

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



**LÍNEA DE TIERRA Y LOS FALSOS MONUMENTOS: EL FENECER DE UNA
NACIÓN FRENTE A SU BICENTENARIO**

Tesis para optar por el título de Licenciada en **ARTE CON MENCIÓN
EN ESCULTURA** que presenta la Bachillera:

AUTORA:

Adriana Carolina Saenz Tapia

ASESORAS:

Veronica Natalie Crousse de Vallongue Rastelli de Roncoroni,
y Raura Raquel Oblitas Jordan

Lima, mayo del 2021

AGRADECIMIENTO

Esta tesis se realizó en un contexto particular, en crisis absoluta. A pesar de ello, me siento afortunada de tener el apoyo de personas increíbles que me permitieron sacar adelante este documento.

Ante todo, el agradecimiento va a mi familia, a mi madre, *Roxana*, y a mi padre, *Carlos*, quienes me apoyan afectuosamente en cada paso que doy, bajo la circunstancia que sea.

Así también, debo agradecer a mis asesoras, *Veronica* y *Raura*, quienes estuvieron presentes en todo el transcurso y me otorgaron una ayuda incondicional y profesional en todo momento.

Y a mi compañera de este proceso, *MaJo Morales*, de quien he recibido un apoyo sincero y de corazón, permanentemente, a pesar de los colapsos mentales.

Pero, sobre todo, agradezco a la vida misma. Ya que:

Media Vita In Morte Sumus.

RESUMEN

Esta tesis presenta el proyecto artístico ***Un Reflejo Del Cuerpo Peruano Agonizante*** que conforma los proyectos de video instalación: ***Ars Corona Moriendi*** y ***En Silencio Gimió El Grito Sagrado: Libertad Nunca, En Mis Tierras Nunca***. A partir de ello, planteamos la hipótesis de que existe un problema desde los representantes máximos del Estado para poder proteger y preservar la vida humana de manera digna, equitativa y justa a nivel nacional, situación que desemboca en una muerte indigna e innecesaria. Adicionalmente, nos centramos, también, en la dificultad de una posible construcción identitaria como una sociedad peruana unificada. Esta situación, de falta de representatividad, se ve reflejada en uno los símbolos más importantes de la celebración del centenario de independencia del Perú, el monumento conmemorativo republicano al libertador Don José de San Martín. Esto último nos permitió profundizar y conectar con aspectos indispensables que conforma la historia de la escultura, los monumentos. Abordamos la problemática bajo un breve recuento histórico sobre el desarrollo social del Perú desde el periodo de su independencia, pasando por el centenario para llegar al bicentenario, recuento histórico a razón de la crisis sanitaria por SARS-CoV-2. Esta investigación presenta los objetivos a modo de preguntas, ya que no solo buscarán ser abordadas teóricamente sino, también, por medio de la praxis artística: ¿Quiénes son las verdaderas víctimas del proceso de consolidación de la República del Perú? ¿De qué manera la realidad social peruana es definida por la muerte? ¿Cómo ello puede ser traducido al campo del arte? Por ende, buscamos la revaloración de la historia que nos constituye como república y la historia del declive de los monumentos que constituye al desarrollo del ámbito escultórico del arte.

ABSTRACT

This thesis presents the artistic project ***A Reflection Of The Agonizing Peruvian Body*** that conforms the video installation projects: ***Ars Corona Moriendi*** and ***En Silencio Gimió El Grito Sagrado: Libertad Nunca, En Mis Tierras Nunca (In Silence Moaned The Sacred Cry: Freedom Never, In My Lands Never)***. Therefore, the hypothesis is that exists a problem from the highest representatives of the State to be able to protect and preserve human life in a dignified, equitable and fair way at a national level, a situation which leads to an undignified and unnecessary death. Additionally, we also focus on the difficulty of a possible construction of identity as a unified Peruvian society. This situation of lack of representativeness is reflected in one of the most important symbols of the celebration of the centenary of Peru's independence, the Republican commemorative monument to the liberator Don José de San Martín. The latter allowed us to deepen and connect with indispensable aspects that make up the history of sculpture, the monuments. We approached the problem under a brief historical account of the social development of Peru from the period of its independence, passing through the centenary to reach the bicentenary, historical account due to the health crisis caused by SARS-CoV-2. This research presents the objectives as questions, since they will not only seek to be addressed theoretically but also through artistic praxis: Who are the real victims of the process of consolidation of the Republic of Peru? How is the Peruvian social reality defined by death? How can this be translated into the field of art? Therefore, we seek the reevaluation of the history that constitutes us as a republic and the history of the decline of the monuments that constitutes the development of the sculptural field of art.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
ANTECEDENTES	4
CAPÍTULO I. EMERGENCIA SANITARIA: MANERAS DE EXPONER A LA MUERTE EN EL PERÚ.....	11
1.1 MANERAS INDIRECTAS DE DAR MUERTE DESDE EL PODER HACIA EL INDIVIDUO.....	13
1.2 REFLEXIONES SOBRE LA MUERTE ANTE LA CRISIS SANITARIA SARS-COV-2.....	19
1.3 EL BICENTENARIO Y LA CRISIS SANITARIA: CUERPOS AFECTADOS EN EL PERÚ.....	29
1.3.1 BICENTENARIO: ¿DE QUÉ NOS LIBERAMOS COMO SOCIEDAD?.....	32
1.3.2 ANTECEDENTES A LA CRISIS SANITARIA EN EL PERÚ: LAS VERDADERAS VÍCTIMAS.....	45
CAPÍTULO II. EL FENECER DE LA IDENTIDAD NACIONAL Y LA FALTA DE REPRESENTATIVIDAD.....	54
2.1 IN-CONMEMORACIÓN AL PROYECTO DE INDEPENDENCIA: LOS MONUMENTOS DEL CENTENARIO	56
2.2 LA CRISIS DEL MONUMENTO CONMEMORATIVO COMO CATEGORÍA: HISTORIAS NO REPRESENTADAS.....	67
CAPÍTULO III. PROYECTO ARTÍSTICO: UN REFLEJO DEL CUERPO PERUANO AGONIZANTE.....	80
3.1 ARS CORONA MORIENDI.....	81
3.1.1 SUSTENTACIÓN DEL PRIMER PROYECTO.....	84
3.1.2 DESARROLLO DEL PRIMER PROYECTO: DESCRIPCIÓN, PROCESOS Y METODOLOGÍAS.....	95
3.2 EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA.....	116
3.2.1 SUSTENTACIÓN DEL SEGUNDO PROYECTO.....	120
3.2.2 DESARROLLO DEL SEGUNDO PROYECTO: DESCRIPCIÓN, PROCESOS Y METODOLOGÍAS.....	129
CONCLUSIONES.....	151
RECOMENDACIONES.....	156
BIBLIOGRAFÍA.....	158
ANEXO.....	165

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. UNA MUERTE INFORMAL. 2019. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA INSTALACIÓN. FOTOGRAFÍA DE ADRIANA SÁENZ.	5
ILUSTRACIÓN 2. UNA MUERTE INFORMAL. 2019. VIDEO “LA COMPRA”. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA INSTALACIÓN. FOTOGRAFÍA DE ADRIANA SÁENZ.	6
ILUSTRACIÓN 3. UNA MUERTE INFORMAL. 2019. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA INSTALACIÓN. FOTOGRAFÍA DE ADRIANA SÁENZ.	7
ILUSTRACIÓN 4. MEDITATIO MORTIS. 2019. VIDEO. FOTOGRAFÍA DE ADRIANA SÁENZ.	8
ILUSTRACIÓN 5. MEDITATIO MORTIS. 2019. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE LA TELA DONDE SE REALIZÓ LA DESTRUCCIÓN DEL ÓRGANO: CEREBRO. FOTOGRAFÍA DE ADRIANA SÁENZ.	9
ILUSTRACIÓN 6. EL PUTUMAYO - EL PARAÍSO DEL DIABLO, VIAJES EN LA AMAZONÍA PERUANA Y RELATO DE LAS ATROCIDADES COMETIDAS CONTRA LOS INDÍGENAS ALLÍ. 1913. RECUPERADO DE P. LONDON: FISCHER UNWIN.	38
ILUSTRACIÓN 7. HACINAMIENTO DE VIVIENDAS EN UNO DE LOS CERROS DE EL AGUSTINO, LIMA A MEDIADOS DEL SIGLO PASADO. RECUPERADO DE: HTTP://ARCHIVOFOTOGRAFICO.JESUITAS.PE	40
ILUSTRACIÓN 8. EL CALLEJÓN OTAIZA FUE UNO DE LOS FOCOS INFECCIOSOS DE LA PESTE BUBÓNICA EN LIMA. LAS AUTORIDADES DEMOLIERON LA ZONA Y LA CONVIRTIERON EN PASAJE. RECUPERADO DE: HTTPS://ELCOMERCIO.PE/NOTICIAS/PESTE-BUBONICA/	49
ILUSTRACIÓN 9. MONUMENTO A JOSÉ DE SAN MARTÍN .1920. INSTALACIÓN DEL MONUMENTO A JOSÉ DE SAN MARTÍN EN EL EMPLAZAMIENTO QUE SERÍA INAUGURADO EN 1921 COMO LA PLAZA SAN MARTÍN. RECUPERADO DE: VARIEDADES, 643	61
ILUSTRACIÓN 10. PLAZA SAN MARTÍN. 1930. RECUPERADO DE: HTTPS://LALIMAESEFUE.BLOGSPOT.CO	66
ILUSTRACIÓN 11. PLAZA MANCO CÁPAC. LIMA. RECUPERADO DE: EL COMERCIO.....	66
ILUSTRACIÓN 12. AUGUSTE RODIN. LA PUERTA DEL INFIERNO. 1890 – 1917. RECUPERADO DE: HTTPS://G.CO/ARTS/Y26WBYXCUBZ2IY838	70
ILUSTRACIÓN 13. GRUPO CHACLACAYO. 1983.. S/T. CEMENTERIO DE CHOSICA, LIMA. 1983. RECUPERADO DE: ACCIONISMOS EN EL PERÚ 1965 - 2000.....	74
ILUSTRACIÓN 14. JUAN JAVIER SALAZAR. 2001. INTERVENCIÓN AL MONUMENTO DEL CONQUISTADOR FRANCISCO PIZARRO. RECUPERADO DE: REDCSUR	76
ILUSTRACIÓN 15. JUAN JAVIER SALAZAR. 1981. “PERÚ, PAÍS DEL MAÑANA (PROYECTO PARA HACER UN MURAL, CUANDO TENGA LA PLATA, MAÑANA) (RETOCADA EN 1990) PINTURA SOBRE MADERA CONTRA PLACADA (TRIPLAY): 240 X 840 CM RECUPERADO DE: MICROMUSEO	78
ILUSTRACIÓN 16. ARS CORONA MORIENDI. 2020. RENDER DE LA PROPUESTA FINAL. EDITADO CON KEYSHOT.....	81
ILUSTRACIÓN 17. AMBULANTES INVADEN LOS PARADEROS DE LA VÍA EXPRESA GRAU. FOTOGRAFÍA DEL INSTANTE DE LA INVASIÓN QUE TOMAMOS COMO REFERENCIA PARA LA REALIZACIÓN DEL PRIMER PROYECTO. 2020. FOTO: CESAR GRADOS	88
ILUSTRACIÓN 18. CREMATORIO PIEDRANGEL. FOTOGRAFÍA DEL CREMATORIO QUE TOMAMOS COMO REFERENCIA PARA LA REALIZACIÓN DEL PRIMER PROYECTO. 2020. LIMA RECUPERADO DE: WWW.IDL-REPORTEROS.PE	90
ILUSTRACIÓN 19. ARS CORONA MORIENDI. 2020. VIDEO: AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. PROYECTADO SOBRE PLÁSTICO NEGRO MATIFICADO.....	95
ILUSTRACIÓN 20. ARS CORONA MORIENDI. 2020. VIDEO: AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. PROYECTADO SOBRE PLÁSTICO NEGRO MATIFICADO.....	95
ILUSTRACIÓN 21. HOSPITAL NACIONAL HIPÓLITO UNANUE. 2020. DETALLE DE VIDEO. RECUPERADO DE: FACEBOOK.	96
ILUSTRACIÓN 22. DETALLE DE VIDEO EDITADO. 2020. RECUPERADO DE: TIKTOK.	96
ILUSTRACIÓN 23. DETALLE DE VIDEO EDITADO. 2020. RECUPERADO DE: CANAL CUATRO.	96
ILUSTRACIÓN 24. DETALLE DE VIDEO DE FÁBRICA EDITADO. 2020.....	96
ILUSTRACIÓN 25. AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 1.	98
ILUSTRACIÓN 26. AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 2.	98
ILUSTRACIÓN 27. AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 3.	98

ILUSTRACIÓN 28. AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 4.	98
ILUSTRACIÓN 29. AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 5.	98
ILUSTRACIÓN 30. AD INFEROS: CUERPO SOCIAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 6.	98
ILUSTRACIÓN 31. HORNO-CREMATORIO PIEDRANGEL SIN HUMO. 2020. EDITADO CON PHOTOSHOP. No.1.....	99
ILUSTRACIÓN 32. HORNO-CREMATORIO PIEDRANGEL CON HUMO. 2020. EDITADO CON PHOTOSHOP. No.2.	99
ILUSTRACIÓN 33. HORNO-CREMATORIO PIEDRANGEL. 2020. PROPUESTA. EDITADO CON ADOBE PREMIERE.....	100
ILUSTRACIÓN 34. DETALLE DE VIDEO, CUERPO INDIVIDUAL. 2020. GRABACIÓN 1.	101
ILUSTRACIÓN 35. DETALLE DE VIDEO, CUERPO INDIVIDUAL. 2020. GRABACIÓN 2.	101
ILUSTRACIÓN 36. DETALLE DE VIDEO, CUERPO INDIVIDUAL. 2020. GRABACIÓN 3.	101
ILUSTRACIÓN 37. DETALLE DE VIDEO, CUERPO INDIVIDUAL. 2020. GRABACIÓN 4.	101
ILUSTRACIÓN 38. AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 1.	103
ILUSTRACIÓN 39. AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 2.	103
ILUSTRACIÓN 40. AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 3.	103
ILUSTRACIÓN 41. AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 4.	103
ILUSTRACIÓN 42. AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 5.....	103
ILUSTRACIÓN 43. AD UTERUM: CUERPO INDIVIDUAL. 2020. DETALLE DE VIDEO EDITADO. PARTE 6.....	103
ILUSTRACIÓN 44. RENDER: DISPOSICIÓN DE PLÁSTICO NEGRO EN EL ESPACIO.	104
ILUSTRACIÓN 45. RENDER: DISPOSICIÓN DE LOS ELEMENTOS EN EL ESPACIO.....	105
ILUSTRACIÓN 46. PRUEBAS: CENIZAS DE PAPEL.	106
ILUSTRACIÓN 47. FOTOGRAFÍA: CENIZAS SOBRE PLÁSTICO NEGRO.....	106
ILUSTRACIÓN 48. RENDER EN 2D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DE VIDEO “CUERPO SOCIAL” SOBRE EL PLÁSTICO NEGRO EN LAS AULAS MÓVILES DE LA FAD. EDITADO CON PHOTOSHOP.	107
ILUSTRACIÓN 49. RENDER EN 2D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DE VIDEO “CUERPO INDIVIDUAL” SOBRE EL PLÁSTICO NEGRO EN LAS AULAS MÓVILES DE LA FAD. EDITADO CON PHOTOSHOP.	107
ILUSTRACIÓN 50. RENDER EN 2D. PROPUESTA DE UN LADO DE LA INSTALACIÓN. EDITADO CON PHOTOSHOP.....	108
ILUSTRACIÓN 51. RENDER EN 2D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DEL PRIMER VIDEO SOBRE EL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON PHOTOSHOP.	108
ILUSTRACIÓN 52. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.	109
ILUSTRACIÓN 53. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.	109
ILUSTRACIÓN 54. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DEL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT	110
ILUSTRACIÓN 55. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DEL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT	110
ILUSTRACIÓN 56. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DE LOS VIDEOS EN EL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.....	110
ILUSTRACIÓN 57. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DE LOS VIDEOS EN EL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.....	110
ILUSTRACIÓN 58. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DE LOS VIDEOS EN EL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.....	110
ILUSTRACIÓN 59. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LA INSTALACIÓN. DISPOSICIÓN DE LOS VIDEOS EN EL PLÁSTICO NEGRO. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.....	110
ILUSTRACIÓN 60. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA DE LAS CENIZAS. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT.	111
ILUSTRACIÓN 61. RENDER EN 3D. ENTRADA. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT	112
ILUSTRACIÓN 62. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA FINAL. EDITADO CON INVENTOR.....	113
ILUSTRACIÓN 63. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA FINAL. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT	113
ILUSTRACIÓN 64. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA FINAL. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT	114
ILUSTRACIÓN 65. RENDER EN 3D. ACERCAMIENTO A LA PROPUESTA FINAL. EDITADO CON INVENTOR Y KEYSHOT	114

ILUSTRACIÓN 66. RENDER FINAL DEL PROYECTO ARS CORONA MORIENDI	115
ILUSTRACIÓN 67. RENDER FINAL DEL PROYECTO EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA.....	116
ILUSTRACIÓN 68. ESGEGS: EMTN, LIBERTAD NUNCA. DETALLE DE LA RELACIÓN ENTRE VIDEO Y EL HOYO. RENDER FINAL. .	118
ILUSTRACIÓN 69. RENDER DEL PROYECTO EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA.	119
ILUSTRACIÓN 70. COLLAGE. MEMORIA TERRESTRE. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ. 2020.	121
ILUSTRACIÓN 71. PLAZA SAN MARTÍN EN CONSTRUCCIÓN. 1921. RECUPERADO DE: GOOGLE IMÁGENES.	125
ILUSTRACIÓN 72. EXPLOTACIÓN MINERA EN CERRO DE PASCO. RECUPERADO DE: IBEROAMERICASOCIAL.COM.....	126
ILUSTRACIÓN 73. COLLAGE DIGITAL. PLAZA ESTANCADA. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ. 2020.....	127
ILUSTRACIÓN 74. ESGES: EMTN, LIBERTAD NUNCA 2020. RENDER DE LA PROPUESTA. EDITADO CON KEYSHOT	129
ILUSTRACIÓN 75. PRIMERA EXPERIMENTACIÓN CON TIERRA FÉRTIL Y LIQUIDO ROJO.	130
ILUSTRACIÓN 76. PRIMERA EXPERIMENTACIÓN CON TIERRA FÉRTIL Y LIQUIDO ROJO. No.2	130
ILUSTRACIÓN 77. PRIMERA EXPERIMENTACIÓN DE SECADO: PASTA ARCILLOSA.	131
ILUSTRACIÓN 78. SEGUNDA EXPERIMENTACIÓN DE SECADO: TIERRA ARCILLOSA Y PASTA ARCILLOSA.	131
ILUSTRACIÓN 79. TERCERA EXPERIMENTACIÓN DE SECADO: TIERRA ARCILLOSA Y SAL.....	131
ILUSTRACIÓN 80. PRIMER INTENTO DE RENDER. SUELO DE TIERRA. No.1.	132
ILUSTRACIÓN 81. PRIMER INTENTO DE RENDER. SUELO DE TIERRA. No.2.....	132
ILUSTRACIÓN 82. PRIMERA MAQUETA EN PASTA ARCILLOSA.	133
ILUSTRACIÓN 83. PRIMERA MAQUETA RENDERIZADA.	133
ILUSTRACIÓN 84. DIBUJO DE PROPUESTA.	134
ILUSTRACIÓN 85. EDICIÓN DE PROPUESTA EN PHOTOSHOP.	134
ILUSTRACIÓN 86. PRIMERAS MAQUETAS RENDERIZADAS. BÚSQUEDA DE LA FORMA.....	135
ILUSTRACIÓN 87. PRIMERAS MAQUETAS RENDERIZADAS. BÚSQUEDA DE LA FORMA. No.2.....	135
ILUSTRACIÓN 88. MEDIDAS DE MAQUETA.	135
ILUSTRACIÓN 89. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. MAQUETA A ESCALA 1:8.	136
ILUSTRACIÓN 90. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. MAQUETA A ESCALA 1:8.	136
ILUSTRACIÓN 91. MAQUETA RENDERIZADA DE LA PROPUESTA DE VIDEO.	137
ILUSTRACIÓN 92. COLLAGE ¿QUÉ SE ESTANCA? REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.....	138
ILUSTRACIÓN 93. ACUARELA. FLUIDO 000. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.	138
ILUSTRACIÓN 94. ACUARELA. FLUIDO 001. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.	139
ILUSTRACIÓN 95. ACUARELA. FLUIDO 002. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.	139
ILUSTRACIÓN 96. COLLAGE. CONMEMORACIÓN A LA MINERÍA. 2020. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.	140
ILUSTRACIÓN 97. COLLAGE. BUSCANDO A MARTÍN. 2020. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.....	140
ILUSTRACIÓN 98. COLLAGE. SAN NN LIBERTADOR. 2020. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.....	140
ILUSTRACIÓN 99. COLLAGE. LAS BRASAS DE MARTÍN. 2020. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.	141
ILUSTRACIÓN 100. COLLAGE. PLAZA SOBRE EL PASADO. 2020. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.	141
ILUSTRACIÓN 101. COLLAGE. EL LIBERTADOR NO VA. REALIZADO POR ADRIANA SÁENZ.....	142
ILUSTRACIÓN 102. FRAGMENTO DEL MONUMENTO A SAN MARTÍN. EDICIÓN DE FOTOS PARA EL VIDEO REPLVBLICA SIN MARTÍN. No.1.	143
ILUSTRACIÓN 103. FRAGMENTO DEL MONUMENTO A SAN MARTÍN. EDICIÓN DE FOTOS PARA EL VIDEO REPLVBLICA SIN MARTÍN. No.2.....	143
ILUSTRACIÓN 104. FRAGMENTO DEL MONUMENTO A SAN MARTÍN. EDICIÓN DE FOTOS PARA EL VIDEO REPLVBLICA SIN MARTÍN. No.3.	143
ILUSTRACIÓN 105. FRAGMENTO DEL MONUMENTO A SAN MARTÍN. EDICIÓN DE FOTOS PARA EL VIDEO REPLVBLICA SIN MARTÍN. No. 4.....	143
ILUSTRACIÓN 106. REPVBLICA SIN MARTÍN. PROYECCIÓN EN PARED. No.1.	144

ILUSTRACIÓN 107. REPUBLICA SIN MARTÍN. PROYECCIÓN EN PARED. NO.2.	144
ILUSTRACIÓN 108. REPUBLICA SIN MARTÍN. PROYECCIÓN SOBRE LÍQUIDO ROJO. NO.1.....	145
ILUSTRACIÓN 109. REPUBLICA SIN MARTÍN. PROYECCIÓN SOBRE LÍQUIDO ROJO. NO.2.....	145
ILUSTRACIÓN 110. REPUBLICA SIN MARTÍN. PROYECCIÓN SOBRE LÍQUIDO ROJO. NO.3.....	145
ILUSTRACIÓN 111. REPUBLICA SIN MARTÍN. PROYECCIÓN SOBRE LÍQUIDO ROJO. NO.4.....	145
ILUSTRACIÓN 112. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. DETALLE DE MAQUETA A ESCALA 1:8.	146
ILUSTRACIÓN 113. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. DETALLE DE MAQUETA A ESCALA 1:8.	146
ILUSTRACIÓN 114. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. MAQUETA REAL A ESCALA 1:8.	147
ILUSTRACIÓN 115. ESGEGS: EMTN, LIBERTAD NUNCA. RENDER FINAL NO.1.	148
ILUSTRACIÓN 116. ESGEGS: EMTN, LIBERTAD NUNCA. RENDER FINAL NO.2.	148
ILUSTRACIÓN 117. ESGEGS: EMTN, LIBERTAD NUNCA. RENDER FINAL NO.3.....	148
ILUSTRACIÓN 118. ESGEGS: EMTN, LIBERTAD NUNCA. RENDER FINAL NO.4.....	148
ILUSTRACIÓN 119. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. RENDER FINAL... ..	149
ILUSTRACIÓN 120. EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA. RENDER FINAL. ..	150



INTRODUCCIÓN

Esta tesis busca establecer bases conceptuales que permitan la reflexión crítica respecto a problemáticas sociales, políticas y económicas que ponen en riesgo la vida misma en territorios en vías de desarrollo como el Perú. Estas reflexiones estarán presentadas por medio de dos proyectos artísticos instalativos: el primer proyecto es ***Ars Corona Moriendi*** y el segundo es ***En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca.***

Este documento inicia con varias preguntas, pero entre tantas predomina: ¿De qué manera la realidad social peruana es definida por la muerte? ¿cómo ello puede ser reflejado en una propuesta artística instalativa? Para ello, es necesario dar un breve acercamiento a conceptos que permitan analizar la otra cara del desarrollo político y económico respecto al desarrollo social en los últimos años en el territorio peruano; acercamientos que acompañan periodos de descolonización y tienen una reflexión más crítica hacia la idea de desigualdad, injusticia, abuso, por la cual pasa nuestro país, el Perú.

Un primer desencadenante para esta investigación es la crisis de la Covid-19, la cual ha logrado focalizar nuestra atención ante la carencia del sector político y económico frente a la vida. Frente a este problema sistemático somos testigos y logramos identificar, en tiempo real, a aquel grupo de personas vulnerables, segregadas, abandonadas y arrojadas a la muerte diariamente, las cuales son el reflejo de una situación que nos embiste permanentemente: la pobreza, la informalidad, la precariedad, la corrupción, el sub-desarrollo, entre otros problemas. De una u otra manera, esta crisis debería enseñarnos a no pasar por alto posibles escenarios desfavorables que muchas veces no queremos aceptar como sociedad.

La intención de esta investigación es visibilizar –mediante la acción artística- hechos que atenten contra los derechos humanos para dar voz, puntualmente, a aquel grupo vulnerable y olvidado dentro del territorio peruano, que muchas veces termina muriendo a razón de un sistema paupérrimo que no puede preservar la vida, a pesar que ello es un fin supremo del Estado peruano (Artículo 1, Sección 1, Constitución

Del Perú). Decesos que muchas veces no son suficientes para realizar una transformación sistemática justa en el Perú que, a puertas de cumplir 200 años como república independiente, no podría jactarse de celebrarlo, sino más bien todo lo contrario, debería reflexionar, sopesar y preguntarse cuáles son aquellos sucesos que nos marcaron como sociedad y nos impiden seguir adelante de manera conjunta, sin sacrificar la vida de muchos para el bienestar de algunos pocos.

Es por esa razón, que el título de esta investigación **-Línea de tierra y los falsos monumentos: el fenecer de una nación frente a su bicentenario-** debería invitarnos a sopesar y a reflexionar sobre el problema de idealizar el evento de independencia y la realidad social peruana que ha condenado con muertes injustificadas a sectores de la población por un largo tiempo; esto último, a costa del orden político basado en la corrupción y sobretodo tendencias económicas que desarrollan un enfoque a la privatización que no permiten el desarrollo del sector público para cubrir las necesidades básicas en el Perú. Ello debería interpelarnos y permitirnos preguntarnos ¿qué acontecimientos inhumanos siguen ocurriendo hasta el día de hoy? de tal manera que reflexionemos sobre si realmente nuestro progreso individual aporta al progreso de una sociedad que demuestra más insuficiencia que desarrollo.

A partir de los conceptos de cuerpo social y del cuerpo individual, trato de acercarme y acercar al espectador a una idea global de estos dos cuerpos, uno no es sin el otro. Por ello, uno de los objetivos de mi propuesta es generar empatía ante la inexistencia o la debilidad del otro; ser conscientes de nuestra realidad y que la frustración nos permita actuar, siendo también este, el motor de mi producción. Así mismo, una de las principales motivaciones de este proceso es poder conectar distintos referentes artísticos y teóricos que propongan interpretaciones sobre estas problemáticas, y que nos ayuden a entenderlo desde sus especialidades o campos de producción.

La postura desde la cual parto para este proyecto, se basa en la necesidad de crear conciencia desde una muerte informal, ilegal, innecesaria, injusta, inhumana, indeseada, para que a partir de ella podamos defender aquel cuerpo agonizante,

las vidas que aún quedan y las que están por venir. Soy incrédula ante un cambio real bajo lo ya establecido, por ello creo muy profundamente que nuestros problemas sociales se fortifican ante la necesidad de ignorarlos o creer que ya lo sabemos. Siempre he sido partidaria de no dejar de ver el pasado, así sea el más lejano o el más próximo, así sea crudo y haya generado muertes innecesarias, por esa razón creo importante evidenciarlo por medio de esta investigación y la producción artística propuesta. No se puede seguir cantando victoria sobre muertes injustificadas. Y para finalizar, me gustaría acotar que lo único que nunca muere es la vida misma.



ANTECEDENTES

Es relevante, para esta tesis, hacer mención de los antecedentes de mi producción artística realizados a lo largo del año 2019 debido a que pre-configuran una base desde la cual parten los proyectos artísticos ***Ars Corona Moriendi*** y ***En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca*** presentados en este documento. Todas estas propuestas abordan un mismo eje central: la muerte. En cierta medida, el tema de la muerte se presenta como un desencadenante para tratar temas desde un enfoque individual, social, político, económico, psicológico, entre otros. A partir de ello, podemos afirmar que existe un eje temático en común, abordado desde distintas perspectivas, que persiste. De alguna manera, mi acercamiento a temáticas sobre la muerte parte desde las sensaciones de inexistencia que se aferraron a mi vida desde muy temprano, desde la constante sensación de no permanencia con mi propio cuerpo, y a partir de la ilusión y el deleite que tienen las acciones más humanas como es el pensar y sentir. Ello respalda un tipo de conocimiento que quizás no va a definir la muerte, pero sí la vida en respuesta a la muerte misma.

En un primer momento, existió una correspondencia temática entre la idea de muerte y el sentido de religiosidad respecto a la espiritualidad; eventualmente, y tras el desarrollo del tema, a través de la experiencia artística, el eje de tratar el tema de la muerte pasó al ámbito carnal, entendiéndose ello como su relación directa con el cuerpo y la violencia ejercida sobre él. Esta relación entre la muerte y el cuerpo – visto como materia violentada- me permitió pensar el sentido más social de la muerte, desligándome del enfoque metafísico. De alguna manera, el contexto social comenzaba a reflejarse en la idea de muerte. En ello recae la relevancia de presentar mis proyectos artísticos previos, los cuales intentaron reflexionar sobre el cuerpo como mercancía y el cuerpo violentado. Es a partir de ello que logro entender la magnitud de nuestra realidad en relación a la muerte, a la cual están condenados grupos vulnerables de nuestra sociedad.

El primer proyecto artístico en que abordo esta problemática, fue ***Una Muerte Informal***, realizado en el año 2019, instalación llevada a cabo a partir de huesos

humanos comprados a un traficante en el centro de nuestra ciudad, Lima. La instalación estaba dividida en tres partes: primero, la tela y los restos, presentados como vestigios del proceso de limpieza por el cual pasaron los huesos a modo de acción dentro de la propuesta artística; segundo, la proyección del video de la caminata pos-compra; y tercero, el gesto de enterrar una vértebra al lado de un espejo. A partir de ello, planteé una serie de reflexiones que cuestionaban la conversión de estos restos humanos en mercancías. De alguna manera, el acto de comprar presentaba una realidad capitalista que ponía en relación los restos de una persona y un valor monetario.



Ilustración 1. Una Muerte Informal. 2019. Registro fotográfico de la instalación. Fotografía de Adriana Sáenz.

El primer enfoque, tenía que ver con aspectos espirituales que rozan con la noción de dignificación del cuerpo; en el contexto social peruano la religión, que es la cristiana, predomina y condiciona el modo de percibir la vida y la muerte, se busca la salvación espiritual y carnal, y por ello los despojos de una persona son significativos. Ello me permitió entender ciertos tabúes en torno al cuerpo muerto en

nuestra sociedad. Otro aspecto que abordé fue el individual, en pocas palabras, nuestra relación personal y empática con los restos de una persona; entender nuestra condición temporal en una realidad. Esta empatía, que comenzó a surgir al reflexionar sobre la osamenta, me permitió ir directamente al aspecto social, el cual resultó ser más complejo. La compra de restos humanos no solo representaba el acto cotidiano de comercialización, sino que traía consigo una realidad social a la cual muchas veces somos ajenos. Este último aspecto, me permitió entender que detrás de la compra del esqueleto existían procesos que deshonraban no solo a quien había fallecido, sino también a todos los que participábamos de esta compra, a todos quienes lo aceptábamos.



Ilustración 2. Una Muerte Informal. 2019. Video “La Compra”. Registro fotográfico de la instalación. Fotografía de Adriana Sáenz.



Ilustración 3. Una Muerte Informal. 2019. Registro fotográfico de la instalación. Fotografía de Adriana Sáenz.

Lo más relevante de este proyecto fueron los escenarios pocos éticos que se presentaron en torno a este mercado y ello responde a la necesidad de cierto público, en este caso los estudiantes de medicina en su mayoría. El problema radica en la posibilidad de conseguir restos humanos para comercializarlos, los cuales podrían proceder de establecimientos como la morgue, en donde las condiciones a nivel nacional son deplorables y existen incontables denuncias por el insuficiente apoyo recibido por parte del Estado. Esta situación es sugerente y usual en el contexto social peruano porque nos anuncia cómo se desempeña el Estado en relación a su población. ¿Qué relación tenía ello con el eje central del proyecto artístico? Y es la desacralización del cuerpo, la cosificación de éste y la facultad que tienen algunos para disponer de los fallecidos y volverlos en mercancías valorizadas en 500 soles. La realidad muchas veces apunta a una informalidad que poco

pretende resguardar, de manera íntegra, la vida humana. Esta realidad en el Perú es la que trataré en el presente proyecto y documento.

El siguiente proyecto fue la instalación de video titulada ***Meditatio Mortis***, realizado en el 2019. Este proyecto fue una video instalación sobre la violencia ejercida sobre tres órganos de origen animal, ojo, cerebro y corazón. A partir de ello se intentó reflexionar sobre la muerte en sí misma; también, a modo de metáfora, del proceso post-mortem por el cual pasa un cuerpo, de una u otra manera era la anulación de la forma natural de los cuerpos. Mi acción dentro de este video se limita a aniquilar con un cuchillo y un bloque de cemento blanco, estos tres órganos.



Ilustración 4. Meditatio Mortis. 2019. Video. Fotografía de Adriana Sáenz.



Ilustración 5. Meditatio Mortis. 2019. Registro fotográfico de la tela donde se realizó la destrucción del órgano: cerebro. Fotografía de Adriana Sáenz.

La idea central de este proyecto se basa en la violencia implícita de la agresión de un agente hacia otro, en una voluntad de destruir por destruir. Dentro de esta acción –repetitiva- surgen reflexiones sobre nuestra desintegración como materia hasta temas que tocan la violencia, la descarnación, el poder de voluntad para la destrucción, entre otros. Por un lado, la idea de desintegración total -paso por paso- de estos órganos nos permite pensar en la fragilidad, debilidad, inestabilidad, inconsistencias de los cuerpos, y si a ello le agregamos un agente agresor que busca la destrucción de estos y que además tiene las posibilidades de destruir, las reflexiones en torno a esta acción ya no se limitan a ser entendidos individualmente.

El interés de pensar la violencia en los procesos de muerte y la cosificación de la materialidad corporal, permite tener un enfoque de cómo se podrían construir estas nociones en nuestra realidad y actualidad, puntualmente sobre la muerte. Es así que mi intención responde a reflexiones que buscan transmitir, desde el mismo

cuestionamiento sobre la muerte y la inexistencia, hasta nuestra relación con la violencia, no solo de manera natural sino también intencional.

Ambos proyectos artísticos instalativos, me permitieron rodear la idea de muerte sobre una misma materia -el cuerpo- pero desde distintas perspectivas. Mientras que el primer proyecto me permitió enfocarme en aspectos más sociales, el segundo me ayudó a reconocer la violencia natural o artificial a la cual estamos expuestos como humanos y la fragilidad de lo vivo. Entre uno y el otro, se construyó una mirada cuestionadora ante la realidad de cómo nuestra condición de humanos se ve sometida. Ello generó que mi interés por seguir entendiendo esta realidad se enfocara agudamente en el contexto en el cual estoy insertada, el Perú.



CAPÍTULO I. EMERGENCIA SANITARIA: MANERAS DE EXPONER A LA MUERTE EN EL PERÚ

Este primer capítulo trata de abordar la situación de emergencia sanitaria por SARS-CoV-2 para hacer evidentes las distintas maneras de exponer a las personas a la muerte, no únicamente a razón del virus. Por ello, nos centraremos también en identificar algunos sucesos históricos que nos permitan entender el desarrollo en el contexto peruano de distintas crisis. Este acercamiento es necesario ya que podemos identificar incapacidad por parte del Estado en mantener la vida de manera íntegra y digna de la población; ello no solo roza con efectos de la corrupción y la mala gestión pública de los gobernantes, sino también con un desinterés por la vida humana y, además, por un sistema económico neoliberal que intensifica las brechas sociales. Por esa razón, es necesario abordar –brevemente– conceptos que nos ayuden a entender que sí existe una gestión de la vida y la muerte en la sociedad, como los conceptos de biopolítica, necropolítica, y neoliberalismo a partir de autores como Michael Foucault, Achille Mbembe y David Harvey. También es importante poder identificar los sucesos históricos que marcaron un antes y un después en la sociedad peruana a partir de autores como Marcos Cueto, Carlos Contreras, Alberto Flores Galindo, entre otros.

Para acercarnos a la hipótesis de que existe un problema para poder proteger la vida humana de manera digna y justa a nivel nacional, proponemos una reflexión sobre qué es lo que potencia los casos de muerte ante el SARS-CoV-2, y qué otras enfermedades –epidemias– afectaron el territorio peruano. De igual manera, nos enfocaremos en las consecuencias de un desarrollo económico que descarta o minimiza un verdadero desarrollo social y público, frente a una República del Perú que llega su bicentenario en grave crisis política, económica, social y sanitaria. A razón de ello nos preguntamos ¿quiénes son las verdaderas víctimas? Estas reflexiones surgen en torno a la pregunta sugerida en la introducción: ¿de qué manera la realidad social peruana es definida por la muerte? Y es a partir de ello que más adelante en esta tesis extenderemos la pregunta hacia el territorio del arte: ¿cómo puede esto ser tratado y reflejado en una propuesta artística? En este primer

capítulo nos enfocaremos en intentar generar alguna respuesta únicamente a la primera cuestión.

Desde una mirada general, es a partir de los países en vías de desarrollo (anteriormente conocido como países “tercermundistas”) que se puede comenzar a entender que la muerte surge ante problemáticas en torno al desarrollo social integral, a la falta de acción para el desarrollo del sector público que pueda asegurar una vida integra. Este contexto social definido por la muerte se evidencia en la crisis sanitaria por SARS-CoV-2, la cual se presenta como un problema global que resulta en la dificultad de muchos Estados en poder preservar la vida. Además, en un contexto como el Latinoamericano, surgen posturas desde los mandatarios de Estado -como Brasil y Venezuela- que muestran una disposición al desinterés hacia la población, ello prefigura un panorama desventajoso, inseguro, perjudicial, que no es nuevo a nivel mundial y nos sugiere una nueva mirada a las políticas de la muerte desde la contemporaneidad.

