

## SARITA ILUMINADA

### SARITA COLONIA: DE ÍCONO RELIGIOSO A HÉROE CULTURAL

Gustavo Buntinx

Rededico este "acto político-cultural" a Sarita Márquez y, a través de ella, a los amigos que me acompañaron en la devoción (¿intelectual?) por Sarita Colonia. Especialmente aquéllos que, debido a razones de fuerza mayor -en un sentido demasiado literal del término- se encuentran hoy impedidos de encontrarse aquí, compartiendo un momento que sin duda sentirían también suyo. Que Sarita nos ayude a otra vez encontrarnos.

*A Sarita, por el milagro concedido*

#### *Primera piedra*

Lo que ensayaré ahora no es precisamente una "conferencia", en el sentido tradicional y académico de esa categoría, aunque deliberadamente asuma sus formas y parodie sus gestos. He preferido el término "acto político-cultural", en toda la amplitud de sus connotaciones -y contradicciones. Potenciándolas, además, al anunciarlo también como una *performance*, un mito, un rito, y sobre todo un *pago-pagapu* (en el sentido religioso de la palabra): el cumplimiento de una promesa de gracias por los favores recibidos. Un gesto pío, un compromiso de devoción (¿intelectual?) donde se diluyen las fronteras establecidas entre lo religioso y lo científico, lo académico y lo artístico, lo popular y lo erudito.

De todas las definiciones del concepto *performance*, me interesa rescatar aquí la propuesta entre nosotros por Mirko Lauer: una puesta en crisis de las fronteras establecidas entre arte y vida, que sirva además como una puesta en evidencia de que la realidad misma es piedra de escándalo. La primera piedra, añadido ahora, de un edificio discursivo que es también un acto de lapidación.

¿Sobre esa piedra se construirá una *ecclesia*, una comunidad nueva de sentido y de sentimiento? Tal vez al menos una nueva conciencia de *el poder de las imágenes*, esa energía simbólica adquirida tanto en la codificación icónica como en la transmisión y transformación social de los significados así formalizados. Para ello es necesario explorar categorías aparentemente oscuras e imprecisables, como la emoción religiosa y el lugar que en ella ocupan las representaciones plásticas. Tema que para determinados contextos adquiere una significación inusitadamente contemporánea. En situaciones como la actualmente vivida por el Perú, la experiencia de lo sagrado puede ocupar espacios de revelación que ampliamente exceden las sugerencias místicas de ese término. Particularmente cuando se trata de aquellas manifestaciones identificadas con culturas y sectores que pugnan por sobrevivir en la adversidad de un sistema que los excluye.

No sólo sobreviven, sin embargo. En su marginalidad aparente ellas son también gestoras de eso que se ha dado en llamar *modernidad popular* u *otra modernidad*. ¿Será además posible hablar de una *modernidad otra*, a la altura del desafío planteado por estos confusos y convulsionados tiempos? En esa esperanza podría jugarse la apuesta por un orden nuevo y un país distinto. Con tal perspectiva intentaré ofrecer aquí no un núcleo de certezas sino cierto conjunto de intuiciones, quizá de provocaciones, motivadas por la extrema condición peruana y el lugar incierto que en ella ocupa la función intelectual. Se trata de hablar desde lo que somos, en lo que estamos: pe-que-ños-bur-gue-ses-i-lus-tra-dos, en los bordes de una cultura andina que libra su lucha final, de tantas híbridas maneras. El reto está en encontrar formas de engancharnos a ese proceso sin renunciar del todo - pero sí transformando- lo específico de nuestra práctica cultural y de nuestra condición vital (heredada e inevitable). No negar nuestra peculiaridad, sino potenciarla. No reprimir sino *productivizar* las diferencias.

Tarea clave en un país de tiempos dislocados y ásperamente superpuestos como el Perú aún violentado de estas épocas. Escojo para cumplirla el tema frecuentemente soslayado de la *sacralidad popular*, especialmente aquélla vinculada a la muerte y sus cultos. Éstos son demasiado vigentes entre nosotros, por lo que me detendré en un solo y paradigmático caso, esperando vislumbrar desde su particularidad cómo las circunstancias más banales y banalizadas de nuestra existencia marginal derivan hacia nuevas y poderosas formas de mistificación. La restauración del *aura* en un contexto popular que será luego terreno fértil para intervenciones artísticas preocupadas por recuperar un resto de utopía en medio de la actual debacle ideológica.

### *Cuerpo ausente*

Hablaré, entonces, de Sarita Colonia, “patrona de los pobres”, según el estribillo de una canción fundadora. Pero también santa vernacular en la que repetidamente se ha querido ver el rostro místico de la migración provinciana hacia la capital. Un culto de transición (andino pero urbano) relacionado a esa modernidad mestiza que llaman *chicha* o *tropical andina*, por decirlo con la elocuente terminología en boga. Aunque la Iglesia denuncia su culto (hay incluso una Instrucción Pastoral al respecto, redactada por el propio obispo del Callao), innumerables devotos lo incorporan al aparato sincrético del catolicismo popular. Allí Sarita actúa como intercesora ante Dios para pedidos modestos y teóricamente accesibles: el dinerillo urgente para el alquiler, la libertad del marido preso, la recuperación de la salud maltrecha, el retorno del amante hastiado. Y, sobre todo, trabajo. Las necesidades y esperanzas más concretas de aquel sector parcial o totalmente marginado que, sin embargo, va definiendo la nueva personalidad limeña en una ciudad donde la marginalidad constituye una experiencia mayoritaria.

