veracidad el ensangrentado cuerpo de Jesús crucificado. Clavada en su cabeza, una corona de espinas de cardón que provoca una fuerte expresividad en el rostro, en un gesto de pena y resignación. La concentración simbólica de los rasgos más importantes de la obra no intenta reproducir la figura del hijo de Dios sino que lo presenta “tenebrosamente” en su dolorosa y humana agonía. Su sufrimiento es verdadero, auténtico; la composición no persigue la copia, ni exige adecuarse a los criterios propios de la “verosimilitud”. La imagen nos envía necesariamente al contexto puneño, a sus paisajes de colores vivos y puros. Existe una liberación estética en el artista que produce la obra, un estar “por fuera” de las normas artísticas legitimadas. La acción creadora desborda la resistencia de las formas, y es, en la corporalidad figurativa, donde la inspiración devota del artífice se manifiesta lográndose la redención propia y de su grupo social (Figura 6).

Figura 6. Cristo crucificado de Hermógenes Cayo (1960). Talla realizada en cardón. Imagen extraída del *Diario de viaje de Hermógenes Cayo*.



Hermenéutica de la imagen

Cuando Arguedas analiza la cultura mestiza de las comunidades originarias de Huamanga, establece que “está demostrado que, la antigua religión precristiana, (...) no fue destruida ni siquiera profundamente perturbada en las comunidades fuertemente indígenas del Perú” (Arguedas, 1998:161). De esta manera se produce, según él, una “mezcla” de religiosidades entre la doctrina cristiana dominante y los cultos prehispánicos anteriores. Los antiguos ritos se fusionan con los actuales, las prácticas conmemorativas se mezclan, y lejos de desaparecer, el sentir andino se refleja en la acción y expresión de sus artistas.

Esta “mezcla” no ha surgido de un proceso social consensuado sino de un “choque” entre las diferentes culturas, deviniendo en imposiciones culturales, religiosas y artísticas. Por eso cuando hablamos de “resistencia”, no estamos pensando en transformaciones pasivas sino en acontecimientos populares que trascienden con “violencia” el orden establecido. “Violencia” en el sentido de “desbordar”, de “rebasar”, de “exceder” límites instituidos; de sucesos potentes y dinámicos que se originan dentro del desequilibrio constante entre lo dominante y lo dominado¹⁷. Así, el arte popular asoma con fuerza como una de las manifestaciones colectivas que mejor expresa la historia y el espíritu de los pueblos.

Intentamos establecer una relación entre la imagen y la cultura que la suscribe. Es posible interpretar la imagen icónica, si entendemos además el contexto en la que se produce. Las imágenes no terminan en sus contornos, están atravesadas por la historicidad donde esas expresiones se desarrollan. En el caso de la producción artística popular andina, existe una doble transgresión, una doble resistencia cultural expresada en la imagen: una en cuanto a la forma, otra en relación al contexto (cultura dominante), ambas se manifiestan en la corporalidad de sus santos y vírgenes. Cuando intentamos comprender el sentido de una imagen, lo hacemos a través de su valor subjetivo, pero también de su fundamento social. De esta manera la experiencia personal del artista y del espectador que la experimenta dan mutuamente sentido a la imagen icónica. Ritos y creencias cristianas se funden con conmemoraciones ancestrales, y esta mezcla de religiosidades repercute en la acción transformadora que todo hecho artístico representa.

La peregrinación a Punta Corral, la conmemoración del Viernes Santo en la localidad de Yavi y las distintas manifestaciones religiosas de la quebrada y el altiplano

mencionadas anteriormente, son algunos ejemplos de cómo el contexto cultural posibilita la acción artística y sus diferentes expresiones populares¹⁸.

Hermógenes Cayo, al igual que otros artistas andinos en la actualidad, expresan su pasión y su fe, pero también un sentir cultural que comparten con otros, que los envuelve y los precede. Participan de la experiencia de una expresión simbólica colectiva que resiste a través del devenir del tiempo, en un estilo único, cargado de simbolismos (concentración y síntesis con intensa carga valorativa) manifiestos en los cuerpos de las imágenes e íconos religiosos que crean y producen.

Hacia una estética corporal andina

Rodolfo Kusch (2012) en su “estética de lo tenebroso” advierte “lo monstruoso” del arte indígena; esta categoría reúne lo dual de ese mundo, incluyendo lo bello y lo horroroso. Expresa la existencia del acto estético como búsqueda de redención humana hacia el temor de lo divino, subsumiéndose lo esencialmente vital, en lo no vital al materializarse el contenido en una forma determinada.

