

## HUAQUEANDO LA MODERNIDAD, EXHUMANDO LA HISTORIA /IDENTIDAD Y ESPACIO EN LA OBRA DE CARLOS RUNCIE TANAKA .

*Rodrigo Quijano*

A fines del año 1996, durante una fiesta en la embajada japonesa de Lima, Carlos Runcie Tanaka junto a otras casi 400 personas, fue tomado como rehén por un destacamento del grupo armado Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). A pesar de haber sido liberado a los pocos días, su trayectoria artística se vio a partir de entonces perdurablemente alterada. No que hubiera renegado súbitamente de un desarrollo formal que venía llevando a cabo y lo hubiera desviado hacia otros cauces. Más bien y no por mera casualidad simbólica, el violento incidente de la embajada japonesa consolidó una veta que aunque en cierto modo inesperada, se encontraba ya planteada de manera latente en su trabajo. De este modo, *Tiempo detenido*, la instalación presentada en la I Bienal Iberoamericana de Lima algunos meses después, llegó a resumir de diversos modos muchas de las tendencias desencadenadas por el episodio de la toma de la embajada.

Pero acaso porque los hechos inesperados desencadenan también lo inesperado, lo oculto y lo enterrado, el desentierro tiene aquí una vinculación particular con la obra de Runcie. No solamente debido a una temprana inclinación por la arqueología, fomentada desde su educación escolar mediante la fórmula británica del club de intereses juveniles, sino también por el paulatino acercamiento a una herencia oriental cuyo rescate implicó entre muchas otras cosas -y no de manera exclusivamente metafórica- la crónica de un destierro y un desentierro.

De diversos modos y desde muy temprano, la obra de Runcie Tanaka definió el espacio de su búsqueda en el territorio inestable de una identidad a la vez nacional y subjetivamente incierta. Ejerciendo una arqueología de su propia identidad como habitante de la árida costa peruana, sus puntos de reflexión han sido igualmente biográficos e históricos, estableciendo una rara tensión entre dos extremos culturales (británico por el lado paterno y japonés por el materno) a los cuales pertenece y en cuyas tradiciones se ha visto moldeada su formación. Uno casi podría parafrasear a Bernard Leach (que es uno de los dos grandes ceramistas a los cuales se siente emblemáticamente identificado –el otro es Shoji Hamada) y repetir que “teniendo estas dos culturas opuestas sobre las cuales echar mano, ambas hicieron que volviera al Japón, en donde la síntesis entre Oriente y Occidente había ido más lejos”<sup>1</sup>. Sin duda es este movimiento de síntesis, dentro de un marco de especificación muy propio, el que ha animado la obra de Runcie Tanaka. Pero este marco específico y propio no es otro sino el de la propia complejidad y heterogeneidad cultural peruana y más precisamente, de aquella situada en el vasto espacio histórico y geográfico del desierto de su zona costera.

---

<sup>1</sup> Citado por John Houston, *The life behind the pots*, en: An exhibition of the Art of Bernard Leach, The Ohara Museum of Art (catálogo de la exhibición) Asahi Shimbun: Tokio, 1980, p. 25. Bernard Leach nació en Hong Kong y pasó buena parte de su infancia en el Japón a donde regresó como asistente del ceramista Kenzan Ogata en 1911. Un retorno al Japón que el propio Runcie Tanaka haría en su formación durante el período 1979-81, al lado de Tsumikura Masahiko en la localidad de Ogaya y de un discípulo de Hamada, el ceramista Shimaoka Tatsuzo, en la localidad de Mashiko.

La costa del Perú, un largo desierto entrecortado sólo por breves valles que bajan desde la cordillera, es desde tiempos prehispánicos un lugar de encuentro e intercambio pluricultural; un territorio habitado por diversas y superpuestas migraciones que recorren y marcan indeleblemente su historia pasada, lo mismo que la contemporánea. De este modo, las huellas del paso de estas poblaciones se hallan literalmente tan desperdigadas sobre la superficie de este territorio, que incluso los restos arqueológicos, las osamentas y los ceramios, componen un paisaje fragmentario casi *natural*, que virtualmente cohabita con los habitantes provenientes de asentamientos más actuales. Ambos extremos se superponen así sobre una geografía interesante, que da lugar al testimonio de una historia compleja y retaceada. Ya desde sus primeros viajes e intervenciones plásticas, en Runcie la idea misma de establecer una apretada síntesis de muchos de estos elementos se hallaba en el germen de su actividad formativa. Una prolongada estadía esencial en el Japón, como asistente del maestro Tsukimura Masahiko, logró vincularlo a un acercamiento ritual a la cerámica y a una consecuente veneración del objeto formal en tanto una marca trascendente del oficio y a la vez, según el mismo afirma, a una manera de entender “los objetos más allá de su funcionalidad”<sup>2</sup>. A través de esta última fase, el artista se refiere al desarrollo paulatino de un interés por la utilización del espacio, pues es a través de la reinterpretación del espacio que su obra ha procedido a realizar el paso del objeto como mera realización formal autosuficiente a su más compleja puesta en escena.

