

## LA TENTACIÓN AUTISTA:

### NOTAS A UNA INSTALACIÓN DE CARLOS RUNCIE TANAKA<sup>1</sup>

Gustavo Buntinx

*In memoriam*

#### *La irrupción de la historia*

Una perturbadora marca de época asoma en el abrupto giro que a inicios de 1997 redefine la obra de Carlos Runcie Tanaka. También en la fascinación y el desconcierto con que el medio local reacciona ante ese desplazamiento de ciertas reconocidas estrategias estéticas hacia nuevas inquietudes éticas. Inquietudes que, sin embargo, nos convocan e interpelan desde su codificación formal misma: una producción que solía apreciarse por sus cualidades culturales más antropológicamente abstractas, se ve súbitamente atravesada por connotaciones políticas cuya dolorosa actualidad, empero, no cancela sino más bien radicaliza sus referencialidades primeras.

En efecto, tal vez aquella fascinación –y sin duda el desconcierto– responden a la irrupción de cierta conflictiva variable histórica en una obra por lo común asociada a la categoría de lo atemporal. Irrupción explícitamente vinculable a la del comando del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) en un plácido ágape diplomático ofrecido por la embajada japonesa en Lima como homenaje a la figura imperial. Eran los finales de 1996 y el comienzo de una nueva tragedia peruana en la que Runcie Tanaka –el segundo apellido es de origen nipón– se ve a la fuerza implicado como uno más del casi medio millar de rehenes inicialmente retenidos, aunque no precisamente el de mayor relevancia para las negociaciones.

“Los artistas somos fichas de poca valía”, escribe luego Runcie al ser liberado tras ciento treinta horas de cautiverio.<sup>2</sup> Tal como él mismo

---

<sup>1</sup> El presente ensayo es la versión algo corregida del que en 1997 acompañó la participación de Carlos Runcie Tanaka en la I Bienal Iberoamericana de Lima. Literalmente: el texto fue incorporado por el artista a la obra ubicando varias ejemplares anillados en una “sala de lectura” que daba inicio a su instalación e incluso reproducía ciertos aspectos de ambientación característicos de ese montaje. Aunque informalmente circularon fotocopias de aquel escrito, las dificultades de los tiempos lo mantuvieron inédito. En coherencia con el tema y sentido de su argumentación, esta publicación actual puede ser acaso percibida como otra exhumación simbólica.

<sup>2</sup> Runcie 1997a.

insistentemente señala, sin embargo, la experiencia resignificaría de modo drástico y duradero la serie de enmudecidas figuras antropomorfas en las que premonitoriamente venía trabajando desde un tiempo atrás. Un ejército de semblanzas uniformes, sin identidad definida más allá de la variable gestualidad de sus brazos y de sus manos. O la intensidad diversa de sus quemaduras, potenciada a partir de ese momento por las huellas semi-fortuitas de nuevas, a veces demasiado violentas cocciones. Y por las señas deliberadas de intervenciones pictóricas alusivas a ciclos cósmicos de muerte y de vida, de redención y tortura.

El dolor y su resignada espera, el sacrificio y sus rituales, se incorporan de ese modo a la superficie o piel de estas presencias, a su riguroso y estático alineamiento en las instalaciones que a lo largo de 1997 el artista elabora con ellas. Una secuencia impresionante que a mediados de octubre culmina en la I Bienal Iberoamericana de Lima con la intervención de los sótanos (los sótanos) del Centro Cultural de la Escuela Nacional de Bellas Artes.<sup>3</sup> Un elaborado montaje en varios espacios subterráneos, el más importante ocupado por una grilla de estos personajes erigidos sobre pequeños pedestales de vidrio y metal desde los que brilla en rojos una luz incierta, acaso votiva: casi una guardia de honor –pero también una presentación de víctimas– para la figura sacrificial del Caído que yace en la sala final, convertida así en cámara funeraria.

Se trata, en realidad, de otra más de las mismas piezas, pero con el vientre hinchado y reventado por el fuego. De esa ardiente hendidura brotan, como óvulos fecundados, los abalorios rojos que forman un lecho vítreo en su urna de cristal, mientras una enigmática multitud la circunda reiterando señales herméticas.

El aire allí suspendido de estupefacción y pasmo se insinuaba ya en las seccionadas manos de cerámica alineadas por el artista al ingreso de la instalación misma. A su manera ellas también participan de la disposición casi ritual de las figuras en los otros recintos. Seres aislados y hieráticos en su propio agrupamiento, en el sufrimiento colectivo pero ensimismado que los vincula y al mismo tiempo los segrega y distancia. La tentación autista que brota ante los silenciados afectos y efectos de una guerra civil negada, donde toda interlocución fracasa y el intercambio de horrores es la principal acción comunicativa.

---

<sup>3</sup> Previamente Runcie había realizado montajes relacionados en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (*La espera*) y el Museo Pedro de Osma de Lima (*Cien rosas para cien esperas*).

Los trastornos del lenguaje y la perturbación de la memoria se alzan así como ominosos signos de los tiempos. El propio Caído exhibe una cinta negra en el dedo, un luctuoso *aide-memoire* colocado por el artista días antes del violento desenlace de la toma de la embajada. Ese detalle hace del conjunto un recuerdo premonitorio donde las representaciones más arcaicas –imposible no pensar en los cuchimilcos Chancay, verbigracia– se hilvanan con las fotografías más descarnadamente actuales: los cadáveres explosionados entre los que luego el dictador pasea y posa (para las cámaras) su letal arrogancia. Su obscenidad.

Pero hay también una significativa aunque inconsciente relación con la secuencia pictórica en que durante los finales años sesenta Fernando de Szyszlo vincula el ultimamiento del Che Guevara con la ejecución de Túpac Amaru y la resurrección de Inkarrí: los fragores de la historia inmediata articulados al léxico de formas ancestrales que esa pintura procuraba entonces asimilar. Imágenes todas en las que la idea de descomposición y muerte se confunde con la de procreación y fecundidad.<sup>4</sup>

### *Los usos de la arqueología*

Varias distancias, sin embargo, separan a ese empeño del que treinta años después domina al nuevo trabajo de Runcie. Entre ellas la otorgada por la propia materialidad del barro, materia prima y primordial cuya inmediatez orgánica remite a nuestra gran tradición cerámica, desde sus orígenes prehispánicos hasta su actualidad artesanal. Por largos momentos la densa intensidad de la obra de Runcie parecía cifrarse en la condensación temporal de esa tradición en términos artísticos contemporáneos, tensionados además por las sugerencias y las incitaciones de lo utilitario.