La postura de esta investigación es intentar buscar respuestas sobre cuáles son las posibles razones de muerte en la sociedad peruana en nuestra actualidad, ya que durante un largo periodo el Perú ha presentado un crecimiento económico bastante positivo que aparentó una realidad más optimista que los últimos años del siglo pasado. Pero son realidades muy diferentes las de crecimiento económico respecto al desarrollo social, que, concretamente, la magnitud de la crisis sanitaria del SARS-CoV-2 ha evidenciado, mostrándonos crudamente una realidad paralela respecto al tan deseado desarrollo económico del país. Por esa razón, este primer capítulo tratará de identificar, brevemente, cómo es percibido el desarrollo político, económico y social en un marco general respecto a la conmemoración al bicentenario y bajo el contexto del coronavirus, y de qué manera ello afecta a la sociedad peruana.

1.1 MANERAS INDIRECTAS DE DAR MUERTE DESDE EL PODER HACIA EL INDIVIDUO

Este sub capítulo busca explicar la posibilidad de dar muerte (indirectamente) desde el Estado hacia el pueblo que gobierna. Este enfoque es necesario para entender que, en países como el Perú, la gestión mal implementada por parte del Estado puede ser una razón de muerte.

Podemos partir desde la consideración del individuo en la sociedad –enfocado en la vida misma, biológica- como un objetivo que se inicia con los Estados modernos y se intensifica posteriormente; esto permite un poder sobre la vida, la subordinación (o manipulación) de esta respecto a una entidad superior y la segregación de la misma. Es Michael Foucault (2007), filósofo francés, quien identifica esto y lo denomina bajo el término *biopolítica*, en el libro *Nacimiento de la biopolítica* del año 1979. Esta gestión busca irrumpir en el cuerpo individual vivo hasta su muerte (la vida total del individuo) desde la protección, disciplina y la regulación de sus actividades por medio de las instituciones. Podríamos decir que esta administración de la vida del individuo –basada en un sistema- se ajusta a un enfoque político y económico; se implementa el poder ejercido sobre una sociedad para que se pueda preservar un orden y el bienestar.

El control social ha ido transformándose respecto al surgimiento de nuevos regímenes, la gestión de la vida misma comenzó a tomar otras direcciones dependiendo del territorio al que se insertaba. Por ejemplo, los nuevos regímenes modernos en países europeos presenciaron una ruptura más tajante con el antiguo orden político y social que los territorios “poco civilizados”, colonizados o en vía de desarrollo. Dentro de estos, los sistemas –relaciones entre el Estado, los gobiernos y el sistema económico- que regularon una población pudieron llegar a ser arbitrarios e impusieron un orden social despótico, de alguna manera se generaron otras disposiciones de poder por parte de los soberanos de un territorio respecto a la gestión de la población.

Es Achille Mbembe, filósofo camerunés –influenciado por Michael Foucault- quien identifica estas ambivalencias gubernamentales y las denomina con el término de

necropolítica en un ensayo publicado el 2006 bajo el mismo nombre. Entiéndase este término como las políticas -o gestiones- para ejercer un poder soberano en base a la muerte como instrumento de gestión del orden social. Ese tipo de orden social opresor se aplica a ciertos Estados soberanos que consideran el derecho a matar como una posibilidad justificada, implicando procesos de segregación y generando muerte.

Siguiendo al autor, en estos otros contextos surgidos posteriormente a la implementación de los Estados modernos, democráticos o liberales, nos encontramos con los procesos de descolonización en donde territorios que fueron colonias de algunas coronas europeas, lograron independizarse y establecer los nuevos regímenes. Este proceso, usualmente, se concibe mediante una sucesión violenta, ello debido a que la ruptura entre el nuevo régimen y el antiguo orden difícilmente se desligaba del sistema colonial. Muchos colonos ejercieron políticas de esclavitud, abuso y muerte sobre los colonizados convirtiéndolos en grupos vulnerables a nuevos despotismos. En estos contextos de abuso, que devienen del periodo de colonización en función a la consolidación de naciones, es que la soberanía ejerce “un control sobre la mortalidad y define la vida como el despliegue y la manifestación del poder” (Mbembe 2011: 20). Bajo esta realidad post-colonial – específicamente en África- es que el autor Achille Mbembe refiere la palabra de necropolítica, ante la posibilidad de elección del soberano sobre la vida o la muerte de su población.

Este poder de elección sobre la vida o muerte que ejercen los soberanos en territorios descolonizados es una realidad recurrente que trata de ser conceptualizado por medio de la palabra necropolítica. Según lo mencionado por el autor Mbembe podemos inferir que el soberano llega a implementar gestiones que abusan del cuerpo biológico de los individuos desde sus políticas, bajo condicionamientos de segregación que diferencian a grupos humanos. Podemos transferir la idea de necropolítica al territorio peruano y pensarlo bajo los términos del sistema gamonal, régimen que duró hasta finales de la década del sesenta del siglo pasado basándose en una estructura jerárquica –otorgada por la herencia colonial heredada de España, en sus inicios- que permitía al gamonal cometer

cualquier tipo de abuso con los campesinos que trabajaban en sus tierras, este caso será abordado en los siguientes capítulos. No obstante, lo mencionamos en este apartado ya que nos permite reflexionar sobre las condiciones a las que eran sometidos ciertos grupos humanos que, al ser vistos como inferiores, se convertían en grupos vulnerables que eran sometidos al abuso de un grupo con mayor poder y que muchas veces se basaba en la violencia y muerte para ejercer control. De alguna manera, este sistema de poder fue un condicionante para el desarrollo posterior de los grupos marginados dentro de la estructura social peruana.

Si continuamos reflexionando desde el territorio peruano, podemos comenzar a prolongar una línea de abuso de poder que llega hasta la actualidad. Ciertamente, al formar parte de un país en “vías de desarrollo” se condiciona al país a ciertas características que no comparte con los “países desarrollados” como el porcentaje de pobreza, hambre, desempleo, el nivel educativo, la falta de desarrollo tecnológico, entre otras condicionantes. Indudablemente, estas carencias incrementan la posibilidad de abuso de poder, por ejemplo, podemos hablar de una esclavitud laboral moderna en la medida en que el trabajador se vea abusado al laborar en las peores condiciones, con salarios bajos, sin seguros de vida, bajo malos tratos, siendo todo ello justificado dependiendo del grado de necesidad del trabajador. De alguna manera siempre habrá alguien más necesitado que aceptará los abusos para cubrir sus urgencias. Asimismo, estas formas que se asocian a la idea de esclavitud laboral moderna también son avaladas por tendencias económicas capitalistas que justifican la desvaloración del trabajador respecto a la necesidad del progreso económico.

Estas gestiones interesadas en el poder mediante la explotación humana, actualmente, son potenciadas por desarrollos económicos parcializados e irregulares, entre la brecha de quienes más necesidad monetaria tienen y quiénes no, entre adinerados y pobres. La necesidad de apertura capitalista al resto del mundo, impulsada por el libre mercado, el consumismo y la globalización, ha llevado a que existan distintos tipos de mercados, formales como informales, los cuales responden a las nuevas predisposiciones de la privatización total del desarrollo monetario. Ello generó una reestructuración ideológica que trajo consigo al neo-

liberalismo, el cual es una teoría de prácticas político – económicas que buscan el libre desarrollo de las capacidades laborales y empresariales bajo la propiedad privada y el intercambio del mercado bajo su propia ética claramente sin intervención del Estado más allá del marco institucional (Harvey 2007).

El proceso de neo liberalización ha acarreado un acusado proceso de “destrucción creativa” no solo de los marcos y de los poderes institucionales previamente existentes (desafiando incluso las formas tradicionales de soberanía estatal) sino también de las divisiones del trabajo, de las relaciones sociales, de las áreas de protección social, de las combinaciones tecnológicas, de las formas de vida y de pensamiento, de las actividades de reproducción, de los vínculos con la tierra y de los hábitos del corazón. [...] Sostiene que el bien social se maximiza al maximizar el alcance y la frecuencia de las transacciones comerciales y busca atraer toda la acción humana al dominio del mercado. Esto exige tecnologías de creación de información y capacidad de almacenar, transferir, analizar y utilizar enormes bases de datos para guiar la toma de decisiones en el mercado global (Harvey 2007: 7 - 8).

Esta mención por el autor respecto a la “destrucción creativa” sobre la misma economía frente a los poderes institucionales, los grupos sociales, actividades laborales, etc., posiblemente sea mucho mejor ejemplificada en países en vías de desarrollo. Y menciono ello, porque en toda esta disposición al crecimiento económico más allá de las fronteras implica, indudablemente, que se reconfiguren las riquezas. De una u otra manera, esta privatización genera nuevos grupos de poder construyendo nuevas jerarquías; claramente a partir de los países que desarrollaron esta necesidad de libre mercado –Europa– respecto a aquellos países que recién se incorporan a ese mercado, como por ejemplo las naciones nacientes del s. XIX, entre ellas varios países de Latinoamérica.

Esta ideología, neo-liberal, se desarrolla de manera diferente respecto al contexto al cual se incorpora, como lo vimos previamente; por ejemplo, si esta no dispone de las regulaciones necesarias puede terminar siendo utilizada por medio de actos ilegítimos como el desarrollo de mercados informales que no responden a ningún tipo de regulación estatal, los cuales suelen desarrollarse en países en “vías de desarrollo” como el Perú y son perjudiciales en la medida en que no responden a

los derechos básicos de cualquier trabajador. Adicionalmente, es difícil pensar un desarrollo de igual medida entre Estados que tienen un largo periodo de luchas y progresos, en relación con aquellos que fueron víctimas de procesos de colonización como varios países latinoamericanos. De esta manera, los procesos de globalización, a partir del neoliberalismo, generan desventajas en territorios que están en el proceso de desarrollo a nivel social, económico y político. Y David Harvey hace referencia a ello al considerar las exigencias tecnológicas como condicionantes del mercado global, tecnología desarrollada por un grupo reducido de Estados a nivel mundial.

Indudablemente, podemos seguir reflexionando en la relación que puede existir entre la gestión del cuerpo respecto al desarrollo económico. Si nos enfocamos en países en los cuales los límites entre la *objetivización* –volver objeto- de las personas respecto a su valor como fuente de trabajo se dan, podemos presenciar escenarios donde los abusos se concretizan de manera directa, por ejemplo, con regímenes como el gamonalismo, o de manera indirecta, por ejemplo, con trabajos informales.

A partir de esos límites sobrepasados, podemos denotar, de una u otra manera, que sigue existiendo un tipo de abuso de poder –indirecto- por parte de autoridades potenciado bajo contextos económicos capitalistas. Si a ello le agregamos la falta de regulación por parte del Estado, podríamos encontrarnos con escenarios en donde los sujetos vulnerables y necesitados económicamente puedan ser abusados por parte de una autoridad e ignorado por parte del sistema gubernamental. Un ejemplo de ello es el caso de los trabajadores informales que murieron por permanecer encerrados durante el incendio del CC. Nicolini en las Malvinas en el 2017¹. Este caso refleja el nivel de precariedad laboral a la cual están expuestos quienes forman parte de un sistema de trabajo informal, sin una verdadera

¹ Flores, O. (2017, 29 diciembre). *Incendio en Las Malvinas: La tragedia que reveló inhumanas condiciones laborales*. Peru21. Consulta: 5 de febrero 2021.
<https://peru21.pe/lima/tragedias-2017-infierno-malvinas-390026-noticia/>

regulación de derechos laborales que algunas veces termina en la muerte de trabajadores.

Estas desigualdades logran extenderse a distintos Estados latinoamericanos que muestren una insuficiencia gubernamental y económica para con sus poblaciones. De alguna manera, son los países en vías de desarrollo, nuevamente, quienes sufren mayores consecuencias de estas nuevas maneras de dar muerte de manera indirecta.

A fin de cuentas, lo que nos interesa identificar es un posible ciclo de muerte ante el nuevo orden social basado en un nuevo orden económico neoliberal. Lo que quiero decir con ello es que, a lo largo de este apartado, hemos logrado identificar que existen gestiones sobre la vida biológica del ser humano, a partir del concepto de biopolítica. Frente a esta gestión del cuerpo, desde un poder soberano o el Estado, existieron casos particulares que denotaron un ordenamiento social y político basado en ejercer el control desde la violencia y la muerte, denominado necropolítica. Lo que hemos buscado señalar, respecto a las nuevas posturas político - económicas neoliberales es que se genera un nuevo orden social que gestiona la vida a favor del desarrollo económico. Entonces, ¿cuál es el papel del Estado en este nuevo orden socio-económico?, básicamente su función radica en ser intermediario y avalar por las regulaciones laborales necesarias y los derechos humanos de los pobladores del país en caso existan abusos. El problema radica cuando un Estado se beneficia, corruptamente e ilícitamente, del nuevo orden; ello lleva a que el Estado se vuelva indiferente y no realice las gestiones y regulaciones adecuadas para preservar la vida de los pobladores, ello lo identificamos como un ciclo de muerte indirecta desde el poder estatal a los individuos, problemáticas que desarrollaremos en el siguiente sub capítulo bajo la coyuntura de crisis sanitaria por SARS-CoV-2.

1.2 REFLEXIONES SOBRE LA MUERTE ANTE LA CRISIS SANITARIA SARS-COV-2

Este sub capítulo busca situar la crisis sanitaria -por SARS-CoV-2- en un contexto particular. Este contexto responde, en mayor medida, a los países que implementan el neoliberalismo como política económica. Ante ello, las reflexiones en torno a los factores que dan muerte no solo apuntarían al virus, sino a un sistema económico que antepone las ganancias monetarias antes que la solidaridad con la vida del otro, así como también, al Estado por su incapacidad de no haber generado las políticas y las condiciones sociales, económicas y de servicios públicos que permitirían hoy preservar la vida ante una crisis como la actual. Cabe resaltar que para este apartado nos apoyaremos en la publicación *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias*, editado por Nestor Borri en el año 2020, en donde se recopilaron textos escritos por intelectuales reconocidos al inicio de la pandemia.

Este panorama de pandemia, iniciada a finales del año 2019, nos permitió ver claramente un escenario crítico a nivel mundial respecto a la gestión tanto sobre los vivos como de los muertos por SARS-CoV-2 desde los diferentes Estados. Podemos comenzar con la incertidumbre que se fomentó, lo que llevó a autores como Giorgio Agamben a alertar en la publicación *Sopa de Wuhan* sobre las posibilidades de abusos que se podían generar conforme a las nuevas disposiciones de los estados de excepción que se estaban imponiendo a nivel mundial. La posibilidad de realizar decretos “por razones de salud y seguridad pública”, como bien menciona el autor, podrían llevar a un abuso de poder; por otro lado, Agamben menciona también que, otro factor al que hay que prestar atención es el estado de miedo impuesto frente la pandemia, que llevó a la justificación de la privación de la libertad a favor de nuestra salud (Agamben 2020: 17-19). Consecuentemente, quedaba en manos del Estado realizar una gestión justa en sus determinados territorios.

El problema se desplazó hacia la economía. Las consecuencias de un confinamiento ante la incertidumbre de una pandemia repercutieron mundialmente

en el sistema económico. Ante las leyes de un consumismo imparables en los últimos 40 años la crisis por el SARS-CoV-2 generó temor respecto al progreso económico mundial. Y como si fuera poco, un animismo capitalista, como lo describe Slavoj Žižek en la misma publicación, comenzó a surgir; ello implicaba “tratar los fenómenos sociales, como los mercados o el capital financiero, como entidades vivientes” (2020: 26-27). De alguna manera, las personas afectadas morían, pero ello era menos importante que los mercados mundiales (Žižek 2020). Este tipo de pensamiento, materialista, consumista, indiferente, egoísta, fue el que comenzó a desvelarse a las semanas siguientes del anuncio mundial de la magnitud de la pandemia dada por Tedros Adhanom director general de la OMS (Organización Mundial de la Salud), el 11 de marzo del 2020.

En muchos países, tanto desarrollados como en vías de desarrollo, se han presenciado carencias de todo tipo a razón de la pandemia. Esto nos ha demostrado que existe un problema de poca empatía y ética que responde a un sistema universal, porque frente a una crisis sanitaria la exposición de los cuerpos a la enfermedad fue inevitable y justificada ante la llegada de una crisis económica mayor. Si bien en este sistema global no tenemos los mismos modos de producción o desarrollo –a todo nivel- ello no quiere decir que no compartamos –en distinta medida- las bases de un sistema económico capitalista consumista que se centra en el beneficio y acumulación del capital a costa de la vida misma. Esta realidad capitalista ha generado distintas respuestas ante la crisis y ha seguido afectando de manera diferente ante la unión de la económica y el bienestar, relación que no deja los límites claros respecto a las verdaderas necesidades de los humanos sobre el continuo desarrollo económico. En un ensayo realizado por Gareth Dale y Tithi Bhattacharya, *Capitalismo Covid: tendencias generales, saltos posibles*, sobre la relación entre el capitalismo actual y el SARS-CoV-2 mencionan que:

La Covid-19 no solo ha revelado las brutales prioridades sistémicas del capitalismo -generar beneficios antes que hacer vida [life-making]- si no también la relación entre el capital y la forma estatal capitalista. Debemos estar atentos a esta relación para encarar una verdad aún más oscura sobre esta crisis: que está lejos de ser una anomalía y que, a falta de un fuerte revés al sistema, debemos prepararnos para

un mundo en el que este tipo de crisis y sus efectos serán parte de nuestra vida diaria. Siempre hay una relación entrelazada y profundamente contradictoria entre el bienestar y las funciones represivas de los estados capitalistas. A diferencia de los estados en las sociedades de clase anteriores, los estados capitalistas siempre han gestionado el bienestar social para mantener y restringir la seguridad material de "sus" poblaciones. (...) La crisis del coronavirus es una crisis del capitalismo en su causalidad y sus efectos. Un patógeno microscópico está exponiendo las patologías del sistema social más amplio. En este sentido, no se trata de una crisis "natural", sino de una crisis provocada por la naturaleza completamente inflexionada por el capitalismo (Bhattacharya y Dale 2020).

La importancia de lo mencionado recae en esta cuestionable gestión -sobre la vida y la muerte- de varios Estados entre el régimen de bienestar y sus procesos económicos durante la crisis, que se decantaron a favor de la economía, en donde el Estado es quien debe saber priorizar entre los ciudadanos o el capital. El problema está en gestiones mal llevadas y en la misma crisis del capitalismo al no poder sostenerse éticamente respecto a la crisis sanitaria. Ello quiere decir que es urgente pensar en posibles limitaciones que debería tener el capitalismo, las cuales se traspasan ante o contra la vida al priorizar los beneficios de la economía como por ejemplo las ganancias. El capitalismo se muestra como un personaje tan importante como las personas, lo que debería causar alarma entre nosotros, pero no lo hace. Un primer suceso importante fue la disposición de algunos países en demorar la decisión de poner en confinamiento o alertar a sus poblaciones sobre el nuevo virus. Representantes de países como EEUU o Brasil no solo se demoraron, sino que burlaron la crisis ante la desesperación de sus poblaciones, teniendo entre los dos la más alta tasa de mortalidad por SARS – CoV – 2, sumando más de 700 mil muertes del total de los 2 millones de muertos a nivel mundial, hasta el mes de febrero del 2021².

² Cifras: *(Covid-19) - Última Situación | TRT Español*. (2021). TRT Español. Consultado: 27 de febrero de 2021. <https://www.trt.net.tr/espanol/covid19>

La incredulidad por parte de la OMS sobre la posible crisis sanitaria y su decisión lenta de anunciarla como pandemia -ante una realidad globalizada- generó incertidumbre durante un periodo de varios días y semanas previas. El número de muertos por esta decisión -tan lenta- podría sobrepasar los miles a nivel Europa, puntualmente Italia, que fue la razón del inicio de la preocupación por la pandemia a nivel global, según David Harvey. Es así como esta pandemia expone la incredibilidad de este sistema ante una posible crisis mundial lo cual no es nada nuevo, ya que el mundo ha estado advertido del virus con el SARS – CoV – 1 o la Gripe A (H1N1). Lo que vemos ante nosotros es un colapso social que solo responde a este ciclo de vida-trabajo/ganancia, en su mayoría, lo que no le permite ver qué realmente afecta al mundo. El mismo autor menciona en la publicación *Sopa de Wuhan* que:

En casi todas partes a las autoridades públicas y los sistemas de atención sanitaria los sorprendieron escasos de personal. Cuarenta años de neoliberalismo a lo largo de América del Norte y del Sur, y de Europa, habían dejado a la opinión pública totalmente al descubierto y mal preparada para enfrentarse a una crisis sanitaria de este género, aunque los anteriores sustos del SARS y el Ébola proporcionaron bastantes advertencias, además de lecciones convincentes respecto a lo que habría que hacer. En muchas partes del supuesto mundo “civilizado”, los gobiernos locales y regionales, que invariablemente forman la primera línea de defensa de la salud pública y las emergencias sanitarias de este género, se habían visto privados de financiación gracias a una política de austeridad destinada a financiar recortes de impuestos y subsidios a las grandes empresas y a los ricos (Harvey 2020: 86 - 87).

Lo mencionado por Harvey es relevante en la medida en que se comience a tomar conciencia sobre la realidad vivida a partir de posturas político económicas como el neoliberalismo, con ello me refiero a poder cuestionarnos sobre cuáles son las verdaderas prioridades de un sistema económico que, en vez de fortalecer y apoyar el desarrollo público, solo está pendiente de un desarrollo económico, y de los sectores productivos. Como consecuencia de un enfoque hacia el desarrollo económico, únicamente, y ante la desatención en potencializar la salud pública

equitativamente, hemos hecho de un virus, un problema más grande de lo que realmente pudo ser.

Además, el problema no radica en un virus que naturalmente no discrimina sino en un sistema que sí lo hace y genera una brecha y desigualdad social que nos ha llevado a presenciar los peores escenarios. La filósofa Judith Butler menciona que “algunas criaturas humanas afirmarán su derecho a vivir a expensas de otros, volviendo a inscribir la distinción espuria entre vidas dolorosas e ingratas, aquellos quienes a toda costa serán protegidos de la muerte y esas vidas que se considera que no vale la pena que sean protegidas de la enfermedad y la muerte” (Butler 2020: 62). Frente a esta realidad se nos presenta un sistema sanitario colapsado, e incapaz de preservar la vida ante la magnitud del problema; la brecha entre grupos sociales que sí pueden cubrir los gastos de los efectos del virus en centros de salud privados –clínicas- es reducido en comparación de quienes dependen del sistema de hospitales públicos a nivel nacional, establecimientos que dejaron de ser prioridad en muchas agendas gubernamentales en varios países de América. Esta situación se agudiza al pensar que ahora tenemos el poder de matar al ser sujetos que podemos ser portadores de un virus que quizás no nos mate, pero sí mate a otros, esta responsabilidad por el bienestar del otro a nivel individual y político es un enfoque que agregó el filósofo, Achille Mbembe (2020), en una entrevista a inicios de la pandemia.

Una realidad que escenifica este problema es la del Perú, en donde las brechas socio-económicas pueden presentarse como una razón más de muerte frente al SARS-CoV-2. En un inicio, las medidas tomadas por el Estado peruano fueron inmediatas, no obstante, estas no iban a contener los verdaderos efectos de un virus a largo plazo. No ante una sociedad tan poco preparada a nivel de los servicios públicos como el Perú. Estos efectos se potencializaron frente una realidad que presenta una sobrepoblación de la cual un sector predominante depende del mercado informal.

A lo largo de las últimas 3 décadas hemos presenciado un desarrollo económico – indudablemente- pero no un desarrollo social integral y a largo plazo. Según lo

mencionado por la economista peruana Liliana Rojas en una entrevista realizada por Paola Villar para el diario *El comercio*: “el Perú es uno de los muchísimos países emergentes y en vías de desarrollo en los cuales no tienes toda la infraestructura social que permita acomodar y ayudar a quienes más lo necesitan en un momento dado (...) Entonces tienes a poblaciones con una densidad increíble que hace inevitables los contagios” (Villar 2020). A razón de ello, podemos decir que el mismo país no solo no cuenta con la infraestructura necesaria, ni con un sistema de salud suficiente, sino que presenta una población que crece desmedidamente al interior del país y una sobrepoblación centralizada en la capital que resulta imposible de controlar y asistir frente al debilitamiento institucional y gubernamental la cual pretende solucionar problemas a corto plazo sin pensar en verdaderas medidas a largo plazo.

Estos problemas hacen del Perú una realidad dividida y caótica –social, política y económicamente- y vuelve a la crisis sanitaria una situación que vislumbra los efectos del neoliberalismo en el territorio peruano. Por ello, para poder entender el trasfondo de esta crisis a nivel nacional, es necesario presentar la realidad político económica del país que se mantiene hasta la actualidad, y que la pandemia tomó por sorpresa.

Según los historiadores peruanos, Carlos Contreras y Marcos Cueto, en el libro *Historia del Perú contemporáneo* publicado en el 2018, mencionan que el inicio del periodo neoliberal comenzó con Alberto Fujimori y el conocido “fujishock”, a inicios de la última década del siglo pasado. A nivel mundial, esta nueva postura comenzaba a generar grandes transformaciones y se presentaba como la última tendencia económica ante la globalización. “En la medida en que este planteamiento anti estatal implicó una vuelta a las ideas del liberalismo del siglo XIX, que demandaron un recorte de las facultades del Estado en aras de un mayor espacio para el mercado y la iniciativa individual, ha sido bautizado en el debate político como neoliberal” (Contreras y Cueto 2018: 405). Como lo mencionamos en el apartado anterior, es necesario considerar que el neoliberalismo depende de los escenarios sociales –político – económicos en donde se implementa para lograr un

resultado óptimo; de alguna manera, estas nuevas medidas político económicas generaron distintas situaciones que presentaron pros y contras dentro del Perú.

A inicios de los 90's, según los autores previamente mencionados, el Perú no solamente había pasado por un periodo de inflación, de corrupción, de revueltas, de golpes de estado sino también de terrorismo. Es en este contexto de abatimiento e inestabilidad nacional que el proyecto neoliberal se presenta junto a Alberto Fujimori como una opción viable; este presidente, terminó vendiendo el país a entidades financieras extranjeras tanto para pagar la deuda interna, enderezar la misma economía y como medio para proveer rápidamente a la población servicios que el sistema estatal no podía y no había podido proveer. Este proyecto buscaba privatizar entidades del estado, como, por ejemplo, la compañía de teléfonos del Perú a favor de la empresa española Telefónica, en pocas palabras se dejaba al país en manos de entidades privadas; lo que, en cierta medida, le restaba una gran responsabilidad al estado e implicaba que empresas extranjeras manejaran los servicios que el estado dejó de dar. El problema de estas nuevas disposiciones era que el neoliberalismo, bajo el mandato de Alberto Fujimori, tenía un perfil autoritario y populista, no se informaba sobre las decisiones y se monopolizó el poder (Contreras y Cueto 2018). Un caso presentado por dichos autores es el de Carlos Vidal, ministro de salud en el año 1991. Ante el acentuado “tenor liberal de la política”, el entonces Presidente Fujimori acusó al ministro de:

Alarmar indebidamente a la población y a la opinión pública internacional a raíz de una grave epidemia de cólera que, a comienzos de 1991, afectó a poco más de 320.000 peruanos (más del 1% de la población) que sobrevivían en un sistema de salud pública y con sistemas de agua y desagüe casi en abandono. El mensaje del neoliberalismo implicaba responsabilizar a los más pobres de su propia suerte, dejando entender que, en cuanto a educación, protección a la salud y búsqueda de mejoras individuales, cada uno debía valerse por sí mismo (Contreras y Cueto 2018: 408).

El problema, de las otras epidemias que afectaron al país será tratado brevemente más adelante, pero lo relevante de esta cita son las disposiciones impuestas por el entonces presidente respecto a los servicios privados y a la responsabilidad

otorgada a cada ciudadano respecto a su vida, lo que genero un descuido al sistema sanitario público. En cierta medida, la construcción de nuevos establecimientos públicos –como colegios u hospitales a nivel nacional- sí se llevaban a cabo, pero bajo las conveniencias políticas del mismo presidente. Estos establecimientos terminaban siendo abandonados con el tiempo por la falta de una real gestión institucional educativa o sanitaria, utilizadas para visibilizar obras y generar voto, mientras que los servicios otorgados por el entonces impulsado mercado privado liberaban al Estado peruano de hacerse cargo y potenciar los servicios otorgados por entidades públicas. La gestión fujimorista llevó a un sector económico popular a depender de sus cortos ingresos, en este periodo se potencializó la informalidad y se agudizaron las divisiones sociales; como consecuencia se propició un progreso ilegítimo, discriminador, injusto y caótico, un desarrollo desigual que se desveló ante la crisis por SARS – CoV – 2, aproximadamente 20 años después.

La realidad social peruana, en la actualidad, ha abrazado la informalidad desde el lado más inhumano junto al narcotráfico y las mafias, hasta el más humano con aquel grupo que necesita de la informalidad para sostener sus necesidades básicas, la cual es generada “cuando el Derecho impone reglas que exceden el marco normativo socialmente aceptado, no ampara las expectativas, elecciones y preferencias de quien no puede cumplir tales reglas y el Estado no tiene la capacidad coercitiva suficiente.” (De Soto 2007: 12) El autor hace esa precisión sobre la informalidad desde experiencias reales de los mismos informales imposibilitados en legalizarse por tener al frente un sistema que lo impide no solo a nivel burocrático sino también a nivel económico. Además, realiza un estudio sobre el desplazamiento de la misma informalidad en la sociedad limeña y la magnitud de ello. De alguna manera, cuando el estado es incapaz de gestionar de manera equitativa y descentralizada la vida -a nivel nacional- se presentan resultados desoladores respecto a la mala gestión de la vida misma, que consecuentemente producen políticas de muerte.

Para poder ejemplificar mejor el panorama de la crisis sanitaria -ya mencionada- en el territorio peruano y bajo las condiciones del neoliberalismo, nos encontramos con

el problema del oxígeno medicinal. Frente al inicio de la pandemia, se venía anunciando la relevancia del tratamiento en base al oxígeno medicinal como una medida necesaria para preservar la vida de la población. Consecuentemente, el Estado peruano fue advertido sobre la posible crisis por déficit de oxígeno, advertencias que no fueron suficiente para tratar de regular –a tiempo- el monopolio existente alrededor de los balones de oxígeno, ni tampoco para suministrarlo a nivel nacional. Este monopolio fue apoyado por una norma del 2010 por el ministro de salud Óscar Ugarte, en el cual se imponía únicamente la venta de oxígeno con 99% de pureza, lo que acabó con el resto de empresas que solo disponían de oxígeno menor a 98% de pureza. “AirProducts y PraxAir son las empresas que dominan el mercado peruano. La primera es una empresa estadounidense y abastece al 20 por ciento de los hospitales públicos y privados del país. Mientras que el 80 por ciento de los contratos de suministro es de PraxAir, empresa que pertenece al Grupo alemán Linde.” (Pieper 2020). El problema radica en que esta monopolización del oxígeno, en el contexto de pandemia, generó la muerte de centenares de personas que no podían acceder al oxígeno por su condición económica. Además, resultaba imposible que solo dos empresas suministraran el oxígeno a nivel nacional, de alguna manera, ello demostró la mezquindad tanto del sector privado monopolizado al elevar los precios frente a la necesidad de las personas y del Estado ante la falta de respuesta para dar la concesión a más empresas en momento de emergencia sanitaria.

En este punto abrimos las preguntas: ¿Qué da muerte ante la crisis sanitaria?, ¿únicamente el virus? La crisis sanitaria por SARS – CoV – 2 es un ejemplo que nos permite entender estas políticas de muerte en tiempo real y en el contexto peruano. La pandemia no solo se mostró cruda al develarnos escenarios en donde la desesperación, impotencia y frustración se apoderaban de quienes habían sido víctimas (directas o indirectas) del covid-19 al nivel mundial, sino también fue cruda y paradójica al mostrarnos la relevancia del oxígeno respecto a su comercialización frente a la vida humana. Es relevante reflexionar sobre el hecho de que el sistema económico capitalista -bajo el movimiento neoliberal- expone a los cuerpos a la muerte mediante sus políticas de privatización de todos los servicios, lo que puede

desencadenar en sistemas de discriminación, sobre todo, frente aquellos que no tienen las posibilidades ni los recursos de preservar su propia vida. Frente a ellos el Estado se presentó indiferente en una realidad como el Perú.

Por tanto, podemos decir que existen maneras indirectas de dar muerte en la sociedad en la medida en que otros factores sean condicionantes para el progreso social como el desarrollo del capital. El problema radica en realidades en donde el desarrollo económico se presenta como la única razón de vida más allá de la vida misma. Como lo dijeron los autores Žižek, Harvey, Butler, Bhattacharya y Dale, existe negligencia cuando se pone en riesgo la vida humana a favor del capital. Y por ello, las nuevas inclinaciones de reflexión, conforme a la realidad, están en cuestionar la necesidad del desarrollo económico ante la vida misma. Esos cuestionamientos se potenciaron ante el virus SARS-CoV-2.

Por otro lado, las maneras indirectas de dar muerte también están condicionadas por el Estado, el cual debería otorgar las condiciones óptimas del sector público para que los pobladores del país logren un desarrollo humano digno, así como también, debe presentarse como un mediador y regulador para el desarrollo económico. A pesar de ello, el Estado se presenta incapaz en países en vía de desarrollo como el Perú, llegando a ser una amenaza para la vida de los pobladores. El sistema de gobierno muestra insuficiencia e ineficiencia para cubrir todas las necesidades básicas de un pueblo a nivel nacional y el sistema capitalista que se involucra en definir un orden social basado en el bienestar consumista para el individuo, terminan siendo perjudiciales para la vida misma y exponiendo a los cuerpos al virus; justificándolo como una prioridad ante el capitalismo y por el estilo de vida tripartita entre la vida – el trabajo – el consumo formando parte de un ciclo que pretende ser constructivo, pero que termina siendo destructivo con la integridad de las personas.

1.3 EL BICENTENARIO Y LA CRISIS SANITARIA: CUERPOS AFECTADOS EN EL PERÚ

Para continuar ejemplificando las distintas razones de muerte en el Perú, más allá de la coyuntura actual por el virus covid-19, proponemos este tercer sub capítulo, en cuyos apartados –1.3.1 y 1.3.2- buscamos evidenciar otros contextos en los que se expusieron a sectores vulnerables de la población peruana a la muerte a lo largo de la historia del Perú como república como por ejemplo frente a distintas crisis sanitarias. Concretamente, en los siguientes apartados, nos basaremos en hechos significativos para el desarrollo de la sociedad peruana como fue el proceso de independencia (proceso histórico social del cual se conmemoran 200 años el 28 de julio del 2021). Buscamos ir un paso más atrás respecto a las distintas crisis -crisis sanitaria, económica y política- que golpea al país en la actualidad. Ello es necesario en la medida en que nos permita una autoevaluación y balance del desarrollo del Perú como nación además de una reflexión más profunda sobre los distintos acontecimientos que configuran nuestra sociedad.

A razón del aniversario de independencia, buscamos reflexionar sobre los verdaderos cuerpos afectados del proyecto de República del Perú, quienes han sido los más perjudicados ante el disparate desarrollo social, político y económico. Para ello nos apoyaremos en autores como Carlos Contreras, Marcos Cueto, Flores Galindo, entre otros; quienes nos ayudarán a entender parte del desarrollo que ha tenido la nación en los últimos 200 años, focalizando nuestro interés en la sociedad y la institución que la gobierna, el Estado. Claramente, nuestro acercamiento intentará ser conciso y breve para poder entender el estado anímico en el cual se conciben los proyectos artísticos de esta tesis, detonados por la cruda realidad que reveló la crisis sanitaria.

Este enfoque busca una orientación sobre la revaloración de la memoria histórica, respecto a la realidad social peruana. Por ello, partimos de la urgencia de poder hurgar en la memoria de un país como el Perú que frente a distintos hechos traumáticos –podemos partir desde la pérdida de identidad como consecuencia del proceso de colonización o los rezagos de herencia colonial en el proceso de

descolonización- no se puede dar la libertad de olvidar. Ante las constantes crisis que ha presentado el desarrollo de la República del Perú solemos presenciar una amnesia que, consecuentemente, genera resultados negativos o repetitivos.

De alguna manera, consideramos que la memoria es una función que ninguna sociedad debe dejar de lado, independientemente del tiempo en el que ocurren los hechos. Por esa razón, el bicentenario es relevante al mismo tiempo que la crisis sanitaria. Es así que la memoria puede ser vista como aquella herramienta que nos ayuda a auto-cuestionar la manera en cómo actuamos en un pasado, para poder actuar –posteriormente- en coyunturas similares y así tratar de evitar o disminuir posibles efectos negativos.

Ante este periodo de crisis por covid-19, Yan Lianke, importante escritor contemporáneo chino, aborda la idea de la memoria en su bienvenida para los alumnos de la universidad de Hong Kong, como aquel relato confuso que tendrán que considerar las próximas generaciones:

Todavía no hemos llegado a saber cuántas muertes se han producido, en realidad, desde que el nuevo coronavirus entrara poco a poco en nuestras vidas, cuántas muertes han ocurrido en los hospitales y cuántas más fuera de ellos. No ha dado tiempo a investigarlo; también es posible que siga siendo un misterio para siempre, aun cuando las investigaciones concluyan, pasado un tiempo. Quedará una reminiscencia sin pruebas, un relato confuso sobre la vida y la muerte que dejaremos a quienes vengan después de nosotros (Lianke 2020).

Lianke, ante la situación que vivió China, intentó dar un discurso en el que se considerara la crisis no como un suceso digno de olvidar, sino todo lo contrario necesario de recordar. Dio el discurso a un grupo de estudiantes en quienes -de una u otra manera- recae el peso del futuro, pues son las generaciones más jóvenes -que están en preparación- quienes permitirán que la sociedad se desarrolle siendo consciente de su realidad o negándola.

Este inicio de década -2020- es totalmente crítico, es la condición humana –el hecho de ser humanos, no mercancías- la que queda en riesgo de ser condenada en su misma realidad, no como un hecho tajante sino progresivo. Con ello me refiero a

que ante una realidad que toma como prioridad el desarrollo económico ante un hiper-consumo es la propia condición humana la que pierde su sentido más integral con la vida, siendo ello un proceso que generará resultados que quizás no vayamos a ver de un momento a otro, pero que sí se nos harán evidentes ante posibles y reiteradas crisis. Por ello, ignorar resultados traumáticos para nuestra sociedad, para fingir una idealización de progreso que nos lleva a cantar victoria y aplaudir progresos sobre muertes injustificadas, podría generar sucesos iguales o peores en un futuro. Por lo que es necesario no dejarnos abrumar por una realidad globalizada que busca – frente a sus políticas de renovación – no darle un lugar privilegiado al pasado.

Pensar en la crisis que vivimos en la actualidad y ser testigos del déficit del sector salud a nivel mundial, o recapacitar ante el pronunciamiento angustiante de Tedros Adhanom, director de la OMS, en una conferencia realizada en Julio del 2020, respecto a la desunión de la humanidad frente al gran problema de la pandemia, nos demuestra, muy transparentemente, que habitamos el mundo en modo de supervivencia, pensando en el día a día sin medir las consecuencias a corto o largo plazo, lo que presenta un egoísmo que no valora a todas las vidas por igual. Esa es la otra cara que logra revelar el SARS-CoV-2.

Por esa razón, a lo largo de los distintos apartados de este sub capítulo, buscaremos repensar el pasado y enfocarnos en acontecimientos que afectaron y generaron una brecha social contraproducente para nuestro país, como por ejemplo el proceso de independencia del Perú y los antecedentes a la crisis sanitaria actual. Por ello, nuestra atención recae en aquel sector social vulnerable y marginado -ante cualquier crisis- que suele sufrir las consecuencias de políticas insuficientes y el señalamiento de una sociedad que los minimiza. El aniversario por los 200 años de independencia debería permitirnos reflexionar sobre nuestras carencias como nación, así como los distintos periodos de crisis deberían –también- ayudarnos a pensar en quiénes son las verdaderas víctimas; para darnos cuenta si realmente hay algo que celebrar o no.