A ese sector ciertamente pertenece Sarita. Su historia personal se confunde con la de la primera ola migratoria, así como las cambiantes formas de su culto corresponden a las renovadas formas culturales que la migración va forjando en la capital. Su biografía oficial es sorprendentemente escueta. Nacida en 1914 en un barrio pobre de Huaraz -significativamente llamado Belén- sus veintiseis años de existencia terrena le bastaron para experimentar la trayectoria típica de la mujer de provincias en la gran ciudad, a la que arriba por primera vez siendo aún niña para luego radicarse allí definitivamente durante la adolescencia. En Lima enfrenta la miseria como vendedora de mercado y empleada doméstica, pero se le atribuye además una entrega desinteresada

al cuidado de los pobres del vecindario. Muere prematuramente en 1940, de causas inciertas, y es enterrada en la fosa común del Callao, donde años después su culto se origina y se concentra.

Contra lo que se suele afirmar, la condición milagrosa de Sarita no parece haberse manifestado hasta pasados tres o cuatro lustros. Un proceso lento en el que la adoración pública surge del encuentro providencial entre los ritos de la memoria familiar y las necesidades mistificadoras del bajo pueblo. Así se desprende del sugerente rastreo de los principios de esa devoción ensayado por Alejandro Ortiz Rescanieri: la cruz colocada junto a la fosa común por el padre de Sarita fija y divulga su nombre entre los sectores más populares del Callao. Gradualmente ella va capitalizando los diversos cultos marginales que se desarrollan en ese cementerio de desheredados. Un logro decisivo fue la construcción hacia 1970 del primer mausoleo, salvando así a Sarita del olvido cuando la Beneficiencia Pública decide sepultar bajo nuevos nichos aquel terral, conocido como Pampa Santa tal vez por acumular los restos abandonados de tanto sufrimiento ejemplar.

Los primeros y más dedicados seguidores de Sarita habían sido delincuentes, estibadores, prostitutas... Pero ya en 1967 la familia logra constituir una hermandad que al terminar esa década cuenta con dos mil setecientos fieles inscritos, cifra que se multiplicaría por veinte en menos de una generación, sin contar los innumerables otros cuya devoción no tiene registro. Es precisamente durante los años de la experiencia velasquista que el culto se expande hasta alcanzar a vastos sectores populares, incluyendo aquellos grupos de migrantes considerados emergentes y modernos. Entre éstos y privilegiadamente, los conductores de microbuses y camiones (eventualmente también de mototaxis) en cuyos vehículos la efigie santa viaja y se propaga: así lo perenniza una elocuente fotografía de Mayu Mohanna que en 1991 sirvió de carátula a la revista de economía *Cuanto*, al publicar un informe sobre “el milagro del transporte”. Allí las imágenes consagradas por la Iglesia ceden el espacio central a una estampa de Sarita que además sirve como sostén de los billetes utilizados para dar cambio. El soporte literal de la llamada economía informal. Pero también de una economía espiritual propagada a través de esos retablos modernos que son los altares portátiles montados sobre los paneles y parabrisas de los vehículos.

Economías que crecen desde la inopia y la marginalidad casi absolutas hasta redefinir nuestra modernidad a su imagen y semejanza. Una modernidad dispersa e inorgánica, como las formas y sentidos de los cultos religiosos que la manifiestan. Todos los días, pero sobre todo los días lunes, día de la luna y de las almas, los devotos hacen paciente fila para visitar el mausoleo de Sarita. Y a celebrar su cumpleaños acude una variedad impresionante de fieles, que va desde las mamachas más tradicionalmente andinas a jovencitas minifalderas ensayando extravagantes mezclas de *looks* cosmopolitas. Pasando por grupos de homosexuales y... de pequeños-burgueses-ilustrados (como este humilde servidor). Pero todos portando efigies y ofrendas que suelen ser alimentos -sobre todo pan y chicha, morada o de jora- generosamente compartidos entre los demás creyentes en una especie de eucaristía succulenta y popular. Las imágenes mismas se reproducen sobre polos, globos y estampas para ser intercambiadas en un casi carnavalesco *potlatch* donde la solidaridad y la reciprocidad parecen ser, por unas mágicas horas, otra vez posibles.

La solidaridad y la unidad de lo diverso: no sólo todas las sangres sino incluso todas las culturas parecieran querer darse cita en estos rituales eminentemente festivos. En ellos participan voluntariamente varios conjuntos tanto de mariachis como de música chicha. También el

compositor criollo Augusto Polo Campos, quien en 1983 apadrinó el nuevo mausoleo de Sarita junto con la cantante Cecilia Bracamonte, entonces su mujer. Entre las tonadas que se le dedican encontramos un bolero, un vals (interpretado por Las Limeñitas), y al menos tres canciones a ritmo de "cumbia tropical andina", una de ellas llevada al plano internacional por el Cuarteto Continental. Igualmente ritmos fusión, rock y hard core grabados a fines de los noventa por grupos como Radio Criminal y Colegio de Monjas. Además por supuesto de Los Mojarras, cuyo primer disco ostenta en la portada el detalle de una Sarita tatuada sobre el tasajeado cuerpo de un delincuente: imagen popularizada por las revistas policiales y recuperada por ciertas subculturas musicales como un blasón de marginalidad antes que como muestra de una devoción cuyo sentido religioso no necesariamente comparten.