Puesta en escena o puesta en acción, en ambas se trata de utilizar el espacio como una extensión de la obra, del mismo modo que para la tradición japonesa el entorno natural aparece como una extensión de la cultura, y la cultura, a su vez, como una virtual metaforización de la experiencia natural<sup>3</sup>. Resulta significativo que las piezas de Runcie Tanaka, cuya obra ha ido haciendo del trabajo cerámico menos un fin que un medio, empezaran a precisar un paisaje y una escenografía, un nuevo contexto cultural, y que en este caso ambas apuntaran a la restitución de un entorno original, a un espacio aun no disgregado por la historia.

Una restitución o una reintegración al entorno tal vez. ¿Pero entonces dónde empieza y dónde acaba el entorno *natural* del paisaje peruano contemporáneo? El desierto como metáfora de una condición social, histórica, personal y familiar incurre en uno de los tópicos más profunda y profusamente utilizados por los artistas plásticos y literarios peruanos recientes. El que estas complejidades sean ya parte del lenguaje de estos artistas de la segunda mitad del siglo XX<sup>4</sup>, no es en modo alguno sorprendente. Tampoco es para nada un azar el que las transformaciones de la vida nacional peruana de la segunda mitad del siglo XX, hayan transcurrido casi en su totalidad en la árida franja del territorio que mira al Pacífico. Como imagen actual de la precariedad resulta el signo evidente de un desencuentro, sobre todo en un país cuyo territorio fuera fundamentalmente agrario en su pasada historia. Pero aquí el otro rasgo de interés es la manera en que el uso del desierto como materia plástica en el caso de la obra de Runcie, refiere sin duda a una intromisión en

---

<sup>2</sup> Entrevista personal con el artista 6/3/99.

<sup>3</sup> Véase al respecto Agustín Berque, *Le sauvage et l'artificie. Les japonais devant la nature*. Paris: Gallimard, 1986.

<sup>4</sup> Podría citarse entre otros, a Jorge Eduardo Eielson, a Ricardo Wiese, a Esther Vainstein, a Mario Montalbetti, todos artistas en quienes el rasgo arqueológico y el paisaje de la costa peruana se convierte en una alegoría de otro tipo de procesos históricos y subjetivos.

las zonas más críticas del espacio natural interpretado como espacio cultural y a la vez como una crítica de los usos del hallazgo arqueológico y de sus piezas más extendidamente citables: los restos de cerámicos prehispánicos.

Por este lado, el uso del referente prehispánico en la obra de Runcie aspira a un rescate estético del hallazgo arqueológico, pero aun más, aspira al rescate de los vestigios de su contexto espacial en el remedo de la excavación misma, de las ruinas y centros de culto que emergen por todo el territorio nacional. Difícilmente habrá de encontrarse en la vida cultural peruana, tanto en la oficial como en la popular, un discurso más ambiguo que el que subyace a los restos arqueológicos prehispánicos. Como es sabido, en no pocos países (México, Israel, Egipto, algunos países del sudeste asiático) los usos del discurso arqueológico han apuntalado la construcción de una identidad nacional<sup>5</sup>. En el caso peruano, sin embargo, estos apuntalamientos no por más voluntaristas han sido más exitosos. Para un riquísimo territorio en el que virtualmente donde se hunde la mano emerge un vestigio prehispánico, la distancia entre el discurso arqueológico de las raíces nacionales y su uso concreto resulta por lo menos pobre, dada la permanente amenaza que existe sobre diversos monumentos y vestigios arqueológicos a causa de la especulación urbana y de la invasión informal de territorios<sup>6</sup>. Abandonados, oficial y extraoficialmente, muchos de los vestigios y sitios prehispánicos son pasto de múltiples saqueos –ante una creciente demanda del coleccionismo local e internacional-; o son literalmente arrasados por los tractores de la especulación urbana; o, como ya se ha dado a veces el caso, son reutilizados y rehabilitados por nuevas poblaciones de migrantes andinos contemporáneos, en un gesto que bien podría verse como la restitución simbólica de un bien perdido<sup>7</sup>.

Acaso a una restitución similar, aunque de otro orden, habría que atribuir el gesto plástico de Carlos Runcie Tanaka. Fuertemente signada por la escultura y la cerámica precolombinas, a fines de la década del 80 las piezas de su obra empiezan a insertarse casi por azar en el paisaje, por un lado interviniéndolo y por otro resignificando las piezas concebidas individualmente, aunque no necesariamente, para ese momento, como parte de una re-escenificación de su propio trabajo. Inicialmente, sin embargo, las primeras experiencias de esta confrontación directa entre paisaje y obra cerámica se dan como parte de registros fotográficos concebidos para la cobertura de catálogos o para la prensa, antes que como experiencia artística planteada de manera explícita: fotografiadas sobre las dunas del desierto, o contra las paredes de barro de un templo prehispánico: es así como estas piezas parten originalmente a la búsqueda de su propio contexto. Una experiencia para-artística, si se quiere, pero que con el tiempo iría delineando las necesidades plásticas de Runcie Tanaka y el proceso por el cual modificaría su uso y entendimiento del espacio.

