

Monstruosidades abortadas. Las exploraciones compositivas y formales de Anselmo Carrera entre 1980 y 1984

Aborted monstrosities. The compositional and formal explorations of Anselmo Carrera between 1980 and 1984

Manchakuykuna sullusqa. Anselmo Carrerapa yachaykuna puririchisqan, kay 1980 hinallataq 1984 watakuna ukumanta

Jerson Vicente Ramirez Acuña

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

jerson.ramirez@unmsm.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8318-9296

Resumen

En este artículo se analizarán formalmente seis obras producidas por Anselmo Carrera entre 1980 y 1982. Se describirán las características compositivas y formales que Carrera desarrolló en este periodo y empleó posteriormente en sus series fotoserigráficas (1985-1990). Para seleccionar estas obras, se identificaron los elementos gráficos que Carrera incluyó en el transcurso de este quinquenio y que representan cambios notables entre una serie y otra: personajes antropomorfos con dos rostros; líneas rectas y formas geométricas; inclusión de fotografías a manera de *collage*; personajes monstruosos y sufrientes; y la sexualización y transgresión del cuerpo femenino. Asimismo, se identificarán los referentes artísticos internacionales empleados por Carrera para desarrollar un estilo personal y local. Este trabajo forma parte de la tesis *El gesto de la violencia. Las veladuras, salpicaduras y rayones en las fotoserigrafías de Anselmo Carrera (1985-1990)* del programa de maestría en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Palabras clave: Anselmo Carrera, violencia, gesto, expresión, dibujo, pintura, materia pictórica

Abstract

Six works produced by Anselmo Carrera between 1980 and 1982 will be formally analyzed in this article. The compositional and formal characteristics that Carrera developed in this period and used later in his photo

serigraphic series (1985-1990) will be described. To select this works, the graphic elements that Carrera included in the course of this five-year period, and that represent notable changes between one series and another, were identified: anthropomorphic characters with two faces; straight lines and geometric shapes; inclusion of photographs as a collage; monstrous and suffering characters; and the sexualization and transgression of the female body. Likewise, the international artistic references used by Carrera to develop a personal and local style will be identified. This work is part of the thesis *The Gesture of Violence. The glazes, splashes and scratches in the photo serigraphs of Anselmo Carrera (1985-1990)* from the Master's program in Peruvian and Latin American Art with Mention in Art History at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Keywords: Anselmo Carrera, violence, gesture, expression, design, painting, pictorial matter.

Huñupay

Kay qillqaypi allinta mastarispá qawarisun suqta rapi maytukunata, Anselmo Carrerapa qillqasqakunata, kay 1980 hinallataq 1984 watakuna ukumanta. Chaypaqmi, kay maytupiqa Carreraq qillqasqan chiqirisqanta huñuspa unachasaq, hinallataq qipa qillqankunamantawan chay *series fotoserigráficas* (1985-1990) nisqanmanta. Kay rapi maytukunata akllanaypaqa, ñawpaqtaq akllayku maytumantaqa llimpikunayuqta. Carreran, chay pichqa wata qillqasqan wichaypi llimpiykamusqa chiqi chiqita: chay llimpipin runa tukuykuna iskay uyayuq rikurimun; hinallataq kinrayma hastisqakuna; kimsa kuchu tawa kuchukuna; tukuy llimpikuna; runaman tukuq manchakuykuna; hinallataq qariq qarikayninmanta warmiq warmikayninmanta rikurimun, warmiq warmikaynininta ñakarisqata qawachikamun. Hinallataq, chay maytukunapi allin llimpikuna ruwaq, lliw llaqtamanta rikurimun; chaykunatas qatispan, Carreraqa kikin ruwananta tarikun. Kay llankayqa tesis nisqanmanmi qatipakun.

Huntasqa rimaykuna: Anselmo Carrera, sasachakuy, llimpiy, materia *pictórica* nisqan

Fecha de envío: 18/6/2023 **Fecha de aceptación:** 19/9/2023

Introducción

Una nueva Constitución Política y el retorno a una forma de gobierno democrático, tras doce años de dictadura militar, marcaron el inicio de la década de 1980. La Carta Magna elaborada en 1979 por la Asamblea Constituyente extendió la capacidad de voto a toda la población, incluidos los analfabetos, lo que dio voz a un grupo mayoritario ignorado por décadas por las élites políticas y económicas. Decepcionados por la mala administración y los retrocesos cometidos por el general Francisco Morales Bermúdez en la segunda fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1975-1980), la ciudadanía le otorgó el voto de confianza al arquitecto Fernando Belaúnde Terry en las elecciones de abril de 1980, que restituyó la hegemonía corrompida por el golpe de Estado del general Juan Velasco Alvarado en 1968.

Durante su segundo gobierno, Belaúnde Terry tuvo que afrontar problemas de distinta naturaleza. Para los historiadores Carlos Contreras y Marcos Cueto (2015, p. 368), estos fueron:

la agobiante deuda externa, la descapitalización y la crisis de producción agraria, el peso de las instituciones y la burocracia públicas, la falta de instituciones civiles en el Estado, y la aparición, al comienzo subestimada por el gobierno, de las acciones terroristas de Sendero Luminoso-SL y el movimiento Revolucionario Túpac Amaru-MRTA.

Para revertir la crisis económica¹, el ministro de Economía Manuel Ulloa y su equipo técnico optaron por implantar una política económica de libre mercado. Así, se redujo la participación del Estado al mínimo, se ofrecieron créditos al sector privado para fortalecerlo y se incentivó la inversión extranjera (Contreras y Cueto, 2015). Lamentablemente, por diversos factores, tanto internos como externos, estas medidas no se ejecutaron firmemente y la crisis económica se fortaleció por las constantes devaluaciones de la moneda local.

Además de los problemas económicos, Belaúnde y su gabinete de ministros enfrentaron los violentos ataques de grupos subversivos: el Partido Comunista Peruano - Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Estas agrupaciones, fundadas en Huamanga y en el valle del Alto Huallaga, respectivamente, comenzaron con su agresiva agenda en pequeños poblados del interior del país y, poco a poco, llegaron a la capital. Allí, para desestabilizar a las autoridades y poner fin a la fuerte centralización del poder, por un lado, y, para alcanzar

una mayor cobertura de la prensa, por otro, atacaron las plantas de energía eléctrica, lo que provocó apagones en extensas áreas, y detonaron coches bomba, que dejaron un gran número de heridos y muertos (Contreras y Cueto, 2015).

Debido a su falta de experiencia en estos asuntos, Belaúnde y su gabinete subestimaron estos ataques. Hacia 1982, la situación era insostenible. Las fuerzas del orden no se daban abasto, por lo que en diciembre de ese año Belaúnde declaró al país en estado de emergencia y autorizó a las Fuerzas Armadas a intervenir y detener el avance de estos ataques. Contrario a lo que se esperaba, esta decisión solo agravó el problema. A los asesinatos realizados por el PCP-SL se sumaron los asesinatos y abusos de poder de los militares. De esta manera, se dio inicio a una guerra entre dos bandos opuestos, la cual dejó una enorme lista de muertos y desaparecidos (Contreras y Cueto, 2015).