1.3.1 BICENTENARIO: ¿DE QUÉ NOS LIBERAMOS COMO SOCIEDAD?

Tratamos el bicentenario como un hecho que debería implicar hacer un recuento de varios de los acontecimientos dados para compararnos con aquel momento preliminar del proyecto de emancipación. En cierta medida, el problema radica en que aquellos ideales buscados en este proceso de emancipación como el ser una “sociedad igualitaria y próspera” (Contreras y Cueto 2018: 91), que no se lograron realizar; lo que, consecutivamente, lleva a reflexiones mayores hacia el identificar qué estamos celebrando realmente. En este apartado buscamos reflexionar sobre aquel grupo social vulnerable, minimizado, y segregado, además de generar un análisis de los aspectos sociales, económicos y políticos a lo largo de estos 200 años de república, que son las bases que nos permiten entender la situación crítica actual, y reconocer oportunidades perdidas, en este momento de balance desde la independencia hasta la actualidad, y cómo hacia el final del siglo XX se presenta una decadencia política que se refleja en el contexto del bicentenario.

Son los autores, Carlos Contreras y Marcos Cueto (2018), además de Alberto Flores Galindo (1994), quienes relatan el proceso de independencia que se inicia a finales del S. XVIII. El malestar de los colonizados –el pueblo indígena- hacia los colonizadores fue aumentando y ganando adeptos progresivamente. Este destemple se incrementa al momento que sucede la dinastía borbónica al mandato de España. Esta corona, a diferencia de la anterior –de la casa de Habsburgo-, presentó una serie de cambios denominados como la reforma borbónica, en donde, por ejemplo, el tributo indígena aumentó bajo las nuevas disposiciones centralistas de la corona, y además, se minimizó el poder de los curacas y a la aristocracia indígena como una medida de protección y control absoluto (Flores Galindo 1994: 241). De esta manera, se va evidenciando que el poder monárquico español veía sus colonias como fuentes de recursos para impulsar su propio poder frente a otras potencias.

Desde ese acontecimiento podemos comenzar a evidenciar, desde el plano social, distintos tipos de abusos que hicieron que el malestar de la población indígena hacia

los colonos aumentase, a razón de ello se realizaron rebeliones y juntas que buscaban la independencia de la corona española. Entre las rebeliones más importantes nos encontramos con la de Tupac Amaru II entre 1780 – 1781, quien terminó siendo decapitado y descuartizado junto a toda su familia el 18 de mayo de 1781 (Contreras y Cueto 2018: 35). Posteriormente, la junta del Cuzco, entre 1814 -1815, planeó otra rebelión, pero esta fracasó ante la indecisión de algunos participantes. Estos sucesos dejan un claro panorama de división evidente, asimismo, las rebeliones no se completaban porque existían intereses de por medio por parte de la élite virreinal y la clase criolla –hijos de los españoles- quienes al empoderarse junto al libre mercado impuesto por los borbones no tenían necesidad de levantarse junto al pueblo indígena. Desde este momento podemos identificar la brecha social que se iba construyendo a base de privilegios entre los criollos y los mismos indígenas, lo que iría armando el contexto social, político y económico de proclamación de la independencia.

A partir de este punto en adelante, se comienza a sentir el espíritu independentista hacia el sur, no únicamente en la frustración del Cuzco, de haber visto morir a descendientes del último inca, sino también en Chile, tanto como en Argentina, por parte del ejército libertador. Anecdóticamente, fue Lima, una de las ciudades más representativas del virreinato, en donde se encontró oposición a la lucha por la independencia por parte de los criollos. Consecuentemente, la independencia llegó por parte de José de San Martín –militar argentino- sin necesidad de algún enfrentamiento bélico mayor, ello debido a las negociaciones previas y a la huida del virrey Joaquín de la Pezuela. A pesar de ello, la población fuera de Lima se preparó y comenzó a formar montoneras y guerrillas en respuesta al apoyo a la causa emancipadora. Es de esta manera que el 28 de julio de 1821 se declara la independencia, que da inicio el proyecto de la República del Perú como una nación independiente. En este punto es necesario mencionar las consecuencias de una herencia colonial en la nueva república, las “herencias de una sociedad de antiguo régimen” prolongándose hasta el siglo XX (Contreras y Cueto 2018). Esta herencia no se desligaba de la estructura ya impuesta por la corona, por ejemplo, a nivel social respecto a las jerarquizaciones étnicas. Este orden jerárquico se ve reflejado

en las técnicas productivas –basadas principalmente en la agricultura y minería- o de administración, en la cual la integración social no era una opción frente a la explotación de indígenas. Ante estas separaciones sociales por “cuerpos”, los autores comentan:

La idea de que la sociedad no estaba compuesta por hombres “iguales”, sino por hombres agrupados, de acuerdo con sus diferencias, en distintos cuerpos, estaba profundamente enraizada. Ciertamente, los hombres de aquella sociedad no eran iguales; el asunto estaba en si el propósito era aproximarlos progresivamente o, en cambio, seguir un régimen que, a la vez que recomendase la desigualdad social y cultural, no hacía sino perpetuarla. El ejemplo más saltante de esta concepción era el de la población indígena. Al ser considerados como menores de edad, trataban de ser “protegidos” del resto de la sociedad por una legislación especial, conocida como el “Derecho indígena” (2018: 37-38).

Esta estratificación social afectó el desarrollo equitativo de toda la sociedad peruana después de la independencia y permitió que las brechas sociales se intensificaran bajo la minimización del pueblo indígena a una condición de inferioridad. Hasta cierto punto, la idea del “derecho indígena” era un impedimento a poder vender sus tierras o hacer algún contrato con los españoles lo que desencadenó en un monopolio a favor de los borbones.

Consecuentemente, estas divisiones por privilegio permanecieron enraizadas en la sociedad por un largo periodo. Por consiguiente, fueron reflejadas también en el naciente congreso, reunido por José de San Martín en 1822; las discusiones después de la independencia eran sobre las formas de gobierno posibles dentro del territorio peruano, ante ello se pensaba en continuar con una monarquía o con una república, el problema radicaba en la dificultad de una verdadera democracia en un territorio tan grande como el Perú. Este dilema generó la salida del país del mismo José de San Martín a quien acusaron de querer imponer una monarquía. “La independencia hubiera sido una “revolución social”, si a la presencia de una “burguesía consciente” se añadía un estado de ánimo revolucionario en la clase campesina”, pero ninguna de estas dos premisas existía en el Perú de 1821” (Flores Galindo 1982: 100). En efecto, aquella “burguesía consciente” no existía ante la

herencia colonial y una elite que se beneficiaba de las estructuras sociales ya dadas por el poder monárquico español. Esta carencia social condenó al Perú hasta la actualidad; la independencia solo se mostraba como una formalidad que dejó abierto el camino para que los criollos pudieran tomar el control directo de los negocios y el comercio.

Ciertamente, el proceso de independencia trajo consigo cambios necesarios, por ejemplo, la conciencia de una ciudadanía, pero claramente no fueron suficientes o eficientes, ante la época. Desde luego, existió una ruptura en las “jerarquías étnicas en la sociedad indígena y los privilegios de la nobleza entre los criollos” aunque la esclavitud continuó (Contreras y Cueto 2018: 90) el racismo y la discriminación seguirían siendo un problema que se incrementaría. Además, se originó un centralismo enfocado en la capital lo que generó el abandono de las algunas provincias bajo el dominio de gamonales –puntualmente hacia el sur del país-, sistema de poder latifundista o minifundista que ejercía control por medio de la explotación laboral y abusos de los campesinos de la manera más inhumana posible. Es el autor José Carlos Mariátegui quien escribe sobre dichos abusos en el año 1928, “El “gamonalismo” invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. El trabajo gratuito está prohibido por la ley y, sin embargo, el trabajo gratuito, y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio” (Mariátegui 2007: 26-28). Además, este tipo de poder injustificado, abusador y parasito fue denunciado, también, por personalidades como Manuel González Prada:

Si el gamonal de la sierra sirve de agente político al señorón de Lima, el señorón de Lima defiende al gamonal de la sierra cuando abusa bárbaramente del indio. [...] Las revoluciones parecen nada ante la codicia glacial de los encastados para sacar el jugo a la carne humana. Muy pocos les ha importado el dolor y la muerte de sus semejantes, cuando ese dolor y esa muerte les ha rendido unos cuantos soles de ganancia. [...] La República sigue las tradiciones del Virreinato. [...] Nuestra forma de gobierno se reduce a una gran mentira, porque no merece llamarse república democrática un estado en que dos o tres millones de individuos viven fuera de la ley (1976: 336 – 339).

Esta fuerte denuncia por parte del González Prada trata de exponer los abusos contra la vida de los campesinos indígenas que se realizaba al interior del país. Esta realidad rural surgía como una preocupación frente a los gobiernos de turno, no obstante, no se generaba ninguna acción real contra ello. El autor denuncia a los políticos como “hipócritas de la época” de preocuparse por ellos y pedir justicia, derechos o decretos para los indígenas cuando en la realidad esos pedidos eran palabras muertas. Un ejemplo de levantamiento contra los gamonales del sur andino es el de los inicios del siglo pasado, junto al militar Rumi Maqui, conocido como Teodomiro Gutiérrez. Es entre los años 1913 a 1915 que Teodomiro presencié los conflictos entre indígenas y gamonales en varias zonas de Puno:

Los indígenas de Samán pusieron a mi vista los cadáveres carbonizados de sus parientes y amigos, que habían sido quemados vivos, entre los cadáveres el de una muchacha, hija del indio Andrés Apaza, que antes de ser quemada viva había sido violada por esos monstruos; se me presentaron para ser examinados por mí, personalmente, varios indígenas, a quienes los gamonales los habían castrado; vi algunas casas en las estancias que esos barbaros, de ese nuevo Putumayo, al no poderse llevar todos los víveres en su riguroso saqueo, los habían mezclado con tierra y con ceniza, para que los indios fueran sumidos en el hambre y la miseria (Gallegos 1973:6, citado en Alvarado 2020).

En presencia de este atroz panorama, Gutiérrez intentó generar proyectos para la protección de este grupo vulnerable a costa de los gamonales, pero no fue escuchado por las autoridades. Es así como la indignación lo llevó a tomar nuevas medidas por medio de una rebelión que falló ante el intento de atacar una hacienda, en donde “el poder gamonal saldría victorioso con la fuerza, no con la ley” (Alvarado 2020: 170-172). La relevancia de este levantamiento es poder entender la magnitud del abuso de poder que cometían los gamonales al sur del país. Esta condición de vida de muchos indígenas persistió durante décadas después.

El autor Alberto Flores Galindo explica que la mentalidad del gamonal se regía bajo el racismo, justificaban la existencia de razas y por ende debía mostrar rasgos de superioridad, mientras que el gamonal debía presentarse imponente, el indígena

debía de ser sumiso. La discriminación contra los indígenas era predominante, al punto que se construyó una ideología contra ella, algunos diputados limeños buscaban el exterminio de esta raza indígena al igual que las pieles rojas en América del norte. “Con el ocaso de la aristocracia indígena colonial, indio y campesino fueron sinónimos; posteriormente ambos términos serían equivalentes a salvajes, todo lo opuesto a civilización y mundo occidental [...] el indio era el otro, condenado al silencio, inexpresivo como las piedras” (1994: 246 - 247). De alguna manera, este racismo buscaba acabar con la misma memoria del Perú precolombino a partir de una herencia colonial que justificaba la inequidad desde la superioridad del grupo colonizador respecto a los colonizados, estos efectos se prolongaron hasta lograr abarcar la mentalidad de la oligarquía criolla. La república, frente a todo ello, se mostraba como falsa y antidemocrática, pretendía construir un territorio “sin ciudadanos” con presidentes “tanto o más autócratas que los mismos monarcas del absolutismo” (Cueto y Contreras 2018: 112).

El siglo XX fue un periodo decisivo para la definición de la identidad social del país; aunque la economía seguía afectada por la guerra del Pacífico del siglo anterior, mejoró gracias a la explotación de las materias primas; el proyecto de urbanización estaba en marcha, sin embargo, el nuevo enfoque político oligárquico trataba de europeizar la capital del Perú sin preocuparse en el resto del país; por esa razón, las dudas sobre qué tipo de nación éramos realmente, o cuál era nuestra verdadera identidad aún se mostraban indefinidos. Jorge Basadre llamó a los primeros años del siglo como la “República Aristocrática” “esta denominación describe una sociedad gobernada por las clases altas, que combinaban la violencia y el consenso, pero con la exclusión del resto de la población. Asimismo, el término alude a un orden señorial, a una democracia limitada y a un país todavía desintegrado socialmente” (Contreras y Cueto 2018: 223). Esta democracia limitada e invidente frente al resto de la república, se construyó en base a la explotación ambiental y laboral del pueblo indígena, no solo en la costa y sierra, sino también en la selva con la activa explotación del caucho.

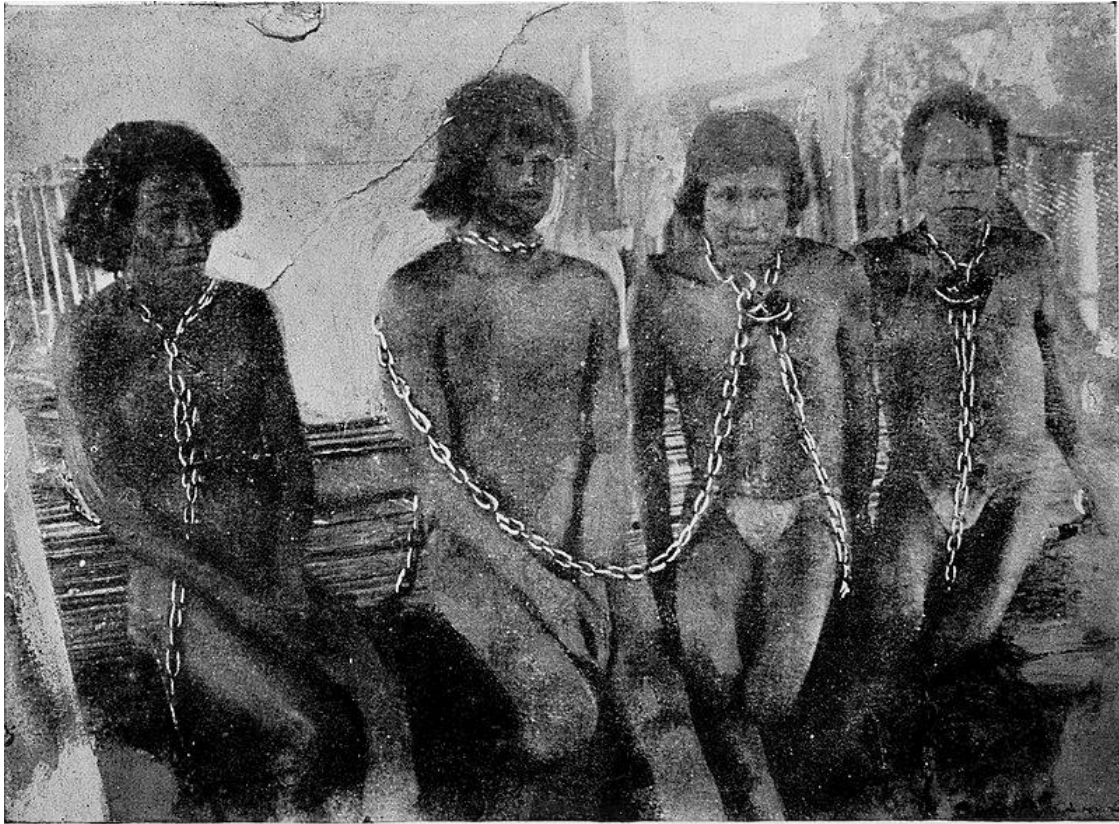


Ilustración 6. El Putumayo - el paraíso del diablo, viajes en la Amazonía peruana y relato de las atrocidades cometidas contra los indígenas allí. 1913. Recuperado de P. London: Fischer Unwin.

Por ejemplo, durante finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en el bien llamado *Infierno de Putumayo*, se llevó a cabo la extracción del caucho por medio de la esclavitud forzada donde los abusos contra la población indígena de la Amazonía se presentaban por medio de flagelaciones que terminaban en heridas llenas de gusanos hasta en genocidios reportados en la investigación de Roger Casement del año 1910 sobre las condiciones de trabajo en el Putumayo, y re-editado en el año 2011 en el *Libro azul británico: informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Aquellos delitos de lesa humanidad fueron denunciados, pero quedaron en la impunidad; demostrando –una vez más- que existían dos polos opuestos dentro del Perú, por un lado, la modernización y desarrollo de algunas ciudades como Lima, y el olvido, marginalización y la esclavitud forzada del resto del país.

Desde la segunda mitad del mismo siglo en adelante se buscará una modernización y se presenciara una conciencia más empática respecto al pueblo indígena, no obstante, esta población seguiría siendo vulnerable, excluida y minimizada. Serían pues, generaciones venideras a estos grupos sociales del interior del país quienes buscarían un mejor futuro en la capital, Lima. Ello se vio reflejado en el crecimiento demográfico de nuestro país y el centralismo junto a la modernización focalizada en Lima, generando oleadas de migración significativas hacia la ciudad. Esto era sinónimo de un sentimiento de progreso personal de aquel grupo que ante su herencia andina –en contraposición a la herencia colonial- buscaban desarrollarse para tener un reconocimiento social, además de buscar mejores condiciones de vida que no encontraban en sus pueblos o ciudades del interior, como salud, educación, trabajo, etc. Estos desplazamientos sociales son significativos en la medida que implicó una reconfiguración y el desborde poblacional en nuestra capital. Bajo una falta de planificación urbanística y de políticas de acogida e inserción laboral y social de los migrantes, se generaron nuevos asentamientos humanos (AA.HH.) precarios en los cerros, por ejemplo, las primeras barriadas en Lima en el cerro San Cosme en 1946 (Contreras Cueto 2018). Estos AA.HH., si bien permitían a los migrantes vivir en la capital, los exponían a condiciones paupérrimas y de sobrevivencia.

El sector popular y medio, para finales del siglo XX, comenzó a crecer, a tal punto que se contaba con 6 millones de peruanos en el territorio limeño. Esta situación de sobrepoblación se basa en el desplazamiento de la población del interior del país a la capital a razón del conflicto armado vivido en los años 80, además por la búsqueda de mejores servicios que Lima podía ofrecer (Contreras y Cueto 2018), en este periodo –en los años 90- el enfoque se encontraba en poder controlar la crisis económica, pagar la deuda externa, acabar con el terrorismo y en los actos de corrupción, antes que pensar en una verdadera gestión urbana a nivel nacional.



Ilustración 7. Hacinamiento de viviendas en uno de los cerros de El Agustino, Lima a mediados del siglo pasado. Recuperado de: <http://archivofotografico.jesuitas.pe>

En el plano económico, desde la segunda mitad siglo XX e inicios del siglo XXI, hemos sido testigos de un desarrollo económico, de un reforzamiento Estatal – basado en ciertas entidades gubernamentales que permiten un orden- y en la búsqueda de la integración social. Si bien se inicia el periodo de independencia sin ninguna intención real de inclusión social y bajo un sistema económico y productivo que estaban basados en estrategias de explotación del territorio, recursos naturales y grupos sociales marginados -bajo esclavización- como una manera de generar grandes ganancias, ello irá cambiando debido a que en este periodo el liberalismo se presentaría como una tendencia global que definía nuevos lazos de dependencia económica, por ejemplo, con Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, entre otros, lo que, en cierta medida, impedía una verdadera organización económica

independiente pero no por ello dejaba de aportar al desarrollo económico. Claramente, el proyecto de independencia del Perú trajo cambios de orden social y económico, el problema recae en que estos cambios no cumplieron con la promesa de una sociedad igualitaria, al contrario, las jerarquías se mantuvieron y se reforzaron hasta pasada la primera mitad el siglo XX.

En el plano político, desde los 50s en adelante, el país se verá afectado por la inestabilidad e irrupción democrática frente a los constantes golpes de estado llevados a cabo por Manuel Odría (1948-1950), Ricardo Pérez Godoy (1962-1963), Juan Velasco Alvarado (1968-1975) y Francisco Morales Bermúdez (1975-1980). Lo que significó un estancamiento significativo para el desarrollo de la nación por periodos. A ello se le adiciona la repartición de ciertos territorios del país a unas cuantas familias de élite, lo que impedía generar algún tipo de reforma real a nivel nacional.

Fue durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968) que se buscó implementar una reforma agraria para la expropiación de latifundios y minifundios, reforma que no resulto eficiente ante la oposición del entonces Congreso y los poderosos intereses oligárquicos de por medio. Asimismo, durante los últimos años del primer gobierno del presidente Belaunde se presencié el inicio de una crisis económica que terminaría afectando las últimas tres décadas del siglo XX.

La crisis de 1967 marcó el comienzo del fin. La sequía en la costa, el agotamiento de divisas tras sucesivos años de déficit del comercio exterior y de disminución de la inversión extranjera, desembocaron en una traumática devaluación del sol [...] La crisis fiscal se tradujo en elevación de impuestos y paralización de importantes obras públicas, con el consiguiente desempleo (Contreras y Cueto 2018: 356).

El debilitamiento político y económico dio lugar a un golpe de estado por el militar Juan Velasco Alvarado (1968), gobierno que logró generar cambios sociales significativos basado en un proyecto autoritario de modernización dirigido a todo el país en respuesta al atraso económico (Contreras y Cueto 2018: 360), por ejemplo, con el fin del gamonalismo bajo la reforma agraria. No obstante, se le cuestiona tal

reforma por generar una redistribución que seguía beneficiando a cierto sector, los campesinos ya no debían enfrentarse a los antiguos terratenientes sino a los nuevos gerentes.

A partir de este periodo podemos presenciar la continuación del declive político ante procesos judiciales de los últimos siete presidentes del Perú. Brevemente, podemos comenzar desde Francisco Morales Bermúdez presidente entre 1975 – 1980 quien en la actualidad cumple cadena perpetua por participar en la Operación Cóndor³. A este gobierno le continuó un oscuro y sangriento periodo de conflicto armado interno el cual demostraba que las brechas sociales se expandieron hasta tocar sus límites más violentos en la historia del Perú, llevándose consigo la vida de 69, 280 personas según el informe de la CVR⁴.

Para finales de los 80s, el Perú estaba afectado por la pobreza extrema, el terrorismo, el narcotráfico y la hiperinflación, bajo el gobierno del presidente Alan García Pérez (1985 – 1990) que produjo una crisis de hiperinflación del 2.000.000%, a lo que se adicionó una deuda externa y estancamiento del sector público que afectó a los siguientes gobiernos. Este presidente fue acusado de lavado de activos por su segundo gobierno (2006 – 2011). Posteriormente, el gobierno de Alberto Fujimori (1990 – 2000) quien en la actualidad se encuentra cumpliendo cadena perpetua por violación de los derechos humanos y corrupción; gobierno el cual inició con el proyecto neoliberal para que mediante la privatización -principalmente a favor de empresas extranjeras- se logre pagar la deuda externa del gobierno anterior y para promover rápidamente servicios públicos que el Estado no estaba en condiciones de otorgar.

Durante los siguientes años, la decadencia política y moral, de los representantes máximos del Estado, continuaría empeorando entre el periodo del 2000 hasta la actualidad, crisis política que se refleja en los procesos penales o en el mismo

³ "Operación Cóndor (...) De acuerdo a las organizaciones de derechos humanos, este plan produjo 30,000 desaparecidos, 50,000 asesinados y 400,000 personas encarceladas en todo Latinoamérica"

⁴ *Conclusiones generales del informe final de la CVR*. (2003). Comisión de la Verdad y Reconciliación. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>

encarcelamiento de varios de ellos por lavado de activos, por recibir sobornos, por corrupción, entre otros delitos. Entre ellos figuran, Alejandro Toledo (2001 -2006); Alan García (2006 – 2011); Ollanta Humala (2011 – 2016), Pedro Pablo Kuczynski (2016 – 2018) y Martín Vizcarra (2018 – 2020)⁵.

Podemos ir concluyendo respecto a la realidad política peruana actual que refleja un desenlace desalentador respecto al porvenir del desarrollo político; encontramos, en estos anteriores máximos representantes de la República, una desconexión notable respecto al desarrollo integro de la sociedad y a la gestión pública como fines supremos en relación a sus intereses personales político-económicos. De cierto modo, el desarrollo puramente económico ha sido potenciado a costa de actos delictivos que beneficiaron, como es reiterativo, a dichos mandatarios que ante la ambición llevaron a cabo abuso de poder desde sus posiciones como funcionarios públicos o autoridades públicas. Esta ambición, corrompida, afectó y afecta directamente el desarrollo del sector público el cual permaneció en constante abandono durante todo este periodo, y fue, frente a la crisis por SARS-CoV-2, que se logró evidenciar la miseria política.

En la primera parte del apartado hemos tratado de hacer un recuento histórico que nos permite dar cuenta de las brechas sociales que se prolongaron desde periodos previos a la proclamación de la independencia y se enraizaron en el desarrollo posterior de la república peruana, para entender de dónde provienen la segregación y marginación que resulta en la formación de grupos vulnerables en la actualidad. Posteriormente, hemos hecho un recuento breve del desarrollo económico, social y político, puntualizando en los dos últimos. Ello nos ayuda a visualizar y a reflexionar en el debilitado panorama que configura nuestra historia social y política de los últimos 40 años (1980 – 2020) que resultó en crisis absoluta previo al contexto del aniversario del bicentenario de independencia del Perú.

⁵ Manetto, F. (2020, 10 noviembre). *Todos los hombres de la corrupción en Perú*. EL PAIS. <https://elpais.com/internacional/2020-11-10/todos-los-hombres-de-la-corrupcion-en-peru.html>

El distanciamiento entre realidades de sectores sociales adinerados, en contraposición a los sectores sociales pobres y discriminados, se transcribe en la actualidad a partir de la indiferencia hacia los sectores segregados, respecto al desarrollo del país unitariamente. De alguna manera, quienes tienen el control de gestionar el Perú no lo hacen a favor de todas las comunidades peruanas sino a favor de sus beneficios; un escenario que se ha repetido desde el inicio del proyecto de República del Perú.

La inestabilidad gubernamental no permitió construir doscientos años de historia sin ningún tipo de conflicto. Frente a ello nos preguntamos ¿qué construye la memoria colectiva del Perú respecto a su liberación? se buscó la libertad de un poder opresor, de las jerarquías raciales impuestas y de la destrucción de una identidad minimizada por centenares de años, para pasar a ser dominados por un poder político oligárquico –por peruanos- que continuó con la opresión de la sociedad, presentando una actitud tibia frente al cambio que se generó como la nueva herencia republicana aristócrata para los siguientes gobiernos del siglo XX. Se siguió condenando a los grupos marginados y esclavizados forzosamente a su condición de pobres porque el Estado nunca los consideró como una prioridad, no se buscó verdaderas oportunidades ni el bienestar para ellos, lo que se potenció frente a las nuevas políticas neoliberales que llevaba a cada peruano a tener que preocuparse por su propia vida. Nuestra sociedad peruana no ha logrado consolidarse como una “sociedad igualitaria y próspera” y se presentará al aniversario de los 200 años de independencia como un Estado fallido, con un proyecto de nación inconcluso, que como entidad pública nunca pudo proveer el bienestar a todos sus pobladores fuera de la capital, ni a nivel educativo, sanitario, laboral, económico o político.

1.3.2 ANTECEDENTES A LA CRISIS SANITARIA EN EL PERÚ: LAS VERDADERAS VÍCTIMAS

Este apartado busca ejemplificar, específicamente, las fallas por parte del Estado peruano respecto a las distintas crisis sanitarias que presentó el país antes que el SARS-CoV-2 y que fueron potenciadas por las brechas sociales y las desigualdades del Perú.

Previamente, intentamos identificar aquel grupo segregado y vulnerable por el Estado del Perú. Mediante las distintas crisis –ya sean sanitarias, económicas o políticas- podemos identificar cuáles son los sectores sociales más afectados y expuestos. Ello, también, nos permite demostrar en función a qué se desarrolla un país: si al bienestar de la vida bajo las necesidades biológicas –básicas- de los individuos, por ejemplo, a través de un sistema sanitario adecuado para la salud, o bajo necesidades justificadas por un consumismo.

Actualmente, y como ya lo hemos mencionado previamente, los efectos por el virus SARS-CoV-2 han desencadenado una serie de crisis no únicamente a nivel sanitario, sino también a nivel económico, por la desaceleración de la economía que abatió a todo el mundo; a nivel político, por la incapacidad del Estado en lograr una mejor gestión contra el virus; a nivel social, por el cambio repentino del modo de vida; entre otros factores, generando, a la par, un número desmesurado de fallecidos a nivel mundial y nacional. En el Perú, la cifra de decesos –hacia la segunda ola- se incrementó considerablemente⁶.

A lo largo del año 2020 e inicios del año 2021, los peruanos hemos sido testigos de la incapacidad del Estado, ante la falta de regulaciones o falta de prevención ante

⁶ Parra Wong explicó que el Centro Nacional de Epidemiología reporta un total de defunciones por SARS-CoV-2 de 99 651 fallecidos, cifra elaborada con datos del Sistema Nacional de Defunciones (Sinadef).” Cifra de muertos por COVID-19 puede llegar a 120 mil”. (2021, 18 febrero). Consulta: 5 de marzo del 2021.

[https://comunicaciones.congreso.gob.pe/noticias/cifra-de-muertos-por-covid-19-puede-llegar-a-120-mil/#:~:text=17%20Feb%202021%20%7C%20%3A59%20h&text=Parra%20Wong%20explic%C3%B3%20que%20el,Nacional%20de%20Defunciones%20\(Sinadef\).](https://comunicaciones.congreso.gob.pe/noticias/cifra-de-muertos-por-covid-19-puede-llegar-a-120-mil/#:~:text=17%20Feb%202021%20%7C%20%3A59%20h&text=Parra%20Wong%20explic%C3%B3%20que%20el,Nacional%20de%20Defunciones%20(Sinadef).)

el déficit de productos, por esa razón, a pesar de que se implementó un estado de emergencia a tiempo y se estableció una cuarentena muy restrictiva, no se lograron resultados óptimos. Por ejemplo, el oxígeno medicinal escaseó a nivel nacional; los centros sanitarios públicos presentaron un déficit en el número de las camas UCI en relación a la cantidad de los pacientes graves; los centros sanitarios privados pidieron una cantidad de dinero exorbitante para atender enfermos graves del virus o para realizar pruebas de descarté; los precios de medicamentos –sobre todo en el oxígeno medicinal- tendió a precios irregulares respecto a la oferta y demanda, en otras palabras, a la alza de precios por la escasez. Asimismo, las negligencias también se dieron ante la falta de ética, por ejemplo, se recetó, por parte de ciertas autoridades y medios de televisión, tratamientos con medicamentos no aprobados por estudios científicos, y lo más crítico de todo fue que se distribuyó vacunas ilícitamente a un grupo de personas privilegiadas antes que a pacientes graves de la Covid -19 o que a los médicos de la primera línea. Todos estos ejemplos nos demuestran una parte del mal manejo y la falta de regulaciones por parte del Estado -necesarias para preservar la vida misma- el cual accionó lentamente frente a las verdaderas necesidades de las personas.

Este es el panorama de crisis sanitaria por SARS-CoV-2 en el Perú a inicio del año 2021. Frente a la incapacidad por parte del Estado y del sector privado para poder trabajar unidos, surgen dudas respecto a si anteriormente hemos sido víctimas de alguna otra crisis sanitaria que nos haya podido advertir de nuestra incapacidad. Marcos Cueto (1997), recopila información sobre las epidemias en nuestro país a lo largo del siglo XX. En el libro, *El regreso de las epidemias: salud y sociedad en el Perú del siglo XX*, el autor denota cómo la paupérrima evolución de nuestro sector salud no se ha fortalecido a pesar de las distintas crisis sanitarias, resultado de la complejidad del Perú no solo a nivel geográfico, sino también a nivel cultural. Consecuentemente, las constantes crisis políticas -en base a la corrupción- a lo largo de varios años, han logrado incrementar el problema. Siendo los sectores populares las verdaderas víctimas no solo del tardado desarrollo político y económico, sino también sanitario, el autor menciona que:

Las epidemias fueron producidas principalmente por la pobreza y también por la carencia de una infraestructura sanitaria adecuada. Generalmente comenzaron con un brote sorpresivo que luego de cierto desconcierto fue identificado. Sólo cuando la enfermedad se intensificó, se tomaron medidas de urgencia que incluyeron a veces la creación de organismos que acabaron integrándose al Estado. Asimismo, hay reacciones populares como la huida de los lugares afectados, la atribución del contagio a grupos marginales o percibidos como extraños, la resistencia a los métodos sanitarios autoritarios y la posterior atenuación tanto de la epidemia como de las medidas sanitarias (1997:19-20).

El autor identifica un tópico incrustado a las situaciones de crisis sanitaria del país, la pobreza. Cueto busca puntualizar en los principales problemas que nos afectan, vistos como un ciclo entre pobreza, epidemias y respuestas del Estado. Estos problemas son reforzados por la segregación social o las políticas insuficientes para un país tan complejo, grande y desconectado como el nuestro. Pero lo resaltante de la crítica por parte del autor y el enfoque del problema hacia el sector pobre o de clase media baja del país y hacia el Estado es por un déficit de saneamiento que permita una mejor salud pública, como por ejemplo servicio de agua potable o desagüe. Estos servicios que deberían ser provistos por el Gobierno peruano, pero que no son suficientes, contribuyen al continuo ciclo de enfermedad y discriminación de aquel grupo que no puede mantener su vida por falta de recursos básicos y económicos. Este escenario es crítico y potenciado por el desborde popular que sufrió Lima a mediados del siglo pasado, lo que llevó a una sobrepoblación de la ciudad y a nuevos asentamientos humanos que, posteriormente, se convirtieron en distritos, como lo mencionamos en el apartado anterior. Es crítico, también, por políticas influenciadas por el neoliberalismo que obligaba a la población de distintos niveles socioeconómicos, a ser totalmente responsable de sí mismos, de alguna manera, a correr con todos los gastos de la enfermedad debido a que el Estado no los protege y a un sistema de salud público en abandono durante las últimas décadas del siglo XX como mencionamos en el apartado anterior.

Entre las epidemias en el siglo XX mencionadas por el autor, nos encontramos con la peste bubónica, que afectó la costa entre 1903 y 1930; la fiebre amarilla, que

afectó la costa norte entre 1919 – 1922; el tifus y la viruela, que afectó zonas de los andes -en mayor medida, a Puno- en los años treinta; la malaria, que afectó la costa y selva -en mayor medida- a inicios del siglo pasado; y, por último, el cólera, que afectó a casi todo el país a inicios de los noventa (Cueto 1997: 20-22). Todas estas epidemias recalcaron que el impacto de una enfermedad en la sociedad podía llegar a tener implicancias biológicas, sociales, tecnológicas y políticas. Las epidemias, durante este periodo fomentaron el trabajo en conjunto de las distintas comunidades para tratar de reducir los efectos –bajo sus propias condiciones- lo cual es positivo en la medida en que un pueblo se pueda organizar para superar alguna epidemia, pero negativo en la medida que no existe una verdadera presencia del Estado y que las condiciones de muchos pueblos era deplorable; además, las políticas sanitarias se apoyaban en los recursos tecnológicos –externos, extranjeros- sin mucho afán de buscar un desarrollo tecnológico nacional.

La respuesta social a la enfermedad es otro factor importante. Y junto a ello, está la respuesta del Estado o de las políticas consideradas oportunas para la implementación de alguna cura o el control de la situación sanitaria. Es un caso interesante el de la peste bubónica, la cual se dio a inicios del siglo pasado en el contexto de un intenso comercio internacional marítimo, que generó nuevos contactos transnacionales que a su vez potenciaron los contagios. Así mismo, la situación de la costa no era la más salubre en aquella época, al contrario, las condiciones de vida eran bastante precarias, lo que potenció la enfermedad. A razón de ello, se creó en 1903 la Dirección de Salubridad, que para 1935 se convertiría en el Ministerio de la Salud (Cueto 1997: 35). La respuesta social a la peste tuvo que ver con la cura y la percepción de la enfermedad y la salud, según el autor. Ello llevó a que al momento de medicar o de aplicar la vacuna respectiva, existieran miedos por parte de la población, que llevó a implementar políticas violentas para obligar a las personas a vacunarse. Las medidas sanitarias implicaban la incineración de locales identificados como focos de la epidemia, lo que llevó al rechazo de la población. Esto denota que el Estado buscaba enfrentar el problema sin pensar en una gestión adecuada para que la respuesta social fuera positiva.

Tomamos el ejemplo de la peste bubónica como uno en los tantos casos de los cuales se enfoca el autor para denotar algo tan reiterado y perjudicial como es la segregación y afección de cierto grupo social popular y pobre respecto a la enfermedad. Resulta preocupante pensar que, en cierta medida, la culpa respecto a la propagación de epidemias dependa de las precarias condiciones de vida que presenta el sector pobre de nuestra población, sin comprender que el verdadero problema recae en la falta de una verdadera gestión a favor de la vida por parte del Estado. Esta debería implicar dotar de la infraestructura mínima indispensable para poder preservar la vida, así como una predisposición al constante reforzamiento de la salud pública. No obstante, hemos visto que esta infraestructura sanitaria mínima necesaria –servicios de agua potable y alcantarillado- no es adecuada ni en la capital ni a nivel nacional, cuando son servicios de primera necesidad indispensables para tener una vida digna y para afrontar enfermedades.



Ilustración 8. El callejón Otaiza fue uno de los focos infecciosos de la peste bubónica en Lima. Las autoridades demolieron la zona y la convirtieron en pasaje. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/noticias/peste-bubonica/>

Aproximadamente, 80 años más tarde, se volvió a presenciar otra epidemia que denotaba los mismos errores. Es de esta manera que enfermedades como el cólera se difundieron en el país -a inicio de los 90s- de manera precipitada, tanto por falta de un servicio sanitario básico para el sector de clase media baja y pobre del país, como la falta de políticas públicas respecto a todo el sistema gubernamental para poder enfrentar la crisis epidemiológica.

Según un estudio de 1988, sólo el 55 por ciento de la población tenía acceso a agua potable y el 41 por ciento a sistemas de alcantarillado (en las zonas rurales los promedios eran mucho más bajos: 22 y 16 por ciento respectivamente). El asunto del agua es de especial relevancia porque a diferencia de África, donde los alimentos se convirtieron en el principal vehículo de transmisión, en el Perú y en América Latina el cólera se difundió por el agua utilizada para la bebida, la preparación de comidas, el lavado de la ropa y el baño (Cueto 1997: 177).

Según el autor, la falta de agua potable, su almacenamiento incorrecto, la falta de alcantarillado para residuos fecales, generó que más de 300 mil peruanos enfermasen y más de 2 mil murieran en 1991 (1997: 175). Esta enfermedad se incrementó durante los gobiernos de Fernando Belaúnde como de Alan García, que generaron disminución de salario, desempleo e hiperinflación, lo que deterioró, afectó y colapsó los servicios públicos.