Ese espacio es un espacio en el que las piezas –a su vez las citas posibles de un pasado prehispánico- adquieren una densidad compartida, una re-integración de lo disgregado por la historia colonial peruana; pues aquí la *invención*, la creación de las piezas y un contexto ad-hoc, permite y pretende hacer de esta simulación una metáfora de lo peruano. A través de ella, la exposición de los elementos constitutivos de una nacionalidad

---

<sup>5</sup> Para el caso del sudeste asiático, por ejemplo, Benedict Anderson, *Imagined communities*, Londres: Verso, 1991, pp. 163-185.

<sup>6</sup> Se calcula que una cifra bastante menor a la mitad de los sitios arqueológicos en el Perú se halla debidamente empadronados en el Instituto Nacional de Cultura.

<sup>7</sup> Me refiero a las frecuentes invasiones que ha sufrido la ciudadela Moche de Chan Chan y su entorno, en el que se instalan masiva y periódicamente las poblaciones de migrantes, creando frecuentes fricciones con las autoridades.

fragmentada crea, mediante de un virtual desentierro, un verdadero encuentro con una modernidad anhelada y reconocida, aunque discursiva e históricamente ocultada, reprimida y soterrada. Se trata del “*desentierro de algo milenario*” –diría el difunto crítico Roberto Miró Quesada en ocasión de una de las muestras axiales de Runcie Tanaka en la hoy desaparecida Galería Trilce- “*que de ninguna manera percibimos como pasado; por el contrario, hay una modernidad muy apropiada a nuestra actual sensibilidad en estos objetos que vienen desde tan lejos*”<sup>8</sup>. Un pasado milenario y a la vez una modernidad posible cuyos elementos parecen igualmente venir desde *tan lejos*; una distancia que no sólo no nos es ajena, sino que al parecer reconstituye los elementos faltantes de un proyecto moderno inconcluso y cuyas claves tratarían de ser expuestas de manera tanto política como cultural durante un vasto período de la historia peruana del siglo XX<sup>9</sup>.

Un proyecto de modernidad local: el fantasma que ha recorrido la historia de una gran cantidad de culturas de origen colonial y cuyo anhelo ha sido el darle un carácter *propio* a desarrollos tecnológicos de origen occidental. Para el caso japonés, ése era por ejemplo el cometido de una pregunta planteada por Junichiro Tanizaki (1886-1965) a propósito de un debate plástico entre la predilección occidental por la luz y la oriental por la sombra. Al plantearse así mismo la pregunta sobre cómo se hubieran desarrollado civilizaciones científicas independientes de la occidental, Tanizaki especula sobre las diferencias y la especificidad de lo que hubiera sido lo japonés moderno, autónomo de occidente. “Si los japoneses hubiéramos seguido direcciones originales,” –plantea el ensayo- “las repercusiones en nuestra manera de vestir, de alimentarnos, de vivir, habrían sido sin duda considerables, lo cual es lógico, pero también lo habrían sido en las estructuras políticas, religiosas, artísticas y económicas”<sup>10</sup>. En otras palabras, la *representación* de lo intrínsecamente japonés, por así llamarlo, hubiera tenido su propia formalización moderna. Un planteamiento que, como en el caso peruano, no pasa de ser un anhelo, pero que reconstituye la dimensión utópica de una colectividad milenaria y una estética de lo posible.

Tan lejos/tan cerca, tradición y modernidad implícitas y problematizadas, no son estos los únicos extremos explorados por el trabajo de Runcie, sin embargo. Así como esa

---

<sup>8</sup> Roberto Miró Quesada “La propuesta artística de Runcie Tanaka”, en *La República*, 18/11/87, comentario a la muestra de la galería Trilce, del 12 al 30 de noviembre de 1987.

<sup>9</sup> Haría falta otra disponibilidad de espacio para acometer a esta digresión: se trata del viejo anhelo redentivo que ha sido uno de los motores de la cultura y la política moderna peruana, en la que el rescate de lo andino, marginado y mayoritario ha implicado siempre un proyecto de transformación de la realidad social del país. Diversos momentos y programas de alianzas se han creado en torno de esta idea básica que ha cubierto casi todo el pensamiento peruano desde por lo menos Mariátegui para adelante. Los orígenes de sus diversas y continuas derrotas serían materia de otro desarrollo aquí imposible e impertinente. Quede para el registro la idea de que por lo menos desde la segunda postguerra mundial estos movimientos de transformación se hicieron masivos y alcanzaron una genuina posibilidad de éxito desde mediados de los años 70 hasta fines de los años 80, período que por cierto cubre la vida intelectual y militante de Miró Quesada (+1990), pero que sobre todo se convirtió en una de las claves del pensamiento y de la creación nacional, de la cual la obra de Runcie no es en modo alguno ajena.