Si bien esta fricción última aparenta haberse diluido, la intensidad se mantiene intacta. Y potenciada por alusiones orientalistas en las que el escultor no recurre tan sólo al refinamiento conceptual y sensiblemente etéreo de la alfarería japonesa, como en sus vasijas de otrora, sino más

---

<sup>4</sup> Proceso que culmina en un insólito autorretrato integrado a los volúmenes de una estela funeraria. Al respecto, véase Gris 1985. (Mantengo el uso del pseudónimo en ese artículo por mi discrepancia actual con la adolescente vocación provocadora de alguna frase en la que se niega el uso de simbologías prehispánicas en la pintura de Szyszlo. Una torpe *boutade* que sin embargo no invalida la argumentación central de ese texto. Espero).

bien y sobre todo a las sumergidas connotaciones del ejército sepultado de guerreros de terracota que hasta hace poco resguardaban el milenario descanso del emperador chino Shih Huang Ti, también llamado Quin Shin Huang.

El referente no puede ser más significativo. Generalmente reconocido como el primer unificador de la cultura y el territorio chinos a comienzos del tercer siglo AC, Quin Shin Huang obtuvo también fama e infamia con la construcción de la Gran Muralla y la quema de todos los libros anteriores a la dinastía por él fundada: dos gestos en los que Borges quiso ver una paradójica simetría, y en ella la clave de cierta emoción estética entendida como la inminencia de una revelación que sin embargo no llega a producirse. “La muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte”, escribe el autor de *Otras inquisiciones*. Pero el mismo emperador de las grandes inhumaciones simbólicas también enterró vivos a cuatrocientos sesenta letrados confucianos, guardianes de un saber opuesto al oficial. El despotismo oriental. (Así llamado).<sup>5</sup>

Abolir el pasado, cercar el presente: la desmesura de esas empresas se ofrece como un distorsionado espejo de nuestra propia, reprimida historia. Y de los exabruptos de violencia que la expresan. La instalación de Runcie indirectamente cita –hasta en el uso de recintos contiguos y soterrados– la hoy expuesta necrópolis de Quin Shin Huang, entrecruzándola con la exhibición de la tumba del Señor de Sipán.<sup>6</sup> También en ésta encontramos la acumulación de ceramios antropomorfos en silente contemplación y sometido resguardo de su señor, quizá como la eternización simbólica del vasallaje que en vida los relacionaba a la

---

<sup>5</sup> “Herbert Allen Giles”, escribe Borges, “cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desaforada muralla.” Resulta inevitable asociar esos cuerpos quemados con los tatuajes al fuego de los personajes de Runcie, quien probablemente no tuvo presente tales líneas, sin embargo. (En realidad fueron cerca de tres millones de personas las que realizaron trabajos forzados para inmortalizar la memoria del emperador).

Las reflexiones de Borges, redactadas en 1950, preceden en treinticuatro años al hallazgo del “ejército invisible” de Quin Shin Huang. En 1990 se descubrió otra masiva disposición funeraria de soldados de terracota, esta vez escoltando al cadáver del emperador Jing Di, muerto el año 141 AC. Pero ellos también acompañan la gran tumba colectiva de los diez mil prisioneros que realizaron esos trabajos, cuyas osamentas aún hoy exhiben –casi como un atributo– las cadenas de su servidumbre. Aunque Runcie ignoraba la existencia de este segundo grupo de figuras, es con ellas que su propio trabajo guarda mayor relación formal, tanto por su menor tamaño como por sus rasgos poco diferenciados.

<sup>6</sup> Es el propio Walter Alva (1994: 321) quien –aunque muy al pasar– sugiere la relación entre ambos despliegues funerarios, señalando al mismo tiempo el carácter adicional de ofrendas que las piezas de Sipán adquieren en cumplimiento del papel de psicopompos, es decir de acompañantes espirituales en el viaje al más allá.

centralidad de un poder totalizador, antes que a la diversidad de sus propias identidades. Vasallaje aún más fáctica y sangrientamente afirmado por el sacrificio humano de las mujeres y servidores que se entierran junto al régulo Moche.

Al poner tales vínculos en evidencia artística, Runcie esboza un agudo aunque ambivalente comentario a los usos de la arqueología en sociedades donde los siempre renovados restos del pasado irrumpen en el presente como una fuerza fantasmática y demasiado viva al mismo tiempo. “¿Cómo no sentirnos conmovidos y agitados por las vibraciones de una fuerza y un poder capaz de atravesar los siglos, la arena y la codicia?”, escribe el psicoanalista Max Hernández al reseñar la primera exhibición en Lima de los hallazgos de Sipán: “Más que las propias piezas y ornamentos, fueron los propios huesos del Señor los que atraían los comentarios de la multitud que visitó el Museo. Como en un intento de volverlo a la vida, las miradas se detenían en ellos y se volvían hacia la reproducción del sacerdote guerrero. El movimiento capturaba [...] los signos de una presencia activa.”<sup>7</sup>

Activa también en su recuperación ideológica, como perceptivamente señala Abelardo Oquendo al ensayar una mirada crítica sobre las “turbiedades subliminales que entraña este culto arqueológico al personalismo”: la construcción de una imagen “que induce a confundir al dueño del poder con los esplendores de su tiempo. El Señor de Sipán resulta, de este modo, admirado por un conjunto de maravillas debidas a logros colectivos y a individuos anónimos, a una cultura de la que fue beneficiario”. Un “deslizamiento verbal” cuyo sentido más político Oquendo resume en la recepción de los restos del Señor de Sipán por el edecán presidencial de la dictadura, quien acude al aeropuerto para ofrecerle la bienvenida oficial no al ícono cultural sino al emblema fetichizado del poder y a una anacrónica noción de señorío.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Una presencia que fue capaz de ejercer no sólo un férreo control sobre el aparato estatal sino también de imponer una exigencia de obediencia absoluta al cosmos y al todo social. Los visitantes iban al encuentro del viajero que venía desde el fondo de los siglos, luego de atravesar los reinos de la muerte. Querían descifrar un mensaje surgido de profundidades impensadas. [...] No nos asombra que el ingreso a la exhibición del Museo de la Nación tuviera por momentos las características de una peregrinación en pos de los orígenes” (Hernández 1994). Peregrinación que por el uso del lenguaje pareciera confundirse con la exhumación psicoanalítica del inconsciente.

<sup>8</sup> Oquendo 1997. (Los últimos términos son míos). La ocasión era el retorno al Perú de las ofrendas y restos encontrados en las tumbas de Sipán tras su restauración y estudio en Alemania. Cabe aclarar que las prácticas aquí criticadas muchas veces escapan a la mejor voluntad de los científicos y arqueólogos involucrados en la necesaria y notable labor de investigaciones como las llevadas a cabo en Sipán.

Pero la recuperación ideológica puede darse en sentidos diversos: la *Cantata del Señor de Sipán*, por ejemplo, deriva todos los elementos de la mistificación prehispánica hacia una visión vagamente socialista del futuro deseado.<sup>9</sup> El pasado y sus interpretaciones discurren su irreprimible vigencia entre nosotros, imponiéndose como privilegiado campo de batalla para fuerzas contenciosamente actuantes en el presente vivo.