Hasta aquí los datos más o menos comprobables. Casi todo lo demás pertenece al variable ámbito del mito. No es incluso muy verosímil la presencia del cadáver de Sarita en el mausoleo tan arduamente erigido por sus seguidores sobre el lugar de la fosa común donde la familia cree que sus restos fueron inhumados. Pero sin duda ese vacío ha sido colmado por las varias décadas de rituales y ofrendas acumulados sobre el espacio que así se sacramenta. El aura no está en la imagen, nos recuerda Walter Benjamin, sino en el ritual que la incorpora a un valor de culto.

### *Sexo borrado*

Ni en la imagen ni en el cuerpo. "Sarita vino porque nosotros le hemos convocado su presencia", afirma uno de sus fieles. El cuerpo ausente de Sarita se erige así como la metáfora excelsa de una cultura nueva que, por decirlo con Carlos Franco, se autoproduce y representa también en el mundo simbólico de lo sobrenatural y de lo sagrado. El espacio especular privilegiado para la más amplia proyección de fantasías y deseos.

Incluso un poeta radical (Róger Santiváñez) y algunos artistas plásticos (Elio Martuccelli, Cuco Morales, Marcel Velaochaga) quisieron ver en ella la semblanza de Edith Lagos, la conocida mártir senderista. Una novela de González Viaña asocia sus restos dispersos en la fosa común con los de los desaparecidos anónimamente arrojados a los "botadores de cadáveres", ese terrible neologismo peruano.

Hay tantas Saritas como necesidades existen de ella. El archipiélago poblacional de Lima encontró en su alunada faz mestiza la indefinición suficiente para dibujarle el rostro que cada uno siente propio. "Ella es como nosotros", es tal vez el testimonio más reiterado.

Sería así no sólo inútil sino desacertado pretender encontrar la historia verídica o el rostro auténtico de Sarita, su *vera efigie*. No nos interesa reconstruir aquí una biografía o una semblanza, sino aproximarnos a una fe en su densidad cultural. Desde hace décadas la antropología nos enseña que un mito es la suma de sus versiones, incluso allí donde ellas parecen inconexas o contradictorias.

Es cierto que al hablar de Sarita muchos refieren una vocación religiosa frustrada y una práctica esmerada de la caridad, virtudes más o menos convencionales. Pero otros describen el sufrimiento de injusticias y violencias características, generalmente relacionadas a la actividad y experiencia vital del informante. Para algunos ladrones, Sarita es acusada de un robo no cometido.

Según las empleadas domésticas, ella experimenta crueldades y maltratos por parte de su patrona. Cierta rumor insistente, que podría originarse en las prostitutas del puerto del Callao, relata un intento de violación (poco importa si es materialmente cierto que haya habido un busto de Sarita en el burdel del Trocadero, como a veces se dice: basta la existencia e insistencia de la versión para incorporarla al mito). Algunos camioneros hablan de ella como una de sus amantes ocasionales ; una compañera erótica de ruta, pero en el fondo *un alma buena*.

Es sintomático el interés que han despertado los distintos relatos sobre esa violación frustrada, a pesar del rechazo permanente de la familia a todos ellos. Para algunos Sarita muere durante aquel trance supremo arrojándose al mar en defensa desesperada de su virtud. O sencillamente desaparece al intentar huir *volando*. Otros hablan de un milagro mayor: llegado el momento culminante, Dios en su infinita misericordia le cerró el cuerpo, borrándole el sexo. "*No tenía nada entre las piernas. Era como un codo. Nada*", dice uno de los testimonios publicados por Fernando Ampuero, quien califica lo así relatado como "nuestro primer milagro porno".

El único hecho excepcional que se le adjudica a la anodina vida de la santa es así el de su muerte. En ésta y en sus circunstancias asoman claves profundas para la comprensión del mito de Sarita. Incluso cuando se trata de interpretaciones oficiales e higienizadas: aunque el certificado de defunción consigna un "paludismo pernicioso" como la causa del deceso, la familia prefiere adjudicarlo a una sobredosis de aceite de ricino. La purga excesiva como imagen casera de una obsesión por la pureza. Hay allí un vínculo posible con las versiones más escabrosas. En cualquier caso, es evidente que lo que se está comunicando es una fuerte tensión en la que lo social y lo sexual se articulan. También lo étnico: resulta significativo que los atacantes sean casi siempre soldados o negros, dos grupos hacia los que la población andina guarda -o guardaba- tradicionales recelos (aunque hay una creciente presencia morena en el culto a Sarita).

Tal vez en la clausura del vientre podamos percibir la metáfora de cierta actitud introspectiva que durante muchos años la cultura de la migración se vio obligada a asumir ante los continuos desprecios y maltratos experimentados en la ciudad criolla. Esa cultura enclaustrada de clubes de provincianos y coliseos *cerrados* (la expresión es significativa) que conoció su edad de oro hacia los finales años cincuenta, con algunos logros heroicos y un cronista excepcional: José María Arguedas. Pero, tal como se insinúa en la última de sus novelas, esa estrategia a la defensiva era imposible de mantener a largo plazo por la necesidad de establecer formas propias de renovación y cambio. De *modernidad*. La negación del cuerpo evita el estupro pero impide la fecundación.