<sup>10</sup> Véase de Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* [1933], Madrid: Ediciones Siruela, 1994, pp. 21-22. El escritor explora en este ensayo el deseo de luz de occidente y su relación con el deseo de nitidez y acercamiento a la realidad que ha perseguido históricamente la representación occidental, diferenciándola del culto a la oscuridad de Oriente. Tanizaki asume esa predilección occidental como correlativa al argumento del progreso (p. 72) y llega a un intenso cuestionamiento de esa condición a través del desarrollo de la pregunta: “¿Cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta que punto serían diferentes de lo que son?” si hubiera habido una modernidad japonesa originaria.

paradójica cercanía/lejanía cita el anhelo de un proyecto nacional moderno fundado sobre bases distintas a las que han alimentado el discurso oficial de la *peruanidad*<sup>11</sup> republicana, la relación entre este acercamiento y uno de carácter subjetivo se mantiene sobre una identidad nacional que en cierto modo también posee una fisura. Como artista peruano, la fisura se propone histórica. Como artista *nikkei*, la fisura se propone nacional. ¿cómo es que funcionan y se fusionan ambas en su obra entonces?

Diversos críticos y comentaristas han visto en la producción cerámica de Runcie el evidente parentesco con la cosa prehispánica y *a la vez* con la cosa japonesa, en una ambivalencia que otorga en medidas iguales un interés por fusionar formalmente ambas vertientes. Surgidas de un diseño relacionado con el decorado circuncéntrico de las piezas escultóricas de Chavín (1000-300 AC), en el Runcie de fines de la década del 80, el relieve remarca los motivos –ya descentrados– en directa alusión al tallado en piedra, cuya analogía material se encuentra asegurada en el trabajo de oscurecimiento de la pieza en el horno. Sin embargo, otro tipo de piezas que acaso podrían mostrar la deuda formal con la vasija prehispánica (el *huaco*) y no con el bloque lítico chavinoide, obtienen una resolución distinta en el giro inesperado del pico o del gollete cerrado (la “no-jarra” en términos del artista), produciendo de este modo figuras que en su curiosidad simulan capullos, fardos, crustáceos, o híbridos de una botánica imaginaria. Imaginaria pero no inverosímil. Razón por la cual, muchos críticos se adelantaron en su momento en ver en esas sintetizaciones, rasgos formales asociados con los de la cerámica Chancay (900 AC – 1475 DC), de una manera que resultó inesperada incluso para el artista<sup>12</sup>.

Dispuestas en el espacio de la Galería Trilce, las piezas eran remitidas a un contexto imaginariamente prehispánico y metafóricamente natural, como el del desierto o el de las playas de la costa peruana<sup>13</sup>, citando a la vez un equilibrio entre lo natural y lo cultural que diluía sus contornos y sus fronteras. Inicialmente, además, la forma inestable de la base de la vasija de tipo precolombino, incapaz de mantenerse de pie por sí sola, obligó a que en la galería las piezas fueran apoyadas sobre un material moldeable como la grava, del mismo modo en que, para efectos de la cobertura gráfica de la muestra, tanto para el catálogo como para la prensa, las piezas fueron dispuestas sobre la arena. Este era un gesto que aludía en principio más a la practicidad del apoyo, que a la contextualización imaginaria que alcanzaría después, redoblando su contenido metafórico, o su ilusión.

Pero por sus usos y sus alcances en el comentario, aquí la impresión es que en la historia contemporánea del Perú, la cerámica precolombina se ha asentado además en al menos dos imágenes consensuales: el museo y su entorno natural. Como en un ir y venir de lo natural a lo cultural, entre ambas han circulado silenciosamente los perfiles del *huaquero* (el buscador de huacos y saqueador de tumbas) y el del coleccionista. De alguna manera, la obra de Runcie Tanaka asume que en el registro de ese paisaje esos límites parecen haberse diluido, y al disiparse estos límites parece cuestionarse acerca de dónde empieza y dónde acaba el entorno *natural* del paisaje peruano contemporáneo.

---

<sup>11</sup> Otros artistas peruanos contemporáneos exploran también esa fisura nacional. Véase de Rodrigo Quijano acerca de la obra de Fernando Bryce, *El Museo Hawai: una naturaleza muerta de la cultura. Notas a la serie The Progress of Peru*, en: *Hueso Húmero* # 33, Lima, diciembre 1998, publicado independientemente también por Ritual del Habitual ediciones, diciembre del 2000.

<sup>12</sup> Entrevista personal con el artista, 6 / 3 / 99.

<sup>13</sup> “(Las piezas) están a nuestros pies, sin barrera alguna que nos impida tocarlas y tropezarnos, tal como nos ocurre en cualquier playa del litoral peruano con las conchas y estrellas de mar que podemos llevarnos a nuestras casas”. Esta era la visión de Miró Quesada. Op. Cit

Tal vez no sea una casualidad que la mayoría de comentarios sobre esta etapa de Runcie, asuman con familiaridad (y de paso, con el escepticismo del artista)<sup>14</sup> el parentesco de su obra con la producción Chancay, que ha sido históricamente la cerámica menos valorada en términos de colección debido a su carácter serial<sup>15</sup>, quasi industrial, que hace que sus vestigios se encuentren dispersos en los alrededores de la zona norte de Lima, exactamente igual que “las conchas y estrellas de mar” que Miró Quesada decía que uno podía llevarse a casa desde cualquier playa<sup>16</sup>. Igual que en cualquier playa, los vestigios de Chancay -como los de muchas otras culturas prehispánicas- han diluido sus fronteras de aquellas que las distinguen de los paisajes naturales que los rodean en la costa. Por eso, cerámico y tierra arenosa se funden y se confunden en esos precisos paisajes.

