

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



TÍTULO

**POBRES NIÑOS RICOS: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO SUBALTERNO DESDE
LA ÉLITE ARTÍSTICA LIMEÑA EN LA MUESTRA “DESARRAIGO”**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN ESTUDIOS
CULTURALES**

AUTOR

José Alejandro Alfredo Hernández Chávez

ASESOR

Víctor Miguel Vich Florez

Febrero, 2020

Resumen

El arte, más allá de su valor estético, ha sido siempre reflejo de lo social, de aquello que se dice y se oculta, es decir, un campo de batalla para reflejar los antagonismos de la sociedad desde donde se gesta. En ese sentido, las ferias de arte contemporáneo, instaladas en el Perú desde el año 2013, condicionan el contenido de la obra que se puede exponer, pero también el discurso que se gesta en ellas: ¿hacia qué público se dirige el arte? ¿Bajo qué finalidad? ¿Puede el arte volverse una herramienta para la construcción de discursos hegemónicos que respondan a intereses de grupos de poder?

Tal es el caso que se aborda en esta investigación: la muestra “Desarraigo” exhibida en el Art Lima 2013 que demuestra cómo es que se construyen los discursos de subalternidad desde la élite limeña artística. Dichos discursos no son sino simulaciones de un concepto más amplio y complejo en la historia peruana que ignora una realidad mucho más incómoda (la fuerza laboral semi-esclava del campesinado peruano) en beneficio de un discurso que solo favorece a las élites limeñas (el resentimiento que estas aún guardan al proyecto de la Reforma Agraria de Juan Velasco Alvarado en 1969 y que les privó de sus privilegios).

A partir de las reflexiones propuestas por Gonzalo Portocarrero respecto a las dinámicas del racismo, el sujeto postmoderno de Fredric Jameson, entre otros autores, se analiza la muestra “Desarraigo” propuesta por Sonia Cunliffe y Silvana Pestana en torno a los discursos y las piezas de arte que justifican aquello a lo que ellas conciben como “sujeto subalterno”, que resulta en la infantilización del sujeto campesino de la Reforma Agraria quien ha sido suprimido y reemplazado por una figura más afín los intereses de una clase social a la que las artistas representan, lo que demuestra cómo es que el arte se puede convertir en un instrumento de control hegemónico frente al que, afortunadamente, encontrará resistencia en la nueva ciudadanía forjada a partir de la reforma que ellas critican y que se resiste a estos grupos de poder.



A Andrea y Luna



Un agradecimiento especial a Juan Peralta, Angélica Ríos, Alberto Patino, Julio del Valle, Erika Vásquez, Mijail Mitrovic y Nohelia Pasapera por su apoyo.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: la metáfora del niño blanco y el campesino explotado	11
• El discurso de la madre	19
• El discurso del tutor	26
• El discurso del niño-campesino	30
• La visión del patrón	39
• La visión del “subalterno”	47
Capítulo 2: un discurso desde la élite para la élite	55
• La maternidad clásica y el peligro del juego	64
• El fantasma del patrón	72
• El problema de la representación	79
• Construyendo un subalterno	87
• La herida del patrón	90
Capítulo 3: un mundo al revés	100
• Un simulacro de arte político	103
• El desarraigo de las ideas	122
• La violencia de la metáfora	127
• La lucha por el “desblanqueamiento”	135
Conclusiones	147
Bibliografía	151
Imágenes	154
Anexos	156

Introducción

En esta tesis voy a demostrar cómo se construyen los discursos de subalternidad desde la élite limeña artística. Para ello, analizaré tanto las declaraciones que las artistas Silvana Pestana y Sonia Cunliffe hacen en torno a la muestra “Desarraigo” (2013) como la muestra en sí, en donde, a través de dicha entrevista, textos y *performance*, ambas artistas dicen producir una analogía entre unos niños de clase alta abandonados en una casa durante la Reforma Agraria y el campesinado. El análisis demostrará que esta analogía refleja relaciones de poder como racismo o clasismo en las que el sujeto subalterno (el campesino) resulta tan insoportable que la relación con este último solo se lleva a cabo si es blanqueado, añorado y si su testimonio siempre se suprime. De esta manera, la representación que se produce entre la metáfora niño blanco y sujeto campesino termina siendo una representación ideológica que esconde una serie de significados por develar.