Asimismo, el siguiente gobierno de Alberto Fujimori, al reducir el gasto público en salud y saneamiento adecuado, impidió tratar y enfrentar la epidemia eficientemente, haciendo que la población de sectores socioeconómicos diferentes dependa del sector de salud privado impulsado por el proyecto neoliberal como práctica económica, lo que llevó a la propia población a correr con los gastos de la enfermedad. “El mensaje del neoliberalismo implicaba responsabilizar a los más pobres de su propia suerte” (Contreras y Cueto 2018: 408). Además, como lo mencionamos en el sub capítulo 1.2, el entonces presidente Fujimori acusó al ministro de salud, Carlos Vidal, por crear una alarma a nivel internacional sobre la magnitud del problema, lo que demostró la falta de atención, empatía, responsabilidad por parte del mandatario. En cierta forma, Fujimori no apoyaba del

todo al Ministerio de Salud, lo que deja en claro el desinterés por parte del jefe de Estado en preservar la vida de los pobladores.

De alguna manera, el esfuerzo realizado por el mismo personal sanitario de los centros de salud pública logró contener la enfermedad del cólera. Los tratamientos de antibióticos y rehidratación fueron una solución barata y eficiente para salir de la enfermedad, además del programa de control por parte del MINSA para la higiene personal. En ese momento, la solidaridad entre hospitales permitió la colaboración de equipos para atender a los enfermos. “La epidemia sirvió para que la población modificase en algo sus expectativas ante los servicios de salud. La gratuidad no existía desde hacía varios años en la mayoría de los hospitales, pero con el cólera volvió a existir este derecho y la población demandó ser atendida sin cobro alguno en estos establecimientos” (Cueto 1997: 201). Este suceso, claramente, no repercutió en las décadas siguientes; a lo largo de 30 años el sistema de salud público siguió presentando insuficiencias a nivel nacional, no solo respecto a factores de infraestructura sino también de remuneración y valoración al trabajo del personal sanitario. Ciertamente, sí se pretendió mejorar el servicio de salud público repartido en cuatro entidades el Ministerio de Salud, EsSalud, las Fuerzas Armadas y la Policía Nacional⁷, pero ello bajo un lento e ineficiente progreso que se evidencia por las repetidas negligencias por parte de los centros de salud públicos. En esos años, además, se dispuso un nuevo sistema de atención basado en el aseguramiento de las personas como una política y negocio en vez de potenciar un servicio de salud público gratuito para la población.

Durante la década de 1990, se introduce gradualmente el concepto de aseguramiento en salud. Este concepto expresa operativamente la aparente necesidad de diferenciar, en los sistemas de salud, la función de compra de la función de venta de servicios, en aras de conseguir mayor eficiencia. En la práctica, esta preocupación, básicamente financiera, desestima la provisión de servicios de salud, función mediante la cual se plasma la misión central del sistema (Lazo-Gonzales et al., 2016: 32).

⁷ World Health Organization. (2013, 9 julio). *OMS | El Perú*. Consultado: 3 de marzo de 2021 <https://www.who.int/workforcealliance/countries/per/es/>

Claramente, el sector menos golpeado –frente a las distintas epidemias, y puntualmente, el cólera- fue el que tenía toda la infraestructura sanitaria necesaria –agua potable y desagüe- y los recursos económicos suficiente para tratarse de la enfermedad en centros de salud privados. Ello potencia que, desde un grupo social pudiente hacia uno popular, se generaron prejuicios y estereotipos que terminan siendo contraproducentes para combatir enfermedades epidémicas, además, de ser contraproducente para el desarrollo integral de nuestra sociedad. Como reitera Cueto, muchas autoridades insistían que la responsabilidad era individual y que en caso te enfermaras era por “cierta inferioridad social” (1997: 207) demostrando que el Estado no iba a tomar mayor responsabilidad e iba a dejar morir a quienes no podían costear su vida.

Este apartado buscó realizar un repaso de las crisis sanitarias en el Perú del S. XX. Se puede concluir que las enfermedades en nuestro país, son una manera más de señalar a los grupos vulnerables, incluso como los culpables de su propia miseria. Esta manera de marginar, 30 años después de la última epidemia, continua frente a la coyuntura del SARS-CoV-2, al igual que continua la incapacidad del Estado de poder regular y asegurar el bienestar y la vida de las personas ante la pandemia.

Volviendo a la pregunta presentada al inicio de este primer capítulo: ¿de qué manera la realidad social peruana es definida por la muerte? Podemos llegar a la reflexión de que nuestra sociedad es definida por la muerte en la medida en que pensemos cuáles son las razones de muerte, a qué tipo de muerte hacemos referencia y respecto a quienes. En cierta medida, pensar en la posibilidad de morir por situaciones que son totalmente evitables o reversibles, es pensar en muertes injustas, innecesarias o inconcebibles. La muerte en el contexto peruano es potenciada por factores políticos –respecto a la gestión pública sanitaria- que no logran tener la eficacia suficiente para proveer atención a toda su población equitativamente, y ello se ve reflejado en sectores socioeconómicos bajos para quienes el Estado nunca asumió la urgente responsabilidad de preservar su vida, ni durante la colonización española, ni en el Perú de la pos independencia.

De alguna manera, permitir que los sectores más pobres del país salgan adelante bajo las condiciones de su precaria realidad es invitarlos a sobrevivir en un sistema que no va a tomarlos como prioridad. Situación que se intensifica ante la presencia de epidemias o pandemias, lo que desemboca en la muerte de los mismos. Identificar ese tipo de muerte injusta e innecesaria nos permite entender que el desarrollo humano del Perú no apunta a luchar contra la realidad pobre que define al Perú en un 20.5%⁸.

No obstante, es a partir de la misma población que también surge un rechazo contra quienes se ven más afectados por distintas enfermedades, como lo ha mencionado Cueto. Las brechas sociales son un problema relevante frente a las crisis sanitarias por epidemias ya que potencian la marginalización de quienes siempre lo han sido. La tripartición entre la pobreza, epidemias y las respuestas insuficientes por parte del Estado son un ciclo continuo que intensifica los efectos adversos.

El Gobierno peruano se ha mostrado indiferente y falto de acciones adecuadas para tratar cada crisis, además la falta de previsión, falta de preparación e incapacidad de acumular conocimientos de las distintas epidemias que pudieran servir para diseñar e implementar un Sistema que esté preparado para las siguientes crisis sanitarias. Estas inadecuadas respuestas del Estado resultan muchas veces en la muerte de quienes pudieron ser salvados bajo otros contextos socialmente desarrollados.

⁸ Más de 6 millones de peruanos se encuentra en pobreza (2020b, noviembre 11). *Regiones más pobres*. Instituto Peruano de Economía. Consultado: 15 de febrero de 2021
<https://www.ipe.org.pe/portal/regiones-mas-pobres/>

CAPÍTULO II. EL FENECER DE LA IDENTIDAD NACIONAL Y LA FALTA DE REPRESENTATIVIDAD

Este segundo capítulo busca identificar, cuestionar y reflexionar sobre cómo se buscó la simbolización de ideales de la nación a través de los monumentos conmemorativos de Lima, puntualmente, desde el monumento al libertador Don José de San Martín, realizado durante la celebración del centenario de independencia del Perú. En este proceso de incorporar una nueva propuesta de construcción de identidad desde la identificación y conmemoración de ciertos héroes y eventos relevantes para el proceso de independencia, se pretendió crear una memoria colectiva desde una visión modernista y europeizada, desde la misma élite peruana, lo que devino en la agudización de las brechas sociales ya existentes.

Por consiguiente, existió una falta de representatividad a sectores minimizados como los indígenas, por ejemplo, desde las autoridades políticas, lo que resultó en la dificultad de poder fortalecer la representatividad desde el mismo Estado en la posterioridad. La constante corrupción o las irresueltas brechas sociales, impidieron poder llevar a cabo el proyecto de República del Perú como aquella nación unificada e íntegra. Frente a este problema de identidad nacional, buscamos identificar por qué no es viable la posibilidad de conmemorar el proyecto de independencia y cómo ello se potencia desde una falta de representatividad desde los monumentos conmemorativos republicanos. Ejemplo de esto es el monumento al libertador Don José de San Martín en el que el grupo vulnerable de ese momento –el pueblo indígena- no es identificado ni representado como parte indispensable de nuestra historia en el periodo de celebración de los cien años de independencia del Perú. Para desarrollar este apartado nos apoyaremos en autores como Alfonso W. Quiroz, Natalia Majluf, Johanna Hamann, entre otros.

Así mismo, buscamos identificar y reflexionar –de manera concisa- sobre el devenir de la escultura pública y su categoría de monumentos conmemorativos. Para ello, nos apoyaremos en el autor Javier Maderuelo quien logra identificar el declive de la escultura pública conmemorativa desde el desarrollo cultural dado a partir del proceso de modernización, el cual rompió con el antiguo orden político que

impulsaban los nacionalismos. En cuanto a sus observaciones reflexionaremos, brevemente, sobre cómo el cambio cultural se vio reflejado en el campo artístico escultórico –respecto a la idea de monumento- para luego pasar a analizar estas ideas aplicadas en el campo limeño.

Ahí será necesario puntualizar en la relevancia del enfoque crítico político y social que comenzó a calar en la producción artística limeña. Para ello, tomaremos como ejemplo al artista Juan Javier Salazar, quien es un artista clave para este documento debido a que conecta el enfoque crítico sobre la historia del Perú a su producción artística. Por esa razón, nos enfocaremos en su intervención a monumentos conmemorativos republicanos.

En el primer capítulo intentamos indagar sobre el contexto que se presentó durante la independencia del Perú y el que se presenta frente al bicentenario, para que, más allá de pensar estos momentos como una celebración, podamos identificar aquellas irregularidades que volvieron al poder estatal peruano un poder fallido. De ahí que en el segundo capítulo, podamos cuestionar el papel que cumplen los monumentos conmemorativos republicanos y los ideales de nacionalismos que se buscaron construir a partir de ellos, los cuales podrían resultar siendo falsos.

2.1 IN-CONMEMORACIÓN AL PROYECTO DE INDEPENDENCIA: LOS MONUMENTOS DEL CENTENARIO

Anteriormente hemos intentado demostrar que las divisiones sociales han marcado este país de manera muy perjudicial y contraproducente; este problema de jerarquización social se propagó a sectores como el económico y político. Ello ha llevado a que la población indígena sea marginada y discriminada, de alguna manera, a seguir alargando la brecha entre un grupo privilegiado –la elite criolla- y otro el no privilegiado –el pueblo indígena, esclavos-. Si bien a inicios del siglo XX, en la historia del Perú, existen intentos de inclusión social por parte de ciertos gobiernos, por ejemplo, con la filosofía de Patria Nueva del presidente Augusto B. Leguía, estos intentos se ven interrumpidos por el centralismo y el racismo predominante alrededor de Lima.

En los siglos XIX y XX el enfoque centralizado en la capital, Lima, se puede entender desde el emplazamiento de sus monumentos conmemorativos y el desarrollo urbanístico a partir de ellos; monumentos como el de Simón Bolívar (1825-1859), el Combate dos de Mayo (1874), al libertador Don José de San Martín (1921), entre otros. Sin embargo, esta orientación focalizada en la modernización de Lima, reforzó un ideal de nación, desde los monumentos, para el grupo social para el que estaban hechos, los limeños. Dicha búsqueda de ideales patrióticos demostraba la falta de representatividad de imagen a la que los monumentos mencionados contribuían, dejando de lado gran parte del país, entre ellos a la población indígena. Frente a esta falta de representatividad de la diversidad cultural, proponemos cuestionar la celebración de conmemoración de los cien años de independencia del Perú como un hecho alejado de sus fines, los cuales deberían haber implicado considerar a todos los individuos del país, peruanos con derecho a la igualdad.

El panorama dentro del territorio peruano, durante el primer cuarto del siglo XX, se presenta definido por dos realidades sociales, por un lado, estaba el fervor de los grupos de poder beneficiado por la ruptura con la corona española –en su mayoría los criollos- y, por otro lado, un grupo al cual se le seguía esclavizando por medio de la servidumbre (Cueto y Contreras 2018: 100). Durante un largo periodo, antes

y después del centenario de la independencia del Perú, el malestar de la población -al interior del país- se hacía sentir junto a las rebeliones o motines de las clases populares a razón de los constantes abusos por parte del sistema de poder gamonal y la explotación laboral, por ejemplo, en Putumayo, como hemos mencionado en el apartado 1.3.1. Este contexto, próximo al aniversario de los cien años de independencia del Perú, nos muestra muy fríamente una realidad rural –el interior del país- y una realidad urbana -la capital-, en ambas el racismo y los abusos era justificado por un sistema jerárquico social de la época. En este periodo es difícil poder identificar una identidad nacional real e íntegra, más allá de los ideales de la oligarquía criolla.

La búsqueda del desarrollo de la capital, durante finales del siglo XIX e inicios del siglo XX se va a contraponer, totalmente, a la realidad de las zonas rurales del Perú. La modernización de la capital era un proyecto que se sobreponía al desarrollo del resto del país, mostrando un progreso ventajoso respecto a la planificación urbanística, lo que indudablemente generaría una idealización de la capital como un destino para el progreso del migrante por parte del resto del país, ello sería una de las tantas razones –entre otras como económicas o sociales- por las que se impulsaría la inmigración a Lima a mediados del siglo XX. Es oportuno contraponer estas realidades para entender claramente las diferencias que se presentaban en la misma república a inicios del mismo siglo ya mencionado; sin embargo, la mejora de la ciudad no siempre era respaldada por la ética y moral de los mismos políticos.

Uno de primeros hechos urbanísticos significativos para la capital sería la destrucción de las murallas. No obstante, este fue un hecho progresivo que tiene una relación directa con ideologías de progreso modernista, con la monumentalización de la ciudad a través del trazado de importantes ejes viales urbanos y con los monumentos conmemorativo en su conexión con el espacio público. De alguna manera, las esculturas monumentales, no solo buscarían fortificar un nacionalismo respecto a la independencia del Perú, sino también jugarían un papel importante en la planificación y embellecimiento de Lima basados en estándares urbanos europeizados. Es así que el primer monumento

conmemorativo que se instala en la ciudad sería a Simón Bolívar, en el año 1859 bajo el mandato de Ramón Castilla. Este sería emplazado en la actual Plaza del Congreso (Hamann 2011: 37-38). La relevancia de esta escultura monumental conmemorativa pública radica en el interés de planificación del espacio urbano como un proyecto urbanístico complejo.

Es así que los siguientes monumentos comenzarán a emplazarse en la ciudad con motivos políticos y urbanísticos, para la ornamentación de esta y para la imposición de ideologías políticas respecto a la modernización de la ciudad, lo cual favorecía a la élite limeña. Un hecho que permitió potenciar la intención de ruptura con el pasado fue el acto de traspasar el perímetro de la misma ciudad de Lima. Un ejemplo de ello es el monumento conmemorativo al Combate del 2 de mayo, en donde se buscaba solemnizar el combate ganado contra los españoles, que significaba la liberación total de la corona española. Este enfrentamiento estaba insertado en la guerra hispano-sudamericana y significaba el reforzamiento de un nacionalismo que recién se iba formando.

Hamann (2011) explica que esta segunda escultura monumental permitió la reconfiguración de la ciudad de Lima. A pesar de que el plan de emplazamiento del monumento se realizó a último momento, este implicaría la ruptura definitiva con los límites de la ciudad al haber estado ubicado en la parte externa de las murallas permitiendo reforzar la necesidad de implementar un plan de urbanización de la ciudad. “El monumento se levantó en la portada del Callao lugar también llamado el Óvalo de la Reina; entre la Av. Bolognesi y la Av. Alfonso Ugarte. Su apertura hacia el Callao es la llamada Av. Colonial” (2011: 53). Esta despreocupación por responder a la gestión a tiempo sería una peculiaridad reiterativa. Así mismo, la identificación de grandes avenidas aportaría a la expansión de la ciudad.

Los monumentos conmemorativos durante el siglo XIX buscaban engrandecer el sentimiento patriótico iniciada con la independencia, representar ideologías y construir una identidad bajo estéticas clásicas europeas. Se imponía así un gusto característico de la clase alta oligárquica que alargaba la brecha social dentro de la ciudad y aumentaba la duda externa al buscar asemejarse a ciudades europeas.

Es, durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) que la ciudad de Lima contaba con una expansión impensable 100 años atrás. Las murallas ya se habían demolido en su totalidad; existían más de 10 distritos, como Breña, Chorrillos, Miraflores, Magdalena, La Victoria, ya se habían construido más de 20 avenidas y se aspiraba a la modernización de la ciudad. En este periodo se buscó una mayor inclusión con el pueblo indígena mediante la filosofía de Patria Nueva, que tenía entre sus propósitos “la ruptura del control político de las élites civilistas, para incorporar a las clases medias, y limitadamente, demagógica o simbólicamente a las clases trabajadoras e indígenas” (Cueto y Contreras 2018: 262). Sin embargo, según el historiador Alfonso W. Quiroz, el presidente Leguía realizó esta ruptura mediante encarcelamiento de sus oponentes, deportaciones y la amenaza a la prensa independiente a ser clausurada. Adicionalmente, se considera que su gobierno fue responsable de llevar al país a un endeudamiento externo y de ser uno de los gobiernos más corruptos de la primera mitad del siglo XX.

Las suntuosas celebraciones por el centenario de la independencia acarrearón gastos excesivos y derroche de fondos públicos a gran escala, no obstante, la caída de los precios de las exportaciones en 1921. Se erigieron nuevos edificios públicos y monumentos patrióticos. Para ganarse la buena fe de diversos intereses extranjeros, el gobierno de Leguía le regaló a la embajada española un edificio que valía 45.000 libras peruanas, contrató profesionales estadounidenses como administradores públicos y estableció una misión policial española y otra naval estadounidense (...) La corrupción prevaleció en todo ámbito administrativo: el mal ejemplo fue dado por los ministros y empleados públicos de alto rango, que llegaron a su cargo sin riqueza personal y, en corto tiempo, aparecían amasando fortunas (Quiroz 2013: 298 -299).

Esta corrupción por parte del gobierno de Leguía era encubierta por su plan de modernización. La celebración del centenario para Leguía era bastante significativa para él y sus postulados. De algún modo, implicaba una segunda independencia desde su filosofía de Patria Nueva para poder proclamar una reivindicación de la nación y, de pasada, proclamarse como el nuevo libertador del Perú. En cierta medida, y según lo identificado por Hamann, el emplazamiento de monumentos significativos –por gobiernos anteriores- como el del Combate del 2 de mayo o la

Torre del Reloj del Parque Universitario, al cual se le adicionaría el del Libertador San Martín, tenía un fin político para Leguía ya que servía como estrategia política para poder configurar las ciudades desde el poder (2011: 114). La relevancia de ello sigue recayendo en la construcción de una imagen idealizada como una manifestación tangible e indiferente hacia las dos realidades paralelas e inconexas que coexistían en el país.

Dentro de este escenario, se dispuso la construcción del monumento conmemorativo al Libertador Don José San Martín. Su emplazamiento significaría, según Hamann, la representación de un poder, de una nueva ideología, de una nueva ciudad, en un espacio ambientado de la manera más elegante y europeizada para albergar el monumento. Esta predisposición al embellecimiento de la capital dejaba de lado el desarrollo urbano de la población rural la cual quedaría en manos del gamonalismo por varias décadas. De alguna manera, los discursos que se comenzaban a crear alrededor del monumento conmemorativo a San Martín estaban basados en ideales que no lograban ser patrióticamente significativos a nivel nacional.

Un par de hechos anecdóticos, pero relevantes, fueron el concurso dispuesto para la realización del monumento al libertador, llevado a cabo en el año 1909; en el que resultó ganador el proyecto presentado por el escultor español Mariano Benlliure, venciendo al proyecto propuesto por el reconocido artista peruano Carlos Baca-Flor. Y, además, el segundo hecho anecdótico recae en el lugar de emplazamiento del mismo monumento, inaugurado 12 años después del concurso de 1909 por el gobierno de Augusto B. Leguía. “La plaza se encuentra ubicada en una zona que fue utilizada, en tiempos prehispánicos, como un importante cruce de caminos entre la costa y la sierra. Se halla en el centro del perímetro urbano de la Lima colonial, como el punto medio de un tejido que articula espacios públicos de vital importancia” (Hamann 2011: 218). Lo resaltante del emplazamiento de este monumento era el lugar; ciertamente, tenía una relación con el pasado precolombino al haber sido construido sobre uno de los caminos incas. De alguna manera, esta conexión con el Perú precolombino pensada desde el territorio donde se decidió la construcción

de la plaza hubiese podido simbolizar una alianza entre el pasado y el presente para el fortalecimiento de la identidad nacional multicultural ya que permitiría la resignificación o re-valoración de aquella memoria colectiva debilitada junto con la colonización, pero esa posible conexión no iba más allá de la coincidencia y de una mentalidad excluyente e inequitativa.



Ilustración 9. Monumento a José de San Martín .1920. Instalación del monumento a José de San Martín en el emplazamiento que sería inaugurado en 1921 como la Plaza San Martín. Recuperado de: Variedades, 643

Consecuentemente, se impone una realidad sobre otra, ante la intención de ornamentar toda la plaza con edificios al estilo francés y tratar de imponer un estatus poco correlativo con la realidad del país, se buscaba armar un discurso de progreso que en ese momento solo le correspondía a la élite criolla. Volvemos a presenciar la superposición de ideales mediante estructuras arquitectónicas, una práctica para imponer el poder y sus ideologías sobre algo más; una estrategia usada por los españoles al momento de colonizar. Claramente, esta estrategia, en tiempos de la colonia, tenía una intención directa a sus fines, en el caso de la plaza a San Martín esta imposición era indirecta bajo el gobierno de Leguía. Y menciono ello porque pensar en la celebración de un centenario ante ideales cada vez más lejanos a la realidad del Perú constituyó en un gran problema de identificación nacional.

Es la historiadora, Natalia Majluf quien menciona la relevancia de entender el monumento público acorde al lugar al cual pertenece. Ver estas piezas desde un enfoque puramente estético o iconográfico podría llegar a ser insuficiente ante toda la carga social y política que pueden contener. “La escultura pública está inmersa, ideológica y físicamente, en un complejo sistema de significados que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica establecida. Ubicada en calles y plazas de la ciudad, su historia forma parte de la historia del urbanismo, pero también de la historia de las ideas estéticas y de la vida política” (1994: 8). Ciertamente, no podríamos concebir el valor real de los monumentos conmemorativos si no consideramos su relación con el espacio público y la historia que los constituye. Así también, podemos entender que el valor urbanístico puede ser comprendido como la carga social que trae consigo el monumento. Por ejemplo, los primeros monumentos de Lima comenzaron a erigir sus propios contextos dentro del espacio urbano, en cierta medida, no se trató únicamente de disponer la escultura pública de manera ornamental, sino que a partir de ellos se comenzó a configurar la ciudad, como el caso del monumento al Combate del 2 de Mayo, que fue una referencia para la expansión de avenidas principales. No obstante, también podemos observar la carga política de los monumentos desde el caso del presidente Augusto B. Leguía y el monumento conmemorativo al libertador San Martín. Con ello se buscaba una imposición político ideológica respecto a su filosofía de lograr una patria nueva, la

cual no se desarrollaba más allá de la ciudad de Lima en presencia de su poca acción contra la disolución de las jerarquías sociales, el racismo, el abuso por parte de los gamonales o frente a la corrupción y abuso de poder desde su gobierno.

De este modo, podemos afirmar que las esculturas públicas acumulan significados que van más allá de su apariencia estética. De alguna manera al ser públicas se cargan de connotaciones sociales y políticas de cada época. El monumento conmemorativo al libertador San Martín, en la actualidad, podría presentar connotaciones sociales muy distintas a las que presentaba a inicios del siglo pasado. A partir de ello, podemos reflexionar en el valor que ofrece al mostrarse como un monumento que presenta flujos de personas significativos en la actualidad, en otras palabras, que es apreciado como un punto de encuentro para los ciudadanos. A pesar de ello, al estar realizado en base a estéticas de un realismo clásico y una composición hierática que poco respondían a una verdadera representación de la emoción por la emancipación de la nación, además que no contaba con ninguna referencia emblemática claramente visible sobre el Perú, generaba un distanciamiento, en el momento de su inauguración, con el pueblo peruano no criollo. “La carga simbólica de los monumentos no logró establecer un vínculo mayor con el espacio que la acoge ni tampoco a evitar con su presencia que se continuaran persiguiendo los antiguos hábitos coloniales” (Hamann 2011: 336). Asimismo, el monumento conmemorativo republicano, no buscó incorporar –a grandes rasgos- un lenguaje más inclusivo estéticamente, difícilmente fue calando en el imaginario colectivo limeño –de inicios del siglo XX- como un símbolo patrio que avivara la identidad nacional peruana bajo la idea de unidad nacional.

En efecto, para la elite limeña el monumento tenía mayor relevancia en su capacidad de significar el estar un paso más cerca al ideal de progreso, y para los políticos, una manera de imponer el poder en la vida cotidiana, pero no servía para fortalecer la identificación con comunidades ajenas a la realidad de la capital. Así pues, la búsqueda para el fortalecimiento de una memoria colectiva para alimentar nacionalismos resultaba insignificante. Majluf (1994) se cuestiona si estos ideales realmente se reflejan en el pueblo o si tendrían repercusiones reales en la vida

pública de los ciudadanos. La respuesta es negativa ante un pueblo que –durante el siglo XIX- usaba sus monumentos como tachos de basura lo que implicaba la falta de identificación con dichos símbolos (1994: 38). No obstante, fue durante la Guerra del Pacífico (1879-1884) que esta desconexión se potenció:

Podríamos concluir entonces con la desgarradora imagen de las esculturas destrozadas de la plaza de Chorrillos después del bombardeo, como una metáfora patética del carácter ilusorio del sueño nacional burgués y de la inestabilidad y fragilidad de sus postulados. Se construyeron los monumentos para un “pueblo” que se definía de manera limitada, se invocaba al “público” desde periódicos en un país donde las grandes mayorías no sabían leer, se renovaron plazas en centros urbanos cuando el país era eminentemente agrícola, se intentó centralizar el poder sin contar con las bases regionales (1994: 39).

Si bien este suceso -comentado por la autora- se originó décadas previas que la construcción del monumento conmemorativo al Libertador San Martín, ello nos deja claro el panorama de la realidad social peruana republicana, la cual pretendía construir una idea de nación unitaria que partía de una insensibilidad con la realidad social del país fuera de la capital, lo que denota una discordancia con el modo de representación que se buscaba desde los monumentos. En ese lapso de 40 años, entre un evento y otro, es indudable pensar que aquella segregación social, racismo y abuso seguía afectando al Perú. Pensar que los levantamientos como el de Rumi Maqui o la corrupción oculta bajo la idea de progreso no son significativos ante una celebración del centenario es no tener empatía con una sociedad tan quebrada.

¿De qué valdría, entonces, el monumento conmemorativo al Inca Manco Cápac emplazado en la Av. Grau unos años después del centenario –donado por la colonia japonesa- ante los límites de la identidad peruana que ya se presentaban fragmentados? Valdría para ayudarnos a identificar que un monumento conmemorativo público que representaba al Inca, acompañado de iconografías prehispánicas, no formaba parte de la propuesta de esculturas públicas de Patria Nueva y fue desplazado de lugares potencialmente significativos como el parque de la exposición o la Plaza del Congreso. Lo que nos deja un claro escenario respecto

a la falta de inclusión multicultural desde las autoridades responsables para con el pueblo indígena, en su mayoría; pueblo que no podía darse la libertad de sentir la emoción del proceso de emancipación porque no formaba parte de él, porque era minimizado y estaban excluidos de formar parte del proceso de modernización.

En la actualidad, podemos seguir apreciando estas divisiones marcadas analizando el desarrollo posterior del espacio público en el cual están insertados tanto el monumento conmemorativo al Libertador San Martín, en contraposición al monumento conmemorativo del Inca Manco Cápac. Por ejemplo, mientras que el primero se volvió un punto turístico, lo que implica el constante cuidado de la misma plaza San Martín, el segundo presencia un abandono por parte de la Municipalidad de La Victoria.

La realidad social limeña se enraizó en una pretensión de superioridad contra el dolor de los compatriotas peruanos al punto que podemos afirmar que la guerra perdida contra Chile fue una de las tantas guerras perdidas, así como también frente a la lucha constante respecto a una verdadera independencia, frente al desarrollo de la nación como una sociedad que busca la integración y prosperidad indiscriminada, luchas perdidas no únicamente frente al campo de batalla sino también frente a una realidad ajena a los verdaderos valores patrios del país, como el hecho de considerar, desde la proclamación de independencia, a todos los individuos como peruanos libres, una falacia que hemos intentado identificar a lo largo de este documento.

En el presente, siglo XXI, podemos decir que muchas de aquellas nociones heroicas –de individuos yendo a batalla para fortalecer patriotismos- se han quedado en el tiempo, se han vuelto obsoletas, de igual manera los monumentos conmemorativos han perdido su efectividad ideológica. La sensación de que los monumentos conmemorativos republicanos han caducado es más fuerte en contextos sociales como el Perú en donde la identidad nacional es construida con pedazos de un pasado vulnerable y dependiente, en donde la herencia colonial marcó el desarrollo social, político y económico.

El objetivo de estos monumentos conmemorativos era ayudarnos a revivir la memoria colectiva y a incrementar un nacionalismo, pero cuando esa memoria se empapa de hechos dolorosos y es ocultada por una realidad ficticia y pretenciosa de un desarrollo focalizado a sectores pudientes, ensalzando aquellos falsos patriotismos contruidos por una elite oligárquica, el sentimiento de identificación es nulo. Sobre todo, ante una realidad en constante crisis como la peruana, que se conforma –en la actualidad- por un pueblo que lucha batallas significativas contra la indiferencia, la discriminación, la corrupción, las injusticias, pero que al final condena al olvido.



*Ilustración 10. Plaza San Martín. 1930.
Recuperado de:
<https://lalimaquesefue.blogspot.co>*



*Ilustración 11. Plaza Manco Cápac. Lima.
Recuperado de: El Comercio.*

2.2 LA CRISIS DEL MONUMENTO CONMEMORATIVO COMO CATEGORÍA: HISTORIAS NO REPRESENTADAS

En este apartado buscamos identificar de qué manera los monumentos conmemorativos como categoría escultórica entran en crisis. Para ello, mencionaremos, brevemente, los cambios que redirigieron el campo del arte escultórico en el espacio público, lo que permitió el desarrollo de la escultura pública a lo largo del siglo XX. Esta redirección significó el inicio del fin de los monumentos conmemorativos como aquella única posibilidad de ornato del espacio público. De cierta forma, en el apartado anterior, hemos tratado de identificar cómo es que los monumentos conmemorativos de la época de la república, en el Perú, fallaron en sus objetivos de construir y reforzar el sentimiento de nacionalidad, casi inexistente en el contexto peruano de aquella época. Esta falla no solo se presentó a nivel nacional sino también a nivel global, lo que se reflejará en el campo artístico.

Más adelante en el siglo XX, y ante el desarrollo de nuevas formas de expresión mediante la acción artística, se logran identificar nuevas tendencias que buscarán conservar nociones respecto a los monumentos conmemorativos –como la escala monumental, la conmemoración del pasado, entre otros- las cuales son identificadas y desarrolladas por el autor Javier Maderuelo, arquitecto español, en el libro *La pérdida del pedestal* del año 1994, que analiza el declive de las esculturas monumentales como categoría en el campo artístico global. Estos nuevos postulados –que trabajaremos más adelante- regirán el campo de la escultura en el espacio público y nos servirán para apreciar, a mayor profundidad, propuestas artísticas locales como las de Juan Javier Salazar, quien al criticar discursos colonialistas interviniendo un monumento conmemorativo republicano cuestiona también a la misma categoría de monumento.

Maderuelo (1994) presenta dos límites o posturas que acabaron con la idea tradicional de los monumentos públicos conmemorativos. El primero es la pérdida del pedestal como aquella base que impedía el desarrollo escultórico fuera de sus límites tradicionales, o impedía una relación más cercana entre la escultura pública

y el espectador; y la segunda postura es la necesidad de recuperación de las nociones que envolvían al monumento, como la importancia de conmemorar la memoria colectiva frente a sucesos significativos, sin la necesidad de volver al modelo de escultura tradicional. No obstante, antes de profundizar en esas aproximaciones, es necesario dar cuenta de la transformación social, cultural y artística que se dio desde mediados del siglo XX a nivel mundial.

La escultura pública comienza a presentar nuevas tendencias de ejecución en los espacios urbanos de Europa y Estados Unidos. Según Maderuelo, este declive del academicismo de la escultura pública tiene un lineamiento acorde al desarrollo cultural que se presentó con los nuevos procesos socio-económicos de la modernización y, posteriormente, de la posmodernización de la sociedad -a nivel mundial- frente al antiguo orden social. Este proceso generó desapego, desinterés, indiferencia respecto a los postulados tradicional del campo del arte clásico que se terminan de romper frente a las nuevas tendencias de globalización junto al sujeto posmoderno que generan un cambio cultural. Es el mismo sujeto individual quien cambia y se desarrolla una postura postmoderna ante el antiguo individualismo burgués (Jameson 2012). Podemos decir que el desarrollo cultural del siglo XX estaba ligado a un sistema capitalista que rompía con la imposición de principios burgueses -aquella elite oligárquica- que definían el orden público y el mismo espacio urbano “en donde se estructura la ciudad para permitir relaciones físicas, sociales y económicas” (Hamann 2011: 205).

La idea clásica de la escultura pública se desarrolló en base a pautas o reglas concretas que definían la forma, la composición, la temática, el material o las técnicas, adicionalmente, y ante su presencia física, lograban dotar los espacios de significación y armonía; en efecto, los monumentos conmemorativos buscaban potenciar la relevancia del lugar donde eran emplazados y reforzar la memoria respecto a acontecimientos significativos. Es en el periodo de modernización, como ya lo hemos mencionado, que los monumentos conmemorativos comenzaron a perder valor, los artistas empezaban a cuestionar, rechazar las reglas y los cánones impuestos por el clasicismo, neoclasicismo o purismo; de alguna manera este

proceso no solo se generaba bajo el campo de la escultura sino también bajo el campo de la pintura. Este rechazo fue impuesto a tal punto que se puede afirmar que los mismos monumentos escultóricos conmemorativos clásicos han quedado expuestos a la desaparición como género artístico (Maderuelo 1994: 18). De esta manera, un primer límite presentado bajo este modelo clásico y académico de escultura pública sería la pérdida del pedestal, de alguna manera, la base que sostenía la pieza escultórica condicionaba la manera como se podía desarrollar una escultura pública. Este cambio niega la voluntad conmemorativa de la escultura tradicional y acentúa el carácter efímero de la pieza (1994: 19). Al eliminar el pedestal, las connotaciones de veneración de la pieza escultórica se redujeron, el distanciamiento entre el monumento conmemorativo y el espectador desapareció. Esta condición de jerarquía, separación o solemnidad entre la obra y el espectador se anularían ante una relación más directa con la pieza, generando nuevas experiencias estéticas. La pérdida del pedestal se convierte en el desencadenante más significativo para el desarrollo de la escultura pública moderna y posteriormente contemporánea.

Los límites del monumento público moderno se reconfiguran, y no únicamente a nivel de la materia y su presencia respecto al contexto social, o su sentido más efímero frente a la permanencia del monumento, sino también temáticamente, evocando a nuevos conceptos y dejando de lado la conmemoración de personalidades pertenecientes a algún determinado poder político o militar. Sin embargo, el problema de la ausencia de conmemoración sí generó una brecha entre lo significativo de la pieza y su condición de ornato. Maderuelo nos propone el ejemplo de la renuncia al pedestal también visto como la unión o fusión del pedestal a la escultura monumental a partir de obras de escultores como Auguste Rodin y *“La puerta del Infierno”* realizada entre 1880 y 1917. Esta esta pieza es una puerta llena de detalles, figuras humanas en su mayoría, cuyas copias son expuestas hoy en el espacio público de varias ciudades. Así también como, Constantin Brancusi y la *“Columna Sin fin”* realizada en 1938, sería otro de los primeros exponentes en pensar la pieza escultórica monumental como un todo.



Ilustración 12. Auguste Rodin. La puerta del Infierno. 1890 – 1917. Recuperado de: <https://g.co/arts/y26WByXcUBz2iy838>

No obstante, la crítica de Maderuelo al modelo de escultura pública moderna, se centra en la pérdida de coherencia y lógica del monumento respecto al espacio público, adicionalmente, el problema de pensarla en términos de ornato urbano. Este aspecto le resta a la obra aquel valor social en su papel en la planificación de plazas como aquellos espacios públicos que albergaban el monumento conmemorativo academicista. De alguna manera, la propuesta por parte de los artistas ya no tenía la misma conexión con el espacio urbano como sucedía con los escultores academicistas (1994: 50). Así mismo, el autor menciona que, en el

desarrollo de la escultura pública moderna durante el siglo XX, específicamente a finales de los años 70s, persistía la necesidad de “recuperar el concepto del monumento”, se buscaba retornar a aquellas nociones que volvían al monumento como entidad significativa. De este modo, la segunda postura frente a los monumentos conmemorativos públicos consiste en retornar a las nociones de monumentalidad sin necesidad de volver a las formas escultóricas tradicionales. El autor menciona posturas o modos que permitieron redirigir el concepto de monumento conmemorativo basado en las mismas nociones significativas del monumento. Por ejemplo, respecto a la escala monumental en relación al espacio público; respecto a la crítica hacia los monumentos tradicionales a partir de nuevos contenidos, sobre la conmemoración bajo formas escultóricas no tradicionales y mediante nuevos géneros artísticos urbanos (1994: 53-54).

Todas estas posturas nos permiten entender la nueva orientación que se buscaba por parte de los artistas acorde al monumento en función a no perder sus rasgos más esenciales: la memoria, la escala, el significado para el espacio urbano, para volver las relaciones el espectador y escultura pública más significativas, como fueron en otros periodos de la historia. Esta urgencia de no romper con la idea esencial del monumento -sino de desarrollarla- permitió profundizar sus dimensiones más relevantes para proponer nuevas maneras de producción artística en espacios públicos.

Además, según Maderuelo, las grandes ciudades de Estados Unidos o Europa si bien desarrollaron su imagen cultural con esculturas públicas, no obstante “en la actualidad buena parte del espacio urbano más significativo queda definido por la publicidad” (1994: 39). Ciertamente, la crítica del autor va en conjunto con los nuevos condicionamientos que transforman el gusto y el comportamiento de la población, nos encontramos con una mayor preocupación por los símbolos del consumismo antes que por el embellecimiento de la ciudad. Esto implica una mayor complejidad al momento de tratar la relación de las esculturas públicas y el espacio que las contiene. “Frente a la fuerza monumental de la publicidad muchos de los grupos escultóricos, de las fuentes y plazas que se diseñan y construyen en la

actualidad resultan torpes, raquíticos y carentes de significado, por eso estos esfuerzos hueros son pagados con la indiferencia, cuando no con el repudio, de los ciudadanos” (1994: 41). De alguna manera, las ciudades a nivel mundial comienzan a responder a subjetividades posmodernas ligadas al consumismo reduciendo de significado a los monumentos conmemorativos y logrando potenciar otras formas de expresión en el espacio público.

La crisis del monumento conmemorativo como categoría se presenta en la medida en que tiene que renovarse frente una sociedad que comenzaba a cambiar, y frente al desarrollo mismo de las disciplinas artísticas, que ya había comenzado a presentar las primeras manifestaciones artísticas no academicistas a través de la pintura (Maderuelo 1994). La condición de mecenazgo que partía de la disciplina escultórica pública era necesaria para su realización, de alguna manera, la ejecución de monumentos conmemorativos estaba a la disposición de quienes podían pagarla y usarla para sus fines, estableciendo relaciones más significativas entre espectador y la escultura pública. Definitivamente, esta dependencia generó una crisis que pudo ser enfrentada –bajo nuevas disposiciones de la escultura pública- una vez que el ordenamiento social, político y económico dejó de depender de una élite oligárquica. Indudablemente, este efecto de dependencia –entre la obra artística y una élite- también se vio reflejado en el contexto peruano.