Este difícil contexto generó una atmósfera de decepción, pesimismo, violencia y terror que envolvió a toda la población y que se manifestó en la música, la literatura y las artes visuales. La llamada “generación de la violencia” (Castrillón, 2004) representó en sus obras las crudas imágenes y formas con las que los ciudadanos se toparon en su día a día. Debido a que el gobierno de Belaúnde permitió nuevamente el paso a las importaciones, los artistas de este periodo se valieron de lenguajes plásticos extranjeros para crear obras con fuertes tendencias universalistas y contar la trágica historia local desde experiencias y perspectivas personales (Castrillón, 2004). En el circuito del arte de Lima, lo artesanal del trabajo artístico cobró nuevamente valor, exigiendo del artista la expresión de su subjetividad en un trabajo manual con una fuerte carga gestual (Hernández y Villacorta, 2002). En esta línea, se encuentra el pintor peruano Anselmo Carrera², quien tomó como referentes al pintor mexicano José Luis Cuevas y al pintor inglés Francis Bacon para modelar deformes y monstruosos personajes dentro de densas, oscuras y abrumadoras atmósferas.

Este dinámico, convulsivo y desequilibrado periodo enmarcó la prolífica producción de Carrera, cuyos personajes, según el historiador del arte Alfonso Castrillón (2004), eran tan atemorizantes que el mismo artista trató de esconderlos o desdibujarlos. En este artículo nos centraremos en realizar un análisis formal de una selección de seis obras producidas por el pintor de 1980 a 1982, con la finalidad de identificar los cambios en sus intereses plásticos, paleta de color, formas de composición y temática, los cuales llegó a dominar y a emplear en la producción de sus series fotoserigráficas en la segunda mitad de la década de 1980. En este sentido, es necesario aclarar tres puntos importantes que delimitan el presente estudio.

En primer lugar, cuatro de las seis obras seleccionadas forman parte de la colección legada a la familia de Anselmo Carrera tras su fallecimiento, un acervo que cuenta con alrededor de 320 piezas, entre obras finalizadas, bocetos y pruebas del artista. Gracias a la colaboración de Tea Zegarra, una de las fundadoras de Fórum, quien amablemente donó a la familia de Carrera el archivo que la galería había guardado de cada exposición que tuvo, sabemos que, durante este periodo, el pintor produjo una gran cantidad de obras, sobre todo ilustraciones en tinta y acuarela, que fueron vendidas a coleccionistas particulares y empresas por igual. La lista de compradores indica las fichas técnicas y precios de las obras, mas no poseen fotografías que nos permitan hacernos una idea de ellas.

En 2019, se rastreó y contactó a algunas de las personas mencionadas en la lista. Sin embargo, este esfuerzo llegó tan solo al 4 % del total. Muchos de los coleccionistas se mudaron al extranjero y vendieron sus posesiones. Otros fallecieron y dejaron sus pertenencias en manos de herederos que no tenían el mismo aprecio a las obras, las que vendieron sin mucha atención. Asimismo, muchas de las empresas que compraron obras fueron disueltas al ser declaradas en quiebra por sus directivos. Sus bienes patrimoniales, incluidas las obras, se vendieron y permanecen con paradero desconocido. Si bien el legado artístico de Carrera³, ahora custodiado por su familia, cuenta con un reducido número de piezas en comparación con la lista de Fórum, esta está lo suficientemente nutrida como para proporcionar un amplio panorama de las exploraciones e investigaciones plásticas del artista en este periodo.

En segundo lugar, el periodo de tiempo seleccionado para este estudio fue identificado por Ramirez en el catálogo virtual (2020) que elaboró de la colección familiar. Aún en vida, en la justificación que Carrera envió al jurado encargado de seleccionar a los artistas que participarían en la “1.ª Bienal Nacional de Lima” de 1998⁴, el artista analizó los diferentes momentos de su trayectoria, e identificó la que comprendía los años 1981 y 1984 como la segunda (Carrera, 2016). No obstante, un estudio más amplio del conjunto de obras de Carrera hace posible extender este periodo y reconoce 1980 como el punto de partida.

En tercer lugar, se debe tener en cuenta que, si bien los años en los que Carrera produjo las seis obras seleccionadas para este estudio comprenden el periodo 1980-1982 y no llegan al año 1984, como se menciona tanto en el título como en lo expresado por el mismo artista, es porque dentro de la colección familiar

no se han encontrado obras firmadas en 1983 y 1984. Sin embargo, tanto las exposiciones realizadas por Carrera en aquellos años como las fotografías de obras reproducidas en diarios de la época nos confirman que el artista se mantuvo activo participando en exposiciones colectivas internacionales.

La línea y la mancha: las dos caras de la nueva década

En abril de 1981, Anselmo Carrera y el pintor cubano Flavio Garciandina empataron el primer puesto en el premio de dibujo de la “IV Bienal de Artes Gráficas” organizado por el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, Colombia (Un dibujante..., 1981). En reconocimiento, estas piezas fueron integradas a la colección del museo colombiano. Aunque un hecho de tal magnitud representaba un gran avance para el circuito artístico limeño, este pasó casi inadvertido, lo cual demostraba el poco interés de los agentes del medio por los jóvenes talentos (S. G.,1981).

Figura 1

Anselmo Carrera. Personaje con espejo III (1980)



Nota. Técnica mixta. 100,4 × 70,3 cm. Colección del Museo La Tertulia, Cali (Colombia). Fotografía © Museo La Tertulia - Centro de Documentación e Investigación.

En este evento, presentó una obra que llama la atención tanto por su paleta de colores como por su particular forma de composición. En *Personaje con espejo III* (figura 1) se mantienen los tonos ocres, los cuales caracterizaron la obra de Carrera de 1975 a 1978. Sin embargo, estos, junto con pequeñas notas de rojo, aparecen en menor proporción, para definir la expresión en los rostros del personaje representado. El azul y sus distintas tonalidades, en combinación con los grises y verdes —en menor medida—, predominan en la composición y crean una atmósfera vacía fría que envuelve un ancho y deforme torso masculino.

Para esta pintura, elaboró una composición centralizada que deja poco margen entre el cuerpo y los extremos del área pictórica. El personaje se inscribe en un triángulo isósceles regular, con una ancha base que se va haciendo más angosta y ligera conforme el ojo recorre la obra de abajo hacia arriba.

El trazo se muestra dudoso en su recorrido, avanzando y retrocediendo sobre la superficie en un tanteo para definir la ruta que tomará para crear el contorno del cuerpo. El torso de este personaje, cuyos redondos volúmenes se definen más por el pigmento aguado aplicado y por los pequeños rayones en blanco que por el dibujo, fue elaborado con menor detalle que la cabeza. En ella se aprecian esquizofrénicos trazos que dan forma a dos rostros opuestos, cuyas expresiones parecen ser escondidas intencionalmente por el artista debajo de una suave sombra oscura. Estos “rostros grandes, imprecisos en rasgos y sin embargo de fuerte expresión. Rostros que se enfrentan, como si se entendieran a gritos, otros impávidos en colores que son usados con gran plasticidad, con texturados precisos” (Los nuevos..., 1981) comenzaron, así, a hacerse presentes.