### *Oración y promesas*

Lo que ahora propongo, como una interpretación no excluyente sino complementaria a otras posibles, es ver en la evolución del mito de Sarita -y de las formas exteriores de su culto- la expresión de una transformación mayor: la del cuerpo cultural de la migración y la ciudad nueva que ella funda sobre las ruinas de lo criollo, a veces con sus propios fragmentos articulados a resabios andinos en medio de marejadas cosmopolitas. Hay varias maneras de ingresar a ese terreno. Hernando de Soto, el apologista neoliberal de los informales, plantea que el culto a Sarita se desarrolla a partir de la oralidad antes que de la palabra escrita (como más bien sucede con

ciertos santos establecidos). Esto acaso sea así, pero un papel aún más importante es el de la comunicación a través de las imágenes, esa *pauperum biblia*, esa "biblia de los pobres" medieval que adquiere renovada vigencia en los medios masivos y en las culturas populares de nuestra era. Lo demuestra la excepcional riqueza de elementos visuales generados por la devoción a Sarita. Amuletos de toda suerte, llaveros, medallas, efigies, estampas... Aquí me ocuparé sobre todo de la serie principal de imágenes consagratorias.

La original es un retrato de familia. Rígido, severo, posado. Provincianos endomingados, "pobres pero honestos", luciendo sus mejores galas, asumiendo la retórica aprendida de una burguesía apenas entrevista. La madre, visiblemente andina, ocupa ella sola el centro mismo de la composición. Hacia la izquierda, el padre luce terno y corbata mientras la hermana Esther sostiene forzosamente una muñeca. Al extremo derecho asoma la figura de Sarita, con las manos tendidas sobre los hombros de su progenitora y de su hermano Hipólito, frágil y protectora al mismo tiempo -¿o es que busca apoyo para no moverse ante la cámara? La niña tendrá doce años, apenas púber en todo caso, y es la única fotografía que de ella ha quedado. Fue tomada en 1926 y es el remoto punto de partida que las sucesivas reelaboraciones iconográficas tornarán irreconocible.

El primer paso es aislar la figura, alargar sus facciones, redistribuir las sombras para generar una luminosidad misteriosa a su alrededor, una aureola, un *aura*. Pero en esencia todavía se trata de la misma efigie, con retoques lo suficientemente sutiles como para mantener una ficción fotográfica: la ilusión de lo "real", el registro "objetivo". Hasta el papel en que se la suele reproducir procura dar la impresión de un "original" fotográfico. Para dotar a la imagen de una carga simbólica mayor será preciso recurrir a técnicas adicionales, como la pintura y el montaje, un *collage* disimulado.

En esa línea tal vez la pieza más temprana -¿finales años sesenta?- sea la que nos ofrece a Sarita, más niña aún y toda pálida, flotando entre las nubes del cielo con actitud aparentemente inspirada en una tarjeta de primera comunión. La estampa es de un primoroso candor, desde el trazo ingenuo hasta los colores deliciosamente cursis, pasando por las graciosas blondas sobre el cuello de su vestido. Sin embargo tal vez no sea exagerado ver cierta insinuación genital en sus manos orantes.

Una genitalidad infantil, lampiña y cerrada, que da una respuesta sexualmente represiva a las posibilidades abiertas por la edad liminal de Sarita en su único registro fotográfico. La pubertad, según los diccionarios al uso, es la "época de la vida en la que se inicia la aptitud generativa". Época de riesgos, tentaciones y anhelos. Ante la incertidumbre así abierta sólo cabe asumir los retos de la confrontación con el otro y con la diferencia, o regresionar hacia una infancia mitificada. Esta última parece ser la opción que la estampita representa, tal vez adecuada para algún momento determinado de la cultura de la migración: "Sarita Colonia, niña santa del Callao", podía leerse junto a una de las fotos a las que se prestaba mayor veneración en el cementerio del Callao. Pero esta alternativa era sin duda insuficiente para la densidad cada vez mayor de su culto y de las culturas que en él se encarnan. Así lo sugieren desarrollos paralelos y posteriores, donde Sarita va adquiriendo no sólo edad sino también una agresiva presencia sexual y étnica.

Lo interesante es que para lograr esa imagen ficticia la pintura intenta aproximarse al efecto de realismo atribuido a la fotografía. También a sus procesos constructivos más populares, particularmente las técnicas artesanales con que los fotógrafos de plaza solían confeccionar souvenirs turísticos o románticos montando sobre el retrato del encargante motivos estereotipados de sentimentales corazones acompañados por inevitables flores y sugestivos pajarillos... Sarita enamorada.

Con un procedimiento distinto pero similar, en las futuras estampas de la santa primarán los retratos de busto en diseños semiovalados, reminiscentes de marcos fotográficos considerados elegantes en el siglo pasado y luego asumidos por sectores medios y populares. Un recorte que encierra el retrato facial seccionándolo de su busto, precisamente, y del cuerpo todo ahora desaparecido, el ausente “cuerpo entero” de la cada vez más ignorada fotografía original.

Como en esa lámina de los años setenta donde Sarita es ya una adolescente y su atributo sexual queda indicado por un par de rosas rojas. Por cierto éstas son flores tradicionalmente usadas en los ruegos para conseguir trabajo, precisamente una de las especialidades de nuestra santita. Pero la evolución plástica de esos elementos permite ir más allá de las lecturas convencionales, potenciándolas con otros, subterráneos niveles de significación. Aquéllos vinculados a las consabidas metáforas ginecológicas de desfloración, por ejemplo. E inversamente a la tradición esotérica de la rosa mística.

Ambas imágenes se articulan casi sin fricciones en un país donde la rosa es inmediatamente asociada a Santa Rosa de Lima, Patrona de las Américas y de nuestras fuerzas policiales: sadomasoquista ejemplar, su culto oficial es el que más explícitamente encarna el discurso de la represión sexual, como tan sutilmente queda sugerido por Francisco Laso en el retrato imaginario que hacia 1860 le dedica utilizando significativamente a su esposa para ello. Un cuadro desbordado de subliminalidades eróticas desde la propia actitud aquietadamente extática de la santa contemplando a Jesús niño en su fálica aparición desnuda. Tales insinuaciones se tornan casi explícitas en la ubicación y configuración de las manos femeninas que, estratégicamente entrelazadas sobre el bajo vientre, abren e invierten la alusión genital de nuestra Sarita púber.