La pérdida de relevancia respecto al monumento conmemorativo se potencia en la medida en que no refleje el imaginario colectivo de la mayoría de peruanos y solo dependa de un grupo empoderado que impone una estética. Esta condición de desconexión en la actualidad cobra más sentido ya que la escultura pública es apreciada como un ornato y muchas veces es emplazada en distintos lugares con el mismo fin, de decoro. De alguna manera, buscamos criticar la condición de ornamento del monumento conmemorativo desde la misma praxis artística, por medio de los proyectos artísticos presentados en el último capítulo de este documento: *Ars corona moriendi* y *En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca*. Así como también buscamos otro tipo de expresión artística que sí logre representar aquellas historias in-visualizadas.

Si nos enfocamos en el contexto peruano, el desarrollo de monumentos conmemorativos presentó un declive frente al desarrollo de la escultura en el espacio público desde mediados del siglo XX y, además, se llevó a cabo el experimentalismo plástico y la experiencia artística no-objetualizada desde la segunda mitad de los años sesenta hasta la actualidad (Tarazona 2005). En el último cuarto del mismo siglo, la escena artística limeña experimentó un acercamiento a posturas más críticas respecto a los problemas sociales presentados bajo las crisis económicas y políticas, durante gobiernos como Alan García o Alberto Fujimori. Esta crisis política repercutió en la escena artística limeña. Asimismo, conflictos como el terrorismo sirvieron como detonantes para la producción artística y el desarrollo de discursos de resistencia en contra de los actos de inhumanidad dados en ese periodo.

Un brote de experimentalismo sacude la plástica joven desde estos años, el cual marcaría el ritmo de la vanguardia, inicialmente a través de grupos como Paréntesis o E.P.S Huayco, y más adelante de grupos como LosBestias o NN. La plástica de este periodo parece así, en gran medida dirigida a buscar una organicidad en el trabajo colectivo y una conciencia crítico-participativa en lo social y lo político. Marcado por la violencia y el terrorismo, esta década ve crecer un conjunto de utopías sostenidas a partir de una valoración de lo materialmente precario y frágil como soporte (Tarazona 2005: 28).

A razón de ello, la experimentación que surgía del proceso artístico comenzó a poner en cuestión asuntos políticos y sociales que antiguamente no eran denunciados por la praxis artística. Artistas peruanos como Eduardo Villanes, quien trabajó el video-performance titulado *Gloria Evaporada* de 1995, denunciaba la entrega de los restos humanos de los estudiantes desaparecidos de la masacre de la Cantuta en cajas de leche Gloria; Eduardo Tokeshi, quien trabajó la serie de banderas peruanas las cuales fueron realizadas con materiales que denunciaban el periodo de Conflicto Armado Interno; el Grupo Chaclacayo que trabajó a partir de la complejidad y problemática social creando distintas piezas instalativas, fotográficas, pictóricas, que denotaban una catarsis que reflejaba la violencia social vivida en los 80s (López 2014), entre muchos otros.



*Ilustración 13. Grupo Chaclacayo. 1983.. S/T. Cementerio de Chosica, Lima. 1983.
Recuperado de: Accionismos en el Perú 1965 - 2000*

Durante el mismo periodo, finales del siglo XX, en la escena artística limeña, también actúa el artista Juan Javier Salazar, a quien tomaremos de referencia para este documento, ya que intentó exponer una mirada crítica a la realidad social peruana republicana bajo su propio estilo. Salazar, perteneció a colectivos icónicos de la escena artística limeña como Grupo Paréntesis y EPS Huayco entre los años 1979 a 1981. Sus obras muestran una particular precariedad respecto a los materiales que utilizaba, los cuales, al contraponerse a la realidad peruana, cobran relevancia y la someten. Frente a ello también surge una crítica al aspecto comercial del material y de la obra como mercancía. El enfoque del artista presentó una

predisposición a los relatos históricos que permitían una reflexión paradójica frente a la obra artística, ante gestos sencillos que lograban paralizar al público respecto a nuestra condición como peruanos. Entre sus obras analizaremos dos: *“Perú, país del mañana (Proyecto para hacer un mural, cuando tenga la plata, mañana)”* del año 1981 y su intervención al monumento a Francisco Pizarro, el año 2001

Iniciaremos el análisis con esta intervención realizada a este monumento conmemorativo de la colonización. Desde una postura anticolonial, el autor cubre el monumento al conquistador Francisco Pizarro con una tela que tiene impreso el patrón extraído de un muro de piedras incaico. Esta intervención realizada el año 2001 en la Plaza Mayor de nuestra ciudad, Lima, acción que volvió a realizar sobre el conquistador Sebastián de Belalcázar (Lopez 2008), en la ciudad de Cali en Colombia en el año 2008⁹. En ambos casos, la tela representa aquel pueblo dominado bajo el poder colonialista español y su orden político, social, económico, orden que reconfiguraría la historia de aquel pueblo indígena, que es difícilmente representado por los monumentos conmemorativos del inicio de la república peruana (S. XIX).

Esta acción tiene un peso significativo para toda la represión ideológica al Perú precolombino causada por la colonización española. Posibilitar la desaparición de un hecho traumático -como es la colonización- podría estar configurado en el hecho de tapar una imagen política con aquella estructura que permitió al incanato ser imperio, a ello hizo mención el curador Rodrigo Quijano: “el gesto de velar y hacer desaparecer literalmente el emblema personificado de la Conquista tiene el eco de un número de magia y prestidigitación, en el que es posible obliterar con un manto cinco o más siglos de condición colonial, aunque sea por unos breves segundos” (Quijano 2018). La intervención, posiblemente, haga hincapié en la aquella realidad paralela que estaríamos viviendo si la colonización española no hubiese quebrado

⁹ Véase la referencia en el siguiente link: (2008, 9 diciembre). Intervención de Juan Javier Salazar en el Festival de Performance de Cali. Arte-Nuevo.Blogspot. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/12/intervencion-de-juan-javier-salazar-en.html>

y minimizado, de la forma que lo hizo, al entonces grupo humano que vivía bajo el territorio de incanato. De alguna manera, es una incógnita que queda abierta desde cualquier proceso de colonización.

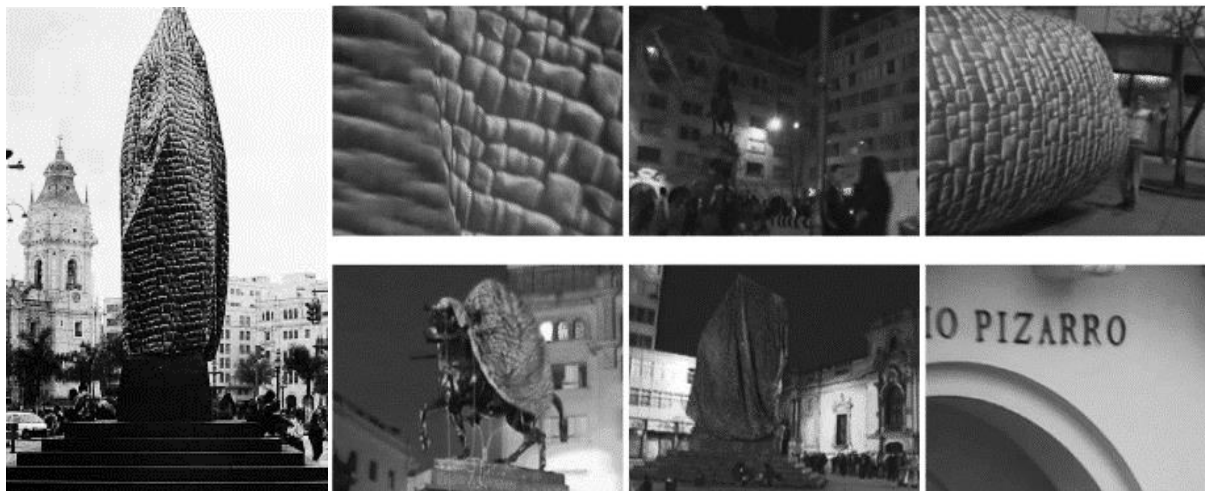


Ilustración 14. Juan Javier Salazar. 2001. Intervención al monumento del conquistador Francisco Pizarro. Recuperado de: RedCSur

Esta obra logró mostrarnos más que solo una postura anticolonial. Esta intervención, también, busca hacerle jaque a la materialidad del monumento. En cierta medida, al cubrirla por completo con una tela e invisibilizar la densidad del monumento conmemorativo permite cuestionar su verdadera relevancia. Como ya hemos visto, Javier Maderuelo, identifica acciones de este tipo como una “crítica acida al monumento” (1994: 53), no se busca, pues, desarticular al monumento del campo artístico, sino encontrar otra manera de conceptualizarlo y criticar las incongruencias que presenta. De cierto modo, los monumentos públicos forman parte de la historia de muchas ciudades a nivel mundial, pero queda la duda sobre a su verdadero valor respecto al contexto social y temporal en el cual están insertadas permanentemente.

Esta intervención cobra sentido para el presente capítulo en la medida en que el mismo artista, Juan Javier Salazar, pone en cuestión la falta de representatividad de aquellas historias no representadas por una herencia colonial que más bien

construía ideales de patriotismo basados en de la clasificación racial, representada en monumentos conmemorativos impuestos por una elite oligárquica que no buscaba la inclusión social. Es la misma tela la que simbólicamente representa a aquella parte de la población peruana que fue abusada durante la conquista y que en la actualidad se presenta como la verdadera víctima del nuevo orden, estatal, económico y social que aún hoy no pretende reconfigurarse para el bienestar de todos los peruanos.

La desvinculación entre los ideales impuestos por la escultura conmemorativa pública, el espacio público y parte de la población peruana es una realidad que persiste desde el tiempo de la república. Desde monumentos conmemorativos como el del Libertador San Martín que pretendía idealizar un poder político que en realidad no lograba representar a la sociedad peruana en su totalidad. Se buscaba representar la liberación del pueblo peruano con el monumento sin dar cuenta que era un discurso que poca conciencia social había desarrollado; frente a la verdadera falta de emancipación, el monumento denotaba una intención, pero no un hecho. De igual manera sucede con el monumento a Francisco Pizarro. Durante mediados del siglo XX en adelante, frente a la desaparición del poder oligárquico, la imagen del colonizador podía significar un ornato más o la imagen de un explotador de riquezas.

Para ir finalizando el apartado, pasamos a analizar otra obra de Juan Javier Salazar que nos permite conectar varios aspectos tratados a lo largo de esta tesis. Esta es la pintura *“Perú, país del mañana (Proyecto para hacer un mural, cuando tenga la plata, mañana)”* del año 1981. Es el curador Gustavo Buntinx (2017) quien lo describe intensamente:

Hay un resto humeante de Promesa en las promesas retóricas parodiadas con tanta ferocidad por este “proyecto para hacer un mural, cuando tenga el dinero, mañana”: el subtítulo crucial involucra también al autor —nos involucra a todos— en la ironía política (y cultural) de la obra. Y en su destino final: abandonada otra vez a la intemperie, es una práctica museológica alternativa la que en 1992 permitió rescatar sus dispersos y fragmentados restos. El afán no era reconstructivo sino histórico: la fragilidad material de la obra es la de la república peruana misma, inexistente salvo como soporte de

retóricas rotas. Y de esperanzas eternamente pretéritas —que por siempre se renuevan (2017).

La ironía de la pieza nos interpela, no solo por su deterioro o su fragilidad material y su relación con la política republicana peruana; sino también por la mención a las promesas rotas postergadas a un futuro que desde el pasado y presente ya se siente deteriorado. De esta manera, la constante crítica al Perú republicano y moderno se hizo sentir a lo largo de la producción del mismo artista ya que partía desde una sensibilidad social crítica.



Ilustración 15. Juan Javier Salazar. 1981. “Perú, país del mañana (Proyecto para hacer un mural, cuando tenga la plata, mañana) (retocada en 1990) Pintura sobre madera contra placada (triplay): 240 x 840 cm Recuperado de: MICROMUSEO

A lo largo de este apartado hemos intentado prolongar una línea conceptual que traía consigo el monumento como elemento conmemorativo el cual habíamos puesto en cuestión en el apartado anterior respecto a sus objetivos político-sociales en el contexto de la celebración del centenario de la República del Perú. La finalidad de este apartado radica en seguir reflexionando sobre el monumento conmemorativo como categoría artística no academicista a través de los cambios en el periodo de la posmodernidad, que nos permiten replantear las particularidades de la noción de monumento en la producción artística contemporánea.

Si bien ello nos permite generar un método constructivo para nuestra propuesta artística –que plantearemos en el siguiente capítulo- existe, a la par, un segundo enfoque que nos interesó abordar desde los monumentos conmemorativos academicistas: el concepto y lo que buscaban representar. Ello nos lleva a preguntarnos ¿cuáles son, entonces, las historias no representadas? Frente a esta pregunta, y en el mismo contexto peruano, pretendemos enfocarnos en esa otra cara de la historia que le pertenece a aquella otra parte de la población, el pueblo indígena, oprimido, abusado, ejecutado e ignorado, y que apenas fue representado, simbólica o políticamente.

Aun no siendo un monumento, nos pareció oportuno incluir en el análisis de este apartado la pintura de Juan Javier Salazar *-Perú, país del mañana (Proyecto para hacer un mural, cuando tenga la plata, mañana)-* ya que refleja la responsabilidad de la clase gobernante y el peso histórico del desarrollo mal llevado de nuestra sociedad peruana. De alguna manera, todos los posibles problemas que no se resolvieron en su momento y se dejaron “para mañana” golpearon al Perú durante todo el año 2020: crisis sanitaria, crisis social, crisis económica y crisis política. Así también, golpearon algo tan frágil como la identidad nacional, la cual es susceptible a ser marginada, rechazada o ignorada.

CAPÍTULO III. PROYECTO ARTÍSTICO: UN REFLEJO DEL CUERPO PERUANO AGONIZANTE

La urgencia y la necesidad de precisión sobre el contexto histórico del Perú, presentado en el primer y segundo apartado de este documento configuran el armazón conceptual y temático del proyecto artístico de tesis ***Un reflejo del cuerpo peruano agonizante***. Este proyecto está constituido por dos subproyectos, cada uno de ellos aborda distintos aspectos de lo tratado en este documento. Estos se estructuran como dos propuestas de video instalación que buscan delimitar el presente bajo el reflejo del pasado: ***Ars Corona Moriendi*** y ***En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca***. Cabe resaltar que el desarrollo de cada uno de estos dos proyectos será desarrollado por separado (como primer y segundo proyecto respectivamente) en este capítulo, ya que se diferencian metodológicamente.

Ambos proyectos artísticos abordan dos ejes principales: por un lado, la mirada al problema de la muerte de sectores vulnerables en el territorio peruano relatado desde la historia, y por otro, la mirada al problema de una libertad proclamada para todos los peruanos por igual e idealizada -por un Estado fallido- a partir de las nociones que abordan la idea de monumento conmemorativo. Ambos ejes se relacionan en la medida en que parten de un mismo contexto –el Perú- y de un mismo relato –las divisiones y desigualdades sociales-.

Frente a ello se establece una postura crítica sobre ambos ejes desde el contexto de la crisis sanitaria por SARS-CoV-2 y la conmemoración a los 200 años de independencia del Perú. Ambos eventos configuran y determinan una línea explorativa conceptual y visual que se refleja en los ejes tratados por ambas propuestas artísticas. Tratamos de buscar una mirada cruda a la realidad social peruana, vista como un cuerpo agonizante ante las constantes crisis. A razón de ello, se establecen objetivos para ambas propuestas que radican en la necesidad de reflexión, por parte del espectador, sobre estas problemáticas en el contexto en el cual estamos insertados, el Perú.

3.1 ARS CORONA MORIENDI

El primer proyecto, “*Ars Corona Moriendi*”, es una propuesta de video instalación compuesta de dos videos que se proyectaran simultáneamente uno frente al otro. Cada video está proyectado sobre un plano de plástico negro que se prolonga por las paredes y el piso del espacio de la instalación. El piso del área que abarca la video instalación estará cubierto de cenizas. Los videos proyectados, frente a frente, se titulan *Ad Inferos: Cuerpo Social* y *Ad Uterum: Cuerpo Individual*, cada uno de los cuales tiene su respectivo audio. Toda esta propuesta de instalación será realizada en un espacio completamente oscurecido.

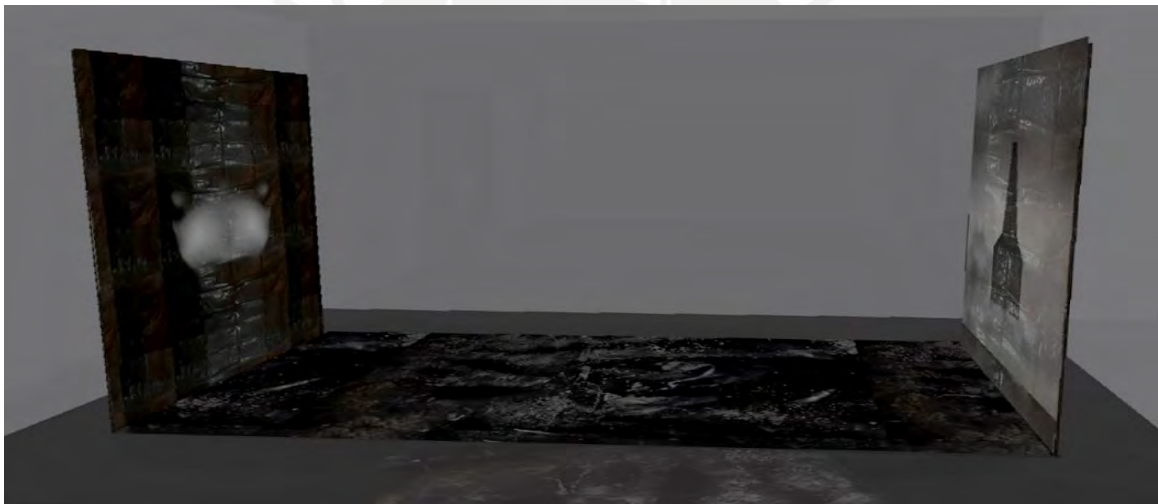


Ilustración 16. Ars Corona Moriendi. 2020. Render de la propuesta final. Editado con Keyshot.

Esta primera propuesta artística aborda la problemática del cuerpo individual enfermo, contextualizando esta muerte en el territorio peruano durante el contexto de la Covid-19 bajo circunstancias político - económicas. Por consiguiente, el título de esta propuesta, ***Ars Corona Moriendi***, nos invita a reflexionar en el “arte de morir por coronavirus” que podría entenderse como los factores externos que potencian la muerte frente a la crisis sanitaria por SARS-CoV-2. Título que parte

desde la frase original “Ars Moriendi” la cual se traduce como “El arte de morir” haciendo referencia a los medios y condicionamientos necesarios para una muerte específica, en este caso una buena muerte. Con dicho título se busca reflexionar en el sentido opuesto a la buena muerte.

Cada material dentro de la instalación, que pasaremos a describir a continuación, apunta a potenciar esta reflexión. El plástico negro –como el eje, material unificador– es el soporte general, el cual se prolonga y abarca grandes dimensiones, tiene la intención de someter, involucrar y cuestionar al espectador. En relación a las proyecciones, ambos videos están dispuestos uno frente al otro, para que el espectador observe cada video independientemente, aludiendo a la posibilidad de tener solo una visión fragmentada de la realidad. Así mismo, ambas proyecciones tienen la peculiaridad de ser presentadas en blanco y negro, lo que nos remite a la imagen contrastada que permite construir una atmosfera más tenue y sombría.

El primer video, que simboliza el cuerpo social, tiene como título *Ad Inferos: Cuerpo Social* y tiene una duración de 5 minutos 30 segundos. En él se visualiza un horno crematorio en funcionamiento, en cuya la parte inferior se encuentra la boca del horno, donde muestran imágenes de personas circulando y realizando actividades en las calles, a pesar de la orden de inamovilidad y reclusión impuesta en el contexto de los primeros meses de la crisis sanitaria por SARS-CoV-2. Este video busca ser asociado a la idea de monumento de la muerte, presentando una conexión directa con el proceso de calcinación como metáfora del problema de cuerpos lanzados a la muerte por la falta de condiciones y gestiones necesarias para proveer el bienestar adecuado, a todos los habitantes de un país, para lograr preservar sus vidas. El segundo video, que representa la idea del cuerpo individual, tiene como título *Ad Uterum: Cuerpo Individual* con una duración de 4 minutos 20 segundos. Este video muestra muy de cerca el torso de un cuerpo al que se le dificulta respirar. Si bien la forma es irreconocible en algunos momentos, es el movimiento orgánico de expansión y contracción, así como el sonido de respiración, lo que genera una conexión directa con el movimiento de un cuerpo que aún mantiene vida. Ambas proyecciones nos ayudaran a entrar de lleno en la problemática del cuerpo social y

del cuerpo individual, simbolizando su fragilidad. Finalmente, las cenizas, dispuestas en el suelo, pretenden involucrar al espectador de manera sutil, ensuciando sus zapatos y marcando sus pisadas haciendo evidente el problema para generar reflexión sobre la dimensión del mismo.

Este proyecto, nos invita a cuestionarnos sobre el distanciamiento que existe entre el cuerpo social y el cuerpo individual en el contexto peruano, que bajo la crisis sanitaria nos puso a todos en la misma bolsa negra. Una crisis que mata, pero bajo las carencias de un contexto como en el Perú, mata doblemente.

En líneas generales, el proyecto apunta a ser una experiencia introspectiva que nos permita reflexionar sobre el periodo de crisis por SARS-CoV-2 que vivimos y el reflejo que tiene este sobre el cuerpo individual y social; si bien, los videos *Ad Inferos: Cuerpo social* y *Ad Uterum: Cuerpo individual* son los elementos más predominantes de la video instalación, ambos se complementan y relacionan a través del plástico negro y las cenizas. De alguna manera, se busca generar una experiencia en base a la muerte y la agonía, que logre interponerse entre los elementos y el espectador para generar conciencia sobre los efectos de la coyuntura por crisis sanitaria. Asimismo, el desarrollo del proyecto, la toma de decisiones hasta llegar a su configuración final, solo fue posible gracias a la renderización del proyecto y a la simulación del recorrido virtual registrado en video.

3.1.1 SUSTENTACIÓN DEL PRIMER PROYECTO

El título de este proyecto artístico, *Ars Corona Moriendi*, nos invita a reflexionar sobre las distintas maneras de morir de coronavirus en el territorio peruano, decesos dados no únicamente a razón del virus sino también potenciadas por otros factores tanto políticos como económicos. Por esa razón, el problema al cual hace referencia el proyecto es a la muerte –a razón del virus- de individuos que forman parte de los sectores más vulnerables del Perú. En el primer capítulo, hemos tratado de abordar el contexto en el cual se inicia la crisis sanitaria por el SARS-CoV-2, tanto desde un enfoque político, económico como social. Asimismo, hemos indagado en los antecedentes de la actual crisis sanitaria, tratando de identificar factores que impiden una solución íntegra y justa para toda la sociedad. A partir de analizar el contexto histórico y social hemos logrado llegar a la conclusión que el poder estatal es responsable, en gran medida, del colapso social en varios momentos de la historia del Perú, lo que ya nos pre figuraba una posible mala gestión frente al covid-19. Consecuentemente, el modelo neoliberal implementado en un territorio en vías de desarrollo como el Perú, impide un verdadero progreso y desarrollo de servicios públicos, volviendo al Estado, una entidad política que falla ya que difícilmente provee los servicios necesarios o ampara a toda la población por igual, lo que resulta en un grupo social mayormente afectado, marginado y vulnerable: las verdaderas víctimas.

Desde una postura crítica y motivada a reflejar la realidad social en función de la muerte –esta última no pensada estadísticamente sino como consecuencia de la coyuntura por la crisis sanitaria de SARS-CoV-2 potenciada por una crisis política, económica y social- es que propongo una instalación artística a partir de 4 elementos indispensables, dos proyecciones de video, plástico negro y cenizas. En términos generales, el proyecto se construye a partir del elemento articulador del plástico negro, por su conexión directa con la idea de bolsa mortuoria o también conocida como bolsa para cadáveres. Se busca generar una empatía con aquel sentimiento negativo que trae el material respecto a las víctimas directas de la crisis por coronavirus. Las dos proyecciones tituladas como *Ad Inferos: Cuerpo Social*

(*Ilustración 20*) y *Ad Uterum: Cuerpo Individual (Ilustración19)*, permiten entrar de lleno en la problemática del cuerpo individual y del cuerpo social, ambas buscan simbolizar la fragilidad del cuerpo en esas distintas dimensiones mediante la falta de oxígeno y la condena frente al horno crematorio. Finalmente, las cenizas, que agregan connotaciones directas con el proceso de quema, a la idea de residuo y de resto de algo que perdió su composición original por medio del fuego, cenizas que buscan involucrar al espectador de manera indirecta.

Cada material me permite entender y reflexionar -desde un enfoque crítico- la complejidad de la crisis sanitaria por SARS-CoV-2 en el contexto peruano. Este proyecto busca orbitar sobre el devenir desventajoso que trae consigo el Perú respecto a la división social de clases que impide enfrentar la crisis sanitaria de manera equitativa. La instalación busca una mirada social al problema de la crisis, además, busca que el público se sumerja en una atmosfera que le ayude a cuestionarse la magnitud de la crisis por coronavirus y el rol que juega dentro de él, por esa razón, la experiencia trata de abarcar más que solo sensaciones visuales o auditivas, trata de volver al espectador parte del problema.

La relevancia de los dos videos propuestos - *Ad Inferos: Cuerpo Social y Ad Uterum: Cuerpo Individual*- radica en la necesidad de visualizar, de manera directa, el problema de la crisis social, política y económica que se le adicionó a la crisis sanitaria en relación a las víctimas, las cuales no solo se vieron afectadas por el virus SARS-CoV-2 sino también por falta de recursos y servicios óptimos. De cierta forma, buscamos señalar que el problema que engloba la crisis sanitaria presenta una conexión con el sistema gubernamental, el cual a falta de la acción estatal, lanza a muchas personas a la muerte estando vivas. Es a partir de ello que propongo dos miradas al problema del coronavirus: la mirada extrospectiva y la introspectiva, desarrolladas desde una dualidad unitaria. Con ello no busco hacer referencia a la condición físico teórica a la cual pertenece el termino, sino a la posibilidad de entender que ambas condiciones forman una unidad y que cualquier factor las termina afectando mutuamente. Proponemos que la mirada social (mirada extrospectiva) y la individual (mirada introspectiva), se presenten como dos

acercamientos distintos al virus desde el cuerpo, que generan una co-relación y co-dependencia entre ambas, en otras palabras, son dos miradas que se presentan por separado –en la instalación- pero que necesitan estar juntas. De alguna manera, esta dualidad forma parte constitutiva del proyecto y lo que se busca cuestionar es la brecha que va separando ambos enfoques. Considero que ambas miradas permiten que la propuesta aborde y trate la crisis sanitaria como un problema complejo que afecta a todo el corpus de la sociedad desde distintos ámbitos.

Al proponer la idea de la mirada extrospectiva, a partir del video *Ad Inferos: Cuerpo Social*, es que busco desarrollar la relación del individuo con lo que sucede externamente a él, desde los efectos de la crisis sanitaria en la sociedad peruana. Por ello, trabajé con una selección de grabaciones que extraje de redes sociales en internet, videos subidos por gente para mí desconocida que mostraban a personas y su relación con el SARS-CoV-2 en el espacio público, evidenciando la relación de las personas tanto con los enfermos, fallecidos, como con los efectos de la crisis a nivel económico, además se mostraba testimonios de la incertidumbre vivida socialmente frente a la covid-19. Por ejemplo, en varios videos, la gente revelaba a sus/los fallecidos por coronavirus y advertía de los efectos de la misma, así como también, se mostraban lugares –avenidas- en donde cuerpos eran quemados en actos de desesperación de la colectividad ante el abandono por parte de los gobiernos municipales. Cabe recalcar que estos videos estaban en internet a disposición de miles de usuarios. Es importante mencionarlo ya que el tipo de contenido que se mostraba, testimonios videográficos documentales de estas aplicaciones, difieren del de los medios formales como los noticieros, los cuales, hasta ese momento, tenían una cobertura limitada en tiempo e imágenes.

Asimismo, para ejemplificar ello incluí en el video la grabación de una fábrica frente a mi vivienda que no dejó de funcionar durante las medidas de cuarentena absoluta, como imagen de aquel sector económico y laboral el cual no puede parar en el sistema capitalista ni siquiera frente a una crisis sanitaria. En el video, la presencia de la fábrica ante los cuerpos muertos de la calle, nos ayuda a pensar en una continuidad forzada y en una economía que no se puede detener, así corra peligro

la vida de personas que trabajan en ella. Claramente, la fábrica no solo representa lo que es, sino también otros tipos de trabajos y otras formas de agenciarse la solvencia económica en general.

En cierta medida, la propuesta busca esa otra mirada a la sociedad que difícilmente se muestra por los medios de comunicación, y que no es apreciada por quienes no la experimentan en primera persona. Frente a las medidas de confinamiento la percepción de la magnitud de la crisis sanitaria era totalmente ajena al impacto que estas medidas imprimían a la realidad vivida del sector más vulnerable de nuestra sociedad. Esas limitaciones en la visibilización y comprensión de ese impacto, fueron parte de las motivaciones para la realización de mi propuesta artística, buscando cuestionar qué tanto entendemos o vemos la realidad.

El video, *Ad Inferos: Cuerpo Social*, busca representar la idea de condena a la cual está expuesta parte de la sociedad más vulnerable, referencia dada a partir del mismo título, buscando señalar las carencias y manejos inadecuados, tanto en sectores sociales, laborales y sanitarios que condenan a los individuos. Este material ayuda a hacer hincapié en la realidad social peruana la cual, frente a la crisis sanitaria, presentó efectos que potenciaron la miseria y los abusos que se viven en los sectores socioeconómicos más bajos y vulnerables de nuestro país, así como a nivel político, en relación al corto alcance que tuvo la gestión pública. La magnitud del problema –en el aspecto social, político y económico- es reflejada en el conflicto que tiene el sector más pobre de nuestro país entre la disyuntiva de morir por covid-19 o morir de hambre. El video justamente incluye imágenes de centenares de comerciantes ambulantes descatando las medidas de confinamiento dadas por el gobierno en el marco del estado de emergencia por la pandemia de SARS-CoV-2 porque su posibilidad de manutención se limitaba a sus ingresos diarios. Estas personas, que el video muestra caminando por la Av. Grau, representa aquel grupo humano dejado a su suerte, que, frente a las políticas de segregación social del país, mantiene una conexión con la historia del desarrollo inequitativo social en el Perú.



Ilustración 17. Ambulantes invaden los paraderos de la Vía Expresa Grau. Fotografía del instante de la invasión que tomamos como referencia para la realización del primer proyecto. 2020. Foto: Cesar Grados

En presencia de esta aglomeración se alarmó, por parte de los medios de comunicación, sobre una nueva ruta de contagio. De alguna manera, la necesidad por parte del sector más vulnerables hace que recurran al comercio ambulatorio informal como una posibilidad de generar ingresos. En un contexto de crisis sanitaria, aquel grupo marginado, vulnerable y pobre es al que, usualmente, se le culpa por la propagación de alguna enfermedad como mencionamos en el apartado 1.3.2: *Antecedentes a la crisis sanitaria en el Perú: las verdaderas víctimas.*

Sin embargo, el problema no recae en la población, únicamente, sino en una forma de gobierno y una gestión de salud pública paupérrima, que viene presentando las mismas deficiencias desde hace un siglo. La incapacidad del Estado peruano para poder preservar la vida y proveer los servicios públicos adecuados se visualiza en ese grupo de seres humanos que son lanzados a la muerte indirectamente.

Fue en una crónica de IDL- Reporteros¹⁰, *La brigada de los muertos*, en donde se visualizó una parte de la trágica realidad vivida a razón de la covid-19, y la gestión de la muerte a través de, la cremación, dejaba en claro un escenario en el que se pasaba por la experiencia de ver a su familiar enfermo, para luego recibir sus restos convertidos en polvo. Esta crónica mostró una fotografía del horno crematorio “Piedrangel” del cementerio Santa Rosa, que me permitió identificar la idea de conversión de un cuerpo en polvo por medio de una máquina –horno- que mostraba una forma particular.

A partir de ello, asociamos, en el proyecto, la simbolización del horno respecto al proceso por el cual pasan muchos cuerpos, no únicamente las víctimas del virus. El horno se ve como una gran maquinaria que representa una fuerza destructiva. La particularidad del horno crematorio Piedrangel es la estructura de concreto en la que esta insertada que nos llevó a asociar aquella forma con las nociones de monumento por su escala, proporciones, verticalidad y por su ubicación al exterior, particularidades que lo diferencian de otros crematorios. De alguna manera, la forma del horno crematorio “Piedrangel” puede denotar una apariencia monumental semejante al estilo arquitectónico del brutalismo en auge entre los años 50s y 70s. Esta estética estaba influenciada por el peso ideológico de la modernización, aunque hoy en día no se le asocia ya a una idea de grandiosidad.

Este proyecto toma la particularidad del horno crematorio como un detonante para pensar en él como un anti-monumento a la muerte bajo un contexto particular de crisis. Buscamos enlazar todo el peso negativo que trae consigo sucesos significativos, a razón de ello buscamos darle un giro a todo lo que era identificado como positivo para el fortalecimiento de ideales, tratando de enfocarnos en aquella realidad negativa que representa a la sociedad peruana tal como es.

¹⁰ Zárate, J. (2020, 2 mayo). *La brigada de los muertos*. Idl-Reporteros. <https://www.idl-reporteros.pe/%e2%80%9chttp://127.0.0.1/%e2%80%9d>



*Ilustración 18. Crematorio Piedrangel. Fotografía del crematorio que tomamos como referencia para la realización del primer proyecto. 2020. Lima
Recuperado de: www.idl-reporteros.pe.*

Proponemos la relación entre la estructura de concreto y el horno crematorio ya que nos permite presenciar un enfoque distinto a la simple función que cumplen estas máquinas que es el de calcinar los cuerpos.

Buscamos verlo como un falso monumento que nos permita recordar sucesos negativos como la crisis por la covid-19. Para pensarlo en relación a otros ejes que ya no corresponden al valor positivo que tiene un monumento al conmemorar personajes victoriosos, conquistas o sucesos importantes como el único tema tratado. Asimismo, tratamos de ponerlo en relación a la complejidad del suceso enfocándose en varios aspectos condicionantes, tanto a nivel político, social y económico, pero sobre todo enfocándose en las víctimas y su muerte como aquel elemento simbólico que podría referir y conmemorar esta crisis. Ya que dichos decesos visibilizan las deficiencias del país.

Al dotar de monumentalidad a una estructura de concreto que cumple la función de horno crematorio, nos interesa visualizar los efectos de las brechas sociales y la segregación social en el Perú, una realidad que difícilmente es simbolizada en los monumentos conmemorativos –como lo vimos en el apartado 2.1: *Inconmemoración al proyecto de independencia: los monumentos* -. El problema no es solo que existe un sector de la población que deja de ser representado, sino en la pretensión de desarrollar la identidad del país construyéndola a través de los monumentos conmemorativos. A lo largo de los últimos dos siglos desde la independencia del Perú, vemos el constante olvido de una parte de la población, en sus inicios fue el pueblo indígena, inmigrante y esclavo, y en la actualidad es la población del sector socioeconómico más bajo y vulnerable. Por ello, proponemos ver el horno como aquel monumento a la muerte, que logre visualizar la indiferencia. El video, *Ad Inferos: Cuerpo Social*, se enfoca en esa problemática presentando al horno-monumento como máquina incineradora de ese grupo de personas segregadas y condenadas, y del cual el Estado no puede hacerse cargo.

La mirada introspectiva, que propone el video *Ad Uterum: Cuerpo Individual*, toma el cuerpo como eje central para desarrollar lo que le sucede internamente al individuo en el contexto de crisis sanitaria, política, económica y social; asociamos la agonía por asfixia a la situación de crisis, y tratamos de poner en relevancia la transitoriedad del cuerpo a través de los efectos de la covid-19. Por ello, el video muestra la figura de un torso humano respirando con dificultad, asociándolo a la idea de fragilidad del cuerpo que lucha para mantenerse vivo. Es necesario recordar que al inicio de la pandemia surgieron sensaciones de incertidumbre, confusión y miedo. El testimonio desgarrador de algunos países de Europa, en los que estaba avanzada la propagación del virus SARS-CoV-2, le otorgaba al problema una percepción de tragedia social, pero que se veía reflejada en el cuerpo de cada individuo. El virus podía afectar el cuerpo de diferentes maneras, en algunos casos llevando a la muerte por medio de la supresión de un elemento tan importante como el oxígeno. Esta situación puso a gran parte del mundo en alerta y ansiedad llevándonos a relacionarnos de manera cuidadosa con nuestro cuerpo y el de nuestra familia, estando más atentos a los posibles síntomas del virus. Esta

situación generó un nivel de confusión que me obligó a reflexionar respecto al cuerpo y sus síntomas, y a entender que más allá de quienes somos como personas, nuestro cuerpo es débil frente a la enfermedad, en este caso frente a un virus.

La debilidad y fragilidad de nuestro cuerpo, como materia orgánica que es, es algo de lo que muchas veces no somos conscientes o subestimamos. La enfermedad es una lucha interna para nuestro cuerpo, a un nivel del cual no somos conscientes.

Por primera vez en mucho tiempo, nos amenaza un problema que nos hizo poner el cuerpo individual y social en co-relación, y el cuidado de nuestro cuerpo también en relación al cuidado del cuerpo de los demás. Es oportuno recordar que frente a los primeros casos de personas contagiadas por el virus en el Perú –marzo del 2020- surgieron sensaciones entorno a la idea de pensar que nuestro cuerpo podía ser un arma que le podía quitar la vida a otra persona en caso nos contagiáramos, que nos permitió reflexionar sobre nuestra responsabilidad frente al cuerpo del otro. El hecho que algunos tengan mayor posibilidad de salvarse que otros es un aspecto que pone en jaque el modo de vida antropocentrista en el cual nos hemos desarrollado como sociedad. La crisis nos permitió entender que la relevancia del cuerpo individual es tan importante como el cuerpo social simultáneamente. A esa simultaneidad responde la correlación de ambos videos en la propuesta instalativa.

En cierta medida, la propuesta de video *Ad Uterum: Cuerpo Individual* en contraposición al video *Ad Inferos: Cuerpo Social*, busca generar sensaciones de empatía no solo a partir del cuerpo de cada individuo o de los sujetos más cercanos a uno, sino también con el cuerpo de las personas que no forman parte de nuestro círculo más próximo. Se busca reflexionar sobre las necesidades y realidades de otras personas, no solo en la crisis sanitaria por la covid-19 como una eventualidad pasajera, sino como una realidad que caracteriza y se repite en el Perú.

La experiencia que proponemos en la video instalación, no se limita a la visualización de las proyecciones, sino también busca que el espectador se vea involucrado. Es indispensable que se sienta parte de la propuesta, que se lleve algo más, que se relacione con el problema de manera directa. A partir de esa motivación

es que propongo los elementos del plástico negro y las cenizas en la de instalación. La proyección de los videos sobre este material plástico implica una relación directa con la principal intención de la propuesta, que busca orbitar frente a un cuerpo enfermo de deviene en muerte. Si bien mi intención es visualizar parte de una problemática que deviene en acontecimientos negativos, pongo el énfasis en la importancia de todas las partes como una unidad, buscando una contemplación distinta que permita generar cuestionamientos en el espectador.