Para Ramirez (2020), este singular personaje podría ser una reinterpretación del dios bifronte romano Jano, quien, en una lectura iconológica, podría ser la representación de las expectativas y desconciertos generados en los peruanos en 1980, ante la elaboración de una nueva Constitución Política y el regreso de un régimen democrático después de doce años de dictadura militar. Por otro lado, si bien en el mencionado estudio se identifica el supuesto espejo como el elemento trapezoidal representado en perspectiva por medio de líneas negras y blancas que parten la cabeza el personaje en dos y genera dos rostros opuestos, el formato rectangular y vertical de esta obra podría remitir al espectador a la idea de espejo. Colocado a una altura adecuada, quien se enfrenta a la obra podría, de cierta forma, ver sus miedos y frustraciones reflejados en ella. Esta forma de componer el espacio pictórico había sido ya experimentada en las obras producidas en 1980, las cuales se caracterizan por la representación de personajes sombríos dentro de espacios arquitectónicos sugeridos por líneas en perspectiva que se entrecruzan en el fondo.

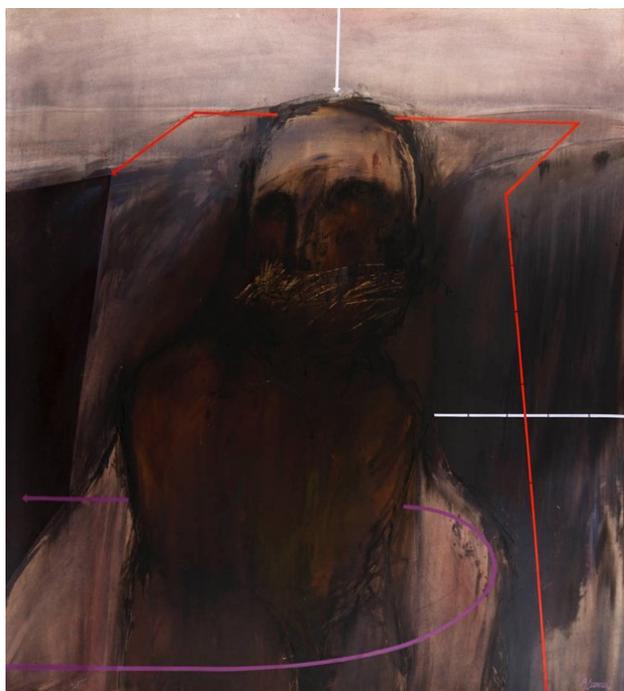
La victoria de la línea: las formas geométricas y la configuración del espacio

Poco tiempo después de este evento, Carrera declaró en una entrevista que en su producción estaba “apareciendo algo geométrico, una línea que corre alrededor del cuadro, que me parece encuadra a los personajes” (Los nuevos..., 1981). Por otro lado, la periodista Fietta Jarque comentó —con respecto a las obras que el artista estaba produciendo para su tercera muestra individual, realizada en julio de 1981— que Carrera estaba incorporando “espacios geométricos, elementos gráficos, chorreados y raspados” (Jarque, 1981a, p. 60). Según Carrera, los elementos geométricos estuvieron siempre presentes en sus obras, solo que, para esta exposición, tuvo la necesidad de hacerlos más evidentes. Así, las “líneas punteadas, señales y flechas”, elementos de la cotidianidad inmediata, devienen en elementos simbólicos clave en la lectura de las obras (Jarque, 1981b, p. 49).

Ninguna de las obras presentadas en esta exposición ha llegado a nuestros días. No necesariamente porque se hayan destruido, sino porque es muy probable que casi todas ellas se hayan vendido e ingresado a colecciones privadas a las que aún no se ha podido acceder. Hacemos hincapié en esta probabilidad, pues, como la crítica lo asegura, ya desde su segunda individual el trabajo de Carrera era tan bien reconocido que los compradores llegaban a la galería antes de la inauguración para adquirirlas (Jarque, 1981a).

Figura 2

Anselmo Carrera. S/T (1981)



Nota. Técnica mixta sobre cartulina.
115 × 104,5 cm.
Legado familiar.
Fotografía: Isidro Lámbarri Cerdeña y Christian Sánchez Zárate.

En este sentido, otra pieza del legado familiar (figura 2) nos ayuda a completar el panorama e identificar otras cualidades de las obras producidas en este año. A diferencia de *Personaje con espejo III* (figura 1), la composición ya no presenta al personaje centralizado, sino ligeramente desplazado a la izquierda. La cabeza posee un rostro sin expresión que enfrenta al espectador. Asimismo, a la derecha, una protuberancia y una boca sugerida por unos labios rectos y pegados parecen indicar la presencia de un segundo rostro que permanece oculto. Una línea vertical recta blanca parte del borde superior de la obra y, con una punta de flecha, toca la cabeza del personaje, como indicando que esta se encuentra ligeramente inclinada hacia abajo. Otras líneas horizontales rectas blancas, más cortas, parten del borde derecho de la obra y se cruzan con la línea de hombros del personaje. Este, en primer plano, oculta el encuentro entre la línea vertical y las horizontales, el cual sugiere una especie de plano cartesiano que permite al espectador hallar la ubicación exacta de este ser monstruoso en la composición.

Por otro lado, en el tercio inferior de la obra, se observa una línea curva morada que, en forma de “U” girada a la izquierda, envuelve al personaje. Gracias a esta, el observador puede visualizar mejor la espacialidad y tercera dimensión sugeridas por el artista, entendiendo que entre la superficie y la parte baja del cuerpo existe una distancia, y lo mismo entre esta y el fondo.

Una tercera serie de líneas rojas parten del borde inferior de la obra, muy cercana al borde derecho. Esta es una diagonal recta que traza su recorrido de derecha a izquierda. Al llegar a la línea de los ojos del personaje, cambia de dirección y se dirige a la derecha. Tras un corto tramo, casi a la altura del tope de la cabeza, se quiebra y regresa violentamente a la izquierda. En este punto, la diagonal se convierte casi en una línea horizontal. Tras atravesar la cabeza, gira nuevamente a la izquierda e indica un recorrido en descenso. Gracias a que esta zigzagueante línea se halla casi en paralelo al cuerpo del personaje, sirve de apoyo al espectador para reconocer que el personaje representado tiene el cuerpo inclinado hacia adelante, colocando el rostro en primer plano, y generando una distancia corta entre este y la parte baja de su cuerpo, así como marcando una distancia mayor entre su cabeza y el fondo.

Las obras presentadas en la exposición despertaron dos posturas distintas en la crítica local. Por un lado, desde la revista *Marka*, se reconocía el avance que el artista había alcanzado con respecto a su individual de 1980. Este había sido logrado por:

la profundización de contenidos [...]. La acumulación de sentimiento, la creciente especificidad de los seres, concede a las obras nuevas dimensiones expresivas. [...] Estas criaturas poseen ya vida interior, presencia sexual, también frustraciones cotidianas y la posesiva angustia del ser evidente en la violencia del trazo, en las deformaciones gestuales, en los arañazos. (Entrega de..., 9 de agosto de 1981, p. 39).