Temporalidades trastocadas que la obra de Runcie pone conflictiva aunque ceremonialmente en escena, eludiendo las soluciones armónicas que antaño tendían a prevalecer en su producción.<sup>10</sup> La fusión poética de naturaleza y cultura cede ahora paso a la relación irresuelta que el país mantiene con la historia y con la muerte. Un aire trágico pero entrañablemente peruano se respira entre esta acumulación de piezas. Sin duda también en trabajos anteriores, pero los actuales ahora portan la marca adicional de una violencia no por reiterada y cíclica menos histórica.

“[L]os mesianismos andinos están relacionados con las cuestiones sindicales. Y el asesinato de CROMOTEX tiene algo que ver con Chavín”, aventuraba el historiador Pablo Macera a comienzos de 1979. Una frase que la extremidad de los tiempos ha vuelto demasiado profética, vinculando en su referencia ancestral una matanza entonces reciente y otra por venir a través del cuerpo todavía supérstite y luego violentado de Néstor Cerpa Cartolini.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> “Si el pasado fue glorioso, el futuro será nuestro”, reza uno de sus estribillos culminantes, vinculando al Señor de Sipán con el Che Guevara, cuyo famoso lema revolucionario (“El presente es de lucha, el futuro es nuestro”) se ve sesgadamente citado. Abundan ejemplos aún más indicativos. La *Cantata del Señor de Sipán* se presentó a mediados de 1992 en la propia Huaca Rajada donde se efectuaron los hallazgos de Sipán.

<sup>10</sup> “A través de su cerámica”, escribe Jorge Villacorta en 1990, “Runcie Tanaka parece perseguir una reconciliación entre el mundo urbano y el mundo natural. Lo que sale de sus manos interpela los procesos industriales de producción en masa y hace eco de formas y tiempos orgánicos”. “Creo que al final”, explica tres años después el propio artista, “lo más interesante es que las piezas puedan de alguna manera hacer alusión al contexto natural de donde podrían haber surgido” (Runcie 1993).

<sup>11</sup> “Chavín de Huántar” fue el nombre de batalla utilizado para la recuperación militar de la residencia del embajador japonés a través de un sistema de túneles. El apelativo intentaba establecer una relación propagandística (pero también esotérica) con las cámaras subterráneas donde se efectuaban los sanguinarios ritos de ese primer y terrorífico estado andino. Néstor Cerpa Cartolini, el ultimado líder de la toma de la sede diplomática, porta sobre sí el prestigio de haber sido uno de los conductores y sobrevivientes de la prolongada ocupación sindical de la fábrica textil Cromotex que el 4 de febrero de 1979 culminó con un operativo policial donde seis obreros y un oficial encontraron la muerte. Considerado entonces una causa célebre y un hito extremo, las repercusiones de aquel enfrentamiento se vieron rápidamente desbordadas por los desastres de la guerra (civil) iniciada apenas un año después.

El vínculo entre los sucesos de Cromotex y los de la residencia japonesa se ve reforzado por el propio Cerpa al asumir para esa acción terminal el nombre de una de las víctimas de 1979: Hemigidio

El cuerpo disgregado de nuestra historia por siempre hecha pedazos: otra vez la pesadilla recurrente de tumbas anónimas, entierros clandestinos, cruces borroneadas entre las arenas y desmontes de los barrios marginales. Identidades que precisamente por ser negadas no cesarán de perseguirnos con su memoria reprimida.

Las muertes innecesarias vuelven a acosarnos, a acusarnos desde su condición irredenta. Como muchos de estos personajes, castigados por el fuego y de todas maneras expuestos en su presencia fisurada. Las manos que algunos alzan para hurtar la vista al espectáculo del horror, ocultan al mismo tiempo la indecible culpa de una violencia de la que oscuramente nos sabemos tanto responsables como víctimas.

“Somos todos a la vez ese desventrado”, dice el artista señalando la imagen yacente del Caído. Y de inmediato sugiere como su paralelo literario el poema que Charles Wolfe dedica al apresurado entierro de Sir John Moore a principios de 1809 en La Coruña, donde el comandante británico pierde la vida resistiendo los avances de las tropas napoleónicas sobre España.<sup>12</sup> Un héroe perseguido por la incomprensión y la injuria, inhumado de noche y a escondidas, sin fanfarrias ni honores militares, sin una lápida o leyenda que lo identifique, pero acompañado por un aura propia e inenajenable: “*We carved not a line, and we raised not a stone- / But we left him alone with his glory*”.<sup>13</sup>

### *La crisis sacrificial*

De China a Europa, de Chavín a Sipán a los desérticos arrabales de Lima... Runcie esboza una constelación de referencias espacio-temporales, marcando tránsitos culturales que son también históricos y políticos. La propia disposición subterránea de sus piezas potencia sentidos perturbadoramente arqueológicos que en el mismo gesto

---

Huerta, quien ya malherido habría pedido a sus compañeros que sobre los vidrios del vehículo policial que los llevaba presos escribieran con su sangre la denuncia de lo acontecido. La frase “tomen mi sangre” sería luego integrada a imágenes y lemas fuertemente asociados a mesianismos andinos. Al respecto, véase: Sindicato Cromotex, s.f. Para una versión radicalmente opuesta sobre los hechos allí narrados, así como sobre Néstor Cerpa y la toma de la residencia del embajador del Japón, puede consultarse el testimonio oficial publicado por el entonces Presidente del Comando Conjunto (Herzoza Ríos 1997), hoy en prisión por acusaciones de corrupción y otros delitos durante la dictadura de Fujimori y Montesinos.

<sup>12</sup> Conversaciones con Carlos Runcie Tanaka, julio-agosto 1997.

<sup>13</sup> “No esculpimos una sola línea, y no colocamos una sola piedra- / pero lo dejamos a solas con su gloria”. (Esta y todas las demás traducciones son mías). Aunque incorrecto en casi todos sus detalles, el poema acierta en el espíritu de los hechos, aclara la Enciclopedia Británica.

radicalizan la inquietante actualidad de lo expuesto: de las antiguas galerías rituales a los modernos túneles bélicos, de las necropompas cruelmente fastuosas a las sepulturas sin nombre, del terrible esplendor del pasado a nuestra contemporaneidad infame. Anacronismos que sutilmente exhiben el entrecruzamiento de sus energías. Como el ominoso cableado eléctrico que el artista prefiere dejar a la vista y reptante sobre el suelo, en sugestivo contraste con el artesonado y las mutiladas tallas coloniales del convento de Santo Domingo para el que esta instalación fue originalmente concebida.