El gesto de Runcie Tanaka no sólo nos recuerda que esas fronteras al diluirse, diluyen la historia de otras culturas, sino que además son empujadas a un estado virtualmente salvaje, más cercano al de la naturaleza muerta que al de la naturaleza viva<sup>17</sup>. Pero la analogía se empobrecería si el propio trabajo de Runcie no trajera simultáneamente la propia redención a ese paisaje diluido. Pues al otorgarle una dimensión trascendente al entorno contemplativo de sus piezas, parece devolverle el carácter ritual originario que alguna vez debieron haber tenido.

Este es un decantamiento intuitivo cuyo origen no es otro sino el del jardín escenográfico japonés y el de la réplica en maqueta del *bonsai*, en la medida en que este ritual decorativo remite, dentro de la cultura tradicional japonesa, a una imbricación entre naturaleza y cultura y no a una separación absoluta, como en el caso de Occidente. Para el caso japonés, la relación entre naturaleza y cultura estaría construida en base a un intercambio constante y cíclico entre ambas, cuyo carácter estaría amparado por el continuo desplazamiento de las divinidades entre uno y otro espacio, y por el consecuente culto para cada uno de ellos. De este modo, la penetración ritual en territorios de la naturaleza constituye la penetración en el polo de lo sagrado, pues ahí dicha sacralidad aumenta a medida en que esa incursión radicaliza su alejamiento de lo cultural, a medida en que parte a la búsqueda de su origen sacrado en un detalle topográfico, digamos, y no en una

---

<sup>14</sup> Un escepticismo en la evaluación crítica sobre este punto, pero no sobre Chancay mismo, cerámica de la cual es intenso coleccionista y conocedor. Su actividad como coleccionista estuvo centrada sobre todo en el período 1986-90. Sin embargo el propio artista ha expresado que su referente emocional respecto a Chancay estuvo más directamente vinculado al espacio (el arenal) que a su cerámica.

<sup>15</sup> Esta visión generalizada acerca de Chancay ha tratado de ser modificada sólo recientemente. Incluso una bienal organizada por el Museo de Arte de Lima y la empresa privada bajo el rubro “Arte y empresa” decidió dedicarle una muestra especial, tematizada como “Chancay contemporáneo” con la participación de artistas invitados, entre los que se contaba Carlos Runcie. Véase el catálogo de la muestra, *Chancay contemporáneo*, Lima: Museo de Arte de Lima / Cosapi Organización Empresarial, 1998.

<sup>16</sup> De hecho, muchos de sus vestigios cerámicos más famosos y accequibles como las llamadas “chinas” y los “cuchimilcos” adornan desde hace mucho el decorado interior de las salas de las clases medias ilustradas limeñas, en proporción similar a la de sus jardines exteriores, dejando a la intemperie las piezas de “poco valor”. “Chancay es el supermercado de huacos de Lima”, es una ilustrativa frase atribuida al Arq. Fernando Belaúnde Terry, dos veces presidente de la república (1963-68 / 1980-85), como virtual representante de las clases medias profesionales y de la burguesía industrial: una alianza acaso proveniente desde el segundo gobierno de Prado (1965-62) y cuya modernidad cultural consistió entre otras cosas en la aceptación estética (y social) de lo andino prehispánico –más no necesariamente de lo andino contemporáneo.

<sup>17</sup> Aunque a su paso por el Perú Allen Ginsberg entrevistara debajo de las superficies peruanas, la vida latente en crecimiento indetenido de las uñas y cabellos de las momias enterradas en Chancay, en el poema que le dedica al Martín Adán crepuscular, *To an old poet in Peru*, de su libro *Reality Sandwiches*, City Light Books, San Francisco, 1963.

construcción humana<sup>18</sup>. Pero así como la escenografía paisajística de los jardines tradicionales del Japón buscan la representación mímica del entorno natural sagrado y contemplativo a una escala humana, las instalaciones de Runcie Tanaka reconstruyen el espacio sagrado de un posible territorio histórico y a la vez subjetivo.

Durante el desarrollo de esta etapa, Runcie Tanaka decidió explorar con el espacio en casi toda oportunidad que tuvo de exponer. Así en la sala Mendoza de Caracas (1988), en Praxis de Buenos Aires (1989), en la Bienal de la Habana (1991) y en la Galería Tonalli de México (1991), adecua la versatilidad de su experimentación a la disponibilidad del material de cada lugar. En México, por ejemplo, la piedra y no la arena del litoral peruano fueron el contexto y el soporte. Para esa exhibición en específico, el hallazgo del *tezontle*, una grava volcánica de tonos rojizos y oscuros, le permitió establecerla como base cromática de la muestra. Cromática y simultáneamente emblemática, debido a su parecido con el *huayruro*, una semilla roja y negra de la amazonía peruana a la cual se le atribuye popularmente fortuna, y que luego Runcie habría de incluir como ingrediente formal de muchas otras muestras. Sobre la grava roja y negra del *tezontle*, muchas de las piezas simulaban entonces grandes capullos de texturas topográficas, en cuya hibridez botánica parecía estar contenida, turgente y latente, otra historia, como si fueran recuerdos de un futuro, o semillas de una resurrección fosilizada.