En esta obra, el trazo del pincel sigue mostrándose rebelde, haciendo que el color y el gesto predominen en la composición. No obstante, al dibujar estas finas y delicadas líneas, el artista parece tratar de contener los cuerpos de estos seres, frenar su avance y evitar que salgan de las cartulinas para diseminar violencia y fuerza viril. En este sentido, tras este análisis, coincidimos con lo planteado por el crítico Luis Lama, quien comenta que “la manipulación de los signos que ahora aparecen, si bien le permiten el logro de sensaciones ópticas, comienzan a levantar una barrera a la rabia y a limitar la rebelión que sigue dominando el espacio” (1981, p. 69). Estas líneas visibilizan la estrategia compositiva de Carrera y, como asegura Lama en este mismo artículo, rompen con la ilusión de un natural caos y desorden, presenciado en trabajos anteriores, y revelan el estructurado orden impuesto por el artista.

El collage: el caos liberal del día a día

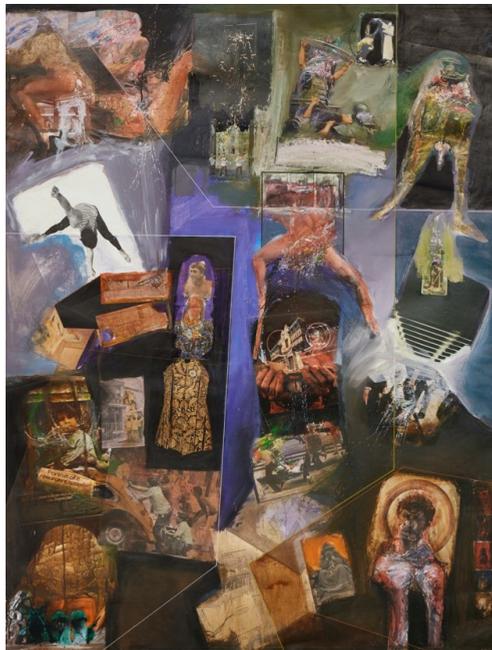
Un año después, en septiembre de 1982, bajo el título de *Pinturas*, Carrera presentó 18 cuadros en su cuarta exposición individual (Merino, 1982). Aunque casi todas las entrevistas concedidas a destinos diarios se enfocan en cómo elabora los monstruosos cuerpos a partir de la materia pictórica, una pequeña y casi imperceptible reseña en la revista *Oiga* (“Acrílicos de Anselmo Carrera”, 27 de septiembre de 1982) da cuenta que Carrera ha empleado el color y la textura, acompañados en algunos casos por el collage, “como armas, para transmitir un gran contenido humano y social”.

Para Carrera,

el trabajo del artista parte de las cosas vividas [...]. Parte también de una realidad social cercana, sea esta política, social o económica. [...] Yo creo que todas las cosas que conforman la realidad, en una región de nuestra sensibilidad adquieren forma y surge en el artista un deseo irresistible de volcar estas imágenes, que todos poseemos en el interior. [...] son mis imágenes y ellas, son, creo yo, las que mejor expresan mis sentimientos y emociones sobre la realidad (Merino, 1982, p. 17).

Si bien los deformes personajes de Carrera representan una particular forma de estilizar el cuerpo humano en base a una interpretación de sus miedos y frustraciones personales, como asegura el artista, estos se fundamentan en una realidad que los genera. En este sentido, en aquellos años en que los actos de violencia se hacían cada vez más frecuentes y crudos, una gran parte de la población, al igual que el artista, vivía sumida en un miedo y preocupación que la forzaba a estar siempre atenta al más mínimo detalle en el entorno para salvaguardar su vida. Los atentados terroristas cometidos por el grupo subversivo Sendero Luminoso, liderado por Abimael Guzmán, comenzaron a tener más presencia en las fotografías difundidas por los diarios conforme avanzaba la primera mitad de la década de 1980. Imágenes de explosiones, cuerpos mutilados y muerte se impregnaron en el ojo del lector, que despertaban la paranoia y la desconfianza, al mismo tiempo que un sentimiento de malestar e impotencia. Al insertar recortes fotográficos de diarios en sus pinturas e intervenirlos, el pintor, en palabras de Mitrovic, subjetiva lo objetivo (2020). Así, por medio de manchas y rayones, intenta, más que negar lo que estas imágenes representaron en su momento, burlarse sarcástica e irónicamente de ellas, por un lado, y violentarlas, por otro. Fue de esta manera en que Carrera pudo volcar sobre la tela sus respuestas —sus emociones— ante este contexto.

Figura 3



*Anselmo Carrera.
S/T (1982)*

Nota. Técnica mixta sobre cartulina. 150,2 × 114,7 cm. Legado familiar. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

Con respecto a esta exposición, la crítica reconoció que, a diferencia de los atormentados —aunque callados— personajes monstruosos por los que era reconocido, las imágenes de sus nuevas obras resultaban terribles (Merino, 1982). Una técnica mixta sobre papel de formato mediano (figura 3) del legado familiar nos da una clara idea de esta percepción. En primer lugar, se debe destacar que Carrera mantuvo las formas geométricas como elementos que le permitieron segmentar el área pictórica, al sugerir espacios arquitectónicos en los que insertaría los recortes periodísticos para crear una composición barroca. Analizar el total de las imágenes presentes superaría el espacio de esta publicación, por lo que nos acercaremos a la obra a través de sus áreas, describiendo el conjunto de imágenes en ellas e interpretándolas.

En el tercio superior de la composición, tanto a la izquierda como al centro, destacan cuerpos femeninos sexualizados sin rostro, posiblemente extraídos de revistas como *Playboy*⁵. A la derecha, se muestra uno de los monstruos de Carrera, erguido y desnudo con una expresión de morbosa satisfacción que se confirma tras ver su pene erecto. Los blanquecinos chorreados que cubren los genitales de estas mujeres podrían ser chorros de semen que este personaje derrama sobre ellos luego de masturbarse. Este acto llama la atención, pues, justo a la izquierda de este ser, Carrera incluyó la imagen de un militar sentado sobre un anda con el rostro cubierto por salpicaduras y rayones, quien, levantando ambas manos, parece arengar a sus dos colegas debajo de él. Asimismo, siguiendo la dirección del pene hacia abajo, se muestra una estampa de san Martín de Porres, cuyo rostro también ha sido cubierto por chorreos y salpicaduras. ¿Sería esta una manera en que el artista, o quizás la sociedad, opta por desconectarse de la realidad y entregarse, aunque sea por unos instantes, a un mundo de fantasía y placer sin culpa social ni religiosa?

Debajo de esta sección, a la izquierda, destaca la fotografía de un niño que parecería estar sentado en medio de la calle. Debajo de él se lee “Portrait of a resurgent nation” (Retrato de una nación resurgente). Inmediatamente después: “¿Cuál banco pone todo un mundo de [...] a su disposición?”. Estas frases parecerían hacer una suerte de apología al sistema liberal capitalista instaurado por el régimen de Belaúnde para reflotar al país de la inestabilidad económica generada en el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

Figura 4

Anselmo Carrera. S/T (detalle) (1982)



Técnica mixta sobre cartulina. 150,2 × 114,7 cm. Legado familiar. Fotografía: Juan Pablo Murrugarra.