Un emplazamiento que estratégicamente lo ubicaba en la circunscripción sagrada de otra figura agónica en un féretro de cristal: la delicada escultura yacente de Santa Rosa de Lima, expuesta a la devoción popular en la propia iglesia de Santo Domingo y realizada en el siglo XVII por Melchor Caffá, el reconocido escultor barroco de la escuela de Bernini. Sus exquisitos pliegues marmóreos etéreamente exaltan el tránsito supremo de la “Virgen Criolla”,<sup>14</sup> ese ícono mayor de nuestra colonialidad. Un trance místico acentuado por la inquietante cercanía de sus reliquias corporales, entre las que lúgubrementes destaca la calavera coronada con primorosas rosas de oro. Expuesta también en una urna, ella fue hace poco profanada por el robo sacrílego de su áureo tocado y sujetador maxilar, quedando apenas la osamenta desarticulada entre los vidrios rotos.<sup>15</sup>

Vera efigie y alegoría macabra al mismo tiempo, esos restos injuriados, esos huesos dislocados y dispersos, sugieren un dramático paralelo con los de la primera y saqueada tumba de Sipán. Con la historia del Perú toda, en sus cíclicos y obsesivos vaivenes que violentamente la llevan de la ofrenda a la profanación, del sacrificio al despojo. La crisis sacrificial (René Girard) de una sociedad cuya modernización fallida destruye la eficacia simbólica de los ritos controladamente sangrientos, sin construir en su reemplazo una verdadera administración autónoma de justicia. La desintegración de un Orden, sin otro comparable que lo sustituya, desemboca en la generalización de la violencia recíproca: del terror subversivo al terrorismo de Estado, del secuestro y extorsión a la ejecución extrajudicial de los rendidos.

---

<sup>14</sup> Vargas Ugarte 1967.

<sup>15</sup> Lo que los ladrones dejaron atrás fue lo único de verdadero valor, desde ciertas perspectivas por lo visto ya no tan dominantes. (En el mismo altar –el “altar de los santos peruanos”– se exhiben también las calaveras de San Francisco Masías y San Martín de Porres, pero es la de Santa Rosa la que ocupa la privilegiada ubicación central).



La lógica perversa de la venganza, agravada por su identificación espuria con una ritualidad extinta.<sup>16</sup> La violencia “impura” de nuestros tiempos se confunde con la violencia sagrada y ritual de otrora (“Chavín de Huántar”), catalizando su propagación devastadora. Una “maquinaria de destrucción”, cuya primera y final víctima es el principio mismo de la Diferencia.

“La distinción sacrificial, la distinción entre lo puro y lo impuro”, explica Girard, “no puede ser obliterada sin obliterar también todas las otras diferencias. Un mismo proceso de reciprocidad violenta envuelve al conjunto. La crisis sacrificial puede por lo tanto ser definida como una crisis de distinciones –es decir, una crisis que afecta al orden cultural.”<sup>17</sup> Tal vez debamos leer en un registro similar el alineamiento estricto de las figuras de Runcie: la tensa acumulación de sus presencias indiferenciadas, la violencia contenida de sus poses, explota en el cuerpo abierto y obscenamente expuesto. En el desborde de los abalorios rojos y su cierta correspondencia con las luces votivas que desde el suelo iluminan a cada personaje, reverberando en los grandes vidrios reclinados sobre las paredes para convertir al recinto entero en un sarcófago –y a los vistantes mismos en agentes de la taumaturgia que creen esperar.

Resulta significativo el que en estas piezas, y en abierto contraste con muchas de las figurinas prehispánicas que vagamente evocan, la única huella sexual –la huella de la Diferencia por antonomasia– sea la marca de la violencia: esa impresionante raja configurada por los azares de la cocción –por las lenguas de fuego– en el vientre reventado del Caído. Pero el azar no existe. Y el fuego no hace concesiones, escribe doce años antes el propio artista, en temprana e intuitiva alusión a las múltiples recuperaciones que luego ensayaría de las piezas quebrantadas por las crecientes intensidades del proceso de su elaboración.<sup>18</sup>

La importancia de ese giro no pasó desapercibida entre quienes acompañaron la evolución del artista. Jorge Villacorta, por ejemplo, quien en 1990 supo resaltar en la producción de Runcie “la aceptación de la ruptura del cuerpo cerámico por el fuego, e incorporación de la ruptura en el cuerpo mediante mayor trabajo en revestimientos y nueva acción del

---

<sup>16</sup> Es el propio Girard (1993) quien establece la necesidad de una administración autónoma y consensuada de la justicia para la superación efectiva y no-traumática de la institución sacrificial.

<sup>17</sup> “La violencia escondida de la crisis sacrificial eventualmente tiene éxito en destruir las distinciones, y esta destrucción a su vez alimenta a la renovada violencia” (Girard 1993: 49).

<sup>18</sup> Runcie 1985. Véase también Runcie 1993: “En vez de lograr esta superficie tersa, pulida, vidriada, estoy reventando la masa, agrediéndola, metiendo piedras, pedazos de arcilla ya quemados, sílice, cuarzo. Distintos elementos para reventar esta materia. Salirme de las reglas”.

fuego”.<sup>19</sup> El uso premonitorio de los términos corporales nos habla de una violencia mítica ya entonces proyectada por un trabajo todavía definido en torno a formas más genéricamente abstractas y/o utilitarias. Incluso en 1987 Alfonso Castrillón pudo entrever esa presencia como un grito de protesta oculto tras la perfección de las piezas entonces expuestas. Un grito por cierto sólo potencial, “expectante en la soledad del pedestal, una metáfora. *A no ser que las piezas se hayan concebido para destruirlas, como dicen de los hermosos vasos chavín ofrendas*”. “Pero se trata sólo de conjeturas”, añade de inmediato en un final incierto que, sin embargo, marca el carácter abierto de un proceso culminante diez años después en la exploración de las oscuras relaciones entre la violencia y lo sagrado.<sup>20</sup>

Relaciones de sacrificio y ritual, como lo evidencian las explícitas ofrendas que en otras instalaciones estos personajes portan. Como las portan también varios de los cuchimilcos Chancay que el artista posee distribuidos en distintos ambientes de su casa y taller, reconociendo en ellos un referente importante para la formalidad y el sentido de sus personajes. Alexandra Morgan nos recuerda que estas figurinas se ubicaban en contextos funerarios no sólo como sirvientes para la vida futura, sino probablemente además como sustitutos simbólicos de sacrificios humanos.<sup>21</sup> Imagen que se torna particularmente poderosa ante el cuchimilco deforme y roto que mucho antes el artista cuelga mirando al horno: hoy es inevitable percibir en el vientre perforado por el pico del huaquero un eco adelantado de la figura del Caído.

---

<sup>19</sup> Cit. en *Página Libre* 1990.

<sup>20</sup> Castrillón 1987. (El énfasis es mío). Poco después el mismo autor (Castrillón 1989) daba cuenta de la densidad de los nuevos procedimientos: “algunas de estas formas [...] dejan ver grandes grietas producidas por el calor excesivo o el espesor de la arcilla que la tradición considera falladas. Carlos Runcie parte de esta desventaja para hacer una propuesta nueva: las grietas, como las rajaduras de los Queros (vasos de madera incas), se unen o se cosen, sin disimulo, haciendo notar los tachones y la herida como signo que nobilita al objeto. Esto tiene que ver con el tiempo: la pieza entra varias veces al horno, adquiere varias pátinas y al fin termina cargada de años. Entra una y otra vez como buscando nuevas vidas o nuevas experiencias. En este proceso puede agrietarse, pero es ‘cosida’ (no parchada), es replanteada. Tiene, pues, su pequeña historia”.