¿Pero en qué momento el referente del vestigio deja de ser arqueológico y en qué momento la arqueología describe una búsqueda subjetiva? Con *Desplazamientos*, la importante muestra que organizó el Museo de la Nación el año de 1994, Runcie pareció extremar esa incorporación del espacio y sus soportes metafóricos, entre los cuales se encontraba redoblada la presencia del mar. En el origen, la muestra se remonta a un hallazgo fortuito. Como parte del desvío de un paseo familiar por la carretera Panamericana Sur, los Runcie Tanaka llegaron a la caleta de pescadores de Cerro Azul, a 130 km. al sur de Lima. Cerro Azul, hoy transformada en balneario, fue un puerto menor, que adquirió importancia durante un breve auge económico de la zona agrícola de Cañete, a principios del siglo XX. Hoy en día, de las mágicas reverberancias de su toponimia sólo queda eso: la toponimia, mientras que el largo y corroído muelle que se adentra en el mar y el faro que en algún momento debió haber guiado las naves a buen puerto, se encuentran en perfecto estado de abandono. Todo muy peruano, aunque precisamente una de las naves que ese faro extinguido debió haber iluminado se convertiría aquí en el detonante de la exploración artística de Runcie Tanaka. “En la playa –dice Runcie-, me di con la sorpresa de que había un monumento conmemorando el desembarco de los primeros inmigrantes japoneses en 1889 [...], lo que inmediatamente cobró un sentido afectivo para mí”<sup>19</sup>. A los pies del monumento, el artista halló también cientos de cangrejos calcinados por el sol, como si fueran un emblema adicional a esa conmemoración. “Ahora -prosigue-, no es que yo asocie a los cangrejos con los inmigrantes, pero [...] (el lugar) me produjo una imagen muy aguda del desplazamiento en grandes cantidades”<sup>20</sup>. *Desplazamientos*, la muestra surgida como consecuencia de este hallazgo, hizo de ese momento de iluminación una propuesta múltiple y ambiciosamente sensorial, convirtiendo al cangrejo en un elemento repetido y resignificado, simbólicamente reproducido y presente en los espacios centrales de la sala de exposición. En ellos, rodeados por la descarga sensorial que incluía videos y sonidos del

---

<sup>18</sup> Berque, Op. cit. pp 56-74.

<sup>19</sup> Jorge Villacorta, “La marea de la memoria”, entrevista al artista, en *Oiga*, junio 1994.

<sup>20</sup> Op. Cit.

mar, los cangrejos recogidos en la playa y luego intervenidos de diversas formas, redoblaron su contenido anfibiológico al establecerse como significantes de una frontera incierta y siempre en perpetuo movimiento. Una frontera elaboradamente matizada y sugerida en los marcados claroscuros de las instalaciones, en la licuefacción sonora y visual del audio y del video, que hicieron de esa marca de agua un comentario territorial (la orilla), a la vez estableciendo una lectura que evitaba todo propósito lineal. Pues como parte de los motivos de esta composición múltiple, esas elocuentes sombras destacan una memoria narrativa más emparentada con cierto registro intimista oriental que mezcla diversos placeres sensoriales, que con una progresión de tipo occidental<sup>21</sup>. La muestra incluía una variante de instalacionismo familiar, entre las que se contaban un baúl, un ábaco y otros efectos personales de sus dos genealogías: el abuelo británico, fotógrafo y documentalista, y el abuelo japonés, jardinero paisajista y floricultor; ambos surgidos del movimiento, evidentemente del desplazamiento, y ambos habitantes de un espacio incierto e inserto en una condición peculiar, un espacio autoalimentado y rumiante, como el espacio anfibio en el que se reúnen la costa y el mar.

Comentario al desplazamiento, o comentario a la masividad y al origen, aquí el cangrejo multiplicado en esa instalación es además la figura de un virtual *sujeto blindado*, en el sentido del crustáceo acorazado, claro, pero también, y sobre todo en el sentido del sujeto aislado e impenetrable. El interés y la observación del cangrejo llevaron a Runcie Tanaka a la elaboración de un motivo posterior, basado en el seguimiento del túnel que el cangrejo excava en la arena de las playas y al interior del cual deposita una bolita, que es la regurjitación de su alimento. Como analogía del excavador que entierra la digestión de su experiencia, la idea no puede ser mejorada. Del mismo modo en que las necrópolis prehispánicas que auspiciaban un retorno a la tierra, el cangrejo excava un túnel en el que deposita una virtual ofrenda. La excavación, la ofrenda, el túnel, o la posible analogía de la tumba tierra adentro con el interior de un huaco, son los motivos de alguien que cava dentro de sí mismo y muestra a retazos lo que va encontrando.