Los rayones con los que Carrera intervino el rostro del niño, como ocultándolo, sugerirían que, en su opinión, este sistema beneficiaba a un limitado grupo de personas y dejaba en el olvido al resto. No obstante, su crítica va más allá. A la derecha de este niño, el artista colocó una casulla bordada, vestimenta empleada por los sacerdotes en ceremonias religiosas (figura 4). De ella brota, hacia arriba, una nube que evoca al humo producido por la quema de palo santo en las tradicionales procesiones limeñas y que, en esta ocasión, envuelve la imagen del Señor de los Milagros. En ella se observa a sus devotos, fácilmente reconocibles por los hábitos morados que usan, cargando su anda y recorriendo las calles del centro de Lima. En la parte baja del anda, delante de los arreglos florales, Carrera ha incluido el escudo nacional del Perú. Sobre él, resaltados por un óvalo blanco que los encierra, ha colocado fragmentos billetes de diez soles de oro⁶, que ocultan por completo la imagen del Cristo moreno crucificado acompañado por su madre y María Magdalena.

¿Esta superposición de símbolos indicaría que la conservadora sociedad peruana —o más bien la limeña— de aquella época optó por redirigir su fe desde el culto religioso al moderno culto al capital? ¿Qué consecuencias habría traído este cambio de dirección? Estas son presentadas por Carrera por medio de otros recortes fotográficos que manifiestan explícitamente inseguridad. Entre el niño y la casulla, se observa a un conjunto de varones apilados uno encima de otro para acceder a un departamento en el segundo piso. Debajo de la imagen se lee “El deseo de cercar a los delincuentes encabezados por ‘La Gringa’⁷, convirtió a los detectives de la PIP en auténticos acróbatas”. Debajo de esta fotografía, y posiblemente a modo de continuación, se muestra a tres varones, dos de los cuales poseen armas, agachados y tratando de protegerse detrás de un automóvil. Los civiles alrededor de ellos, salvo uno que aparece de espaldas, se muestran atentos y expectantes al desenlace de los hechos.

Los desesperados intentos de la gestión de Belaúnde por reflotar la economía local por medio de políticas de libre comercio no proporcionaban resultados positivos. La inflación de la moneda crecía velozmente, incrementando, por consecuencia, el valor de los productos de primera necesidad. En este periodo, el aumento de la delincuencia, sumado a los ataques subversivos, generó un ambiente de inseguridad, el cual llegaría a su punto máximo en diciembre de 1982, cuando Belaúnde decidió dar carta libre a las Fuerzas Armadas para, en conjunto con la Guardia Civil, erradicar el problema.

En el último tercio de la composición, ubicado a la derecha, la representación de la violencia se hace explícita. Debajo del desnudo femenino y de la imagen de san Martín de Porres, Carrera insertó dos fotografías grupales. Aunque el recorte de las fotografías nos impide reconocer los lugares exactos en donde se desarrollaron los hechos, sí se observa, en cambio, que en ambas hay grupos de personas cargando cuerpos. En una de ellas, la de la izquierda, el grupo parece huir a toda prisa con el cuerpo, posiblemente aún con vida, de un herido para proporcionarle ayuda. En la otra, a la derecha, un grupo de policías, identificados únicamente por las prendas que usan (camisa, pantalón de vestir y zapatos de charol), levantan un cuerpo sin vida cuyo rostro ha sido cubierto con rayones por el artista. Sobre esta escena se lee, en una tira cubierta por una ligera veladura blanca, “Vitarte: niña muere de”. Los oficiales toman sus extremidades y levantan su cuerpo, lo que provoca que su cabeza caiga hacia atrás, casi tocando el suelo, y revele su rostro.

Debajo de estas imágenes, se presenta el retrato de un hombre que mira al espectador con sus grandes y acuosos ojos. Sus cejas arqueadas y boca entreabierta parecen indicar miedo y dolor. Una descripción imposible de leer, tanto por el

tamaño de la letra como por las intervenciones pictóricas realizadas por el artista, acompaña esta imagen. Carrera encerró la cabeza de este hombre en un círculo rojo, cubrió parte del rostro con veladuras y rayones, y representó en la parte baja, justo sobre la descripción, un par de piernas que se asientan en el margen inferior del retrato y salen colgando de él.

Este retrato está flanqueado a ambos lados por dos escenas de particular interés. A la izquierda, se observa la fotografía de una mujer que, vestida de sombrero, gruesa chompa y larga falda, se trataría de una mujer de provincia. Se le ve sentada sobre la tierra, rodeada de objetos no reconocibles, y cubriendo su rostro con ambas manos. Debajo de ella hay un párrafo descriptivo que parece estar en quechua que, lamentablemente, no es posible leer por las intervenciones de Carrera. Por otro lado, a la derecha, se aprecian fotografías de ceramios precolombinos colocadas una encima de la otra en una secuencia vertical. Aunque todos poseen estilos distintos, los une la representación de la figura humana. Todos ellos fueron cubiertos por delgadas capas de pigmento negro, como si el autor indicara, por medio de estas intervenciones, que la historia de la humanidad representada en dichos objetos está sumergiéndose en el olvido. Si se aplica esta lógica a las intervenciones de la fotografía de la mujer, podría pensarse que, para Carrera, lo mismo ocurría con la gran mayoría de la población provinciana contemporánea.

La violencia del color: el sufrimiento, la descarnación y la agonía del cuerpo

Figura 5

Anselmo Carrera. S/T (1982)



Nota. Técnica mixta sobre cartulina. 98,5 × 78 cm. Legado familiar. Fotografía: Isidro Lámbarri Cerdeña y Christian Sánchez Zárate.

Las obras en las que Anselmo incorporó recortes fotográficos no ocuparon el total de su producción plástica de 1982. Como se observa en un acrílico sobre cartulina de mediano formato (figura 5), retomó la representación de un solo personaje con dos rostros, similar al que presentó en la “iv Bienal de Artes Gráficas de Cali” en 1981 (figura 1). No obstante, la forma visceral en la que trató tanto el fondo como el cuerpo de este nuevo ser es muy diferente. En primer lugar, las densas capas de acrílico oscuro crea una atmósfera pesada que parece absorber al personaje. Su cuerpo ya no está modelado por el dibujo, sino por materia pictórica aplicada veloz, agresiva e irregularmente por el pincel de Carrera. De este modo, carente de límites claros, este efecto refuerza la impresión de succión hacia el fondo.

En una crítica publicada en *La República* con respecto a la individual de Carrera en Fórum en 1982, Gustavo Buntinx, quien en ese entonces firmaba bajo el seudónimo de Sebastián Gris, afirmó que el alejarse de la línea y aproximarse más a la materia reflejaba la transición de Carrera desde la gráfica hacia la pintura misma (Gris, 1982). En su crítica, no obstante, no fue capaz de proporcionar una teoría certera de este interesante giro, para el que propuso dos posibles causas. Una de ellas se asocia más a una estrategia de venta a la que el artista se acogió debido a la popularidad con que la pintura contaba entre los coleccionistas de la época. La segunda, con la que comulgamos, estaría más bien asociada a los intereses plásticos de Carrera por encontrar nuevos “recursos para exacerbar el sentido crítico de los cuadros por medio de la radicalización de un lenguaje hacia formas cada vez más desenfundadas y subjetivas” (Gris, 1982, p. 11).