Lo que ahora interesa es cómo esa “pequeña historia” evoluciona hasta articular una historia grandiosa y trágicamente otra. “No tengo una propuesta”, podía declarar el propio Runcie todavía en 1993: “no hay un comentario probablemente sobre la situación de mi país en este momento. Uno ve una muestra mía y probablemente son espacios más contemplativos, espacios para penetrar, ingresar en ellos y de repente percibir nuestra propia corporalidad” (Runcie 1993). Corporalidad que con el tiempo su obra revelaría históricamente adolecida y doliente. Política.

<sup>21</sup> En esto sigue a Imina von Schuler-Schoemig (1984), no sin antes plantear diferencias con algunos detalles de su argumentación interpretativa (Morgan 1991: 184). En una dirección parecida apuntan las reflexiones de Alva (1994: 135) sobre los ceramios en las tumbas de Sipán y sus relaciones con la conocida iconografía Mochica, asociando incluso la piel decorada de los llamados “prisioneros” en uno y otro contexto. Asociación que libremente podemos extender aquí a los personajes ‘tatuados’ de Runcie.

Un eco prolongado por la insistencia con que Runcie relaciona e incluso identifica la instalación de la Bienal de Lima con el citado poema de Thomas Wolfe. Acaso un homenaje al abuelo inglés y a la educación británica (Colegio Markham) del artista.<sup>22</sup> Una ofrenda poética asociable a aquélla otra, más material pero no menos simbólica, que en la forma de una pieza cerámica Runcie coloca entre las manos del cadáver de su abuelo japonés durante el reciente traslado de sus restos, originalmente enterrados hace varias décadas. El culto ancestral a los muertos es aquí también un ejercicio de la memoria cultural. Ejercicio inevitablemente político en un país de identidades reprimidas e irresueltas.

### *Tiempo detenido*

La simbología que ese cerámico ofrendado exhibe es la de un cangrejo, reconocida por Runcie como detonante del tránsito figurativo hacia los personajes hoy ubicuos en su trabajo. Semblanzas en las que cree además percibir un autorretrato conceptualmente formalizado desde las entrecruzadas tradiciones orientales y andinas.<sup>23</sup> Ese crustáceo anfibio y de desplazamiento oblicuo bien podría servir como metáfora de la ambivalente sensibilidad del artista, de sus proyecciones y supervivencias. De sus pertenencias múltiples.

*Desplazamientos* fue precisamente el título de la gran muestra que llevó su proceso anterior a una culminación museográfica en 1994, el mismo año y en el mismo lugar (Museo de la Nación) donde se efectuó la primera exposición pública de los hallazgos de Sipán. Los poéticos videos que acompañan y registran ese montaje muestran a Runcie en las inmediaciones del obelisco que, muy cerca al muelle de Cerro Azul, conmemora el arribo de los primeros inmigrantes japoneses a nuestras costas, hace poco más de un siglo.<sup>24</sup> De cuclillas, el artista hurga sus

---

<sup>22</sup> “A veces pienso”, dice el expositor, “que esta instalación es un ejercicio de interpretación crítica de ese poema, como los que continuamente me veía obligado a hacer en los cursos de literatura inglesa en el colegio”. Conversaciones con Carlos Runcie Tanaka, julio-agosto 1997.

<sup>23</sup> Conversaciones con Carlos Runcie Tanaka, julio-agosto 1997. Runcie acumula experiencias formativas tanto en el Japón como en Europa y los Andes. La imagen del crustáceo antropomorfo es una de las piezas mayores descubiertas en Sipán, y Alva (1994: 190) nos recuerda la frecuencia con que ella aparece combatiendo con la deidad suprema en la iconografía Moche.

<sup>24</sup> Arribo o retorno: una cierta teoría identifica a los primeros peruanos con supuestos navegantes ultramarinos provenientes del Japón. Así al menos lo sugiere el Museo de la Inmigración Japonesa en Lima. Y lo reafirma simbólicamente el hecho que el primer monumento a Manco Cápac en nuestra capital haya sido donado por la colonia nipona, aparentemente bajo la convicción de que el fundador del Tawantinsuyo era japonés. Todo lo cual proporciona un curioso trasfondo a las polémicas sobre la nacionalidad y el lugar de nacimiento del fugado dictador Alberto Fujimori. Y un contexto incisivo al propio trabajo de Runcie.

orígenes entre las piedras, como un geólogo de otra especie y naturaleza. Al pie mismo del monumento descubre cientos de cangrejos varados por la marea y calcinados por el sol. “Encontrarlos ahí, como disecados”, comenta Runcie, “reconocer su desplazamiento, su número: una imagen de flujo masivo, de masa. Seres que se desplazan entre la tierra y el mar y que pueden vivir en los dos medios”.<sup>25</sup>

La identidad que el mar trajo y abandonó a su suerte, simbólicamente reparada y devuelta en la forma de ceramios liberados a las olas y las arenas. O directamente integrados al paisaje: reintegrados a su materialidad primera, como las instalaciones y registros que nos muestran al barro de sus piezas semienterrado entre las dunas. “Pagos” u ofrendas cuya contraparte es la incorporación de aquellos cangrejos al trabajo artístico, tras ser nuevamente quemados, esta vez en el horno del ceramista. La fosilización de un cuerpo vivo.<sup>26</sup>

Ese horno, esa otra urna, ese nicho: la reveladora fotografía de uno de los personajes aprisionado y calcinado en el horno recién abierto guarda una inquietante y sobrecogedora relación con la de la apertura del nicho del abuelo. Un paralelo acentuado por la propia arquitectura interior de ambos recintos en sus expresivos arcos de ladrillos. Libres y esclavas asociaciones que por un instante nos arrojan a los fantasmas de Auschwitz o de Dachau, a la universalidad de todo dolor que ha sido forzosamente infligido.

Y acallado. *No olvidar* era el nombre originalmente concebido para esta instalación última, en alusión al cintillo negro portado por el Caído. A pocas semanas de su realización, ese título es reemplazado por *Tiempo detenido*. Son también las rojas palabras que Runcie escribe con lápiz labial en el círculo dibujado en torno a una vaporosa huella indiciaria: la silueta de polvo y materia orgánica dejada sobre el gran ventanal de su casa por el golpe de una paloma contra el vidrio. (Impacto sentido como una detonación y relacionado por el artista con la que dio inicio a la irrupción del MRTA en la embajada del país de su abuelo). En el registro

---

<sup>25</sup> Cit. en Villacorta 1994.

<sup>26</sup> En por lo menos dos instalaciones el cangrejo se ofrece de modo explícito como ofrenda. En ambas se trata de una ordenada hilera de personajes que en número de siete –número genésico y cabalístico– portan precisamente cangrejos en una de sus manos, o bolas de tierra alusivas a las demarcaciones de sus procesos digestivos y territoriales. Los dedos de la otra mano van marcando la secuencia numérica. Estos trabajos llevan los significativos nombres de *Re-producir* (Galería Cecilia González, Lima, 1996) y *La cuenta del cangrejo* (Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 1997). Tras el último título asoma una sugestiva ambigüedad: ¿Las figuras simplemente indican el número de crustáceos o responden a la cuenta mayor de una fuerza mítica encarnada en esa imagen?

fotográfico de la progresiva dispersión lumínica de esa marca asoma la visión del *aura*.