Otros críticos han encontrado en ese sujeto blindado, las señales de un registro casi autista, como la alegoría de un lenguaje política y culturalmente sofocado<sup>22</sup>. A consecuencia de ese lenguaje, inicialmente, las piezas elaboradas como parte de un pequeño contingente de personajes en cerámica, que simulaban llevar algo entre las manos como pareciendo sostener una culpa indefinida, fueron reutilizadas como un comentario a los sucesos que experimentó como rehén de la residencia del embajador del Japón, a fines de 1996<sup>23</sup>. Cautivo durante varios días como parte del botín reivindicativo del MRTA, Runcie Tanaka fue liberado junto con otro centenar de personas la víspera de Navidad, esta vez como botín simbólico. Durante aquellos días y horas de secuestro, su única comunicación con el exterior consistió en el breve intercambio de cartas, notículas y papelitos, hechos de

---

<sup>21</sup> Véase Tanizaki, Op. cit. Su descripción de las sensaciones de placer fisiológico motivadas por el retrete clásico japonés son un verdadero éxito (pp. 15-17), placer que Tanizaki asocia a la penumbra y al entorno natural. Entorno natural y penumbra vendrían a ser además una asociación casi inmediata en la estética japonesa tradicional. Tanizaki ve en el desarrollo de la luz en Occidente una consecuencia de la linealidad de la idea positivista del Progreso. “(Los occidentales) se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo [...], del gas a la luz eléctrica hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra (p. 72).”

<sup>22</sup> Véase el ensayo de Gustavo Buntinx que acompañó la muestra de *Tiempo detenido* en la I Bienal de Lima, *La tentación autista: notas a una instalación imaginaria*, Lima, octubre 1997.

<sup>23</sup> En estos personajes apiñados el público creyó reconocer un parentesco formal con los personajes más conocidos de la cerámica Chancay, los *cuchimilcos*.



preguntas más que de respuestas, en el lenguaje entrecortado de la incertidumbre. *Tiempo detenido*, la instalación que preparara pocos meses después a consecuencia de esa experiencia en la I Bienal Iberoamericana de Lima, mostraba los síntomas de una transformación. Muchas de sus piezas, que habían sido previamente preparadas para otra muestra, no sólo fueron reutilizadas y resignificadas, sino que fueron sometidas nuevamente a la acción transformativa del fuego en el horno de cocción. De este modo, los personajes de rostros inexpresivos y apariencia monacal -piezas que se encontraban unificadas por un gesto de contricción que era a la vez cuenta progresiva (o regresiva) del confinamiento y a la vez el rudimento de un lenguaje de sordomudos-, fueron sometidas nuevamente a la prueba del fuego. No sería difícil hacer la asociación formal entre los brazos cortos y pegados al cuerpo de estos *cuchimilcos* y las pinzas del cangrejo. La masividad con la que fueron distribuidos en los espacios cerrados y sofocantes del sótano de la biblioteca del centro cultural de Bellas Artes utilizado para la muestra, o el apiñamiento y la alineación con la que ahí aparecen, parecerían confirmar la idea de una analogía posible. Sólo que esta vez, y a diferencia de los pequeños cangrejos calcinados por el sol y presos entre el mar y la arena que el artista hallara sobre la playa de Cerro Azul, estos personajes encontraron su propia condición fosilizada en el virtual entierro colectivo al que fueron sometidos<sup>24</sup>.

Necrópolis y a la vez laberinto, la organización de este ejército inamovible, pero capaz de detener toda temporalidad, aludía referencialmente, en medio de la violentísima urgencia política de aquel momento, tal vez a otras tumbas de colectivo anonimato. Debajo del rojo omnipresente de la iluminación, aparecían escritas con tinta sobre las paredes muchas de las frases de los pedazos de papel que el artista intercambiara con su familia durante el cautiverio. Ese elemento que recuerda a las pintas que los presidiarios realizan en su encierro, o al de las víctimas transcribiendo un último mensaje, se hallaba cromáticamente reforzado por la utilización de miles de pequeñas billas de rojo translúcido, dispuestas como soporte; billas que tal vez remitían a una intención pasional y urgentemente emotiva y a la vez al ábaco ancestral pero desestructurado, incapaz de marcar el paso del tiempo disgregado. Una posible imagen del tiempo hecho añicos. Dentro del virtual silencio de una escena artística (auto)silenciada por la violenta desestructuración de la realidad cotidiana y cuya polarizada expresión marcial acabó con los términos de toda posibilidad de disentir y de comunicar<sup>25</sup>, el gesto de Runcie Tanaka consiguió la elaboración de un proceso por el cual un modo de interrogar las superficies de una historia personal (una forma de conocimiento), terminó por cuestionar las bases de una colectividad entera (una forma de reconocimiento). Sería ilustrativo recordar que los incidentes de la residencia de la embajada japonesa y su trágico saldo mortal no sólo removieron la conciencia local, sino que a través de las pantallas de la televisión hicieron lo mismo en diversos países. A partir de la toma de la residencia en adelante, casi la integridad de los sucesos del secuestro fueron inmediatamente transmitidos a todo el país y simultáneamente al resto del globo. En un gesto similar al de la violencia enlatada, pronto el marco de la pantalla del televisor se convirtió en la demarcación de unas fronteras que no sólo no pudieron ser simbólicamente transgredidas, sino que se convirtieron en el principal

---

<sup>24</sup> Una disposición que fuera comparada con el entierro del ejército del emperador chino del siglo III AC, Shih Huang Ti. Véase Buntinx, Op. cit.