Para Lama, en cambio, el que Carrera haya elaborado obras alejándose aparentemente de los cánones estéticos vigentes y de las normas compositivas representaba una apuesta con un “fracaso parcial” pero “meritorio, por un trabajo sin concesiones, por la creación de imágenes inéditas que lo apartan de la artificialidad” (Lama, 1982, p. 69). Como menciona en su crítica, Carrera, en sus obras, propuso “su [propio] concepto de la angustia y la opresión”. En la imagen se observa el busto de un personaje con dos rostros que gritan llenos de dolor. A diferencia de sus anteriores monstruos, este ha sido representado desollado, con los músculos expuestos. El busto, con un tono violáceo que se impone en la composición, fue trabajado por medio de pinceladas violentas, rayones y veladuras. Algunos de estos elementos en rojo, amarillo y blanco parecen indicar que el cuerpo se halla en descomposición.

Esto parece haber sido también percibido por el crítico Jorge Bernuy, quien encontró la conexión entre la agitación interna de Carrera, producida por el contexto de violencia, el color y el gesto de su pintura. Para él

Los personajes de Anselmo, siempre desagradables al primer impacto de nuestra sensación, nos permiten descubrir en su pintura signos gestuales tratados con colores puros de gran fuerza. Esta información visual, de constantes movimientos está de acuerdo con las reacciones internas dirigidas por el movimiento lineal de las formas humanas.

El humor del pintor, su tranquilidad, su excitación, se plasman en una representación de gestos, como una escritura desordenada, con movimientos y enlaces donde brota la fantasía, las formas colorísticas se elevan y se envuelven, aparecen y desaparecen toda esta anotación pictórica abarcan la experimentación de Carrera (Bernuy, 1982, p. C-10).

Con este comentario, el crítico le otorga raíces más bien psicológicas al tratamiento estético de Carrera. En este sentido, es importante prestar atención al rostro de este ser, zona en la que se concentra la mayor fuerza expresiva. Aunque la deformación de los rostros y los colores escogidos recuerdan a los retratos que Bacon realizó en la década de 1960, la intensidad y violencia con que la materia es aplicada proporcionan una energía distinta. Una sensación de sorpresa e impacto por una muerte inesperada se trasluce en sus ojos hundidos y sin párpados; mientras que los —aparentemente cortos— momentos de dolor son transmitidos por fuertes gritos ahogados que escapan de bocas cuyas mandíbulas parecen haberse dislocado en un desesperado intento de hallar auxilio. De esta manera, según Lama, Carrera habría llegado “a lo grotesco en visiones donde lo social se tiene, más que en su iconografía, en la forma artística, cuando busca nuevos modos de comunicación a través de inestabilidades y estímulos directos que terminan reemplazando al patetismo por la rabia” (Lama, 1982, p. 69). Una rabia que anidaba en una sociedad limeña agotada por el ascenso de la violencia e insatisfecha por los intentos fallidos del gobierno de turno por controlarla.

El primitivo instinto de la materia pictórica

Un año después, en 1983, Carrera presentó un nuevo conjunto de obras en dos exposiciones individuales. La primera de ellas se realizó en abril, en la Sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio de Cali, Colombia. La segunda, su quinta individual en el Perú, se llevó a cabo en noviembre en Fórum, en el marco de las celebraciones por el aniversario de la galería. Las obras presentadas en ambos casos revelan otro giro interesante en la obra del artista, pues optó por dejar, momentáneamente, a sus viriles y monstruosos personajes para centrar su

atención en el cuerpo femenino sexualizado. Si bien este tipo de representaciones ya habían aparecido en una de las obras analizadas en este artículo (figura 3) como elementos errantes, en estas obras se convierten en protagonistas.

El desnudo femenino fue un tema que capturó la atención de los grandes artistas a través de la historia. Por medio de este se representaban e imponían los cánones de belleza de cada época. Carrera, por el contrario, parece tomar distancia del cuerpo femenino como objeto bello y de adoración para someterlo a un tratamiento estético y plástico que lo animaliza (Pintor peruano..., 19 de abril de 1983) y erotiza sexualmente (Lama, 1983).

Aunque estas obras fueron exhibidas en 1983, las firmas en algunas de ellas que forman parte del legado familiar indican que gran parte de estas fueron producidas en 1982. La familia del artista posee un desnudo femenino de gran formato de 1983, pero este no se abordará en el presente estudio, pues ya ha sido analizado anteriormente. En cambio, como antecedente, se considerarán dos obras fechadas en 1982 que probablemente fueron parte del conjunto expuesto en Cali. Se asume esto por dos razones. En primer lugar, una reseña de la prensa colombiana asegura que esta exposición contó con “veinticinco obras en acrílico sobre papel” de “gran tamaño requerido por el desarrollo de su mundo interno y plástico” (Pintor peruano..., 19 de abril de 1983). Es lógico pensar que, si la exposición se realizó en abril, el artista haya trabajado gran parte de las pinturas con meses —quizás un año— de anticipación. Por otro lado, el hecho de que la composición de ambas guarda una gran similitud concuerda con lo expresado por el crítico colombiano Miguel González, quien afirmó que “toda la serie muestra circunstancialmente un tronco de mujer, que sometida a variantes de posición, se dinamiza en los accidentes provocados y controlados con que Carrera ataca su argumento” (González, 1983, p. 89).

En la primera, de formato mediano (figura 6), se aprecia un rollizo torso femenino en escorzo, sentado sobre el suelo, con las piernas abiertas y flexionadas, dejando expuesto su sexo. Llama la atención que este carece de brazos y cabeza, la cual parece haber sido bañada por gruesas capas de pigmento, aplicado violentamente con pinceladas curvas, que se desborda y cae a chorros sin control por la izquierda y la derecha, salpicando los redondos y voluminosos senos. El exagerado brillo del abdomen, trabajado por medio del aerógrafo, aparecen ante el espectador como microscópicas gotas de sudor, las que indican que el cuerpo ha pasado por una agotadora actividad sexual. Este hecho se confirma al bajar la mirada y centrarnos en los rojizos fluidos que brotan de la vagina y parecen cubrir sus ralos pero alargados y gruesos vellos púbicos.

Otra obra (figura 7), de la cual solo ha quedado el registro fotográfico, muestra un torso en la misma posición que la anterior, pero el tratamiento del cuerpo es distinto. Aquí, los contornos del cuerpo son sugeridos por gruesas y curvas pinceladas blancas aplicadas rápida e irregularmente, las cuales generan una ilusión de frenético movimiento. En esta composición, Carrera ha insertado el torso en un fondo oscuro que contrasta con los intensos rojos y verdes de las manchas con las que da voluptuosidad de los senos, abdomen y piernas. Los chorreos próximos al área genital caen de una manera más orgánica y parecen indicar que un viscoso líquido fluye sin parar desde la vagina. A pesar de que en toda la obra hay una notable preocupación por el trabajo de la materia pictórica, la mayor carga de esta se observa en el rostro de este personaje, cuyos abiertos ojos y jadeante boca revelan una expresión de placer que se torna culposa después de ser sorprendido por el espectador.