La fantasmagórica marca de una identidad evanescente contra cuya fugacidad el arte se rebela. Una identidad contenida, como en las dos grandes vitrinas que en *Desplazamientos* ofrecían a nuestra melancólica vista los efectos personales y profesionales de ambos abuelos. Como en las cajas de vidrio donde Runcie guarda y contempla y exhibe cartas y flores disecadas por el aire y el sol: la taxidermia artística de un tiempo efectivamente detenido, congelado, expuesto. Como en la enumeración maniática, la contabilidad manualmente reiterada de los dedos que varios de sus personajes desdoblan en un registro atemporal del paso de las horas o los días o los siglos. O los cuerpos.

### *La tentación autista*

O los cuerpos. El cuerpo desaparecido, el cuerpo que no está, el cuerpo silenciado. El cuerpo hecho pedazos, el cuerpo desmembrado, el cuerpo torturado. El cuerpo eviscerado: variables tropos de una misma condición de época, como lo demuestra la elocuente insistencia con que vuelve sobre ellos nuestra producción cultural de las últimas décadas.

El aporte singular de Runcie radica en la articulación de esta (post)modernidad convulsa mediante técnicas y lenguajes ancestrales, pero no por ello menos actuales. Aquellas sobredimensionadas manos podrían estar inspiradas en ciertas espléndidas piezas de la orfebrería Chimú, pero al mismo tiempo evocan la manualidad del ceramista, del artesano incluso. Manualidad inscrita en la formalidad misma de las figuras, cuya inquietante extrañeza es lograda –al revés que en algunas piezas Chancay– mediante un trabajo de molde en el cuerpo e individual en los brazos, la variedad de sus ademanes acentuada por la unanimidad de la pose.

Un lenguaje corporal que remite a la gestualidad codificada de los sordomudos, a la cifra de sus gestos paradójicamente devenidos en metáforas de incomunicación y censura. De ablación perceptiva. Como los rostros mismos, peculiares pero inexpresivos en su interminable e impávida secuencia, máscaras despojadas de pupilas y orejas. Como las propias manos, seccionadas y alisadas hasta adquirir la consistencia de guantes o fundas; meros recipientes o protectores de una identidad que sin embargo reprimen y ocultan.

Como el enajenado dolor que se desliza entre el hieratismo de estas ensimismadas presencias, silenciadas por el propio orden y desconcierto que las organiza fuera de toda acción o conciencia genuinamente compartida. Fuera de todo lenguaje casi. “El dolor físico no sólo es resistente al lenguaje, sino que activamente lo destruye”, escribe Elaine Scarry en palabras que no sería demasiado arbitrario generalizar a la experiencia reciente de nuestro cuerpo nacional colectivo, si es que eso existiera.<sup>27</sup>

“Presenciar el momento en que el dolor provoca una regresión al pre-lenguaje de gritos y gemidos, es presenciar la destrucción del lenguaje. Pero al mismo tiempo, estar presente cuando una persona asciende fuera de ese pre-lenguaje y proyecta en discurso los hechos sensitivos es casi como haber sido permitido estar presente en el nacimiento mismo del lenguaje”.<sup>28</sup> Algo imprecisable en las obras últimas de Runcie oscuramente alude a las dificultades de ese alumbramiento, metafóricamente aludidas al iniciar estas notas: la tentación autista que brota ante los silenciados afectos y efectos de una guerra civil negada, donde toda interlocución fracasa y el intercambio de horrores es la principal acción comunicativa.

“Los rostros y las manos de estos personajes, más que una representación fiel de la corporalidad, [...] intentan expresar la búsqueda interior que [...] conduzca a superar los límites de la comunicación”, explica el artista.<sup>29</sup> Las instalaciones anteriores incorporaban siempre las esquelas de la Cruz Roja utilizadas para el controlado intercambio de mensajes entre los rehenes del MRTA y sus familias. Ahora la escritura está literalmente sobre la pared, mediante una caligrafiada secuencia de verbos asociables a la percepción y la intelección que sin embargo se ofrecen en su declinación negativa.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Scarry 1987: 4. La imposición como nación de aquello que con dificultad alcanza a ser un país es probablemente el pecado original de nuestra historia republicana, empujada así al ejercicio compulsivo de la represión y la censura, en un sentido tanto psicoanalítico como político. Si el Perú no existe, sin embargo, tal vez deba ser reinventado. En ese horizonte parecieran ubicarse obras como las de Runcie. Para una elaboración de estas ideas, asociadas también a los sucesos de la residencia del embajador de Japón, véase Buntinx 1998.

<sup>28</sup> Scarry 1987: 6.

<sup>29</sup> Runcie 1997b.

<sup>30</sup> “No es lo que piensas no es lo que ves no lo que sientes no lo que no ves no es lo que dices no lo que tocas no es lo que oyes no lo que no piensas no es lo que callas no lo que no entiendes ni lo que miras no lo que ignoras no es lo que intuyes no lo que comprendes ni lo que no ves no es lo que pidas ni lo que crees no lo que hablas no es lo que entiendes ni lo que quieres no es lo que ves ni lo que callas no lo que ignoras no es lo que crees ni lo que comprendas no lo que hablas in lo que piensas no es lo que quieres ni lo que no miras no es lo que tocas ni lo que sientes no lo que ves ni lo que

Comunicar una comunidad inexistente podría ser el paradójico subtexto de esta obra. Y su otro, radical contexto. La incertidumbre y precariedad del hacer artístico en el Perú: trabajar con el lenguaje en un país simultánea y alternativamente babélico, disléxico, autista.

#### POSTDATA

*Autista: Acaso no esté de más explicitar que el uso de éste y otros términos clínicos es aquí obviamente metafórico e implica considerables licencias expresivas. Entre ellas, la de derivar hacia una terminología médica algunos aspectos de lo que en otros terrenos suele clasificarse como anomia, ese concepto varias veces utilizado para discutir la progresiva disolución del tejido social peruano desde los años ochenta.*

*Las definiciones sociológicas aparentemente relegadas mediante ese traslado podrían verse en realidad enriquecidas por el nuevo juego de connotaciones en el registro sensible que así se postula. Registro de especial pertinencia para la relación artística: de hecho, la aparición –la imposición– de ese término en estas líneas no responde en principio a una reflexión científicamente estructurada sino a la impresión emotiva provocada por las obras que Runcie realiza a lo largo de 1997. Esa mezcla de “fascinación y desconcierto” –actitudes también autistas– a la que me remito al iniciar este texto, escrito precisamente por la ilusión de un desentrañamiento afectivo. Un esclarecimiento que es también –inevitablemente– político, en el sentido más denso, más histórico, de este tan maltratado concepto.*

*El manejo intuitivo de tal categoría, sin embargo, no niega el valor analógico que ella pueda tener para la especulación literaria sobre algunos procesos subjetivos en nuestro “país de desconcertadas gentes”,*

---

entiendes no lo que calla ni eso es no es lo que piensas es lo que es no es lo que digas ni lo que ignores no lo que pidas no es lo que creas no lo...”.