Una de las materialidades más presentes en esta crisis por covid-19 ha sido el plástico, el cual cumple un papel fundamental de protección al virus. Dentro de los nuevos protocolos de seguridad, algunas personas utilizaron los objetos de plástico transparentes como una forma de defensa contra el coronavirus, como hacen, por ejemplo, muchos negocios que protegen sus lugares de trabajo con plástico transparente. Por el contrario, se le otorga otra carga significativa cuando se trata de plástico negro, al que se le asocia directamente con la muerte o con restos de basura. La decisión de incluir el plástico negro matificado en la propuesta de video instalación, se toma para potenciar aquel sentimiento negativo y de conexión directa con la muerte que surge al enfrentarte a esta materialidad en el contexto de la crisis por SARS-CoV-2.

Considerar que las connotaciones que tiene este material son potentes me motivó a pensarlo como un elemento constitutivo de los videos *Ad Inferos: Cuerpo Social* y *Ad Uterum: Cuerpo Individual*. Por ello, me permití pensar el espacio y en las sensaciones que quería transmitir con el proyecto. Uno de los objetivos indispensables de mi instalación era llegar al espectador de una manera no sutil, en pocas palabras, directa y fría, del mismo modo como se nos presentó el problema. Es así que la bolsa plástica negra comenzaba a otorgarme sensaciones directas con la angustia de la crisis. Pensar al espectador dentro de un espacio cubierto por el plástico negro fue relevante para entender esa otra cara del problema, a esas víctimas mortales que son contadas como números dentro de las estadísticas mundiales. Por esa razón, se busca una relación entre la relevancia del plástico negro y las cenizas, ambas asociadas a la idea de resto y muerte.

Las nuevas políticas sanitarias llevaron a una gestión frente a la crisis por el SARS-CoV-2, con la cremación como medida para tratar los cuerpos los muertos por el virus. El hecho de reducir a los fallecidos a polvo –cenizas- permitió ver el proceso de calcinación como un proceso relevante para el desarrollo del proyecto. De alguna manera, la maquinaria y la reducción del cuerpo por ésta, permitió generar asociaciones no solo respecto a la máquina y su principal funcionalidad de calcinar los cuerpos, sino también como aquella maquinaria que representa todo el sistema laboral capitalista que se nutre de consumir a sus propios trabajadores, y que en la realidad peruana se reduce también a ideologías del hacer capital a costa de la vida misma.

Posiblemente la gestión sobre la muerte por el virus, a través de los nuevos protocolos de defunción y sus prácticas funerarias resulta como un nuevo proceso para muchas personas, que pueden acarrear efectos psicológicos para los familiares de los fallecidos. De cualquier forma, es pensar que las personas se ven completamente reducidas a las cenizas de sus huesos. Por ello, las connotaciones que nos otorga este material, como resultado de un tipo de quema, hace pensar en la idea de residuo, de los restos de algo que perdió su composición original por medio del fuego. Además, si nos focalizamos en nuestro contexto de crisis –social, política y económica- podrían formularse ideas entorno a las cenizas mucho más sugestivas, por ejemplo, el hecho de minimizar a un individuo a cenizas en una realidad social en donde es reducido a una fuerza de trabajo, mas no es considerado como un ser humano integro, revela un sistema creado para sí mismo y no para el verdadero bienestar.

Por otro lado, las cenizas son propuestas como el elemento que ensucia, en un contexto que necesita limpieza para que la vida prevalezca. Ante la densidad mínima de la composición de las cenizas, cualquiera se vería alcanzado si estas están dispersas en un lugar, condición que se asemeja al virus. Para involucrar al espectador directamente con el problema es que proponemos, como parte de la experiencia, que este sea tocado por cenizas, que sea manchado y que se lleve consigo parte del problema.

3.1.2 DESARROLLO DEL PRIMER PROYECTO: DESCRIPCIÓN, PROCESOS Y METODOLOGÍAS

En este apartado describiremos el proceso y la metodología utilizadas en el desarrollo de cada elemento de la propuesta, y de la instalación final realizada por medio de herramientas digitales que permitieron la renderización del proyecto. La importancia de esta sección radica en el desarrollo llevado a cabo por medio de distintos procesos de creación que resultan en una misma instalación, buscando evidenciar el método creativo y constructivo del proyecto artístico de video instalación, *Ars Corona Moriendi*.

Lo fundamental para el desarrollo de la propuesta artística de video instalación comenzó con la realización de los dos videos presentados: *Ad Inferos: Cuerpo Social* (de 5 minutos 30 segundos) y *Ad Uterum: Cuerpo Individual* (de 4 minutos 20 segundo). Es a partir de ellos que se construye el eje principal del proyecto.



*Ilustración 19. Ars Corona Moriendi. 2020.
Video: Ad Inferos: Cuerpo Social. Proyectado sobre plástico negro matificado.*



*Ilustración 20. Ars Corona Moriendi. 2020.
Video: Ad uterum: Cuerpo Individual.
Proyectado sobre plástico negro matificado.*

El primero video, *Ad Inferos: Cuerpo Social*¹¹, es una edición de video que presenta –como imagen central- la estructura de un horno crematorio –flotando-, en pleno funcionamiento. En la base de la estructura del horno se superponen imágenes de personas en el espacio público que evidencian la experiencia social bajo el contexto de la crisis sanitaria por la covid-19. Las medidas de la proyección del video son de 2 mts de alto x 2.50 mts de ancho.

Para comenzar a comentar el desarrollo del primer video, es necesario enfocarnos en las imágenes que se sobrepone en la base de la estructura del horno crematorio. Este grupo de imágenes parten de una selección que realicé de varios videos de internet que muestran a víctimas mortales en hospitales o calles, y los



Ilustración 21. Hospital Nacional Hipólito Unanue. 2020. Detalle de video. Recuperado de: Facebook.



Ilustración 22. Detalle de video editado. 2020. Recuperado de: Tiktok.



Ilustración 23. Detalle de video editado. 2020. Recuperado de: Canal Cuatro.

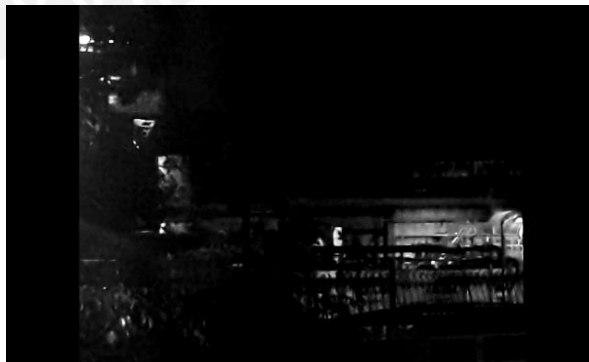


Ilustración 24. Detalle de video de fábrica editado. 2020.

¹¹ El video puede ser visto en el siguiente link: <https://vimeo.com/441891596>

efectos de la crisis sanitaria ya mencionada. Por ejemplo, vendedores ambulantes informales y una fábrica, grabaciones obtenidas desde distintas fuentes como redes sociales (TikTok y Facebook) y noticieros, registrados en el territorio peruano durante el inicio de la crisis sanitaria por la covid-19.

A partir de la selección de videos registradas por los ciudadanos se realizó la edición de video a modo de collage, bajo un mismo estilo en blanco y negro, en contraste tenue y sobrepuestos a opacidad reducida. Se trabajó la edición de video teniendo como base al video principal que muestra el flujo de personas que van por una vía expresa del centro de Lima, imagen que corre en formato loop durante todo el video. La edición de algunos videos muestra una doble sobreposición y un close-up de los mismos ya que se buscaba generar movimiento a tal punto que la lectura de la imagen no llegue a ser tan clara en un primer momento. Asimismo, la imagen de la fábrica, se editó a partir de un acercamiento de cámara de la misma planta industrial, registrado por mí durante la noche. El registro de la fábrica, buscaba ser poco explicito, por ello se enfoca en una parte casi insignificante de la misma planta.

En este lapso del video se acopló la edición de sonidos sobrepuestos; la cual se impone, en un primer momento, con un silencio que se verá interrumpido por las lamentaciones de las personas, para así dar paso al particular sonido de las salas de cuidados intensivos, enfocado en el sonido de las máquinas -los ventiladores respiratorios y los electrocardiogramas- ello continua con el sonido estridente de las máquinas de la planta industrial.

Este collage videográfico, sobrepuesto en la base de la imagen del horno crematorio, trata de seguir una narrativa no lineal, como si se tratara de un sueño. No se busca una coherencia correlativa entre las imágenes, ya que el interés se centra en ver el cuerpo afectado y caído por muerte o por contagio del virus. La edición de video es realizada bajo un estilo sombrío, que busca presentar un lenguaje poco explicito, que impida una lectura instantánea de las imágenes y que permita descifrar cada parte expuesta en conjunto.



*Ilustración 25. Ad Inferos: Cuerpo Social. 2020.
Detalle de video editado. Parte 1.*



*Ilustración 26. Ad Inferos: Cuerpo Social. 2020.
Detalle de video editado. Parte 2.*



*Ilustración 27. Ad Inferos: Cuerpo Social. 2020.
Detalle de video editado. Parte 3.*



*Ilustración 28. Ad Inferos: Cuerpo Social. 2020.
Detalle de video editado. Parte 4.*



*Ilustración 29. Ad Inferos: Cuerpo Social. 2020.
Detalle de video editado. Parte 5.*



*Ilustración 30. Ad Inferos: Cuerpo Social. 2020.
Detalle de video editado. Parte 6.*

Para la edición del video, hemos tomado como principal elemento estructurador y referencia la forma del horno crematorio de “Piedraangel” del cementerio Santa Rosa de Lima, en Chorrillos.

Comenzamos a partir de una fotografía tomada al horno crematorio (Ilustración 17) al cual se le realizó un trabajo de edición en escala de grises, por medio del programa Photoshop, en donde se buscó focalizar la mirada solo en la estructura del horno. Por esa razón, se editó el fondo borrando todo lo que impedía entender la estructura del horno en su totalidad. Asimismo, se realizó la prolongación del cielo, cuya expansión potencia la idea de no pertenecer directamente a lo terrenal, buscando una asociación sutil con la muerte a partir del cielo. Al enfocarme en la estructura de concreto del mismo horno, se pretende, también, una asociación con la idea de monumento por su materialidad, sus dimensiones y forma, buscando construir sensaciones que evoquen a lo monumental al contraponerlo a un fondo infinito.



Ilustración 31. Horno-Crematorio Piedraangel sin humo. 2020. Editado con Photoshop. No.1.



Ilustración 32. Horno-Crematorio Piedraangel con humo. 2020. Editado con Photoshop. No.2.

El primer video, concretamente, se construye en base a imágenes que proponen la asociación directa con el cuerpo muerto como aquel cuerpo social vulnerable y expuesto. Por esa razón, decido realizar una edición de video en donde logremos entender el funcionamiento de ese horno crematorio a partir de la salida de los gases (humo) por la parte superior del mismo. La narrativa no lineal de las imágenes superpuestas en la base de la estructura, se contraponen a la narrativa lineal del proceso de funcionamiento de la máquina. Para este primer video se ha seguido un proceso completamente digital, basado en la articulación de fuentes videográficas sobrepuestas entre ellas, buscando encontrarle coherencia y relevancia a cada detalle agregado a la edición para construir el discurso.



Ilustración 33. Horno-Crematorio Piedrangel. 2020. Propuesta. Editado con Adobe Premiere

El segundo video, *Ad Uterum: Cuerpo Individual*¹², es realizado a partir de la edición de una secuencia de grabaciones en donde figura -en un primer plano y desde distintos ángulos- un torso humano respirando. Las medidas de la proyección del video son de 1.50 mts de alto x 2 mts de ancho.

A diferencia del primer video que se realiza a partir de un montaje de videos y fotos extraídas de internet, este segundo video se realiza a partir del montaje de videos de mi autoría. Esta producción videográfica se realiza a partir de un conjunto de 6 grabaciones realizadas a un mismo cuerpo bajo distintos enfoques de luz. Cada video fue realizado y editado en base al movimiento natural del torso al inhalar y exhalar aire. Uno de los detalles más relevantes y reveladores es el sonido, ya que

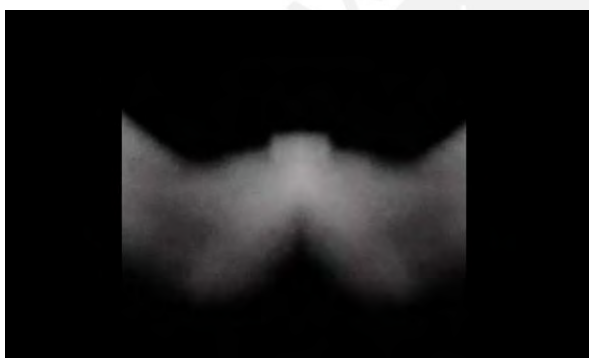


Ilustración 34. Detalle de video, cuerpo Individual. 2020. Grabación 1.

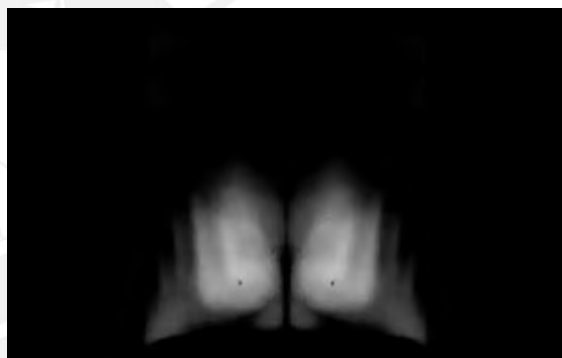


Ilustración 35. Detalle de video, cuerpo Individual. 2020. Grabación 2.

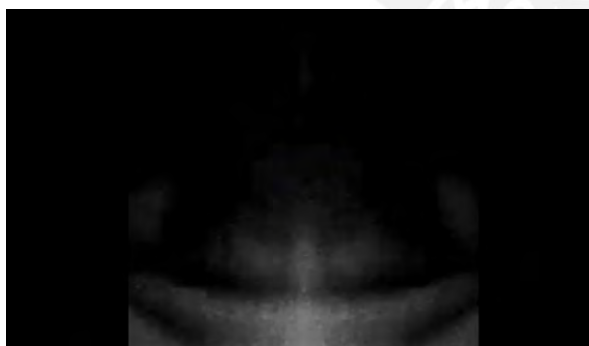


Ilustración 36. Detalle de video, cuerpo Individual. 2020. Grabación 3.

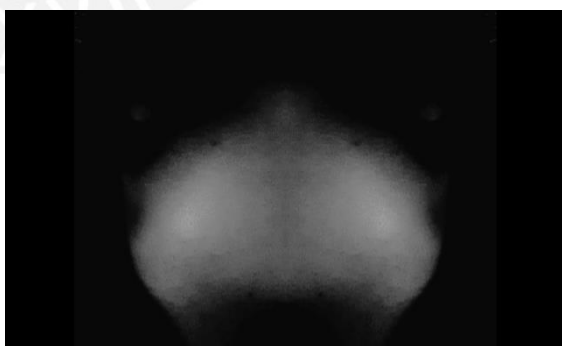


Ilustración 37. Detalle de video, cuerpo Individual. 2020. Grabación 4.

¹² El video puede ser visto en el siguiente link: <https://vimeo.com/500093379>

permite terminar de entender que esa imagen, a primera vista no comprensible, es un cuerpo que está respirando, en cierta medida, mostrando signos de asfixia, debido a que se focaliza en el audio de una respiración que se va agudizando.

El video, *Ad Uterum: Cuerpo Individual*, parte de una experimentación corporal introspectiva –y personal- desde la sensación de asfixia; la búsqueda de imágenes comenzó desde la observación del mismo cuerpo por medio de la fotografía y su edición en alto contraste, que permitieron focalizar la mirada en ciertas partes del cuerpo sin necesidad de evidenciar un cuerpo completo.

Las 6 grabaciones fueron editadas a modo de videos sobrepuestos a escala de grises y a baja opacidad, donde cada uno se enlace al otro de manera sutil, pero afectando la imagen y abstrayéndola, utilizando en la edición el efecto espejo. Si bien la mitad de las filmaciones muestran formas irreconocibles, en cierta medida abstractas, las otras grabaciones que completan la edición final pretenden tener un acercamiento más directo con la forma del cuerpo como una imagen que se impone al espectador, por momentos. El objetivo es lograr apreciar el movimiento de una imagen de manera fluida, que invite al espectador a una contemplación distinta, y hasta cierto punto, hipnótica. En esta narrativa lineal, la acción nunca se ve afectada y continua durante todo el video, repitiéndose en formato loop.

Se busca que ambos videos, proyectados en simultáneo, se contrapongan frente a frente, ya que la correlación entre ambos se construye a modo de reflejo. La disposición de ambas proyecciones contrapuestas y simultáneas la proponemos como parte de la experiencia del espectador para que logre reflexionar en aquella división desde la imposibilidad de ver los dos videos al mismo tiempo: nuestra propia forma humana solo nos permite ver hacia una dirección. Ambos videos y sus audios se presentan con la misma relevancia en un mismo lugar y bajo las mismas condiciones.



Ilustración 38. Ad Uterum: Cuerpo Individual. 2020. Detalle de video editado. Parte 1.

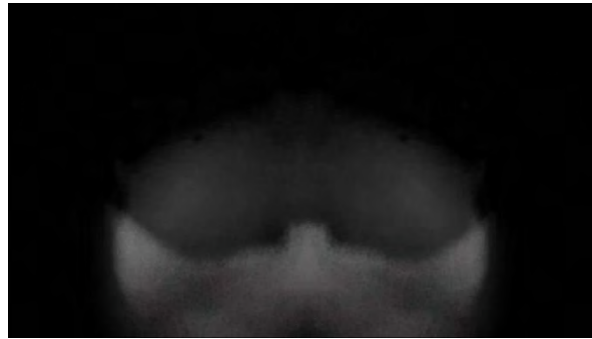


Ilustración 39. Ad Uterum: Cuerpo Individual. 2020. Detalle de video editado. Parte 2.



Ilustración 40. Ad Uterum: Cuerpo Individual. 2020. Detalle de video editado. Parte 3.

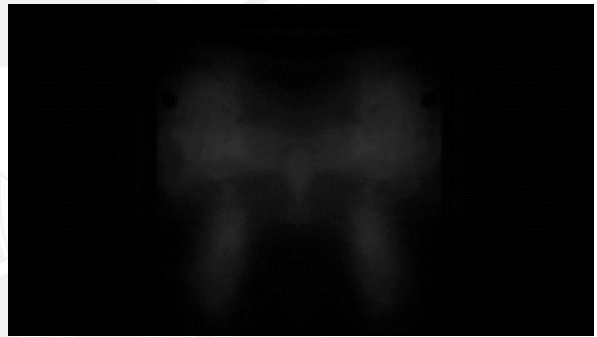


Ilustración 41. Ad Uterum: Cuerpo Individual. 2020. Detalle de video editado. Parte 4.

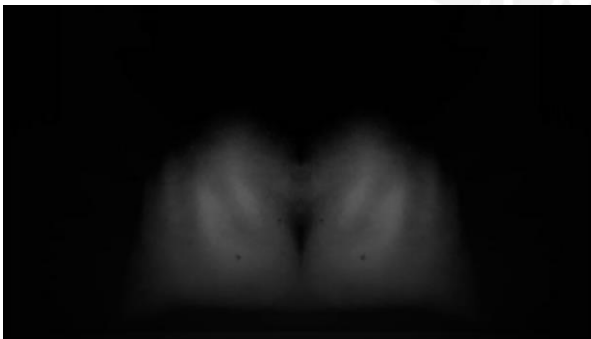


Ilustración 42. Ad Uterum: Cuerpo Individual. 2020. Detalle de video editado. Parte 5.



Ilustración 43. Ad Uterum: Cuerpo Individual. 2020. Detalle de video editado. Parte 6.

El siguiente material -indispensable en la propuesta instalativa- es el plástico negro matificado, material que recorre prácticamente la totalidad de la instalación. Básicamente es una tira de 13 metros de largo en total, 7 metros de largo por 4 metros de ancho, dispuesta al ras del suelo, cuyos dos extremos se levantan en ángulos de 90 grados para crear dos planos verticales de 3 mts de altura, que funcionan como ecrans contrapuestos donde se proyecta cada video. Ambos proyectores estarán dispuestos en la parte alta del espacio instalativo para que la imagen proyectada no se vea interrumpida por la sombra del espectador.



Ilustración 44. Render: disposición de plástico negro en el espacio.

Mi acercamiento con este material fue progresivo, si bien en un inicio propuse trabajar el plástico negro con volumetrías que asemejasen un bulto a modo de cuerpo, esa idea fue mutando a medida que experimentaba con la disposición del material en el espacio. Pensarlo desde su dimensión original, con el formato de bolsa de basura, era distinto a pensar en un elemento de dimensiones que sobrepasaran la escala humana. Por ello decidí presentarlo completamente extendido sin dar ninguna referencia con la forma de algún cuerpo. Considero sugerente usarlo como el elemento base y articulador de toda la propuesta.



Ilustración 45. Render: disposición de los elementos en el espacio.

El último elemento que conforma la instalación son las cenizas. Este material se logrará a través de un proceso de quema de papel, dispersándolo en el suelo de plástico negro, generando un contraste entre ambos materiales. Realizamos una experimentación sobre el comportamiento de las cenizas cuando son pisadas, concluyendo que, al ser este material tan liviano, es necesaria una suficiente concentración del mismo para que no pase desapercibido. Por tanto, se propone una cantidad suficiente de las cenizas para que se logre el objetivo de que el tránsito de los espectadores lleve las huellas de las pisadas fuera del área de la misma instalación. Ello es relevante porque a través de esta intervención, se busca una participación del espectador dentro de la instalación. La elección de este material responde tanto de la necesidad de involucrar al espectador como de generar una conexión con el video del horno crematorio.



Ilustración 46. Pruebas: Cenizas de papel.



Ilustración 47. Fotografía: Cenizas sobre plástico negro.

La propuesta instalativa presenta aspectos dentro del proyecto que no son negociables, por ser los aspectos constitutivos de la instalación y que deben mantenerse cada vez que se monte en espacios distintos. El espacio necesita de una atmosfera en particular, la oscuridad, como uno de los principales requerimientos; ya que es necesario que esta experiencia sea contenida en sí misma. Además, es necesaria la contraposición de los videos y el distanciamiento entre ambos sobre un mínimo de 5mts (entre cada ecran) y un máximo de 7 mts como hemos propuesto en los renders realizados, ya que. esta disposición es constitutiva de la experiencia de contemplación de ambos videos. La disposición del espacio es relevante en la medida en que potencia la necesidad de introspección del espectador, sin que la atención se vea interrumpida por factores externos.

Para poder identificar los requerimientos necesarios para la propuesta, se realizaron una serie de pruebas por medio de programas de edición y renderización, a modo de maqueta virtual. A partir de ellos logré tomar decisiones respecto a la puesta instalativa. En cierta forma, renderizar la propuesta permite también entender qué es lo que realmente podría otorgar potencia al proyecto y qué es lo que está sujeto a cambio. Claro está que para llegar al resultado final, han sido necesarias varias pruebas que me permitieron experimentar y visualizar distintas posibilidades.

Debemos considerar que este proceso de renderización fue fundamental, ya que esta propuesta instalativa fue realizada en el mismo periodo de confinamiento absoluto a razón de la covid-19, lo que imposibilitaba cualquier montaje en un espacio instalativo real.

Las primeras pruebas se realizaron por medio de la edición de imágenes en 2D y, posteriormente, de espacios virtuales en 3D. Este proceso fue importante ya que me ayudó a decidir la propuesta en su configuración final.

Las pruebas en 2D –realizadas en Photoshop– permitieron construir y realizar imágenes donde se unían todas las partes de la propuesta, plástico, videos, cenizas y espectador, además de ayudar a entender el proyecto a partir de un espacio real. Por esa razón, me apoyé en espacios ya existentes como las Aulas móviles de la Facultad de Arte y Diseño PUCP, que me permitió llevar a cabo el proyecto desde una mirada distinta.



Ilustración 48. Render en 2D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición de video “Cuerpo Social” sobre el plástico negro en las Aulas Móviles de la FAD. Editado con Photoshop.



Ilustración 49. Render en 2D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición de video “Cuerpo Individual” sobre el plástico negro en las Aulas Móviles de la FAD. Editado con Photoshop.

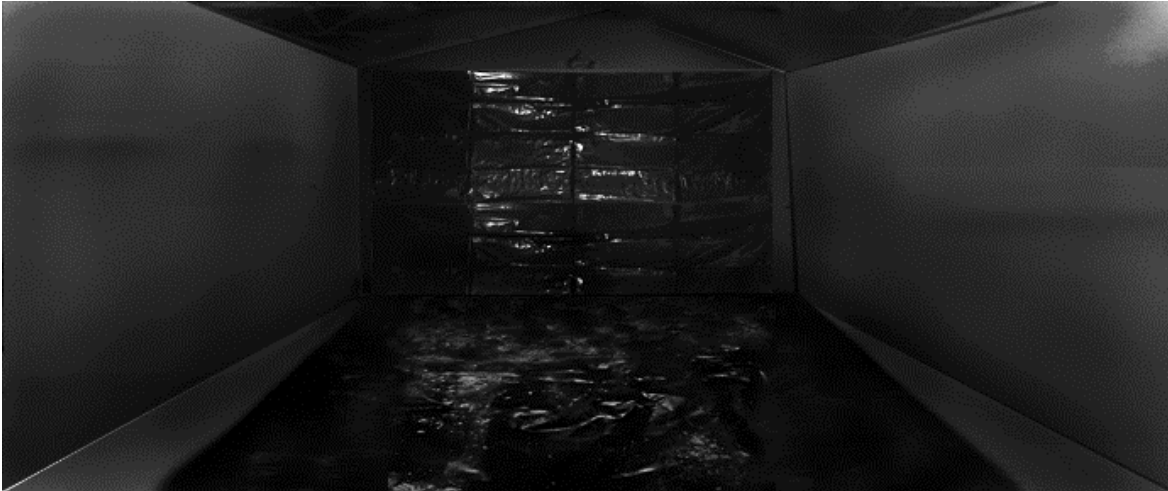


Ilustración 50. Render en 2D. Propuesta de un lado de la instalación. Editado con Photoshop.

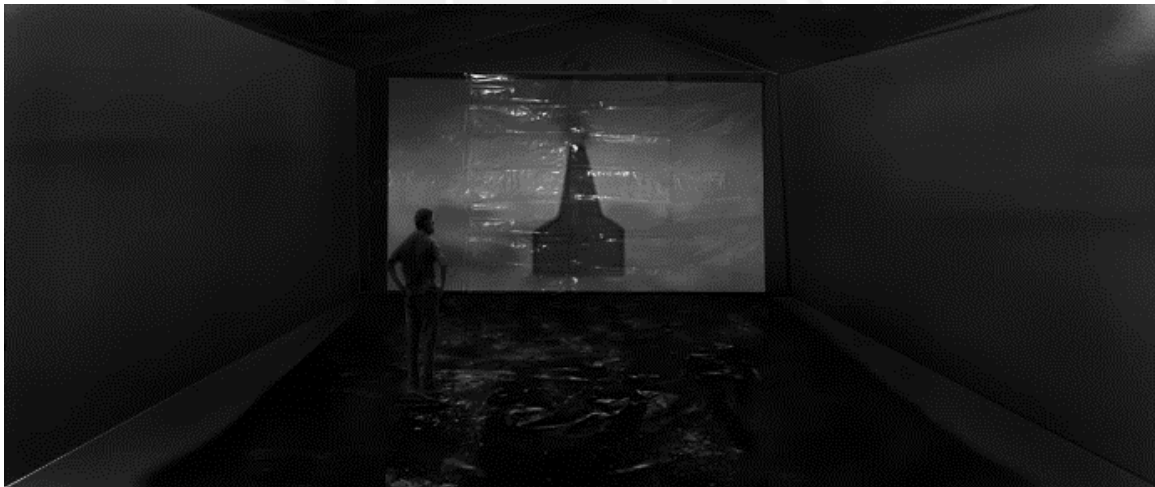


Ilustración 51. Render en 2D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición del primer video sobre el plástico negro. Editado con Photoshop.

El método que utilicé para la realización de la propuesta fue la construcción de imágenes a modo collage, ya que la renderización en 3D se basa en la construcción previa y completa de todos los elementos y los espacios. Este método no puede prescindir de la planificación previa, la cual solo fue posible una vez realizada la construcción de imágenes y de las posibles propuestas. Este paso fue necesario ya que pensar las escalas, las medidas y las relaciones con las dimensiones humanas –pensar la experiencia del espectador como eje central- es un condicionante que

no se puede realizar en el proceso de renderización. De cierta forma, la producción de imágenes en 2D fue necesaria para que la propuesta instalativa se siga desarrollando a pesar de las limitaciones que impone el trabajo con medios virtuales.

Las herramientas de digitalización –de programas como Inventor o KeyShot- nos permitieron construir un espacio simulado en el cual se buscó situar los cuatro elementos de la propuesta. Esta simulación nos permite un acercamiento en 3D de la instalación tanto internamente como externamente. Por esa razón, se construyó un primer espacio renderizado en donde se logró visualizar la disposición y relación de los elementos entre sí, para así determinar el posible montaje. Inicialmente, me basé en construir un espacio con dimensiones de 7 metros de largo por 4 de ancho y alto, aproximadamente, en donde he tratado de calzar las dimensiones del plástico negro ya dadas. Esta primera renderización del proyecto me permitió entender la relación entre el plástico y un lugar cerrado, lo que me permitieron asociarla a una experiencia contenida en sí misma.

Esta manera de simular el espacio, donde se propone un tipo de experiencia espacial por medio de la puesta instalativa, permite, también, acceder al interior del espacio por medio del render en 3D, lo que nos da la posibilidad de analizar la posible experiencia como espectadores. Es a partir de este proceso que logré ajustar ciertas decisiones respecto a la proyección de ambos videos para potenciar la experiencia y su contemplación.



Ilustración 52. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Editado con Inventor y KeyShot.



Ilustración 53. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Editado con Inventor y KeyShot.

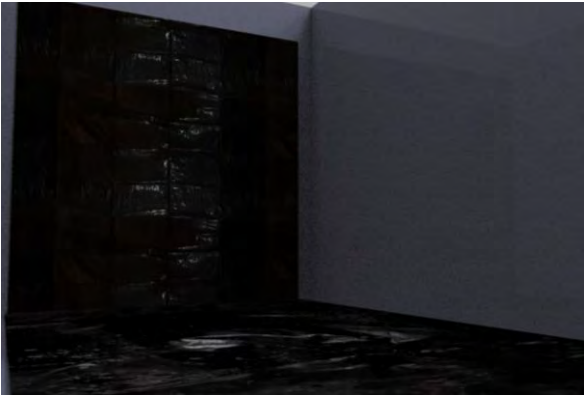


Ilustración 54. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición del plástico negro. Editado con Inventor y KeyShot

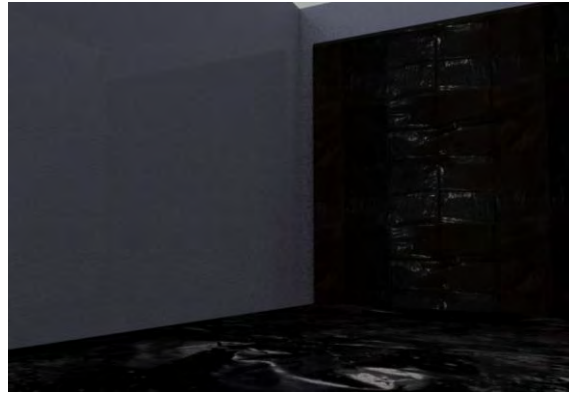


Ilustración 55. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición del plástico negro. Editado con Inventor y KeyShot



Ilustración 56. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición de los videos en el plástico negro. Editado con Inventor y KeyShot



Ilustración 57. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición de los videos en el plástico negro. Editado con Inventor y KeyShot

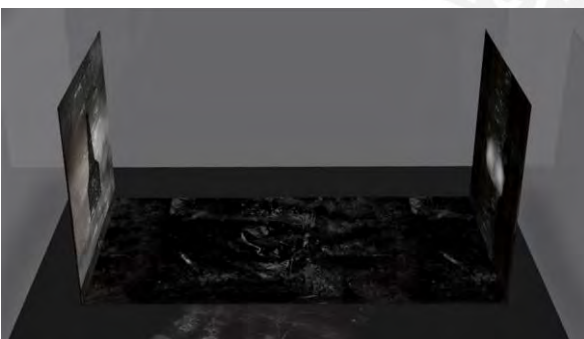


Ilustración 58. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición de los videos en el plástico negro. Editado con Inventor y KeyShot



Ilustración 59. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de la instalación. Disposición de los videos en el plástico negro. Editado con Inventor y KeyShot

Por otro lado, la proyección del video *Ad Inferos: Cuerpo social* sí implicaría una proyección a mayor escala, abarcando la totalidad del écran de plástico; si bien la atmosfera del cielo sombrío de este video es predominante en relación a la estructura del horno, ello no afecta la percepción del horno crematorio como una imagen predominantemente vertical y monumental. Estas herramientas de digitalización permitieron, a través de la visualización digital, construir una experiencia espacial.

No menos importante es el sonido, audios que se reproducirán en un mismo espacio. Si bien ambos videos tienen su propio audio es importante que ambos convivan y estén sincronizados al punto que en ciertos momentos un audio permita que el otro sea escuchado con más claridad y viceversa. La importancia del audio radica en la narrativa auditiva que se construye a partir de ellos, por un lado, la carencia de la respiración y por el otro, el ritmo de la máquina.

Al igual que con las proyecciones de video, la renderización también me ayudó a plasmar mi intención con las cenizas, permitiéndome cuestionarme sobre el posible ingreso y salida del espectador a la instalación. Las cenizas son el elemento que permite terminar de cerrar los objetivos de la instalación: las huellas en las cenizas permiten cuestionarnos sobre la condición de residuo o suciedad al manchar las suelas del espectador e involucrarlos de manera directa.



Ilustración 60. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta de las cenizas. Editado con Inventor y KeyShot

Consecuentemente, es importante que las huellas se registren tanto dentro de la instalación como fuera, ya que las huellas externas pueden incluso ser más sugerentes que las internas porque generan una primera impresión y cuestionamiento del proyecto desde afuera, pensando en el recorrido como algo que esta implícitamente conectado con agentes vivos.



Ilustración 61. Render en 3D. Entrada. Acercamiento a la propuesta. Editado con Inventor y KeyShot

Insistimos en la importancia de pensar en el recorrido del espectador en la entrada y salida a la instalación. Por ello, para culminar el proyecto fue necesario pensar la experiencia basado en un espacio ideal que se iba a construir y el cual iba a albergar la pieza final.

La instalación final esta renderizada¹³ en un espacio de mayor dimensión que contiene el espacio donde está instalado el proyecto. Esto permite plantear el recorrido del espectador hacia la instalación, entender la pieza visualmente y la experiencia generada por ese tránsito. Todo ello bajo las condiciones que constituyen la video instalación, sus dimensiones, su atmósfera y sus elementos. La realización del render me permitió darle valor al recorrido, ver el proyecto en su totalidad, y hasta cierto punto, pensar en los elementos que podrían afectar a la propuesta, como es el caso de la luz externa. Son aspectos que surgen de la esa experimentación y permiten lograr una mejor lectura de la propuesta.

¹³ Para ver el recorrido final: <https://vimeo.com/504445120>

En consecuencia, la propuesta del montaje final consta de dos salas, una insertada en la otra. La sala más grande es un espacio de 26 metros de largo por 20 metros de ancho, que contiene la segunda sala que alberga la instalación, de 14 metros de largo por 10 metros de ancho. Me interesa que en el render exista esta diferencia entre las salas por razones de control de la luminosidad, ya que se busca que se diferencie el pasar de una habitación iluminada a una oscura. Esta configuración más amplia permite darle importancia al recorrido del espectador, tránsito que queda

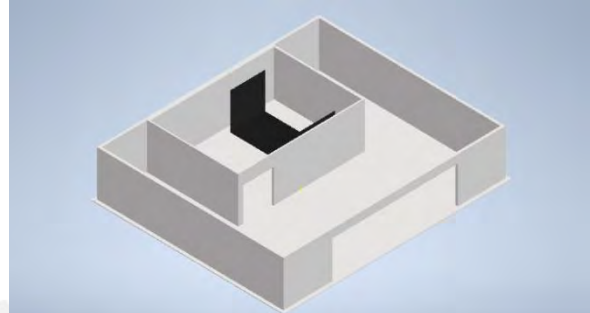


Ilustración 62. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta final. Editado con Inventor

registrado en las dos salas por medio de las huellas de las cenizas. Formalmente, la propuesta instalativa, que tiene las medidas de 8 metros de largo por 4 metros de ancho y 3 metro de alto, se encontrará en el lado derecho de sala, la cual esta insertada en la sala mayor. Asimismo, el proyector estará dispuesto a una altura de 3 metros y medio para impedir que el brillo de la luz del proyector se refleje en el plástico negro matificado, y para que la presencia de los espectadores no afecte las proyecciones.



Ilustración 63. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta final. Editado con Inventor y KeyShot



Ilustración 64. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta final. Editado con Inventor y KeyShot



Ilustración 65. Render en 3D. Acercamiento a la propuesta final. Editado con Inventor y KeyShot



Ilustración 66. Render Final del proyecto Ars Corona Moriendi

3.2 EN SILENCIO GIMIÓ EL GRITO SAGRADO: EN MIS TIERRAS NUNCA, LIBERTAD NUNCA

El segundo proyecto que conforma esta tesis, *En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca*, es una propuesta de video instalación compuesta de una estructura de tierra en forma de pirámide trunca, en una de cuyas caras se le prolonga una rampa que se conecta al suelo, realizado del mismo material. En la parte más alta de la plataforma de tierra, al centro, se ubica un hoyo, que contiene un charco de líquido rojo. Sobre este líquido se proyectará -en ángulo cenital- un video del monumento conmemorativo al libertador San Martín. Esta instalación tiene unas dimensiones que permiten que el espectador pueda subir a la plataforma para visualizar el video, por lo que es necesario que se realice en un espacio completamente oscurecido y con una iluminación que defina el recorrido.