La estética corporal andina se conformará a partir de la idea de un arte que, desarrollado “por fuera” (Silva, 1980) del arte oficial, produce imágenes que desbordan los límites como un modo de resistencia de una cultura que continúa viva. Esta idea surge de la concepción de un cuerpo y un mundo animado que mantienen entre sí una profunda relación. En los cuerpos de las imágenes religiosas el contenido no se limita a transformarse en una forma sino que la traspasa, la excede; desbordándola y expandiéndola. Continuando con la importancia y la fuerza que, tanto Kusch (2012) como Colombres (2004), reconocen en la acción artística del arte popular, se advierte que, de igual manera, queda plasmado en cada obra ese acto transgresor. La acción se reactualiza, se resignifica en cada objeto materializado, en cada cuerpo creado. Estas corporalidades voluminosas nos recuerdan la lucha siempre viva de un pueblo que resiste, en sus extremidades excesivas, en sus colores intensos y chillones, en sus decoraciones recargadas, en su expresividad liberadora. Adornar (Silva, 1980), exterioriza en los cuerpos la adoración compartida. La acción se vuelve creación permanente en la mirada de sus artistas y de su gente, vivificando en sus prácticas religiosas (misas, fiestas o procesiones), “lo violento” del hecho estético.

Tomando los aportes de Teresa Gisbert (1994) sobre la persistencia de paisajes y mitos precolombinos en la imaginería popular, entendemos que lo amorfo del arte

andino reside, no sólo en su pretensión de confesión y salvación, sino también en el modo en que una forma de ver y concebir el mundo subsiste a través del tiempo. No es únicamente el “miedo” humano hacia lo espantoso del espacio circundante donde reside la expresión de lo popular, sino en la afirmación de su propia existencia como una experiencia trascendente y vital. El arte popular no se distingue de las creencias religiosas, ni el artista de su grupo social; siendo en la expresión artística donde se confirman y se reflejan poéticamente los rasgos identitarios de la comunidad. La “mezcla” de religiosidades de la habla Arguedas (1998) repercute inexorablemente en el objeto artístico, rebasando formas y límites corporales. Lo armónico y proporcional se diluye, propagándose, dando paso a la persistencia de la existencia y de vida.

La estética corporal toma como propia la estética de lo tenebroso, pero avanza hacia el análisis de figuras corporales, a partir de la idea de un cuerpo animado que rebasa los bordes de la obra física; basándose en la concepción de un tipo de expresión popular, artística y religiosa, que se manifiesta como resistencia a reglas e imposiciones culturales hegemónicas. “Concentración simbólica”, “síntesis de sentido”, “carga o recarga valorativa”, son algunas de las categorías que la estética corporal requerirá para el estudio del arte popular andino.

Conclusiones

En el arte popular andino lo simbólico se destaca ante lo mimético, la síntesis por sobre el detalle minucioso y la devoción religiosa por sobre el arte desinteresado. Existe una “concentración” de sentido en cada color, cada atuendo, cada ornamentación de los santos y vírgenes venerados. Responde a una visión de mundo propia, que conlleva además un modo particular de concebir lo corporal.

Removiendo entre las expresiones de la cultura y la religiosidad andina, el arte popular emerge “tenebrosamente” como forma de resistencia ancestral reflejándose en sagradas corporalidades ante un mundo que permanece todavía vivo.

La verdad asoma con “violencia” mediante el acto estético y es, en la acción creadora de sus artistas populares, que la comunidad se autoafirma, el grupo se confiesa y lo humano se santifica. Hermógenes Cayo, imaginero de la puna jujeña, fue un ejemplo de ello.

Esta acción “monstruosa” queda reflejada en los colores, entrelazados de formas y decoraciones recargadas, siendo el cuerpo reflejo de paisajes, creencias y mitos. En el arte popular se expresa la existencia, se reafirma la vida, y es un pueblo el que resiste en sus imágenes y festividades religiosas.

Este estudio pretende avanzar sobre otras expresiones artísticas de la región, como bailes y cantos populares. Intuyendo, quizás, que características similares se encuentran en otras manifestaciones culturales que la tradición andina nos sigue brindando hasta el día de hoy.