Existen aquí intrigantes paralelos entre *Tiempo detenido* y *III*, la sobrecogedora instalación que el artista brasileño Nuno Ramos elabora en torno a la matanza policial de ciento once presos en una cárcel de Sao Paulo el 2 de octubre de 1992. Instalación y artista sobre los que Runcie carecía totalmente de noticias, pero con los que mantiene cierta coincidencia en algunos de sus registros sensibles, tal vez codificables en la textualidad misma de las frases desplegadas sobre la pared también por Ramos: “Yo quise ver mas no vi. Yo quise tener mas no tuve. Yo quise. Yo quise a dios mas no lo tuve. Yo quise al hombre, al hijo, al primer bicho, mas no los pude ver [...]” (Ramos 1993). La ausencia comprobada de una influencia directa sugiere la posibilidad de reacciones psíquicas análogas ante la necesaria pero imposible comunicación de una experiencia extrema que hace aflorar de nuestro inconsciente la densidad de los vínculos entre sacralidad y violencia.

*por decirlo con una frase histórica. El autismo puro no es en sí –y contra lo que se suele creer– una forma de retardo mental, sino un trastorno de desarrollo caracterizado por el ensimismamiento profundo, los islotes de capacidad, y el deseo de preservar la invariancia: todos rasgos de algún incierto modo aplicables a características y situaciones que nos son a veces (a veces) demasiado propios. En particular el primero de esos atributos, esa “extrema soledad autista” de la que escribe Kanner en su artículo fundador de 1943, “por la que el niño, siempre que es posible, desatiende, ignora, excluye todo lo que viene desde fuera”.<sup>31</sup> No es extraño que a los autistas se les suela considerar sordos. Kaspar Hauser, el célebre caso alemán llevado notablemente a la pantalla por Werner Herzog, “oía sin comprender y veía sin percibir”<sup>32</sup> –una descripción libreasociativamente vinculable a las pupilas y orejas ausentes en los personajes de Runcie.*

*Los autistas son capaces de hablar, pero incapaces de comunicarse, es como Frith resume este aspecto al postular una revisión mayor de las teorías vigentes en torno a la etiología del autismo: “Muchos investigadores coinciden en la idea de que el autismo implica una disfunción del procesamiento de información. Mi propuesta es que sólo existe y es disfuncional un aspecto de los procesos centrales: el impulso hacia la coherencia”. Una “cohesión de nivel superior”, sin la cual toda información permanecerá suelta y desligada del contexto necesario para que ella adquiera sentido. El resultado es “un mundo incoherente de experiencia fragmentada”, o mejor, la interpretación fragmentaria de un mundo cuya única coherencia percibida es así la de un patrón autoritario e impuesto. De allí los rituales despojados de sentido, los movimientos y pensamientos estereotipados que dominan al autista como por momentos parecieran dominar a nuestra historia. Movimientos muchas veces circulares –como los del torno de un ceramista– que capturan y fascinan la atención de los afectados por este trastorno.*

*En un relato escrito apenas un año antes de la primera publicación científica sobre el tema,<sup>33</sup> Borges describe “el vertiginoso mundo [mental] de Funes”, un muchacho de campo “mentado por algunas rarezas como la de no darse con nadie y la de saber siempre la hora,*

---

<sup>31</sup> “El trastorno principal, ‘patognomónico’, fundamental es la incapacidad que tienen estos niños [...] para relacionarse normalmente con las personas y situaciones [...] Una profunda soledad domina toda su conducta” (Cit. en Frith 1991). Poco después de la publicación de la monografía de Kanner, y con independencia de ésta, Hans Asperger (1944) saca a la luz en Viena otro trabajo pionero sobre el tema.

<sup>32</sup> Cit. en Frith 1991: 32.

<sup>33</sup> Kanner 1943.



*como un reloj”. Tras un accidente y en una conversación nocturna el narrador descubre que Funes, a pesar de poseer una memoria virtualmente fotográfica y prodigiosa, “era casi incapaz de ideas generales, platónicas [...] Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”<sup>34</sup>*

*El formidable despliegue de la memoria mecánica en Funes (“el memorioso”) se ve anulado por la mutilación de la memoria significativa. Atrofia e hipertrofia se superponen en su mente como el atosigamiento de datos inconexos con que los discursos oficiales compensan las fracturas y vacíos de nuestra historia discontinua y dolorosamente desarticulada. Tal vez sea en esos quiebres iniciales, en esa rota escena primaria, que debemos hurgar por la clave genética del autismo social aquí metafóricamente aludido. En la violencia original de la conquista, por ejemplo. Y en su repetición patológica.<sup>35</sup>*

*Esa relación traumática con la historia nos atrapa en su literalidad, impidiéndonos percibir sus procesos significativos, sus procesos de significación misma. Significación que se construye desde el reconocimiento del Otro y de su Diferencia, de sus necesidades propias y distintas. Al igual que los autistas, por largos momentos pareciéramos carecer de lo que Frith llama la “teoría de la mente”, es decir, la capacidad de tener en cuenta los supuestos y creencias, las emociones y*

---

<sup>34</sup> “No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (Borges 1942: 109). Por supuesto, el sentido plural y cotidiano de la palabra “diferencias”, utilizado por Borges, es esencialmente otro que el aplicado al concepto de “la Diferencia” (con mayúscula) en estas líneas.

Aunque la alusión que Frith (:152) hace al cuento de Borges es por demás pasajera, en él logra encontrarse, literariamente condensado, un aspecto nuclear de su argumentación clínica. Resulta evidente, sin embargo, que las motivaciones de Borges no son psiquiátricas sino filosóficas: “Funes el memorioso” puede ser provechosamente leído como una variación de sus reflexiones sobre inteligencia, registro y memoria, ya expuestas en “La biblioteca de Babilonia”, entre otros textos. Escrita en 1941, esta ficción propone la utopía –la pesadilla– de una biblioteca quizá infinita, y ciertamente eterna, cuyos volúmenes uniformes contienen la totalidad de las permutaciones de veinticinco símbolos ortográficos. “Todo lo que es dable expresar, en cualquier idioma”, la totalidad del saber, divino o humano, se encuentra indisputablemente en ellos. Ubicarlo, sin embargo, *discernirlo* de entre la inmensidad de libros contradictorios o superfluos, se vuelve una tarea ímproba. Labor que desgasta inútilmente la vida de los hombres condenados a vagar por entre los anaqueles de la interminable Biblioteca (con mayúscula), alentados por la última esperanza de encontrar el libro único que resuma y ordene a todos los otros, el “libro total”, “la cifra y compendio perfecto de todos los demás”. Catálogo de catálogos, verdadero Libro de Libros. No es de sorprender que finalmente muchos opten por el suicidio. Queda claro desde la primera línea que esta llamada Biblioteca es sobre todo una metáfora del universo.