El que el culto a Santa Rosa se vea vinculado con el vientre negado de Sarita no deja de ser provocador. Hay incluso quienes han querido ver en Sarita una versión "pobre" -más accesible- de Santa Rosa. Sin olvidar que, como prolijamente ha demostrado Luis Millones, hay toda otra tradición -campesina, popular- en la que el culto a Santa Rosa adquiere connotaciones muy distintas e incluso admite sincretismos con algunos mesianismos andinos.

Nótese en esta estampa que allí donde el tratamiento del rostro imita la impersonalidad de un registro documental, los gestos pictóricos reservados para las flores exaltan la sensualidad de los pliegues en sus capullos y pétalos. Todavía, sin embargo, se trata de una imagen austera y bastante tímida. El nombre de Sarita aparece sutilmente inscrito con una letra corrida apenas perceptible. Predominan las tonalidades celestiales y rosadas, que los santeros identifican con ideas de alegría y de paz. Connotaciones que se ven precisamente reforzadas cuando la famosa invocación de San Francisco, ("¡Señor! Haz de mí un instrumento de paz") se encuentra impresa sobre una estampa muy similar con el título de *Oración y promesas de Sarita Colonia*. Aunque implícita, la identificación con el santo de los humildes es evidente, como lo es la vocación recatada y beatífica de la estampa toda. Los colores de las flores adquieren vigor, sin embargo, como los del rostro mismo, dándole a la retratada una apariencia más mestiza y adulta.

#### *Una Santa Rosa invertida*

En versiones posiblemente contemporáneas, el marco y las rosas admiten la imposición de sobredorados que operan un curioso encuentro entre cierto *kitsch* internacional y la pintura colonial andina. Además las referencias textuales (nombre, fecha de nacimiento, fecha de muerte) ya ocupan un lugar predominante. Pero el salto decisivo se da en la siguiente secuencia, fechable no después de 1980: dos estampas claramente diferenciadas entre sí que darán origen a líneas iconográficas paralelas -pero finalmente entrecruzadas. En ambas al par de rosas habituales se les suma una tercera, todas ellas de un rojo pasional y encarnado. Pero en la primera también el fondo se intensificará hasta alcanzar un tono fucsia encendido, mientras el cuello de la camisa admite la insinuación de una coqueta greca. Presencia acorde con los elementos decorativos pseudo-rococó que le dan al marco una falsa imagen de bronce. Tal vez para no disminuir ese impacto, la oración desaparece o (en alguna variante) queda desplazada a un costado y sin el recuadro amarillo que tanta importancia le otorga en otras versiones.

La segunda lámina, en cambio, restituye el texto a su ubicación y forma originales, pero convirtiendo el marco en una gran aureola amarilla que coincide con el color restablecido de la cartela. El fondo, de un azul uniforme y pronunciado, remite al gusto que en el Perú identifica a cierta estética de la migración. Pero también actúa como una versión abstracta de aquel cielo acaramelado en la imagen pueril de Sarita al inicio de esta serie iconográfica.

La relación se torna explícita en un importante afiche de 1992 que repite la misma idea pero con trazos mucho más pictóricos y sobre un fondo celestial de matizadas nubes donde la aureola adquiere ya connotaciones fuertemente solares. El efecto mesiánico no se ve reducido por las letras góticas que anuncian y dan jerarquía simbólica al nombre de la santita. Mucho menos por el ampuloso, casi erótico despliegue de cinco levitantes y multicolores rosas que bajo la efigie exhiben por primera vez sus órganos sexuales femeninos, sus fecundantes y rojos pistilos. Aun cuando los de las rosas verdaderas no correspondan a su desproporcionada representación en una imagen que podría también leerse como la incorporación final de Santa Rosa mediante la apropiación de la corona floral que es su atributo oficioso de santidad. Una Santa Rosa invertida.



Estamos, sin duda, ante una especie de culminación. Una imagen de agresiva autoafirmación coincidente con algunos de los peores momentos de una guerra civil que asolaba ya a la propia ciudad capital. Así como la estampa de fondo azul que la inspira coincidía con la ofensiva cultural y política ensayada por los migrantes en los finales años setenta. No puede entonces extrañar que nunca el rostro de Sarita haya lucido más adulto, más severo y decididamente mestizo.

Y sin embargo allí está la oración de la paz para tranquilizar cualquier inquietud. Ortiz Rescanieri ha definido a los fieles de Sarita como marginales antes que revolucionarios. Periféricos que no buscan la ruptura sino su integración a un orden social y religioso que sin embargo los rechaza. Así parecen demostrarlo las versiones familiares que pretenden adecentar la biografía de la santa atribuyéndole el haber trabajado como dama de compañía para una norteamericana, o el haber estado internada en un colegio dirigido por monjas francesas. Tránsitos imaginarios que las imágenes a su manera encarnan. Como en aquel manto excepcional comisionado a inicios de 1992 para “vestir” al santo patrón del mercado popular de Chaclacayo, en las afueras de Lima: allí donde las alas de los ángeles que decoran a esa prenda ritual se encuentran primorosamente bordadas, sus rostros están todos recortados de estampas de Sarita. Aún más elocuentes son los muchos cirios piadosos que portan una diminuta estampa de Sarita, ingresada mediante ese contrabando a los altares de las iglesias donde la llama votiva arderá también por la santa proscripta.