Notas

- 1| Ticio Escobar propone un concepto de arte popular como “manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en la que lo estético formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos” (Escobar, 2004:152).
- 2| Ciertas expresiones del pueblo pueden ser consideradas como formas artísticas puesto que no sólo la cultura dominante es capaz de dar “una visión poética de sí misma” (Escobar, 2004:143).
- 3| “Lo artístico expresa ciertas realidades y crea otras desde un movimiento retórico propio, vivificando procesos históricos plurales (socio-económicos, religiosos, políticos) con los que se enreda y se confunde, de los que parte o en los que desemboca” (Escobar, 2004:152).
- 4| Silva hace referencia al concepto de “negación” en el arte popular como una de sus principales características, porque está “por fuera” de la producción de las clases dominantes: “Porque la negación propia de un sistema social no podía tener la misma “salida” expresiva para los beneficiarios de tal sistema que para quienes lo padecían” (Silva, 1980:96).
- 5| Cuadros religiosos hechos con flores, semillas y tierras de la zona, colocados en cada una de las estaciones del viacrucis.
- 6| El arte indígena o mestizo, relacionado y fusionado con aspectos religiosos, se encuentra comprendido dentro de la denominación de “arte popular”.
- 7| *Ánimu*: propio del castellano andino, está relacionado con los vocablos “ánimo” y/o “ánima”. En la zona de la Puna, retoma el sentido del término quechua “*camac*” como “doble que anima”. (Bugallo, Vilca, 2011).
- 8| Punta Corral es un paraje ubicado en el Departamento de Tumbaya en la Provincia de Jujuy. Se encuentra situado a 3.800 metros sobre el nivel del mar.
- 9| *Apachetas*: montículos de piedras de significación religiosa ubicadas al pie de cada calvario.
- 10| Sikuri: intérprete musical del *siku* (instrumento de viento de origen andino).
- 11| Familias o Asociaciones de peregrinos que tienen como tarea el cuidado de la Virgen.

- 12| Mujeres cubiertas con tules blancos que cantan y se lamentan mientras caminan cargando a Cristo y la Virgen en andas durante la procesión del Viernes Santo.
- 13| La planta de cardón es característica del paisaje y clima del altiplano.
- 14| Expuestas en: Diario de viaje de Hermógenes Cayo. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria (Museo de Arte Popular José Hernández, 2012:39-43).
- 15| “Las derivaciones populares adoptarán en general la tendencia a la simplicidad formal y la frontalidad, quizás como síntoma de una visión del mundo diferente de la propuesta por la cultura occidental moderna” (González, 2003:123).
- 16| “En el tratamiento de los detalles anatómicos hay una tendencia a la síntesis, reemplazando la descripción completa de un rasgo por un elemento que lo representa” (González, 2003:111).
- 17| “Pero la cultura subalterna es un conjunto de realidades plurales; un espectro de culturas que actúan con fuerzas distintas según sus propias dinámicas: mientras alguna de ellas avanza, otras pueden retirarse o ceder; mientras una resiste, bien puede otra contemporizar” (Escobar, 2004:129).
- 18| “Eso, en la plástica, ha de ser como un fresco, un monumento o un altar, y, en la acción, como rito, procesión o misa” (Kusch, 2012:16).

Agradecimientos

A la Dra. María Luisa Rubinelli por sus observaciones y al Lic. Javier Sivila Soza por sus sugerencias.

Bibliografía

- Arguedas, J. M. (1998) Notas elementales sobre el arte religioso popular y la cultura mestiza de Huamanga. En: Formación de una cultura nacional indoamericana. (6a. ed., pp. 148-172). México. Siglo XXI.
- Bugallo, L. y Vilca, M. (2011) Cuidado del *ánimu*: salud y enfermedad en el mundo andino (puna y quebrada de Jujuy, Argentina). Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates. Recuperado el 16 de abril de 2015 de <http://nuevomundo.revues.org/61781>
- Colombres, A. (2004) Prólogo. En: J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, (Autores), Hacia una teoría americana del arte (1a. ed., pp. 9-32). Buenos Aires, Argentina. Del Sol.
- Dirección General de Museos/Museo de Arte Popular José Hernández (2012) Diario de viaje de Hermógenes Cayo. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria. (1º ed., pp. 3-43). Buenos Aires. Museo de Arte Popular José Hernández. Recuperado el 17 de febrero de 2015 de <http://museohernandez.org.ar>
- Escobar, T. (2004) La cuestión de lo artístico popular. En: J. Acha, A. Colombres y T. Escobar,

- (Autores), *Hacia una teoría americana del arte* (1a. ed., pp. 121-156). Buenos Aires, Argentina. Del Sol.
- Gisbert, T. (1994) *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. (2a. ed., pp. 11-22). La Paz, Bolivia. Gisbert y Cia.
- González, R. (2003) *Imágenes de dos mundos. La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*. (1a. ed., pp. 94-123). Buenos Aires, Argentina. Fundación Espigas.
- Kusch, R. (2012) *Planteo de un arte americano*. (1a. ed., pp. 15-31). Rosario, Argentina. Fundación Ross.
- Machaca, A. (2012) *Una historia que construimos entre todos*. *Amara*, 5 (7): 3-6.
- Prelorán, J. (Director) (1969) *Hermógenes Cayo* [Documental]. Argentina: Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folclóricas Argentinas.
- Silva, C. (1980) *Ornamentos y demonios*. Caracas, Venezuela. Monte Ávila.