<sup>35</sup>

Al respecto, véase Buntinx 1994.

convicciones de los demás.<sup>36</sup> Se trata, en definitiva, de una incapacidad de sentir empatía. “La empatía presupone, entre otras cosas, reconocer estados mentales diferentes de los nuestros”, explica Frith: “También exige la capacidad de ir más allá del reconocimiento de esa diferencia, para adoptar la estructura mental de la otra persona, con todas sus consecuencias emocionales. Incluso los autistas más capaces tienen grandes problemas para tener empatía, en ese sentido de la palabra.”<sup>37</sup> “La comunicación falla como consecuencia inevitable de esta deficiencia.”<sup>38</sup>

Como dramáticamente falla también en las relaciones irresueltas entre nuestros tiempos dislocados y culturas superpuestas. “Las que tenemos que explicar”, concluye Frith, “no son tanto las respuestas rápidas y adecuadas que damos a la información compleja, sino, sobre todo, las respuestas sensibles, aquéllas que tienen en cuenta las necesidades de los demás de dar sentido a las cosas”.<sup>39</sup>

**Las respuestas sensibles. ¿Cuál es el lugar del arte en ellas?**<sup>40</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alva, Walter. 1994. *Sipán*. Lima: Cervecería Backus & Johnston S.A.

Asperger, Hans. 1944. “Die autistischen Psychopathen im Kindesalter”. *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten* 117: 76-136.

Borges, Jorge Luis. 1941. “La Biblioteca de Babel”. En Borges 1974: 465-480.

-----, 1942. “Funes el memorioso”. En Borges 1974: 485-490.

---

<sup>36</sup> Frith 1991: 239.

<sup>37</sup> Sentido que no debe confundirse con el de *simpatía*: “En la empatía, compartimos reacciones emocionales consecuentes a estados mentales de otras personas, estados distintos de los nuestros. Cuando dos personas tienen, a la vez, el mismo sentimiento o pensamiento, hablamos de simpatía, y no de empatía” (Frith 1991: 215).

<sup>38</sup> Frith 1991: 239.

<sup>39</sup> Frith 1991: 244.

<sup>40</sup> Agradezco las opiniones y materiales proporcionados por Sara Acevedo, Mariella Agois, Guillermo Buntinx, Jaime Romero, Carlos Runcie Tanaka, Reyna Temple, Susana Torres, David Vargas y Jorge Villacorta. (En estricto orden alfabético y sin privilegios de género). Extiendo además un reconocimiento especial a Sebastián Céspedes, médico y amigo, por la atención prestada a mis inquietudes sobre el autismo.

-----. 1950. "La muralla y los libros." En Borges 1974: 633-635.

-----. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. (Décimosegunda edición).

Buntinx, Gustavo. 1994. "El 'Indio alfarero' como construcción ideológica. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso". En *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Tomo I: [69]-101. (Un borrador mutilado fue erróneamente publicado en Lima por la revista *Márgenes*).

-----. 1998. "Las trampas de la peruanidad (y sus promesas)". *Márgenes* 16. Lima: SUR, dic. pp. 5-7.

Castrillón, Alfonso. 1987. "Arte de tierra y fuego". Lima. (Texto del catálogo de la exposición de Carlos Runcie Tanaka en la galería Trilce, noviembre. Rep. en *La República*. Lima: 23 nov. 1987).

-----. 1989. "Materia desafiante". *Kantú*. Lima: 5 ene.

Frith, Uta. *Autismo*. 1991. Madrid: Alianza. Segunda edición: 1994. Primera edición en inglés: *Autism. Explaining the Enigma*. 1989.

Girard, René. 1993. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. (Octava edición en inglés. Primera edición en francés: *La violence et le sacré*. 1972).

Gris, Sebastián. 1985. "Szyszlo: Las imágenes y los días". *El zorro de abajo* 3. Lima: nov.-dic.

Hermoza Ríos, Nicolás de Bari. 1997. "Operación Chavín de Huántar". *Rescate en la residencia de la Embajada del Japón*. Lima.

Hernández, Max. 1994. "Significado y presencia de Sipán". En Alva 1994: xix-xxiii.

Kanner, Leo. 1943. "Autistic disturbances of affective contact". *Nervous Child* 2: 217-250.

Macera, Pablo. 1979. "Sueños y pesadillas". *Monos y Monadas* 135. Lima: 24 mayo. (Entrevista efectuada por Juan Acevedo, Lorenzo Osoreo,

Francisco Larco y Rafael León; recogida en: Pablo Macera. *Las furias y las penas*. Lima: Mosca Azul, 1983.

Morgan, Alexandra. 1991. "Las figurinas humanas de cerámica de la cultura Chancay". En Andrzej Krzanowski (ed.). *Estudios sobre la cultura Chancay, Perú*. Krakow: [155]-187.

Oquendo, Abelardo. 1997. "Personalismo arqueológico". *La República*. Lima: 8 feb.

*Página Libre*. 1990. "Carlos Runcie: Cerámica utilitaria". *Página Libre*. Lima: 8 mayo, 27.

Ramos, Nuno. 1993. *III*. Sao Paulo. (Catálogo de la exposición *III* de Nuno Ramos en la galería Raquel Arnaud, junio-julio 1993).

Runcie Tanaka, Carlos. 1985. Sin título. Lima. (Texto del catálogo de la exposición de Carlos Runcie Tanaka en la galería 9, julio 1985).

----- 1993. Entrevista para la televisión con María Laura Rey. (Video).

----- 1997a. *La espera*. Lima. (Catálogo de la instalación de mismo nombre expuesta por Carlos Runcie Tanaka en ARCO [feria internacional de ARte COntemporáneo], Madrid, 13-18 feb. 1997).

----- 1997b. "Cien rosas para cien esperas". Lima. (Texto distribuido en la instalación de mismo nombre realizada por Carlos Runcie Tanaka en el Museo Pedro de Osma, junio 1997).

Scarry, Elaine. 1985 (1987). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nueva York: Oxford University Press.

Schuler-Schoemig, Imina von. 1984. "Puppen oder Substitute? Gedanken zur Bedeutung einer Gruppe von Grabbeigaben aus Peru". *Tribus 33* : 155-168.

Sindicato Cromotex. s.f. [ca. 1981]. *Compañeros, tomen nuestra sangre*. Lima: Sindicato Obrero Textil Industrial Cromotex.

Vargas Ugarte, Rubén, S.J. 1967. *Santa Rosa en el arte*. Lima: Sanmarti.

Villacorta, Jorge. 1990. "Dos formas de vida". *Oiga*. Lima, 5 nov.

-----, 1994. *Desplazamientos*. Lima. (Texto distribuido en la exposición de mismo nombre realizada por Carlos Runcie Tanaka en el Museo de la Nación, junio 1994).