### *Sarita Iluminada*

Tal vez sea esta necesidad combinada de autoafirmarse y de ser aceptados la que lleva a otro sector de fieles a promover el segundo desarrollo iconográfico culminante: Sarita *Iluminada*, al modo de las fotografías ampliadas y llamativamente retocadas que en el Perú identifican ciertas formas del arribismo popular y provinciano, “blanqueando” rostros y “modernizando” hogares.

La imagen viene de 1990 o del año anterior, y es una clara reelaboración de la secuencia que desemboca en el primer modelo de 1980. Vuelve el tradicional marco tetraovalado, aunque no su impostación metálica -tal vez por parecer redundante ante el despliegue de “adornos” visuales en el resto de la composición. El recuadro amarillo con la “oración y promesas” recupera su antigua prestancia sobre el fondo intensamente lila, mientras un azul cerúleo se ubica en el entorno inmediato de la efigie de Sarita, dando realce insólito a la aureola que anuncia su santidad. Las grecas del falso cuello crecen y se alambican con una sensualidad casi *naïve*, potenciada por el maquillaje que finalmente se atreve a reivindicar su presencia en un derroche de polvos, sombras, *rimmel*, rubor... También, por cierto, el *rouge* bermellón, ese encendido lápiz labial en el que parece concluir la leyenda de la niña santa y sin sexo. De ella sólo queda el diminutivo infantil: es todavía demasiado temprano para que alguien se atreva a llamarla *Sara*. (Pero tal vez no “Woman del Callao”, por citar la célebre canción de Juan Luis Guerra.)

Un detalle crucial: las rosas son nuevamente dos, pero insólitamente aparecen fotografiadas. Se completa así el trastocamiento de términos en la representación convencional de Sarita. Ésta se basa en una pintura que imita la fotografía para el rostro, pero evidencia la sensualidad de lo *hecho a mano* para la simbolización genital en las flores. Ahora, por el contrario, es el rostro el que reclama otro tipo de presencia pictórica, mientras las rosas asumen el estatuto hiperreal de la fotografía.

Una inversión simétrica, tal vez evocativa de otras aún más radicales. La notable y creciente popularidad de esta imagen alcanzó su culminación el traumático año de 1992. Las altas tensiones que recorren esa fecha atraviesan también a la stampa entonces triunfante de Sarita Iluminada, despojándola de su agresiva afirmación icónica en sucesivas versiones que durante los siguientes años nos la muestran progresivamente empalidecida. Sin la oración de San Francisco, es cierto, pero también sin huella alguna del maquillaje que le otorgara antes tanta provocación y audacia. Sobre todo, sin el encendido fulgor de sus labios que ahora nuevamente parecen susurrar (y dibujar) la oración al recato. Sarita deslavada.

No resulta extraño que en el opaco lustro que va aproximadamente de 1993 a 1997, circularan sobre todo versiones desvanecidas y apenas retocadas de las aún tímidas estampas de los mediados años setenta, con el añadido significativo de un rezo “para la beatificación de Sarita Colonia”. Una plegaria, un ruego casi, que es modelo de sumisión y modestia: “Jesús dulcísimo, que os complacéis en las almas humildes y sencillas y que enriquecisteis con abundantes gracias el corazón de vuestra Sierva SARITA (*sic*) dirigiéndola principalmente por el camino de la humildad, de la penitencia y del amor a los pobres, concedednos Señor, si es de vuestra voluntad, la gracia de que ésta vuestra Sierva sea glorificada en nuestros altares. Amén. Padre Nuestro y Ave María.”

Un ruego más que una plegaria. Y una casi obsequiosa demostración de ortodoxa obediencia.

#### *De la alienación a la apropiación*

Al poco tiempo, sin embargo, una radicalidad nueva se configura en las representaciones de Sarita menos vinculadas a los espacios ya convencionales y establecidos para su culto. Un proceso que se manifiesta otra vez masivo y triunfante en los últimos años noventa, casi como un síntoma adicional del agotamiento del penoso síndrome de post-guerra que durante casi un lustro y desde finales de 1992 abatió ánimos y vidas interiorizando en amplios sectores la represión política como represión y depresión psíquicas. Resulta por eso significativo que el rebrote actual de creatividad y libido en torno a la imagen popular de Sarita recupere y articule sus dos principales líneas iconográficas desde la culminación trunca experimentada en 1992 por cada una de ellas.

Me refiero, sobre todo pero no exclusivamente, a un doble juego de calcomanías que han adquirido inusitada popularidad entre choferes de combis, micros, camiones, e incluso mototaxis. Evidentemente concebidas para ese sector, ambas portan el consabido lema “Guíame Sarita Colonia”. También comparten un mismo interés por los detalles decorativos del marco arrocado que, sin embargo, ahora ofrece una presencia distintivamente pop. Como lo hace la propia imagen de Sarita, trabajada en ambos casos con trazos firmes y colores planos que realzan la sexualidad recuperada en sus labios brillantes y rojos.

La segunda de estas piezas -fines de 1998, probablemente- ostenta una cierta agresividad en sus colores, más oscuros y rotundos, y en la ubicación de la retratada, que se superpone al marco en vez de verse confinado por él: más bien es la greca en el cuello de su vestido la que parece completarlo, insinuando tanto una liberación del entorno formal como una continuada pertenencia. Una liberación de la identidad que rompe así con el cerco decorativo en el acto mismo de

*incorporarlo*, de integrarlo a su propio cuerpo. Pocas imágenes tan elocuentes sobre las ambivalencias y complejidades de una cultura que se construye -como las barriadas mismas, como los mitos- con restos o fragmentos inconexos y frecuentemente ajenos.