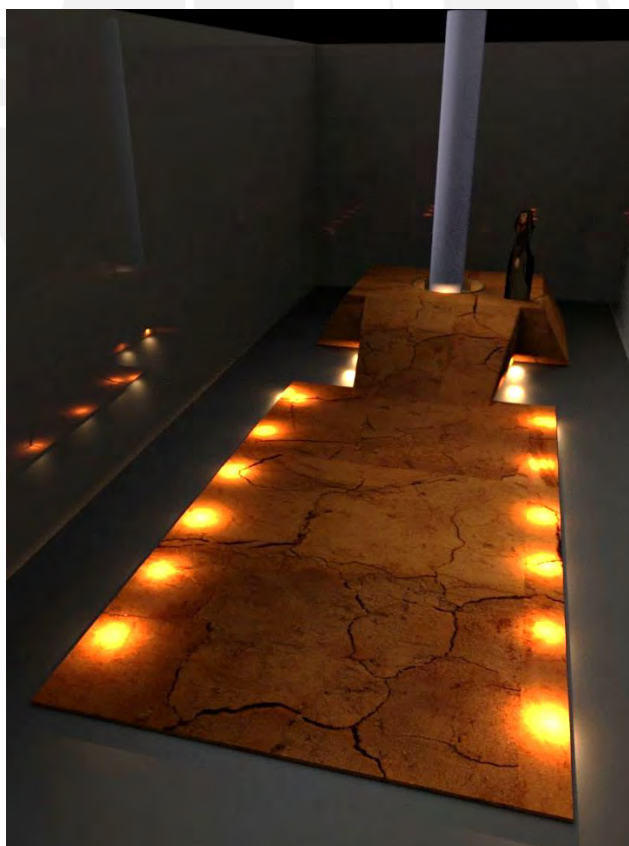


Ilustración 67. Render final del Proyecto *En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca*

Este segundo proyecto artístico aborda una mirada crítica a la problemática del ideal fallido de República del Perú, en el contexto de celebración del bicentenario de la proclamación de independencia. Concretamente, se busca señalar la intención de una libertad que terminó siendo idealizada pero no realizada, en otras palabras, se busca señalar el fracaso de ideales de libertad propuestos por la independencia. Libertad, posiblemente, no lograda ni a nivel social, político o económico, durante los 200 años como república, situación que se logra visualizar claramente en el marco temporal actual de crisis absoluta en el Perú del año 2021. Por consiguiente, el título nos propone reflexionar sobre quiénes son aquellas personas que gritan en silencio: libertad nunca. A esta idea trata de responder cada elemento y material que se ponen en relación en la configuración de la propuesta.

Cada elemento de la instalación busca contener significados sociales a nivel histórico: la tierra –a modo de montículo- es el elemento que estructura y que contiene el charco de líquido rojo (sangre). Este material tradicional (la tierra) es asociado fuertemente a la cultura precolombina como aquella que estructura nuestra identidad nacional, por ende, se relaciona al cuerpo debilitado y agonizante; la sangre, que como fluido corporal es asociado a la violencia ejercida sobre cuerpos y al costo humano para la construcción de una nación, estará contenido en una concavidad realizada por aros de tierra que asemejen a una actividad extractiva; y la proyección del video *República Sin Martín* (3'20'), como eje histórico social que nos permite pensar en un evento significativo y específico de la historia del Perú, en donde se visualiza el monumento conmemorativo al libertador San Martín proyectado en este fluido rojo. Este video, eje central de la instalación, busca poner en cuestión los ideales que construyeron la república peruana en sus inicios, además de permitirnos preguntar a quien realmente representa el monumento y qué tipo de memoria colectiva generó a partir de ello.

Las asociaciones entre los elementos apuntan al mismo fin que es cuestionar el desarrollo político social del Perú y nuestra participación en dicho proceso, el recuento -a razón del bicentenario- la proponemos a partir de un enfoque a la realidad político-social vulnerable al error. Busco puntualizar en cómo el proyecto

de nación iniciado bajo la proclamación de independencia falló y, además, no le otorgó la libertad a todos los peruanos, como propuso. Asimismo, se busca la deconstrucción de ideales político-sociales del monumento al buscar cuestionar su valor conmemorativo.

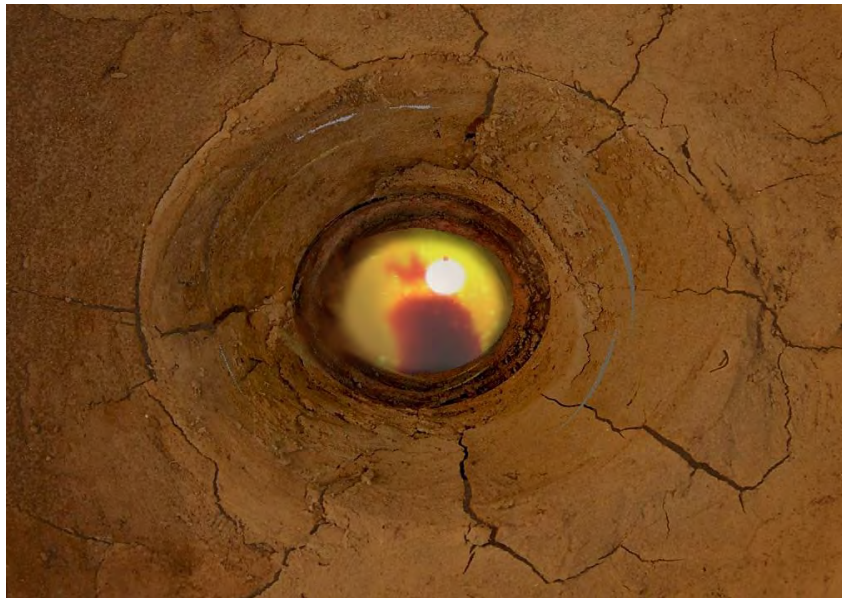


Ilustración 68. ESGEGS: EMTN, Libertad Nunca. Detalle de la relación entre video y el hoyo. Render Final.

En aspectos generales, esta propuesta instalativa apunta a generar una experiencia que nos permita cuestionarnos y reflexionar sobre el proyecto de República del Perú en el contexto específico de la celebración del bicentenario de la independencia, que se presenta con una aguda crisis política, social y económica. Cada elemento propuesto se complementa en esta propuesta espacial, en la que tierra es debilitada y soporta el peso simbólico de la sangre y el video. Se busca generar una experiencia espacial que logre someter al espectador, para que pueda verse involucrado y sentirse cuestionado por este material que él mismo contribuye a destruir con sus pasos, para que entienda su papel como un agresor pasivo dentro del contexto de la propuesta y de la misma sociedad.

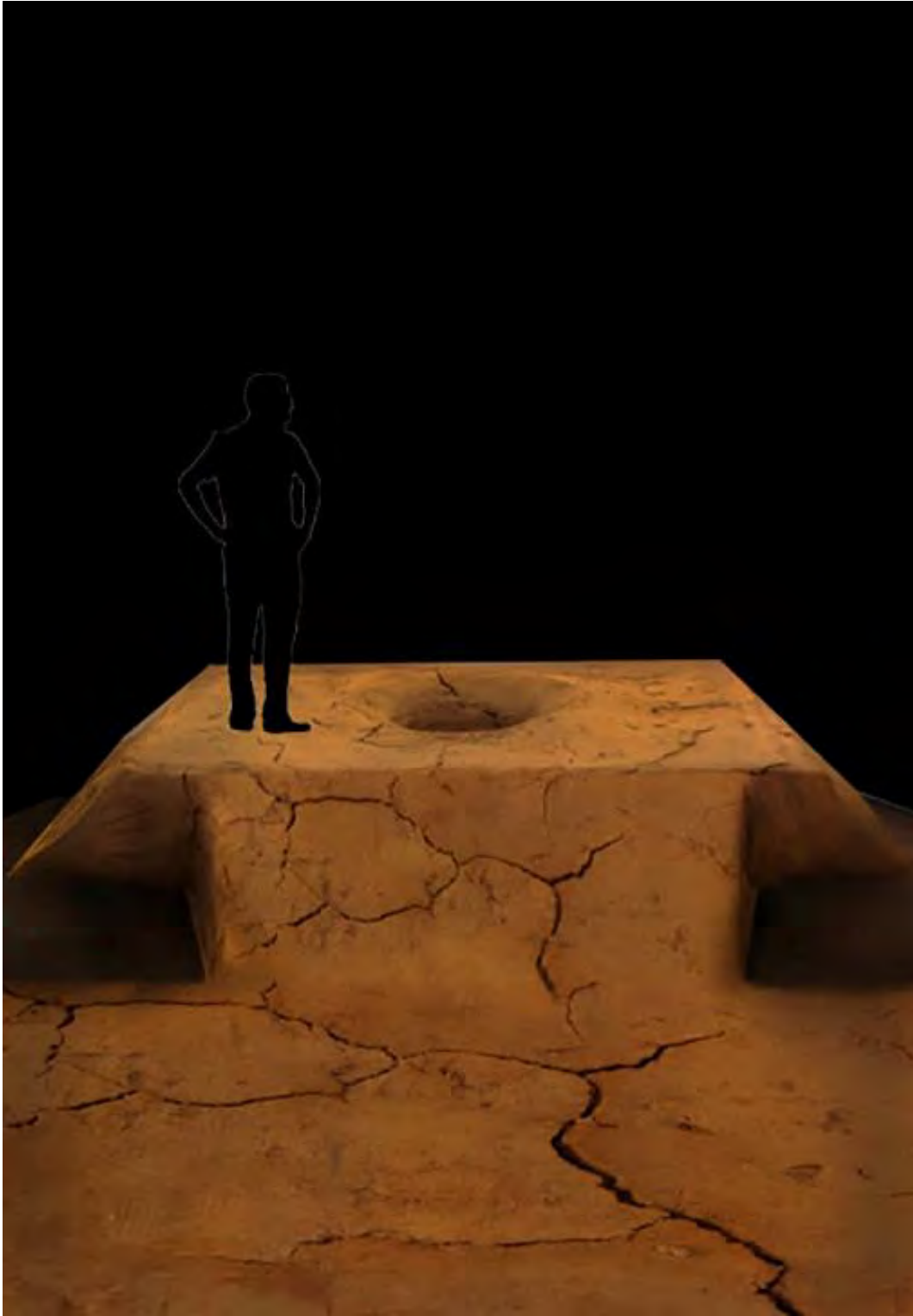


Ilustración 69. Render del Proyecto En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca.

3.2.1 SUSTENTACIÓN DEL SEGUNDO PROYECTO

El título de este segundo proyecto artístico, *En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca*, parte de una mirada crítica a la independencia del Perú a propósito del contexto del bicentenario bajo un enfoque histórico social. Esta mirada crítica busca analizar y reflexionar sobre la idea de libertad que se buscaba y era vista como un ideal bajo la acción independentista del siglo XIX. Por esa razón, el problema al cual hace referencia el proyecto es a cómo los ideales de una “sociedad igualitaria y próspera” no han logrado concretizarse frente al proyecto fallido de la independencia. Bajo la coyuntura social-política actual, se aperturan cuestionamientos sobre el desarrollo de una nación y se resaltan las críticas sobre las dificultades para lograr liberarse de actitudes discriminadoras, codiciosas, ambiciosas y corruptas que perjudican el desarrollo íntegro de nuestra sociedad peruana.

Este proyecto parte de un interés que cuestiona las bases en donde se concibió la identidad nacional del Perú, puesto en relación a un contexto presente en crisis que trae consigo la sombra de un pasado republicano sustentado en políticas con un alto costo humano. La coyuntura social y política, del primer año de década, 2020, potenció parte del desarrollo de este proyecto artístico y motivó en mí la reflexión a partir de la historia y del bicentenario. Surgió la pregunta sobre si ¿es necesario que el Perú busque una verdadera liberación de los males actuales que la estancan? La propuesta artística que desarrollé desde ese cuestionamiento no busca dar respuesta a ello, pero sí busca generar una experiencia espacial que permita seguir cuestionando cada paso realizado para dar una mirada crítica social a la idea de libertad lograda para los peruanos en el contexto de independencia del Perú.

Por esa razón, propongo una instalación artística a partir de 3 elementos indispensables: la tierra, como el elemento cargado de historia y simbólicamente de aspectos sociales; la sangre, como fluido constitutivo de un cuerpo vivo, herido o muerto, y el video *República Sin Martín* que plantea el cuestionamiento del ¿por qué nuestra nación ha sido incapaz de preservar, proteger y desarrollar la vida de sus habitantes lo largo de 200 años como república peruana? En conjunto, en este

proyecto se busca fracturar la mirada y los ideales academicistas y políticos que el monumento como símbolo ha tenido históricamente la misión de construir.

Cada material dentro de la propuesta de video instalación me permite reflexionar sobre la carga negativa que presentan bajo el contexto de la celebración del bicentenario. La asociación de estos tres elementos me permite generar crítica bajo un enfoque histórico para cuestionar sucesos significativos como la emancipación del Perú y la insignificancia de sus celebraciones posteriores. Bajo ese contexto histórico social, proponemos la relación de estos tres elementos, para aludir a la condición de inhumanidad –que continua- como resultado del fracaso de la independencia como un proyecto íntegro y liberador. Este fracaso puede verse reflejado en las distintas formas de explotación a sectores socioeconómicos bajos, situación que se prolonga y atraviesa la historia del país, desde la época republicana hasta el día de hoy.

Buscamos asociar la tierra como materialidad a la memoria colectiva en el contexto peruano. Pretendo potenciar un espacio que logre revalorar simbólicamente, historias, generaciones, revoluciones o memorias. Entre las varias posibles asociaciones que propongo está el hecho de pensar la tierra como un gran cuerpo que mantiene vida, lleno de recuerdos, flujos y emociones que simboliza a la sociedad peruana. Es posible, también, asociarla a un cuerpo que es violentado, fisurado, dominado, transgredido. Por esto, para poder apreciarla como un agente que posiblemente se encuentre agonizante, buscamos en la propuesta artística darle un tratamiento particular a la tierra.



Ilustración 70. Collage. Memoria terrestre. Realizado por Adriana Sáenz. 2020.

La presentamos como un suelo árido y agrietado, por donde el espectador pueda transitar y sentir la fragilidad de este material quebradizo asociado a la idea de un gran cuerpo seco debilitado por un proyecto de nación que no llegó a consolidarse de manera equitativa y justa. Se invita así al espectador a ser un agente agresivo pasivo con su entorno. Se entiende la idea de agresión cuando rompes, quiebras, fracturas o fisuras algo; se entiende la idea de vulnerabilidad cuando ese otro cuerpo no puede hacer nada para defenderse. Esta condición de vulnerabilidad aportó a mis decisiones, dirigidas a que tierra sea apreciada carnalmente, asociada a la idea de un cuerpo más, existente, real. En la propuesta instalativa, este piso de tierra se conecta con el montículo del mismo material, que alude a una arquitectura prehispánica, para invitarnos a reflexionar sobre la historia que nos constituye como sociedad peruana. Todo ello resulta en un paisaje creado responde a condicionamientos ritualísticos del momento de unión entre el espectador y la obra. La manera en cómo abordo el elemento tierra presenta dos enfoques, el primero responde a una intención conceptual –a modo de cuerpo social histórico- y el segundo responde a un sentido puramente matérico –constructivo/deconstructivo- pensando en cómo presentarla afectada.

Desde el enfoque conceptual, entendemos que la tierra ha significado vida a lo largo del desarrollo humano autónomo de algunas civilizaciones. A razón de ella, se construyeron mitologías y relatos que alimentaron el sistema de creencias de varios grupos humanos, entre ellos, el de nuestros antepasados. Por ende, proponemos asociar la tierra como un elemento temporal, que no solo nos habla de un presente sino también de un pasado. Me interesa que esta materialidad pueda ser vista a través del tiempo por la expansión, a lo largo, ancho y profundidad que presenta dentro de la instalación. La importancia de la pieza de tierra radica en la mirada histórica amplia que buscamos darle, frente de la cual una o varias vidas podrían llegar a ser insignificantes.

La pieza busca potenciar una relación entre el espectador y la tierra misma en todo momento, planteando la idea que nosotros, seres vivos en la actualidad, nos encontramos pisando la misma tierra que nuestros antepasados. Y esa acción

podría convertirse, simbólicamente, en algo significativo para nuestra condición de vida temporal.

Desde el enfoque puramente matérico, busco trabajar la tierra a modo de adobe, pero en un sentido contrario al método constructivo tradicional buscando más bien debilitar y afectar la materialidad, transformando el método constructivo, en uno destructivo por medio del uso de la sal. Es muy distinto afectar la tierra humedeciéndola, volviéndola lodo, que nos lleva a pensar en su condición de estancamiento, o afectar la tierra secándola y volviéndola polvo para darle una condición perecedera. Tratar la tierra al punto de mostrarla vulnerable, pretende visualizar una problemática social, política y económica que representa a aquel Estado fallido que hemos intentado identificar en esta tesis. De alguna manera, la tierra no solo se representa a sí misma, sino también nos representa a nosotros en un mismo contexto social peruano que pretende cuestionar la celebración del bicentenario de la independencia.

Por otro lado, la necesidad de realizar una pieza de tierra que guarde relación con la idea de monumento parte, también, de dos ejes, el primero es la forma misma de la pieza, y el segundo es el enfoque de lo contenido. Esta pieza la presento a modo de monumento por su amplitud, por su dimensión en relación a la escala humana, por su expansión en el espacio, y por busca conmemorar –darle valor- al recorrido dificultoso por el cual transcurre nuestra sociedad peruana. Por ello, este proyecto se presenta a modo de falso monumento, un anti-monumento conmemorativo emplazado en un contexto de crisis. A diferencia de los monumentos tradicionales, no presenta jerarquías verticales ni personalidades idealizadas como héroes de la historia; busca por el contrario romper esos ideales desapareciendo aquellos personajes y ubicando al espectador en el nivel más alto. Pretendo así que se logre reflexionar sobre la idea de que quienes construyen una nación son todos quienes forman parte de la sociedad peruana y no solo unos cuantos que vemos conmemorados por los monumentos.

Esto conecta con el segundo eje, bajo el enfoque de lo contenido en la pieza de tierra. Como vimos, se buscó una ruptura con los ideales academicistas del monumento conmemorativo no solo desde la forma de la pieza de tierra, sino también por cómo incluye a lo conmemorado: la imagen del monumento al libertador San Martín no es sometida sobre, sino que es proyectada dentro de un hoyo de la misma pieza de tierra. El video *República Sin Martín* aborda la imagen del monumento al libertador San Martín la que se encuentra en constante movimiento, no solo para señalar un momento preciso de la historia sino también en proyección a la actualidad, en donde bien podrían calzar con la coyuntura de crisis socio política actual que nos encuentra faltos de representantes reales y condenados a un desarrollo social limitado al desarrollo económico, únicamente. Además, el movimiento busca romper con el sentido estático de dichos monumentos asociándolo a la idea de ideales estancados y condenado al atraso. Este video es asociado a una imagen –la del libertador- que no representa una realidad social auténtica sino idealizada. Al proyectar en una dimensión pequeña la imagen de un monumento conmemorativo como el de San Martín dentro de una estructura de tierra de dimensiones monumentales, se propone cuestionar y replantear el significado del monumento, a nivel artístico y bajo un enfoque histórico – social y político; al minimizar la imagen del libertador o de mostrar imágenes de su proceso de construcción -como un momento de vulnerabilidad-, buscamos de-construir aquellos ideales impuestos como el del patriotismo.

La imagen del libertador Don José de San Martín es asociada a los problemas políticos y sociales que hicieron del proyecto de independencia uno fallido. Buscamos criticar el proceso de liberación basado en un orden político – social extranjero para pasar a la dominación entre peruanos, lo que dio como resultado la división tajante de la sociedad peruana que se refleja en la actualidad. Esta crítica buscó ser trabajada en la realización del video, que permitió ver la imagen de San Martín desde otra perspectiva, desde una más cercana y humana, para asociar la idea de ruptura de jerarquías a nivel político y social. Saber que la intención del libertador se vió burlada por la conveniencia de un grupo criollo, prolongando hasta la actualidad problemáticas derivadas, fue una de las principales motivaciones para

tomar su imagen como representación del ideal de libertad fallida. Para potenciar esa lectura, se buscó cuestionar esa imposición frente a la relación con el líquido rojo a modo de sangre.



*Ilustración 71. Plaza San Martín en construcción. 1921.
Recuperado de: Google Imágenes.*

La relación de la imagen de San Martín y el material sobre el cual es proyectado, la sangre, evidencian una vinculación simbólica de ambos bajo la continuidad de una condición de inhumanidad basada en grupos vulnerables y segregados que nunca lograron liberarse totalmente frente al proyecto de construir una república. El hoyo con la sangre contenida, se constituye en el eje más importante de la pieza, ya que es el punto focal donde se pone en tensión a esas vidas explotadas con la idea de libertad simbolizada por San Martín. Mediante la asociación de hoyo de tierra, sangre contenida en él y proyección de video propongo una lectura sobre desilusiones, violencia, abuso, opresión, olvido, muerte.

Ciertamente, la sangre dentro de un cuerpo puede ser leída como un líquido que conserva vida. Sin su flujo que oxigena nuestro cuerpo, no podríamos seguir vivos.

La sangre fuera del cuerpo podría implicar una acción violenta de por medio, o un cuerpo drenando este líquido. Irónicamente, la sangre también muere al pasar por el proceso de descomposición. En este proyecto, la muerte es pensada a partir de acontecimientos que le quitan dignidad al proceso de deceso corpóreo en relación a situaciones injustas, indeseadas, inconcebibles. Con ello hago referencia a la muerte no digna que muchas veces es a razón de factores sociales, políticos o económicos. La muerte se propone acá en la sangre y en el ideal de un evento representado como un monumento fantasma, proyectado hacia el subsuelo. Este líquido representa una violencia pasiva que se estanca sin remordimiento. En la propuesta la sangre no solo afecta la tierra sino también la proyección del video a San Martín, buscando connotar el costo humano que cobra el hecho de volvernos una nación próspera.

La relación entre el charco de sangre y el video proyectado del monumento al General San Martín simboliza el momento más elevado de reciprocidad violenta, un fluido corporal que dejó de serlo, sangre estancada, apesosa, oscura, densa, líquido completamente muerto que se asocia a las luchas sociales perdidas. La proyección *República Sin Martín* se refleja en un espacio cóncavo realizado en la pieza de tierra, conformado por niveles desiguales que representan las acciones extractivistas, fruto de un antropocentrismo descontrolado, que imita los tajos realizados por la minería. La forma de este agujero de tierra busca ser asociada a la idea de extracción y explotación que afecta directamente al territorio –la tierra- y que presenta un trasfondo histórico, social y económico. Esta práctica se prolongó y siguió beneficiando a cierto sector social pudiente, y abusando –sea cual sea la forma de explotación- de sectores necesitados, hasta la actualidad. Ello permite seguir dudando sobre los verdaderos efectos de la independencia.



Ilustración 72. Explotación minera en Cerro de Pasco. Recuperado de: iberoamericasocial.com

El proceso de maduración de las ideas de este proyecto, -la relación entre el efecto de la tierra y la extracción minera, la imagen del estancamiento político-social, así como la simbología en la imagen de San Martín- fue dándose y clarificándose a través de la realización de una serie de collages, en los cuales se pone énfasis y en cuestión el lugar del monumento del libertador en relación a la extracción minera como una manera de afectar el desarrollo natural de la tierra, que no deja de representar un cuerpo vivo. Este enfoque se potencia con la idea de estancamiento y contaminación que genera la misma minería.

Estas exploraciones a través del collage y fotomontajes, me permitieron identificar elementos, simbologías, asociaciones de ideas y tomar decisiones para el proyecto tanto conceptuales como matéricas. Por ejemplo, el collage *Plaza estancada*, me permitió asociar el estancamiento de residuos contaminantes líquidos en la plaza donde está ubicado el monumento a San Martín. Este collage potenció la idea de condensar un charco de sangre en la propuesta instalativa, el cual sigue su proceso orgánico de descomposición y al que se le asocia la idea de muerte. La misma concavidad de la pieza de tierra busca hablar de aquella historia que se daba en paralelo al desarrollo de la capital y que fue ignorada en el periodo de la república.



Ilustración 73. Collage Digital. Plaza estancada. Realizado por Adriana Sáenz. 2020.

En la instalación, se propone el agujero como un lugar donde coexiste pasado y presente en todas sus dimensiones y detalles. La obra se concentra en este hoyo, donde sus niveles bien podrían representar el constante abuso a este gran cuerpo seco que es la pieza de tierra. Esta condición de estancamiento prefigura una relación directa de inestabilidad entre la tierra y los líquidos –sangre-, entendida en paralelo a la inestabilidad por parte de la política o la economía. Percibir nuestro país como aquel lugar en donde la realidad se ve estancada, permite pensar esta propuesta como un gran contenedor que presenta en su interior un futuro condenado por sus errores.

Proponemos, en este proyecto artístico, volver a mirar la independencia en términos de muerte, falla, ruptura y vulnerabilidad. La relación entre la tierra, el monumento a la independencia y el charco de sangre debería permitirnos ver más allá del evento de liberación. Se busca entender que no se trata, únicamente, de pensar al victorioso, héroe nacional, o libertador, como aquel que logró acabar con un tipo de dominación, sino más bien de entender que una parte del Perú, posiblemente, nunca dejó de ser aquel grupo subordinado, segregado, rechazado y olvidado. Por ello, se buscó enfatizar el eje histórico de la pieza para re-pensar el proceso de volvernos una república.

Es de esta manera que la postura de este proyecto tiene como objetivo llevar al espectador a una experiencia espacial que le permita reflexionar críticamente sobre su espacio vital, en este caso el Perú y sobre la misma condición de los monumentos conmemorativo en la actualidad. Debido a ello, buscamos que la experiencia se potencia con las particularidades del montaje que refuerzan la idea de falso monumento, con connotación de construcción de un ideal, frente a ello la iluminación propuesta busca un enfoque museístico que es usado con frecuencia en las estructuras monumentales o arqueológicas. El proyecto pretende construir una atmósfera en donde todo se ponga en relación y en cuestión, un todo como un ciclo de consecuencias que se condensa en sí mismo.

3.2.2 DESARROLLO DEL SEGUNDO PROYECTO: DESCRIPCIÓN, PROCESOS Y METODOLOGÍAS

El proyecto artístico instalativo *En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca*, está conformado por tierra arcillosa, un líquido rojo a modo de sangre y el video titulado “*Repblica Sin Martín*”. En este apartado desarrollaremos las metodologías, las experimentaciones y los hallazgos encontrados durante el proceso de creación, hasta llegar a la propuesta final realizada por medio de la renderización y presentada a modo de video que muestra el posible recorrido de la pieza. Es necesario mencionar que las rutas tomadas en el proceso de este segundo proyecto fueron distintas a las del primero, ya que se partió del trabajo directo con la materialidad.

El desarrollo de la propuesta artística parte de una pieza escultórica hecha de tierra arcillosa, sal y agua que conforma casi la totalidad de la instalación, de dimensiones que van entre los 7 metros de largo a 5 metros de ancho por un metro de alto. Se presenta como un montículo de tierra con una forma geométrica tridimensional, a modo de pirámide trunca. Esta pieza se prolonga por

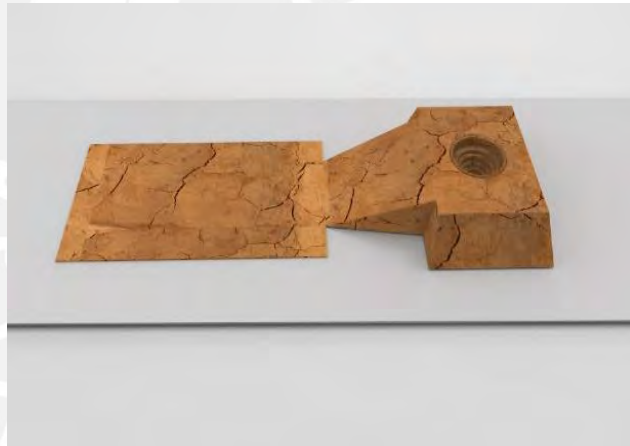


Ilustración 74. ESGES: EMTN, *Libertad nunca* 2020. Render de la propuesta. Editado con Keyshot

uno de sus lados a través de una rampa descendente, generando un nuevo suelo de 3 metros de largo por 2.5 metros de ancho. Toda la estructura abarca la totalidad del espacio de la instalación. El punto focal más importante se encuentra en el centro de la plataforma alta del montículo de tierra, donde se ubica un agujero de un metro de profundidad.

El proceso de creación de esta pieza escultórica ha seguido un largo camino, cada decisión tomada fue abriendo paso a la forma final de la instalación (Ilustración 70). Un primer desencadenante del proyecto fue la idea de estancamiento que se trató abordando la materialidad de la tierra, que se buscaba que contuviera un líquido. Experimentamos modelando distintos contenedores de tierra como material principal, probando con distintos tipos de tierra. Partimos de la experiencia con la tierra fértil, que presentaba una inconsistencia que no permitía contener ningún tipo de líquido. En esta exploración vi conveniente entintar el líquido para poder diferenciarlo de la tierra. Asimismo, probamos con pasta arcillosa (pasta para modelar) y eventualmente con tierra arcillosa (en estado natural) y mezcla de adobe. Buscaba realizar un contenedor lo suficientemente resistente que lograra ser afectado pero que también lograra contener el líquido.



Ilustración 75. Primera experimentación con tierra fértil y líquido rojo.



Ilustración 76. Primera experimentación con tierra fértil y líquido rojo. No.2

Paralelamente, me interesó seguir experimentando con posibles métodos que ayudaran a debilitar la tierra, interés que partió de las asociaciones e ideas que se buscaban trabajar a través de la materialidad, como por ejemplo, la vulnerabilidad. Continué enfocándome en la relación entre tierra y líquido, pero ahora pensando en cómo la falta del último podía, también, afectar el elemento tierra.

A partir de ello, comencé a hacer pruebas de secado tanto con la pasta arcillosa para modelado como con la mezcla de adobe, preparada de manera tradicional con tierra arcillosa, paja y agua. El secado de este material generaba distintos tipos de grietas que se intensificaban dependiendo de los componentes de la mezcla. Estas grietas formadas en las primeras pruebas, tanto en la pasta arcillosa como en la mezcla de adobe, permitieron enfocarme en aspectos básicos del proyecto, sobre el método constructivo de la pieza, buscando debilitar lo más posible la materialidad. Esto me permitió transformar el método constructivo tradicional en uno destructivo, trasgrediendo los principios básicos de la técnica de construcción en adobe que se centran en estructurar la materialidad lo más concisa y firme posible, lo cual en el proyecto se busca desbaratar. Por ello la tierra fue trabajada y se experimentó hasta llegar al punto deseado, a partir de un tratamiento basado en sal –a cambio de la paja utilizada normalmente para estructurar la mezcla de adobe-. La sal permitía que el material logre secarse mucho más rápido, así como también generar grietas más pronunciadas. Por otro lado, estas fisuras me permitieron hallar un material árido, débil y quebradizo.

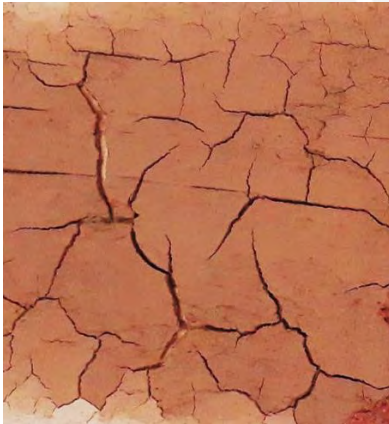


Ilustración 77. Primera experimentación de secado: Pasta arcillosa.

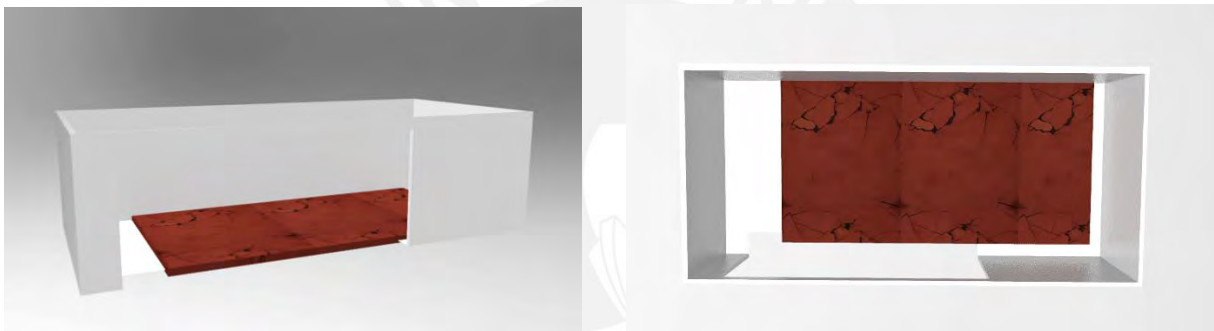


Ilustración 78. Segunda experimentación de secado: Tierra arcillosa y pasta arcillosa.



Ilustración 79. Tercera experimentación de secado: Tierra arcillosa y sal.

A partir de estas experimentaciones con la tierra, es que comencé a realizar las primeras propuestas de la instalación, buscando hacer una propuesta en la que el espectador entre en contacto con la materialidad y genere una experiencia, que sea consciente de su fragilidad. Por esa razón, una de las primeras propuestas fue la construcción de un piso de adobe debilitado y agrietado en el que el espectador se convertía en un agente agresor una vez dentro, que daña el espacio por medio de las pisadas sin que esta sea su intención real, pero igualmente daña lo que ya tenía una predisposición a ser vulnerable. Para tener una idea de esta primera propuesta se realizó un primer acercamiento por medio de la renderización.



*Ilustración 80. Primer intento de render.
Suelo de tierra. No.1.*

*Ilustración 81. Primer intento de render.
Suelo de tierra. No.2.*

A partir de las primeras pruebas de renderización, busqué formas que ayudaran a desarrollar la idea de estancamiento, siendo las formas circulares -a modo de contenedores- las primeras opciones para la propuesta. Las formas circulares denotan también la idea de ciclo y continuación de una forma que desembocaba en el estancamiento de lo contenido, a partir de la cual propuse los primeros esbozos de la pieza escultórica con el mismo material terroso.

La relevancia de la forma circular comenzó a desarrollarse una vez que fue realizada en maqueta real, y luego renderizada. Es innegable la influencia arquitectónica precolombina que rige la propuesta de la pieza final (Ilustración 85-86), debido a que buscaba abordar la historia social del Perú. Por ese motivo, es que las primeras propuestas se presentaron a modo de contenedores que asemejaban antiguas plazas precolombinas (Ilustración 78). A partir de las primeras maquetas decidimos renderizar la primera propuesta del suelo agrietado (Ilustración 79). Con ello proponían una experiencia participativa, en la cual se invitaba al espectador a ingresar al espacio para observar lo contenido. Esta idea fue clave para el desarrollo de la versión final de la propuesta, que conservó la intención general de incluir una pieza contenedora y que permitiera una experiencia espacial.

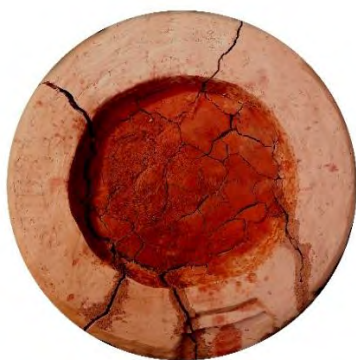


Ilustración 82. Primera maqueta en pasta arcillosa.

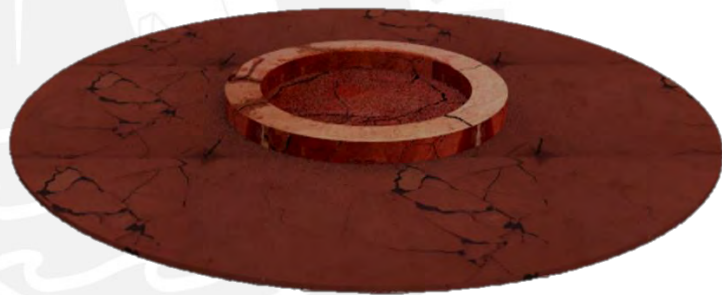


Ilustración 83. Primera maqueta renderizada.

La propuesta siguió desarrollándose por medio de dibujos, maquetas y renders; se buscaba mantener los objetivos claves identificados en las primeras maquetas, pero también buscando formas que permitieran otros enfoques que abordaran, también, la idea de monumentalidad.

Por ello, el siguiente paso significativo fue entender toda la pieza como una sola unidad, considerando el contenedor como parte contenida por la misma pieza de tierra. Este acercamiento permitió enfocarme en lo contenido como un aspecto

fundamental de la propuesta –un eje central-. El hecho de invitar al espectador a tener una experiencia espacial respecto a la instalación respondía a la finalidad de observar lo contenido, es decir, el líquido rojo contenido en el agujero.

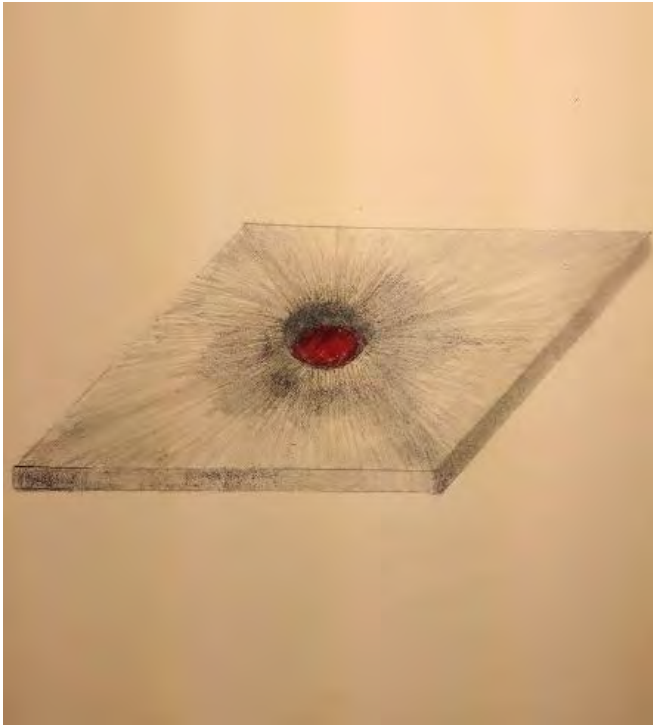


Ilustración 84. Dibujo de propuesta.

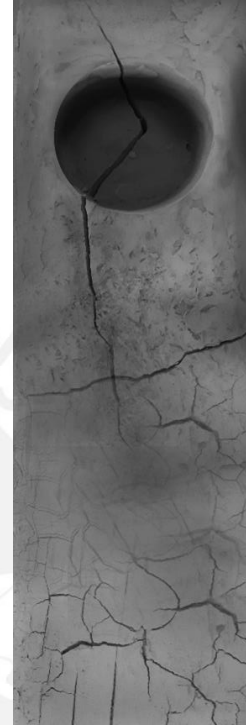


Ilustración 85. Edición de propuesta en Photoshop.

Esta nueva manera de ver la pieza escultórica permitió desarrollarla en base a formas que ya no dependían de la circularidad como forma total, sino como una idea que se enfocaba en un solo eje principal que conectaba todos los elementos propuestos, tanto la tierra, el hoyo, el líquido rojo –sangre- y el video. Por esa razón, se propuso una forma geométrica tridimensional que permita un recorrido de tal forma que el espectador deba transitar para llegar al punto principal de la propuesta. Este recorrido buscaba poner en relevancia la llegada al eje, es así que se decidió elevarlo del ras del suelo. Propuse la forma de una pirámide trunca a una altura mayor a la del suelo, que permitió pensar en el interior del espacio del contenedor, que en la pieza final está a un metro y medio de profundidad.

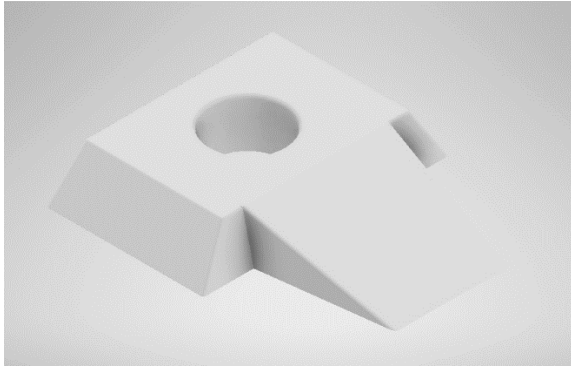


Ilustración 86. Primeras maquetas renderizadas. Búsqueda de la forma.