La importancia de esta investigación radica en dos sentidos: el primero es que esta tesis se presenta como una suerte de manual para notar cómo los discursos hegemónicos ejercen su violencia a partir de recursos cada vez más sofisticados. La violencia no está en el acto físico en contra de otro individuo, sino en cómo existen representaciones diseñadas para validar discursos en detrimentos de otros. En ese sentido, esta tesis no es tanto una crítica a la élite en sí misma, sino a los mecanismos que se utilizan para naturalizar una visión del sujeto dominante y subalterno, lo que otorga una mirada parcializada de la historia.

El segundo sentido radica en el aspecto crítico que tiene en sí misma. No se trata únicamente de analizar cómo se constituye la violencia a partir de un caso particular, sino en reparar en la construcción de estereotipos, ya que estos se presentan como una forma de resistencia, una forma de pensar al sujeto contemporáneo y en cómo analizarlo para, finalmente, construir un sujeto cada vez más involucrado con su entorno. Estoy convencido de que, si un sujeto que entiende su historia y los mecanismos que han servido para manipularlo; entonces, puede alzarse como un sujeto que produce el cambio social, tan necesario en la idea de nación peruana.

Esta investigación parte del análisis crítico del discurso de las declaraciones que las artistas Pestana y Cunliffe hicieron a la prensa en el año 2013 donde justifican su

proyecto, además del análisis del material teórico que ambas usan como fuente histórica: el cuento “Cuando nos quedamos solos” de Soledad Cunliffe, hermana de una de las artistas. Del mismo modo, se analiza la cobertura de los medios de comunicación destinados a publicitar la muestra “Desarraigo” y cómo es que estos medios respondieron a discursos preestablecidos, los cuales buscaban justificar su propia versión de la historia, en tanto que separaban a potenciales espectadores dentro de estructuras que los determinaban como aptos, o no, para ser el público objetivo de esta muestra artística.

Posteriormente se analizarán dos aspectos: la lógica detrás de la metáfora “niño-campesino” que las autoras han propuesto como eje principal de su propuesta y el impacto que el proyecto tuvo y aún tiene en el imaginario colectivo peruano. Para ello, se analizarán imágenes pertenecientes a la muestra como cuadros y fotografías que fueron parte de la *performance* y cómo es que estas imágenes guardan coherencia con discursos de dominación social. Los estudios postcoloniales y de subalternidad juegan un rol importante para descubrir cómo es que existe una lógica racista y clasista que maquilla la violencia y pretende no solo validar, sino colocar como necesaria la lógica de la élite de alzarse sobre ciertos grupos que fueron y que aún siguen siendo sometidos. Autores como Portocarrero, Quijano, Beverley, Ruiz Bravo, Nugent, Mayer o Neyra presentan una visión no solo del subalterno, sino de cómo se construye la subalternidad peruana, cómo el problema del racismo y clasismo son una problemática que arrastra fantasmas coloniales que se resisten a abandonar su posición de dominante y, en consecuencia, se presentan como trabas para que el sujeto, al que consideran dominado, pueda encontrar su autonomía.

Discursos como el del “patrón” o el “siervo”, la utopía del “blanqueamiento” o incluso discursos sobre la niñez, la maternidad patológica o la superioridad racial son solo algunos aspectos que esta investigación ha arrojado como consecuencia de vivir sujetos a un esquema de sociedad colonial que castiga su naturaleza mestiza en favor de un ideal “occidental”.

Sin embargo, este análisis no piensa únicamente en los problemas del clasismo y racismo como consecuencia de un esquema colonial. El hecho de que “Desarraigo” sea mostrada por sus artistas como una muestra que piensa de manera crítica al sujeto contemporáneo demuestra que las artistas están convencidas de que este razonamiento es válido y puede sostenerse en el análisis, lo que evidenciaría que existe también una falla

no solo como sujetos derivados de un esquema postcolonial, sino que son el resultado de pertenecer a un esquema postmoderno descrito por Jameson como un momento en donde el sujeto está confundido y en donde no se ve a sí mismo como parte de la comunidad. Su propio esquema de valores y su mirada del mundo bastan para satisfacer su sentido crítico, lo que resulta en que “Desarraigo” se piense a sí misma como un acontecimiento cuando se trata de una simulación, en extremo subjetiva, de la realidad.