Figura 6

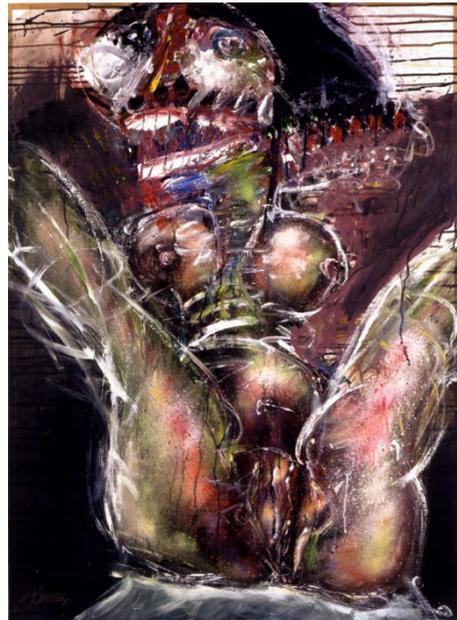
Anselmo Carrera. S/T (1982)



Nota. Técnica mixta sobre cartulina. 103 × 75 cm. Legado familiar. Fotografía: Isidro Lámbarri Cerdeña y Christian Sánchez Zárate

Figura 7

Anselmo Carrera. S/T (1982)



Nota. Técnica mixta sobre cartulina. Fotografía del legado familiar.

Así, tanto en el rostro como en el cuerpo, se aprecia, en palabras de González, cómo los “Rociados, manchas, rayones, van acumulando una materia pastosa que se densifica y revela tanto emocionalidad como desparpajo [...], [lo que da como resultado un] argumento que resulta gesticulante, dramático y eficazmente contestatario” (González, 1983, p. 89). El “desenfreno pictórico” y la “agresión visual” de Carrera, presentes ya en estas obras, fueron identificados por Lama en la exposición en Fórum en diciembre del mismo año. Para él, la aproximación del artista a lo matérico fue un “punto de partida de una elaboradísima reflexión plástica en la cual erotiza la sorda superficie para penetrar en indagaciones en torno a la sexualidad femenina” (Lama, 1983, p. 69).

Carrera confiesa que, en aquellos años, se interesó en representar el cuerpo femenino a manera de una simple descripción física, mostrando su funcionamiento en sus momentos de mayor actividad y agitación (Carrera, 2018, p. 13). En este punto, al comparar ambas imágenes, es posible hallar, por un lado, las diferentes intenciones presentes en cada obra y, por otro, las cualidades estéticas y plásticas que las hermana y las hace parte de una serie o conjunto. En la primera obra predomina un preciso dibujo con el que Carrera ha creado los contornos del cuerpo, dejando el efecto de volumen al color ligeramente aplicado en pocas áreas. Esto aplana la imagen y da la sensación de estar en presencia de un tipo de pintura primitiva, como hallada gracias a la luz de una tenue antorcha que alumbra y calienta las rocosas paredes de una cueva para revelar las historias plasmadas en ellas. Asimismo, la quietud, firmeza y continuidad del trazo generan presentan un cuerpo estático, en reposo y en tiempo pasado, un cuerpo inmóvil pero satisfecho después del acto sexual. En la segunda, en cambio, los trazos se muestran discontinuos y agresivos, elaborados casi sin control y de manera automática. Este cuerpo, a diferencia del primero, y a pesar de encontrarse en una posición similar, se muestra vivo y pleno en el acto sexual.

Para el artista y crítico José Torres Bohl, esta forma de tratar el cuerpo podría acercar la producción de Carrera a lo pornográfico, con una “agresividad que se expresa, se ve acentuada por un carácter voluptuoso, obsceno, y provocativo” que antes que volver la composición vulgar, la favorece dotándola de emoción (Torres, 1983, p. C-6). En todo caso, ambas obras transportan al espectador a un tiempo primitivo, a un tiempo en el que prima el instinto y en el que un espacio estrecho y oscuro parece ser testigo del origen de la vida. Esta aproximación al cuerpo femenino cambiaría en 1987, cuando Carrera elaboró una obra de gran formato de 2 × 6 m sobre cartulina, que los agentes del circuito artístico llamaron “mural”.

Aunque en esta pieza se mantiene la referencia a lo primitivo, la monumentalidad con la que configura los escultóricos cuerpos femeninos hace que estos adquieran peso y presencia en una atmósfera casi ritual.

Conclusiones

La primera mitad de la década de 1980 representó un reto para el gobierno de Belaúnde Terry, quien asumía la presidencia de la nación por segunda vez tras doce años de dictadura militar. A pesar de que las estrategias de su equipo técnico no alcanzaron las metas esperadas, es destacable el que permanecieran constantemente activos buscando y proponiendo soluciones ante cada nueva eventualidad. En este sentido, este periodo puede ser entendido como un periodo de adaptación a la nueva realidad política y social del país.

Al igual que para el gobierno, estos años fueron también un periodo de cambios y adaptación para Anselmo Carrera. Conforme avanzaron los años, transicionó, poco a poco, desde el dibujo para enfocarse en la pintura, en las posibilidades estéticas y plásticas que la materia pictórica podía ofrecerle, así como en la problemática de hacerla personal y vigente en un contexto social perturbador. En este proceso, transitó por diferentes caminos y empleó diversos recursos, algunos rechazados y cuestionados por la crítica, y otros aplaudidos por ella.

Los elementos geométricos que incluía sutilmente en sus producciones de 1980 para insinuar espacios arquitectónicos en los que existían sus personajes monstruosos se mostraron explícitos en obras de 1981, por medio de líneas rectas y formas geométricas de brillantes colores, como una forma de apoyo al espectador para descifrar su estrategia compositiva. No obstante, para la crítica esta obra desmerecía el trabajo del artista, pues rompía con la ilusión de natural caos que tanto le había costado conseguir.

Hacia 1982, los elementos geométricos permanecieron en sus nuevas obras, pero retomaron la intención anterior de sugerir y segmentar espacios en los que insertó fotografías, a manera de *collage*, recolectadas de diferentes diarios. Estas fueron intervenidas por Carrera con un gesto violento por medio de veladuras, rayones, salpicaduras y chorreos. Por un lado, estos ataques a la imagen eran la manera en que el artista comunicaba sus respuestas personales a lo que ellas representaban. Por otro lado, la acumulación de materia producto de estas acciones, provocó que la plana superficie cobrara un cuerpo que despertaba en el espectador un nuevo interés por interpretar el color y el movimiento desde el volumen.

En otras obras producidas ese mismo año, los personajes monstruosos reaparecen bajo nuevas concepciones estéticas en las que la línea de dibujo desapareció. Los expresivos y dolientes rostros, así como los descarnados cuerpos, son representados por medio de densas capas de materia pictórica aplicadas por el pincel, la espátula y las manos del artista. El recorrido aleatorio del pigmento se muestra robusto, violento y amedrentador ante el espectador.

Los constantes avances y retrocesos, pruebas, fallos y abortos a medio camino fueron parte de un proceso de aproximadamente cinco años en los que Anselmo Carrera identificó los elementos visuales, plásticos y estéticos que definirían su estilo pictórico personal en la segunda mitad de la década de 1980. A estos se sumaron los conocimientos adquiridos en la Corporación Prográfica de Cali en 1983 para dar como resultados una rica producción de series fotoserigráficas entre 1985 y 1990.