Este efecto no lograba cuajar del todo en la primera versión, que data aproximadamente de 1997 y nos muestra a una Sarita emblanquecida cuyos rasgos delicados y ojos insólitamente azules parecieran hablarnos de una alienación cultural extrema. Pero con igual facilidad podrían corresponder a las desenfadadas estrategias culturales de apropiación simbólica predominantes entre las nuevas juventudes mestizas que conforman la tercera o cuarta generación de migrantes en la gran capital. El relevo generacional no necesariamente implica una renuncia cultural: las guirnaldas de flores que se despliegan bajo cada una de estas imágenes de busto provienen sin duda de aquellas otras -tan sexualmente poderosas- en el afiche culminante de 1992; pero por esa vía citan también el lujo popular -"lujo moderno" lo llamaría Piero Quijano- en los tradicionales y actuales vestidos andinos, primorosa y casi incandescentemente bordados con motivos del mismo orden. Como los que en otro cartel exhibe orgullosa la "dulce y sensual del folklor huanca", la cantante Elsa René Fabian Chipana, "la Hualhuinita de Oro".

Pero quizá un referente más cercano resulte el de la Chola Chabuca, con sus hiperbólicos trajes travesti-andinos. Y sus lentes de contacto azulinos. "El Perú es un país sin rostro", dice ella (o él). "Y eso me da mucha pena". El que quien formule esa frase sea Ernesto Pimentel, un actor criollo que encontró el éxito en la televisión mediante un doble travestismo -sexual y cultural- hace más significativa la comparación. Tal vez los múltiples rostros de Sarita correspondan a los de nuestro país fragmentado, los de sus rotas identidades y sus siempre inconclusos intentos de recomposición. Pero también los de una sociabilidad popular que logra en significativos momentos transitar de la alienación a la apropiación, recuperando en el camino la iniciativa cultural perdida, la reprimida libido social. Y en ese recorrido de esperanza la metamorfosis de Sarita se ofrece como una posibilidad moderna para nuestras culturas populares, secularmente desplazadas y despreciadas.

#### *De ícono religioso a héroe cultural*

La clave final no está en los propios íconos de Sarita sino en los usos y contextos que le otorgan sus renovados sentidos. La vida social de las imágenes. Como en esas fotografías periodísticas que nos muestran a jóvenes mestizos de las alturas de El Agustino atisbando desde las carrocerías rotas de un mototaxi para mejor mimetizar sus recios rasgos con los suaves y delicados de la santita en la calcomanía de 1997. O aquellos otros muchachos ensayando nuevos y acrobáticos ritmos frente a la efigie de Sarita que, junto a algunas tropicales palmeras, decora la fachada de una discoteca techno en el antiguo cine Túpac Amaru (otro nombre cargado). Sarita *dancing queen*.

La escena tiene lugar en Comas, tal vez el más antiguo y sin duda el más grande de nuestros suburbios populares, cuya fundación violenta por medio de una masiva invasión de migrantes fue exaltada por José María Arguedas en un poema de insólita modernidad a pesar de estar escrito en quechua y dirigido a "nuestro padre creador Túpac Amaru".

Un cantar de gesta cuyos términos contemporáneos por momentos parecen ser los de un inédito consumismo popular, necesitado de otros fetiches y mercancías, de un fetichismo de la

mercancía reconocible y propio. Propio y cambiante como los sujetos mismos de una economía nueva que encuentra su nombre y proyecta su rostro sobre los variables rasgos de Sarita. Tiendas, restaurantes, peluquerías, imprentas, empresas de transporte y los más variados productos y negocios ostentan a Sarita como su santo y su seña. Incluyendo, por cierto, a un “Johanna Grafic Service” cuya denominación “extranjera” no le impide divulgar en sus calendarios una de las imágenes más mestizas de la santa. Y más sensualmente pródigas en su despliegue floral.

Sarita Colonia, de ícono religioso a héroe cultural. Y de ambos a una masificación globalizada que, sin embargo, se ofrece plena de ilusión y novedad. “Casi lo puedo imaginar”, escribe Roberto Ochoa en el editorial de un suplemento periodístico de computación al describir en 1998 al protagonista de cierta odisea ahorada del 2001: un “yuppie cholo venido a menos [...] sumido en las profundidades de una combi” mientras chatea con su amiga en Miami por medio de una computadora de bolsillo. Usa ropas fabricadas en Shangai excepto por una corbata de a dólar color amarillo-patito con imágenes de Sarita “made in Gamarra” (ese emporio textil de la informalidad). Y la música que escucha a través de sus miniaudífonos inalámbricos es “la última tecnocumbia de Rossy War jalada de una página pirata en internet.”

La conjunción es sugerente: tal vez la distancia que va de Sara Colonia Zambrano a Sarita Iluminada sea en parte la que transforma a Rosa Guerra en Rossy War; Rossy Uar, como la llama el pueblo; Rossy Warhol, al ingenioso decir del artista plástico Elio Martuccelli. Esa otra rosa que, por un frágil instante, pareció anunciar la posibilidad de una rosa otra.<sup>1</sup> Como aquella Selene que tan flagrantemente le sirve de modelo. Y en cuya banalizada imagen comercial se insinúan, a pesar de todo, un valor y una autoestima recuperados para el oprimido pueblo chicano.