<sup>25</sup> Me refiero obviamente al período de conflicto armado entre el Estado peruano y Sendero Luminoso y el MRTA, definible entre 1980-1992 y al período dictatorial iniciado por el gobierno de Fujimori a partir del golpe del año 1992.

soporte de los múltiples enfoques acerca del secuestro mismo y sus consecuencias y opiniones políticas de repercusión internacional. Dentro de ese teatro de operaciones, Runcie Tanaka propone un alto en la programación, destruye de un gesto vivo el simulacro estimulado, propio de la pantalla de televisión, y abre el espacio virtual de un paseo debajo de la piel de ese escenario. No se le puede meramente adjudicar a una afortunada coincidencia el hecho de que la operación del sangiento rescate, hecha a través de los túneles que subyacían a lo mostrado por televisión, haya sido bautizada oficialmente como “Operación Chavín de Huantar”. El referente del vestigio más importante de Chavín no es sólo la huella del gusto con que oficialmente el estado peruano cita su versión de la historia y de la arqueología: en este caso es además la cita de una sociedad prehispánica identificada con un estado marcial y teocrático, nunca mejor expresado en los oscuros túneles de su templo, el origen arquitectónico y formal del nombre de la operación militar.

*Tiempo detenido*, es tal vez el registro de una subjetividad mediante la cual el artista como huaquero de sí mismo, y aquí como profanador de los panteones del consenso impuesto por la dictadura, abre el espacio y deposita ahí la regurjitación de su experiencia que es, por obra y gracia mediática, el revés de la experiencia de toda una colectividad. Es como si debajo de la delgadísima piel que ausculta Runcie Tanaka, se agitara un territorio signado por otra historia. Como si el Perú en tanto nación y su territorio en tanto geografía, no hubieran vivido necesariamente del mismo lado. Para una historia desintegrada, para un territorio disgregado, la de Runcie Tanaka es una obra cuyo silencioso comentario parecería deslizarse hacia la necesidad de una restitución cuyo anhelo precisa ser exhumado. Así, debajo de esos túneles iluminados y a la vez ensombrecidos en los que reposan silenciosos los cuerpos vaciados, cerámicos y huecos, absortos y confundidos, yace latente, como una verdad a la espera de su turno, de su contenido y de su época, esta colectividad turbada, en espera de su desentierro y de su redención.

### **Epílogo impuntual**

En 1999, elaboré este texto sobre la obra de Carlos Runcie Tanaka, como parte de una comisión del propio artista y como parte de una serie de textos sobre varios puntos hilvanados entre la cultura, la historia y las artes locales que había iniciado por esa época. El texto reposó y se extravió en más de una ocasión y tuvo la suerte que se le da a los textos que se ven ingratos e incompletos. Runcie y el autor intercambiaron varias veces versiones distintas y contradictorias del viejo encargo. Su actual exhumación devela que muchas claves y lecturas en el texto eran producto de una urgencia que el autor ahora ve insubsanable, pero que en su momento le pareció tarea y necesidad. Entretanto, Runcie ha seguido desarrollando su obra, exponiendo y viajando, participando en bienales y en invitaciones de distinto orden. La opción estaba entre poner falsamente al día el desarrollo del texto o entre mostrarlo como el vestigio que sin duda es y que ahora asoma. Sin duda esta última es una cualidad de los vestigios y de las cosas trucas, en la realidad o en la memoria. De manera coincidente o no, o por puro azar objetivo, durante las últimas semanas un viejo tema de responsabilidades y crímenes que la dictadura había cubierto con la sábana autoritaria acaba de ser desenterrado y los testimonios silenciados sobre los detalles de la Operación Chavín de Huantar han empezado también a asomar. Es difícil convencer a una colectividad acerca de las dobleces de aquellas cosas que en su momento fueron forzadas para verse tersas. Los heroismos y los triunfos de una dictadura especialmente concebida al amparo de la tecnología mediática, del simulacro y la amenaza

son difícilmente eso que dicen ser y se parecen más a la ficción televisiva que los fans esperan a la salida de los canales. ¿Había en este texto la pretensión de hacer un comentario desplazado acerca de los hechos de la vida diaria de ese entonces? Sin duda. Y más que una tentación, era la convicción de la necesidad de ver la obra de un artista contemporáneo a la luz contemporánea de hechos concretos con los cuales no sólo tenían relación, sino que eran su oscuro origen. Esta era la convicción de que la creación no se apoya únicamente en el vacío de la página en blanco, del lienzo virgen, de la pantalla vacía o de cualquier otro soporte descontaminado o puro, ni que dialoga únicamente con esa construcción histórica que conocemos como tradición, sino con un entramado de relaciones que entran en actividad en la subjetividad de un artista de su tiempo. Partir en dos ese denso entramado bajo el filo argumental y unívoco del cánón o la tradición, no era parte del interés discursivo ni conceptual de quien se acercó a la obra, ni de quien se acercó al autor.