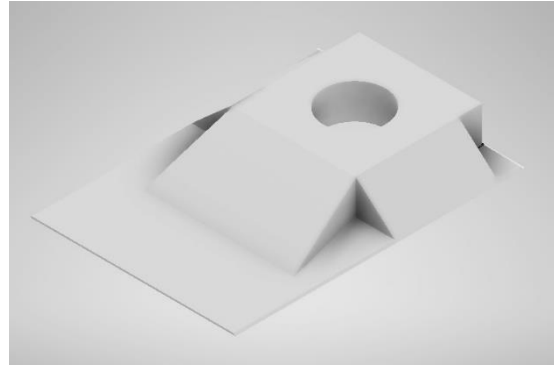


Ilustración 87. Primeras maquetas renderizadas. Búsqueda de la forma. No.2.

Una vez que identifiqué la posible forma final, además de haber realizado pequeñas maquetas que permitieron entender los posibles procesos y renders que llevaron a un acercamiento a la forma final, procedí a realizar una maqueta que consideraba la escala humana, a escala 1:8.

Para ello fue necesario tener medidas precisas para la construcción tanto de la estructura de soporte como para la proporción final de la pieza, a la que añadiría la mezcla de tierra arcillosa, sal y agua. Este proceso es necesario ya que permitirá replicarla en caso se proponga la pieza a una escala mayor.

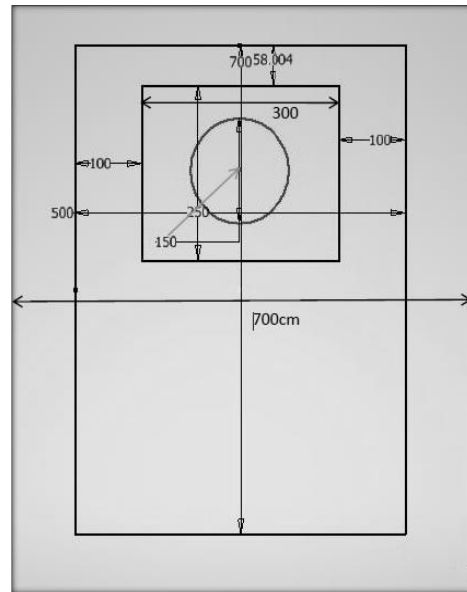


Ilustración 88. Medidas de maqueta.



Ilustración 89. En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Maqueta a escala 1:8.



Ilustración 90. En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Maqueta a escala 1:8.

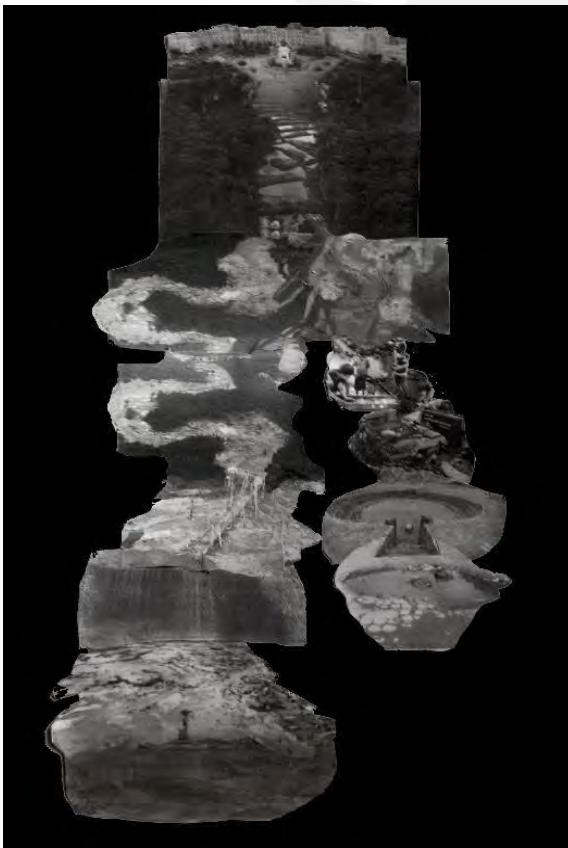
Es indispensable para la propuesta de este proyecto instalativo enfocarnos en lo que será contenido. Por esa razón, se adicionó el tercer elemento, el video sobre el monumento del libertador San Martín para contextualizar la instalación. En el proyecto se busca no solo hablar de la relación de inestabilidad de un elemento tierra con un líquido, sino también de focalizar esa vulnerabilidad a la realidad social peruana. Por esa razón, se propuso contener cada elemento en un mismo eje, por un lado, el líquido entintado que asemeja la sangre, y por el otro, el video proyectado. Un primer acercamiento a esta conexión entre tierra, líquido y proyección, fue realizada en la primera propuesta (Ilustración 79). Este primer enfoque nos permitió reflexionar en lo proyectado.



Ilustración 91. Maqueta renderizada de la propuesta de video.

El desarrollo de este video, titulado *Repblica Sin Martín* con una duración de 3 minutos 20 segundos, es importante porque parte de un proceso creativo amplio conforme a la imagen del monumento del libertador San Martín, proceso que se enfocó tanto en el contenido del video y en la superficie en donde será proyectado.

Para realizar la producción de video fue necesario trabajar, previamente, con la técnica del collage y acuarela, ello para comenzar a sintetizar el enfoque hacia una problemática político, social y ambiental. La tierra -en un inicio- fue pensada de la manera más primordial, siempre apreciándola como un elemento que podía ser asociado al cuerpo, lo que me permitió realizar una serie imágenes en donde busqué enfocarme en esa relación. De alguna manera, se buscaba construir una imagen que, a modo de vertiente, representara la idea de un flujo que terminara estancado.



*Ilustración 92. Collage ¿Qué se estanca?
Realizado por Adriana Sáenz.*



*Ilustración 93. Acuarela. Fluido 000.
Realizado por Adriana Sáenz.*



Ilustración 94. Acuarela. Fluido 001. Realizado por Adriana Sáenz.



Ilustración 95. Acuarela. Fluido 002. Realizado por Adriana Sáenz.

Las siguientes propuestas de collage se enfocaron en tratar la problemática a nivel político y social propuesta bajo el marco temporal de la celebración del bicentenario de la independencia del Perú. Por ello, el enfoque se centró en el monumento conmemorativo al libertador San Martín, además del lugar donde se encontraba emplazado. Estos collages fueron realizados con el programa Photoshop.



Ilustración 96. Collage. Conmemoración a la minería. 2020. Realizado por Adriana Sáenz.



Ilustración 97. Collage. Buscando a Martín. 2020. Realizado por Adriana Sáenz.



Ilustración 98. Collage. San NN Libertador. 2020. Realizado por Adriana Sáenz.



Ilustración 99. Collage. Las brasas de Martín. 2020. Realizado por Adriana Sáenz.



Ilustración 100. Collage. Plaza sobre el pasado. 2020. Realizado por Adriana Sáenz.



Ilustración 101. Collage. El libertador NO VA. Realizado por Adriana Sáenz.

Estos collages fueron relevantes en la medida que me permitieron trabajar con la imagen de San Martín desde un enfoque distinto al que imponía el mismo monumento conmemorativo. El proceso de asociación de ideas y de búsqueda visual, derivada directamente de los collages, permitieron la realización de *Replvblica Sin Martín*. Esta edición de video, en escala de grises, muestra una secuencia de varias imágenes recortadas del mismo monumento al libertador, en distintas circunstancias, por ejemplo, durante su construcción, durante una celebración, etc. Esta propuesta de video trata de mostrar la imagen del monumento en constante movimiento, además de mostrar un acercamiento que muchas veces resulta imposible en la relación distante que existe entre el espectador y monumento.



Ilustración 102. Fragmento del monumento a San Martín. Edición de fotos para el video Replvblica Sin Martín. No.1.



Ilustración 103. Fragmento del monumento a San Martín. Edición de fotos para el video Replvblica Sin Martín. No.2.



Ilustración 104. Fragmento del monumento a San Martín. Edición de fotos para el video Replvblica Sin Martín. No.3.



Ilustración 105. Fragmento del monumento a San Martín. Edición de fotos para el video Replvblica Sin Martín. No. 4.

Dentro de la edición del video se incluye el siguiente párrafo escrito por mí:

“Un cuerpo seco, con una memoria quebrantada y debilitada por el tiempo. La sangre de animales quienes no desearon morir se condensan de manera simbólica en el eje más importante. Un hoyo, una profundidad, un hueco, una concavidad, tierra extraída por un antropocentrismo incontrolable. Los niveles que constituyen este hoyo podrían significar vida, pero frente a una tierra árida solo significan muerte, aquellos círculos que frente a Dante nos llevaban al punto más profundo, ante la presencia de un gran hombre que se auto consumía. Encontramos dentro de ella una libertad, que nos condenó a vivir de ilusiones ante el destape Borbón y el continuo grito emancipador Condorcanquino en el Sur. Los ecos de ese cuerpo lamentándose ante su descuartizamiento resuena en el canto independentista y en el resto de muertes acontecidas por una res publica que desde el primer momento de su creación definió jerarquías que retumban hoy.”

Una vez realizado el video se procedió a las pruebas de la proyección a modo de video mapping, como una técnica visual para proyectar únicamente sobre el agujero realizado en la misma pieza de tierra. Eso implicó editar la misma forma del video de modo que proyecte en un lugar en específico. Las primeras pruebas se realizaron sobre una superficie plana.



*Ilustración 106. República Sin Martín.
Proyección en pared. No.1.*

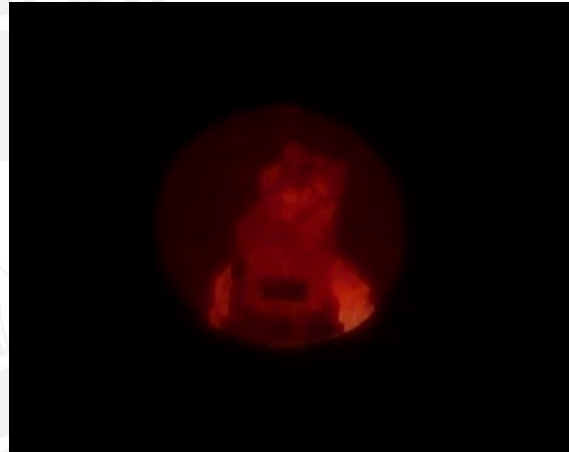


*Ilustración 107. República Sin Martín.
Proyección en pared. No.2.*

Posteriormente, se realizaron pruebas de proyección sobre distintos tipos de líquidos –considerando que el rebote de luz y tonos cambiaba dependiendo del espesor del líquido-. Para ello fue necesario preparar un líquido lo suficientemente espeso y entintado de color rojo, que pudiese asemejar la consistencia de la sangre. Esto permitió que la imagen proyectada se visualice de manera diferente, oscura, opaca, poco nítida, lo que indudablemente generaba una lectura mucho más dificultosa; de alguna manera, sería una invitación al espectador a que logre descifrarla.



*Ilustración 108. República Sin Martín.
Proyección sobre líquido rojo. No.1.*



*Ilustración 109. República Sin Martín.
Proyección sobre líquido rojo. No.2.*



*Ilustración 110. República Sin Martín.
Proyección sobre líquido rojo. No.3.*



*Ilustración 111. República Sin Martín.
Proyección sobre líquido rojo. No.4.*

La propuesta en conjunto implica la conexión entre el hoyo realizado en la pirámide trunca, el líquido rojo que se asemeja a la sangre y la proyección del video *Repubblica Sin Martín*. Estas pruebas las logré realizar en la misma maqueta anterior –a escala 1:8-. Este agujero fue realizado por medio de aros a partir de la misma materialidad, abordando sensaciones en base a las divisiones por niveles.



Ilustración 112. En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Detalle de maqueta a escala 1:8.



Ilustración 113. En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Detalle de maqueta a escala 1:8.

Es indispensable para este proyecto instalativo, crear una experiencia espacial en donde el espectador pueda participar, buscando que este mismo se vuelva involuntariamente, un agente agresor con el entorno, por ello proponemos un solo recorrido hacia el eje principal, el hoyo. Este camino presenta un suelo realizado con la misma tierra arcillosa agrietada para que el espectador al momento de andar sobre la pieza destruya, con sus pisadas, el suelo. Además, se pretende crear una atmósfera y paisaje lo suficientemente oscurecido para que la proyección sobre el líquido sea lo que llame la atención, y de alguna manera, invite al espectador a apreciarla.



Ilustración 114. En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Maqueta real a escala 1:8.

Por esa razón, es importante hacer mención del aspecto evidentemente escenográfico del montaje, ya que buscamos una iluminación propia de los espacios museísticos, monumentales o arqueológicos. Debido a ello uno de los aspectos constitutivos y no negociables es la realización de la pieza en un espacio totalmente oscurecido en el cual una iluminación cálida defina los límites de la instalación. Esta propuesta responde al discurso de falso monumento al proponer, además, una escenografía museística que pretende dotar de un aura significativo a la obra.

La propuesta final del proyecto artístico, en render, fue realizada bajo el mismo procedimiento que el primer proyecto, pensado primero en un lugar real para luego virtualizarlo por medio de herramientas digitales con programas como KeyShot e Inventor.

El lugar de referencia escogido que simulé mediante el render, fue la Sala Winternitz ubicada en el Pabellón Y de la Facultad de Arte y Diseño en el campus PUCP. El recorrido se renderizó en video para lograr apreciar la experiencia dentro de la sala¹⁴. Dicho video se realizó en base a fotogramas del espacio renderizado con el programa Adobe Premiere y usé mi propia imagen para virtualizar la relación de una persona con la pieza a escala humana.



Ilustración 115. ESGEGS: EMTN, Libertad Nunca. Render Final No.1.



Ilustración 116. ESGEGS: EMTN, Libertad Nunca. Render Final No.2.



Ilustración 117. ESGEGS: EMTN, Libertad Nunca. Render Final No.3.



Ilustración 118. ESGEGS: EMTN, Libertad Nunca. Render Final No.4.

¹⁴ El video puede ser visto en el siguiente link: <https://vimeo.com/500102137>

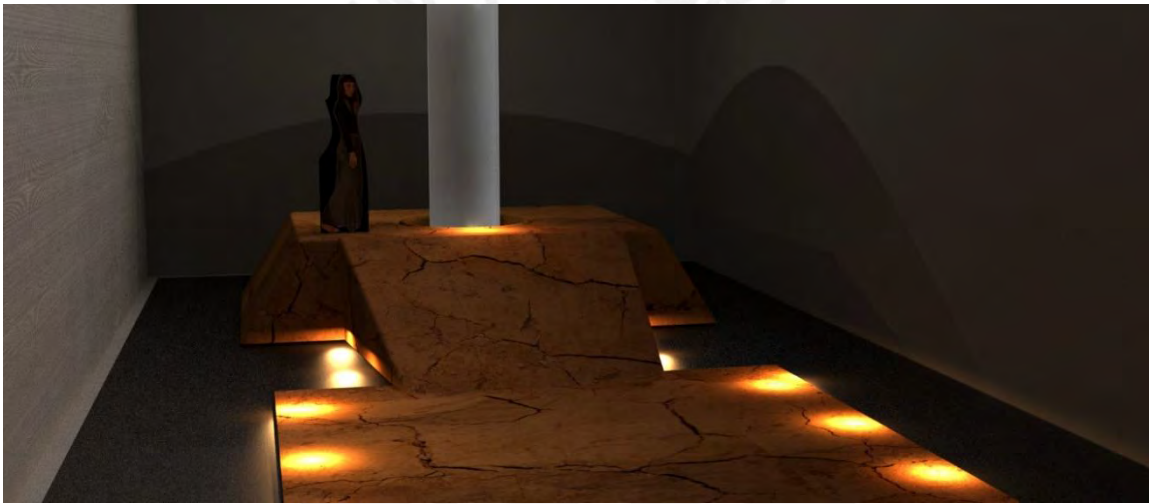


Ilustración 119. En Silencio Gimió El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Render Final.



Ilustración 120. En Silencio Gimíó El Grito Sagrado: En Mis Tierras Nunca, Libertad nunca. Render Final.

CONCLUSIONES

El presente documento de tesis titulado “*Línea de tierra y los falsos monumentos: el fenecer de una nación frente a su bicentenario*” es un texto que parte de un enfoque crítico respecto a la realidad social peruana. Realidad que se conforma de un pasado turbio, lleno de relatos frustrantes e injustificables respecto a la violencia ejercida sobre los cuerpos, en donde las batallas las ganan unos cuantos, en donde el Estado abandona a su suerte a todo un país; como si fuera poco, en base a ese pasado se configuran ideales que difícilmente son cuestionados por la sociedad y generan una división. Frente a ello, el documento trata de dar una mirada distinta a la realidad social peruana basada en la muerte.

A razón de esa mirada, es que el objetivo central de esta tesis trata de demostrar que dentro del contexto histórico peruano y bajo la coyuntura social política actual, se aperturan cuestionamientos sobre el desarrollo de un país a modo de nación. Ello trae consigo una serie de problemas, como la incapacidad de preservar la vida en la misma sociedad, lo que ambos proyectos artísticos instalativos ponen en cuestión con énfasis.

Si bien a lo largo del documento hemos intentado relatar –brevemente- parte de la historia social del Perú, es porque nos sirve de evidencia para cuestionar el presente. Ciertamente, la conciencia que rodea la intención del documento parte en demostrar que, en el desarrollo de una nación todos los factores se afectan entre sí, el factor económico, el político, el social, el individual, entre otros. Por esa razón, tomamos el caso de la crisis sanitaria, por SARS-CoV-2, como un detonante que permitió demostrar el estado en el que se encontraba nuestra nación, debilitado y vulnerable, que llevó a crisis económica, política y social. Esta grave crisis, es pues, un síntoma de la enfermedad que presenta el gran cuerpo social del Perú: la indiferencia. Indiferencia con el pasado, indiferencia con la existencia de brechas sociales, indiferencia con la discriminación, indiferencia con el sufrimiento, indiferencia que se convierte en ignorancia. Claramente, este es el panorama que

conmemorará los 200 años de la proclamación de independencia y del inicio del proyecto de República del Perú.

El enfoque del primer capítulo *-Emergencia sanitaria: maneras de exponer a la muerte en el Perú-* buscó dar una visión amplia sobre el contexto de la crisis sanitaria por SARS-CoV-2 a nivel general y nacional. La exposición a la muerte, a razón del virus, se dió a escala mundial. Por esa razón, nos enfocamos en identificar en quién recaía la responsabilidad del problema, en un primer plano; a ello trató de responder el apartado 1.1 *-Maneras indirectas de dar muerte desde el poder hacia el individuo-* en donde identificamos que la mayor parte de la responsabilidad recaía en el Estado. A partir de ese apartado en adelante, comenzamos con la reflexión sobre el contexto de pandemia mundial por SARS-CoV-2. Se identificó, en el apartado 1.2 *-Reflexiones sobre la muerte ante la crisis sanitaria-* una situación de incertidumbre no solo a nivel nacional, sino a nivel mundial; el gran orden mundial se vio afectado por la pandemia y, además, se vio golpeado por los mismos males sociales y económicos. Indudablemente, el Perú, al ser un país en vías de desarrollo, también se vería afectado. La reflexión, a partir del contexto peruano-partió en relación al problema del orden social económico, que, ante una falta del desarrollo sanitario público y la falta de trabajo en conjunto con el sector privado, terminó en la muerte de muchos compatriotas.

Estas reflexiones aperturan los siguientes apartados 1.3 y sus subcapítulos *- El bicentenario y la crisis sanitaria: cuerpos afectados en el Perú-* en donde buscamos un enfoque puramente histórico que permitiera relatar sucesos que nos ayudaran a entender en qué terreno nos encontramos parados como sociedad. La mirada al pasado se propuso como una manera de desarrollar un criterio respecto a la realidad social peruana, la cual presenta un mismo grupo afectado, marginado, vulnerable a lo largo de su historia. De alguna manera, se buscó identificar a las verdaderas víctimas de la historia del Perú. Por ello propusimos el apartado 1.3.1 *- Bicentenario: ¿de qué nos liberamos como sociedad?* - donde tratamos el contexto social y político en el cual se llevó a cabo la independencia del Perú y cuál fue su desarrollo posterior. Además, intentamos buscar qué otras crisis sanitarias

afectaron el Perú en el apartado 1.3.2 *-Antecedentes a la crisis sanitaria en el Perú: las verdaderas víctimas-* como una manera de afirmar que existe una problemática constante que genera muerte injustamente a aquellos grupos humanos segregados, y que impide afirmar que el proyecto de nación del Perú como república igualitaria es una realidad.

A razón del bicentenario de independencia del Perú, propusimos reflexionar sobre el evento de conmemoración. Ello nos llevó a preguntarnos sobre la identidad nacional, qué realmente la construye, y en todo caso, si existe realmente. Por esa razón, en el segundo capítulo de la tesis *-El fenecer de la identidad nacional y la falta de representatividad-* intentamos indagar en la memoria colectiva en base a la celebración del centenario de independencia del Perú y conforme a un elemento que se mostraba como un eje conector de varios ideales del evento conmemorativo: los monumentos. Es por ello que, en el apartado 2.1 *-In-conmemoración al proyecto de independencia: los monumentos-* relatamos, brevemente, el contexto social y político del centenario, no solo para identificar los males sino para cuestionar el trasfondo de los ideales de aquel momento. Ante el abuso, la hipocresía y la corrupción de esos años, no había nada que celebrar en ese momento, reflexión que apertura nuestra mirada crítica a los monumentos conmemorativos de ese periodo *-republicanos-*. ¿Qué valores conforme a la realidad partían de ellos?, ninguno, más allá de la idolatría de una intención que nunca se volvió un hecho.

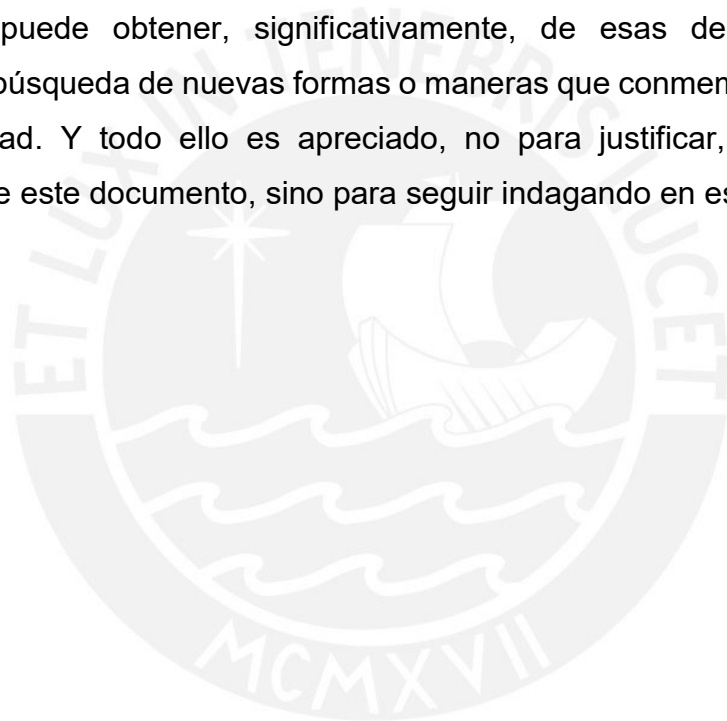
No obstante, los monumentos son el eje central de la propuesta conceptual y artística de todo el documento presentado. En ellos se concentran distintas situaciones que permiten darle otra mirada al contexto social y a los espacios donde se emplazan. Por mucho que presentan ideales específicos, respecto a su forma y temática, ello no minimiza los significados que pueden construir a lo largo de la historia. El enfoque al desarrollo del monumento fue necesario y abordado en el apartado 2.2 *-La crisis del monumento conmemorativo como categoría: historias no representadas* - en el cual también identificamos una crisis conforme al desarrollo de nuevos ordenes sociales y culturales que replantearon el significado del monumento en la actualidad. La deconstrucción del concepto de monumento

potenció las propuestas artísticas que forman parte del proyecto: ***Un reflejo del cuerpo peruano agonizante***. Además, nos permitió aterrizar en el campo escultórico y desarrollar nuevos modos de producción.

Las propuestas de video instalación, ***Ars corona moriendi*** y ***En silencio gimió el grito sagrado: en mis tierras nunca, libertad nunca***, buscan centrarse más que en ideales, en realidades. Ambos proyectos se caracterizan en ser directos con los problemas que identifican, en base a las distintas connotaciones que proponen la relación de materialidades entre sí. Cada detalle dentro de ambas propuestas invita al espectador no solo a terminar de construir la pieza –con su presencia-, sino también a permitirse reflexionar más allá de lo que ve. Los dos proyectos, buscan emplazarse en un periodo en crisis y ser reflejo de la realidad que los constituye, buscan guardar aquellas sensaciones que las configuraron para que permanezca vivo el recuerdo de la incertidumbre y el dolor.

El gusto de realizar este documento radica en ir conociendo qué tierra soporta nuestra memoria colectiva. Lo positivo de construir un enfoque amplio es entender que todo forma parte de una misma línea de tierra que, a pesar de los eventos negativos, es necesario recordar ante la fragmentada realidad que acecha al Perú. Las distintas crisis han sido una constante en el eje temático y artístico de las propuestas por la necesidad de reflejar la realidad en la cual están insertadas. Asimismo, las preguntas que presentábamos en un inicio ¿Quiénes son las verdaderas víctimas del proceso de consolidación de la República del Perú? o ¿De qué manera la realidad social peruana es definida por la muerte?, quedan clarísimas al identificar que el grupo más afectado –en todos los aspectos- es aquella parte de la población peruana que fue explotada y hoy ignorada –la cual, en su mayoría, se encuentra al interior del país-. Aquel grupo mayoritario define al Perú sin ningún tipo de idealización de por medio, sino como resultado del accionar insuficiente por parte del Estado como uno que al no preocuparse por la vida expone a la muerte. Y ello ha sido ejemplificado, en el presente documento- con las distintas epidemias ocurridas hasta el siglo pasado –XX- en la que el sector más pobre y vulnerable era el más afectado y condenado a morir.

Entonces, ¿Cómo ello puede ser reflejado en una propuesta artística instalativa?, puede ser reflejado por medio de la de-construcción de todas las partes, tanto conceptuales como matéricas. Al buscar desarticular lo políticamente aceptable y difícilmente cuestionable, entiéndase ello desde la misma historia o desde aspectos formales artísticos. Por un lado, el hecho de condenar a los sectores segregados, vulnerables o marginados de nuestro país es una realidad, y de cierta forma, son pocos los sujetos que tratan de entender el problema de raíz sin condenarla a prejuicios dados por la sociedad; de la misma manera sucede con la producción artística, si bien el concepto de la expansión de la escultura ya fue dado y agotado, qué más se puede obtener, significativamente, de esas de-construcciones, ciertamente la búsqueda de nuevas formas o maneras que conmemoren la realidad de una sociedad. Y todo ello es apreciado, no para justificar, únicamente, la investigación de este documento, sino para seguir indagando en esa dirección.



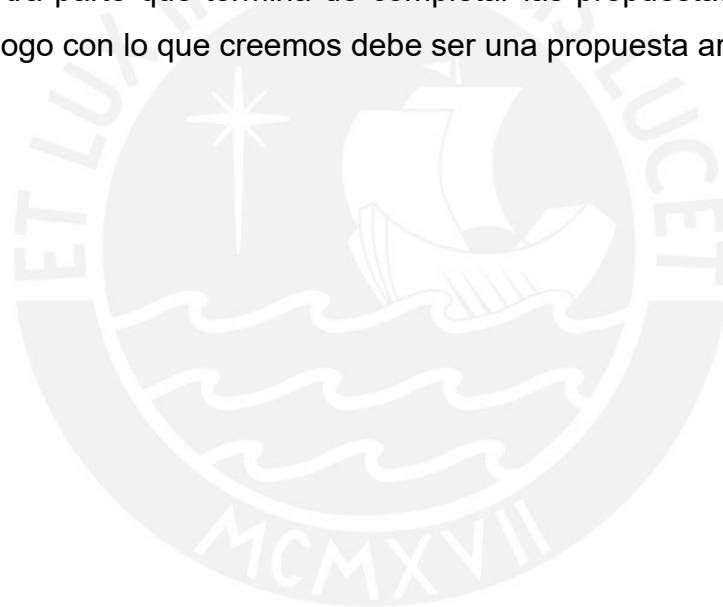
RECOMENDACIONES

El contexto de crisis sanitaria absoluta y reclusión en la cual esta tesis y los proyectos artísticos que la componen fueron realizados no redujeron de relevancia de las principales motivaciones que buscaban ser tratadas a modo de tema central, la realidad social peruana. Al mismo tiempo, tampoco impidieron desarrollar la producción artística instalativa como una forma de expresión y procedimiento con la cual me he familiarizado en los últimos años. De alguna manera, el proyecto artístico, *Un Reflejo Del Cuerpo Peruano Agonizante* presentó una serie de retos que permitieron pensar en una infinidad de posibilidades, que si bien es cierto en el periodo de un año no han podido ser abarcadas en su totalidad, han despertado un afán por preservar en su desarrollo, buscando llevar a los proyectos a su mejor versión y realizando lo máximo posible dentro de mis posibilidades. Asimismo, el proyecto abrió distintas rutas que se presentaron como una invitación para seguir trabajándolas en el futuro, tanto desde lo teórico como desde la práctica artística.

Un ejemplo de esas rutas exploradas fue el proceso de renderización, sin el cual el proyecto hubiese tenido un desarrollo de corto alcance. Y es bajo esa modalidad de producción que recomiendo siempre estar dispuestos a no descartar ninguna posibilidad para desarrollar el proyecto, solo porque no se tienen los materiales necesarios o porque no se cuenta con el espacio adecuado. Al contrario, las herramientas digitales, hoy por hoy, son útiles en la medida en que nos ayudan a concebir el proyecto en una dimensión real. Entre algunos aspectos en los que me he permitido pensar a través de la visualización, están la relación de los materiales entre sí y con el espacio, la relación del cuerpo con los materiales, las escalas, la experiencia del espectador, los tránsitos, entre otras particularidades que nos permiten no cortarles las alas –antes de tiempo- a nuestras propuestas. Ese es uno de los mayores retos de la producción artística instalativa, de alguna forma, es encontrar una coherencia, lógica, armonía, composición entre todas las partes considerando siempre al espectador y sin dejar de lado las motivaciones conceptuales del proyecto. Programas de renderización en 2D o 3D nos permiten, como herramienta, pensar en una infinidad de posibilidades que llenarán de

relevancia cada decisión tomada para la propuesta artística. Es necesario sin embargo tener siempre presente que esta ruta es una herramienta más, la cual no descarta el trabajo manual con la materia real.

Otra recomendación que puedo compartir es la importancia de lograr ver los materiales más allá de lo que representan formalmente y en conjunto, para otorgar connotaciones que revaloricen sus lecturas; desde una postura personal, creo que como artistas peruanos, necesitamos generar más conciencia sobre nuestra realidad –sea a nivel político, social o cultural- y empezar a producir a partir de ella, a construir –creativamente- relatos que no carezcan de este vínculo. No menos importante es pensar en el espectador –en general y de todos los sectores sociales- como aquella otra parte que termina de completar las propuestas artísticas, para invitarlos al dialogo con lo que creemos debe ser una propuesta artística.



BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio

2020 “La invención de una epidemia”. En BORRI, Nestor (compilador). *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), pp. 17-19. Consulta: 5 de mayo de 2020.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10038>

ALVARADO, Osmar

2020 “Del subprefecto Teodomiro Gutiérrez al revolucionario Rumi Maqui Ccori Zoncco (*mano de piedra corazón de oro*). *Cartas a Andrés A. Cáceres*”. *Revista de Investigaciones Sociales*. Lima, volumen 23, número 43, pp. 151-177 Consulta: 2 de febrero de 2021.

<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/view/18491>

BHATTACHARYA, Tithi y Gareth DALE

2020 “*Capitalismo Covid: tendencias generales, saltos posibles.*” Traducción de Nicola Espinosa. Lima: Mañana. Consulta: 15 de junio de 2020.

<https://www.xn--maana-pta.pe/post/capitalismo-covid-tendencias-generales-saltos-posibles>

BUNTINX, Gustavo

2017 *País del mañana. Utopía y ruina en la guerra civil peruana (1980 -2000)*. Lima: Micromuseo. Consulta: 20 de mayo de 2020.

<https://www.micromuseo.org.pe/rutas/paisdelmanana/sinopsis.html>

BUTLER, Judith

2020 “El capitalismo tiene sus límites”. En BORRI, Nestor (compilador). *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), pp. 59-67. Consulta: 5 de mayo de 2020.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10038>

CASEMENT, Roger

2011 [1910] *Libro azul británico: informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*. Lima: CAAAP.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Conclusiones generales del informe final de la CVR*. Consultado: 20 de enero de 2021.

<https://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>

CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos

2018 *Historia del Perú contemporáneo. sexta edición*. Lima: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.

CUETO, Marcos

1997 *El regreso de las epidemias: salud y sociedad en el Perú del siglo XX*. Lima: IEP.

EL PERUANO

2019 “Condenan a cadena perpetua a general Morales Bermúdez.”. *Diario Oficial El Peruano*. Lima, 9 de julio de 2019. Consulta: 24 de febrero de 2021.

<https://elperuano.pe/noticia/81271-condenan-a-cadena-perpetua-a-general-morales-bermudez#:~:text=La%20justicia%20italiana%20confirm%C3%B3%20ayer,durante%20la%20d%C3%A9cada%20de%201970>

FLORES GALINDO, Alberto

1994 *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial Horizonte.

1982 *Independencia y clases sociales*. Revista de Debates en Sociología. Lima, número 7, pp. 99 -114. Consulta: 20 de enero de 2021.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6870>

FOUCAULT, Michael

2007 [1979] *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GALLEGOS, Luis

1973 *Un héroe del pueblo. El caballero del Altiplano, Rumi Maqui*. Puno: Centro de Estudios y Reflexión del Altiplano.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1976[1894] *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

HAMANN, Johanna

2011 *Monumentos públicos y espacios urbanos. Lima, 1919-1930*. Tesis de doctorado en Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, teoría y Conservación del Patrimonio. Universitat de Barcelona. Departament d'Escultura. Consulta: 14 de enero de 2021.

<https://www.tdx.cat/handle/10803/1552#page=1>

HARVEY, David

2020 "Política anticapitalista en tiempos de coronavirus". En BORRI, Nestor (compilador). *Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), pp. 79-97. Consulta: 5 de mayo de 2020.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10038>

2007 *Breve historia del Neoliberalismo*. Madrid: Ediciones Akal.

JAMESON, Fredric

2012 *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada.

LAZO-GONZALES Oswaldo, Jacqueline ALCALDE-RABANAL y Olga ESPINOSA-HENAO

2016 *El sistema de salud en Perú: situación y desafíos*. Lima: Colegio Médico del Perú, REP.

LIANKE, Yan

2020 *Que cuando esta epidemia acabe nos quede la memoria*. EL PAÍS. Madrid, 20 de marzo de 2020. Consulta 11 de abril de 2020.

https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584729446_793122.html

LÓPEZ, Miguel

2014 *Un cuerpo ambulante: Sergio Zevallos en el Grupo Chaclacayo (1982–1994)*. Museo de Arte de Lima - MALI.

2008 “Intervención de Juan Javier Salazar en el Festival de Performance de Cali”. Arte-Nuevo.Blogspot. Consultado: 9 de febrero de 2021.

<http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/12/intervencion-de-juan-javier-salazar-en.html>

MADERUELO, Javier

1994 *La pérdida del pedestal*. Soria: Cuadernos del Círculo. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

MAJLUF, Natalia.

1994 *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP, (Documento de Trabajo 67. Serie Historia del Arte, 2).

MANETTO, Francesco.

2020 “Todos los hombres de la corrupción en Perú”. En El País. México, 10 noviembre de 2020. Consultado: 13 de enero de 2021.

<https://elpais.com/internacional/2020-11-10/todos-los-hombres-de-la-corrupcion-en-peru.html>

MARIÁTEGUI, José Carlos

2007 [1928] Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. Fundación Biblioteca Ayacucho.

MBEMBE, Achille

2020 *Achille Mbembe: “La pandemia democratiza el poder de matar”*. En la Vorágine. Cantabria, 31 de marzo de 2020. Consulta: 17 de abril de 2020.

<https://lavoragine.net/la-pandemia-democratiza-poder-de-matar/>

2011 *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.

PIEPER, Oliver

2020 “Coronavirus: Perú y su lucha por el oxígeno”. En DW.com. Consulta: 1 de febrero de 2021.

<https://www.dw.com/es/coronavirus-per%C3%BA-y-su-lucha-por-el-ox%C3%ADgeno/a-54983352>

QUIJANO, Rodrigo

2018 “*Juan Javier Salazar. la realidad entera está en llamas*”. En Artishock Revista. Consulta: 10 de febrero de 2021.

<https://artishockrevista.com/2018/01/20/juan-javier-salazar/>

QUIROZ, Alfonso

2013 *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

TARAZONA, Emilio

2005 Accionismo en el Perú (1965-2000): Rastros y fuentes para una primera cronología. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

TRT - ESPAÑOL

2021 TRT – Español: *Cifras: (Covid-19) - Última Situación*. Consultado: 27 de febrero de 2021.

<https://www.trt.net.tr/espanol/covid19>

VILLAR, Paola

2020 “Entrevista a *Liliana Rojas-Suárez: La informalidad se presenta ahora como un enorme costo*”. El Comercio Perú. Consulta: 6 de febrero de 2021.

<https://elcomercio.pe/economia/peru/entrevista-liliana-rojas-suarez-la-informalidad-se-presenta-ahora-como-un-enorme-costo-coronavirus-covid-19-economia-peruana-crisis-pandemica-bono-de-380-soles-noticia/?ref=ecr>

WONG, Parra

2021 “Cifra de muertos por COVID-19 puede llegar a 120 mil”. En Centro de Noticias del Congreso. Lima, 17 febrero de 2021. Consulta: 5 de marzo de 2021.

[https://comunicaciones.congreso.gob.pe/noticias/cifra-de-muertos-por-covid-19-puede-llegar-a-120-mil/#:~:text=17%20Feb%202021%20%7C%2021%3A59%20h&text=Parra%20Wong%20explic%C3%B3%20que%20el,Nacional%20de%20Defunciones%20\(Sinadef\).](https://comunicaciones.congreso.gob.pe/noticias/cifra-de-muertos-por-covid-19-puede-llegar-a-120-mil/#:~:text=17%20Feb%202021%20%7C%2021%3A59%20h&text=Parra%20Wong%20explic%C3%B3%20que%20el,Nacional%20de%20Defunciones%20(Sinadef).)

WORLD HEALTH ORGANIZATION.

2013 OMS | “El Perú”. Consulta: 21 de febrero de 2021.

<https://www.who.int/workforcealliance/countries/per/es/>

ZÁRATE, Joseph

2020 “La brigada de los muertos”. En Idl-Reporteros. Lima, 2 de mayo de 2020. Consulta: 25 de mayo de 2021.

<https://www.idl-reporteros.pe/la-brigada-de-los-muertos-1/>

ZIZEK, Slavoj

2020 “El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill...”. En BORRI, Nestor (compilador). Sopa de Wuhan, Pensamiento contemporáneo en tiempos de Pandemias. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), pp. 21-28. Consulta: 5 de mayo de 2020.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/10038>



ANEXO

Montaje renderizado para el proyecto de tesis “Un reflejo del cuerpo peruano agonizante”.

Imagen 1: Montaje renderizado vista superior.



Imagen 2: Montaje renderizado vista isométrica.