Una épica similar es la que se quisiera entrever en la fabulosa construcción mítica de Sarita. Desde sus orígenes ínfimos en una tumba vacía -un cuerpo ausente- a la opulencia y variedad de sus siempre transformadas manifestaciones. Un desarrollo portentoso acaso comparable con aquel otro que tras varias décadas desemboca en el actual auge de la llamada tecno-cumbia. Hay un elocuente parecido entre el recorrido de imágenes sacras aquí ensayado y el prolijo cuadro de figuras y fechas con que la revista *Somos de El Comercio* ilustra la evolución histórica de ese fenómeno musical. Manifestaciones análogas de un mismo tortuoso proceso, en sus miserias y en sus logros: el de la cultura de la migración transformando la gran ciudad.

Transformando también las expresiones artísticas más sofisticadas. Como las de los jóvenes plásticos de formación erudita que en apenas veinte años han realizado casi un centenar de variaciones plásticas sobre la imagen de Sarita. Un universo tan específico y vasto que en su momento requerirá un acercamiento diferenciado.

---

<sup>1</sup> Demasiado frágil: al año de redactadas esas líneas, Rossy War entró en negociaciones con la dictadura. Pronto le cantaría “Happy birthday” a Fujimori en manifestaciones a las que obligadamente asistían las beneficiarias de los programas de alimentación popular manejados por el Estado. (“Me van a llamar Fuji-War”, se ufanaba sonriente el dictador). Ante la crisis del régimen, Rosa Guerra se apartó de la política, pero al mismo tiempo atentó gravemente contra la ecología construyendo de modo antirreglamentario una discoteca en uno de los últimos rincones verdes de la devastada Lima.

Pero no habrá entonces, como no la hay aquí ahora, pretensión alguna de lecturas lineales y finalistas. Los mitos, nos recuerda Levi-Strauss, mueren “no en el tiempo sino en el espacio”. En efecto, casi todas las imágenes aquí vistas aún circulan y obtienen adeptos distintos. Las calcomanías no son aceptadas en el cementerio que acoge al núcleo de los fieles tradicionales. Y algunas de las estampas anteriores encuentran una sorprendente segunda vida.

En 1990 adquirí en la calle cierta curiosa y renovada versión de una de las estampas aquí fechadas hacia 1980. Se trata de una fotocopia, iluminada ella también pero a mano y con toscos plumones escolares. Éstos respetan la cara de Sarita, aunque acentúan con negro el perfil, las cejas, la oscura mancha de sus cabellos. Los colores han sido reservados para la irradiación amarilla de una aureola en torno a la cabeza, y las insinuaciones genitales del rojo inevitablemente escogido para las flores. Nuevamente la confrontación del rostro parco y severo con el despliegue sensual de los pétalos. Al conseguir tan curiosa pieza tuve que pagar algo más que lo acostumbrado, pero no por su factura particular, sino por la insistencia con que la recursiva santera aseguraba que ésta era una efigie “importada”. Argumentos similares son a veces empleados para vender la versión industrial de Sarita Iluminada. La retórica de lo moderno asumida para hacer otra vez posible el mito, rearticulándolo en términos actuales.

Es el *aura*, ese poder de las imágenes que la cultura popular recupera precisamente donde la erudita creyó verla sucumbir para siempre. En la obscena promiscuidad de lo masivo, en la inautenticidad y en el reciclaje, en aquel *kitsch* activo que revierte la pasividad receptora del consumo postmoderno para recuperar la iniciativa cultural con medios ajenos. Marcos, rosas, rezos: nada, casi nada en la imagen de Sarita es de por sí “original”, todo en ella proviene de fuentes ajenas, fragmentariamente apropiadas para componer una integridad nueva. Y propia. Como en la experiencia misma del migrante frente a la gran ciudad criolla y hostil que terminaría por hacer mestiza y suya. Collage, bricolage.

David Freedberg tiene aquí razón: el hecho que las imágenes sean reproducciones circuladas masivamente puede potenciar su dimensión aurática antes que disminuirla. El proceso, sin embargo, estará siempre marcado por la ambivalencia. A un extremo la banalización, al otro el ritual que se multiplica. Y en ambos el incesante ejercicio de la mutación. Permutaciones comerciales, transmutaciones místicas. Y toda combinatoria concebible de esas dinámicas supuestamente irreconciliables.

No es la única promiscuidad en juego. También este texto “académico”, y el “acto político-cultural” que lo contiene, son parte y prolongación del mito de Sarita Colonia. De su transformación en otra cosa, aún indeterminada: *Sarita Iluminada*. El vientre liso de esa niña fue el emblema ambivalente de una cultura a la defensiva. Pero ésta crece y gradualmente se reafirma por encima de sus represiones. Es la vocación inconsciente que deseamos leer en las sucesivas modificaciones de su efigie. Podría incluso fantasearse -delirarse casi- una analogía entre la recuperación iconográfica de los genitales de Sarita y la reconstitución mítica del cuerpo de Inkarrí, el Inka-rey decapitado cuyo cuerpo se regenera bajo la tierra, a la espera del momento propicio para volver a la superficie y restaurar el tiempo interrumpido de los indígenas.

La decapitación, sabemos, es una metáfora arquetípica de la castración. Devolverle el sexo borrado a Sarita es también recuperar la identidad reprimida, recreándola en términos actuales que

## Gustavo Buntinx – Sarita Iluminada

sin embargo a la larga pueden anular su deuda de origen. Tras pintar en los labios púdicos de su cara esos otros, púdicos, que ellos siempre metaforizaron, ¿mostrará Sarita algún día los dientes, exhibirá su lengua prohibida? El mito cede la palabra a la historia.

Lima, 1992-1998