Notas

- 1 La crisis económica se originó en 1976. El crecimiento del mercado local y la recuperación de los sueldos reales ocasionó, por un lado, una mayor demanda de alimentos que el sector agrícola no pudo cubrir tras la reforma agraria, y, por otro, una mayor demanda de productos de consumo, la cual no podía ser atendida por las industrias locales, que dependían de maquinarias e insumos extranjeros. Para solucionarlo, ambos sectores recurrieron a las importaciones, las cuales se volvieron abrumadoras por el alza en el tipo de cambio (Contreras y Cueto, 2015, p. 360).
- 2 Anselmo Fortunato Carrera Rojas (1949-2016) estudió Pintura y Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú. Inició su carrera como artista de la mano de la galería mirafflorina Fórum, institución con la que desarrolló una fuerte fidelidad, a mediados de la década de 1970. En 1981 ganó el primer premio en la “IV Bienal de Artes Gráficas del Museo de Arte Moderno La Tertulia” de Cali. En 1983 fue invitado por el director de la Corporación Prográfica de Cali para realizar una residencia en sus talleres por un par de meses. En 1987 fue becado por la Fundación Reed (Fund for Artist’s Colonies). En 1992 fue nominado al Infinity Awards en la categoría “Fotografía conjugada a la plástica”. Desde 1995 se dedicó a la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (Ensabap).
- 3 El legado familiar de Anselmo Carrera está conformado por pinturas, ilustraciones y grabados elaborados en diversas técnicas, soportes y formatos. Muchas de estas obras no cuentan con firma ni fecha, por lo que una parte del trabajo del autor de este artículo se ha enfocado en hallar los años aproximados en que fueron producidas. Esta acción fue posible gracias a que en 2019 se digitalizó el total de obras de dicha colección, con lo que se pudo identificar que el artista solía trabajar

por series. Estas, por lo general, representaban a un mismo personaje, el cual era alterado y modificado en distintas posturas y expresiones dentro de fondos oscuros de tonalidades marrones, casi negras.

- 4 Este evento fue realizado por la Municipalidad Metropolitana de Lima, cuando el abogado Alberto Manuel Andrade Carmona (1943-2009), del partido político Somos Lima, era alcalde. Andrade delegó las coordinaciones y gestiones al Centro de Artes Visuales de la municipalidad, en ese entonces dirigido por el crítico de arte Luis Lama, quien buscó el apoyo de la empresa privada de comunicaciones BellSouth.
- 5 Este tipo de publicaciones, así como muchos otros productos, ingresaron nuevamente al mercado nacional poco tiempo después de que la gestión de Belaúnde asumiera el poder y permitiera nuevamente la importación de productos extranjeros.
- 6 Esta moneda se comenzó a usar en 1931 por Decreto Ley n.º 7126, durante el gobierno interino del político y hacendado peruano David Samanez Ocampo, y estuvo vigente hasta 1985. <https://www.bcrp.gob.pe/billetes-y-monedas/unidades-monetarias/sol-de-oro.html>
- 7 “La Gringa” fue el alias asignado a Fernando Alfredo Valera Calvo (1950-), delincuente que se hizo famoso en 1981 tras escapar del penal de Lurigancho disfrazado de una mujer rubia. En 1970 formó con tres de sus hermanos, la banda “Valera Calvo”, dedicada a asaltar residencias de millonarios, políticos y diplomáticos. Valera fue capturado por primera vez en 1972, y nuevamente en 1974 por tráfico ilícito de drogas. En 1976 fue trasladado del penal El Frontón al Sexto, donde entabló amistad con el delincuente Federico Silvino Perochena López, el “Loco Perochena”. Tras su fuga en 1981, ambos formaron la “Banda de Los Malditos”. Fue capturado nuevamente por la policía en febrero de 1982, en medio de un intenso tiroteo que cobró la vida del capitán Félix Tello Rojas. En 1985 se fugó del penal San Pedro, ex Lurigancho. La policía sospechaba que posiblemente Valera Calvo se había fugado a Estados Unidos (Dirección de Criminalística, 1989, pp. 3-5).

Referencias bibliográficas

- Acrílicos de Anselmo Carrera. (27 de septiembre de 1982). *Oiga*.
- Bernuy, J. (6 de octubre de 1982). La pintura gestual de Anselmo Carrera. *El Comercio*.
- Carnero, J. (1989). “I Curso de Criminalística en la Investigación de Delitos Contra el Patrimonio”. Tema: Historial policial sobre el delincuente Fernando Alfredo Valera Calvo (a) ‘La Gringa’. Dirección de Criminalística. https://issuu.com/revistapip/docs/la_gringa07-09-2020-152049

- Carrera, A. (2018). Justificación de la propuesta presentada para la 1.^a Bienal Nacional. *UI: Revista de la Unidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*, 1, 12-15.
- Castrillón, A. (2004). *La generación del ochenta. Los años de la violencia*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Contreras, C. y M. Cueto. (2015). *Historia del Perú contemporáneo*. (5.^a ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Entrega de una intimidad. (6 de agosto de 1981). *Marka*.
- Galerías. Premio para Carrera. (14 de mayo de 1981). *Marka*.
- González, M. (16 de mayo de 1983). Tomando prestado. *Semana*.
- Gris, S. (30 de octubre de 1982). Arte: Dos muestras de transición. *La República*.
- Hernández, M. y J. Villacorta (2002). *Franquicias imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Jarque, F. (1 de junio de 1981a). Nuevo monstruo de los monstruos. *Oiga*, 1 de junio.
- Jarque, F. (17 de julio de 1981b). Los monstruos de Anselmo Carrera. *Punto*.
- Lama, L. (3 de agosto de 1981). Sobre Arte. Los límites del desenfreno. *Caretas*.
- Lama, L. (4 de octubre de 1982). Sobre Arte. Otra vuelta de tuerca. *Caretas*.
- Lama, L. (12 de diciembre de 1983). Sobre arte. Susurros. *Caretas*.
- Los nuevos... Anselmo Carrera. (1981). <https://www.anselmocarrera.com/1981-1>
- Merino, T. (26 de septiembre de 1982). El trabajo del artista parte de las cosas vividas. *La República*.
- Mitrovic, M. (2020). Nexos en crisis: Pintura y fotografía en la obra de Anselmo Carrera. *Fot*, 3(4), 108-113. <https://doi.org/10.19083/fot.v4i4.1329>
- Pintor peruano expone en la Cámara de Comercio. (19 de abril de 1983). *El Pueblo*.
- Ramírez, J. (2020). Anselmo Carrera Rojas. [Catálogo online]. <https://www.anselmocarrera.com/>
- Ramírez, J. (2020). Las exploraciones matéricas, gestuales y formales de Anselmo Carrera (1970-1998). *UI: Revista de la Unidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú*, 5, 48-63.
- Torres, J. (6 de diciembre de 1983). Crítica: acrílicos de Anselmo Carrera. Emoción, instinto y gesto. *El Comercio*.
- Un dibujante peruano ganó primer premio en bienal de artes gráficas. (11 de abril de 1981). *El Comercio*.