Finalmente, esta investigación presenta un momento de confrontación entre la violencia de la propuesta artística y la evidencia histórica, y su impacto social. Por un lado, “Desarraigo” se enfrenta a una tradición de arte político construida en el Perú a principios de los años setenta en adelante, por lo que se puede entender, en la comparativa que expone sus carencias, como simulación de arte crítico y social. Por otro lado, se mide el impacto que la mirada elitista del sujeto subalterno tiene en el imaginario de la población. El impacto que “Desarraigo” aún tiene en las redes sociales es evidencia no solo respecto a cómo la muestra fracasa como representación del sujeto campesino, sino que también da cuenta de cómo existe un sujeto contemporáneo que ejerce resistencia frente a grupos de poder, de los cuales desconfía. Para ello, se analizarán los comentarios de grupos de redes sociales como Facebook o páginas web que muestran el escarnio como una forma de resistencia popular ante la ineficacia de las instituciones quienes no son eficientes en su papel fiscalizador.

Esta investigación se encuentra dividida en tres capítulos que han sido ordenados mediante una lógica que parte desde las declaraciones de las artistas Cunliffe y Pestana, luego se dirige hacia el análisis de la muestra que presentan, así como las obras de arte que la componen y, finalmente, a su impacto dentro del espacio social.

La investigación inicia con el análisis de una entrevista realizada a Sonia Cunliffe y Silvana Pestana, las artistas alrededor de la muestra “Desarraigo”, y las declaraciones que ambas hacen respecto a que los personajes de su muestra, es decir, sus hijos, en el papel de niños hacendados, son una metáfora del sujeto subalterno de la Reforma Agraria (el campesino). En esta comparación se demostrará el papel del “patrón” testimonialista, lo que revelará una relación de diferencia en lugar de semejanza, puesto que equiparan dos realidades distintas, las del sujeto dominante y sujeto dominado. Todo esto está organizado a partir de un relato de ficción: el cuento “Cuando nos quedamos solos” escrito por Soledad Cunliffe, hermana de una de las artistas. El problema que surge

entonces es que esta metáfora que parte de la ficción no contempla, en ningún momento, la voz del campesino, de ningún subalterno, de hecho. De igual manera, la construcción que las artistas manifiestan sobre la niñez, el juego y la maternidad patológica dan cuenta de que ellas, en tanto madres y mujeres, son constituidas de acuerdo a los ideales de un esquema “patronal” de donde ellas, incluso como miembros de la élite, no pueden escapar.

En el segundo capítulo, se consideran dos problemas que surgen en la representación visual que la muestra presenta. El primero de ellos tiene que ver con la paradoja de los subalternos representados, el sujeto blanco hacendado quien busca erigirse como la representación del sujeto campesino, y el segundo, con los lugares de representación desde donde parte la muestra y hacia quienes se dirige. Ambas artistas han mencionado que la *performance* de su proyecto funciona como una metáfora entre campesino y los sujetos que sirven como modelos para esta exposición (los hijos de las artistas); sin embargo, las realidades de cada grupo –sujeto dominante y sujeto dominado– son completamente opuestas y han sido ignoradas en este montaje. Este cambio de fenotipo invisibiliza el problema del racismo y clasismo, dado que el sujeto subalterno no aparece y la representación de la subalternidad es la de unos niños blancos pulcros que juegan con la abundancia de comida o con el exceso de prendas de vestir. El discurso de la maternidad clásica y el miedo al juego infantil encuentran forma a partir de las imágenes que forman parte de “Desarraigo” y que son solo el resultado de un esquema colonial que coloca al amo sobre el siervo y que justifica la desigualdad. Por otro lado, el lugar desde donde se dirige la muestra (Art Lima 2013 y la galería de arte “Vértice”) son espacios privados en donde la muestra no puede ser refutada y en donde se dirige hacia pequeños grupos de poder. El texto curatorial que acompaña la muestra, escrito por Susana Torres, tampoco hace referencia alguna al campesino, pues ignora al sujeto subalterno y se centra únicamente en la narración de la inocencia perdida de los niños del cuento de Cunliffe a causa de la Reforma Agraria.

Se evidencia que el “discurso del patrón” es aquel que da forma a la manera en cómo se piensa al subalterno, del mismo modo en que este discurso habla de un resentimiento por parte de la élite respecto al fantasma de la Reforma Agraria, la cual los destituye de su categoría de “amos” para ser imaginados como sujetos de los cuales se sospecha. Para hacer un contrapunto que sirva como elemento expositivo de los discursos

que “Desarraigo” manifiesta, se harán algunas comparaciones con algunos artistas peruanos que manejen temáticas similares a la maternidad, el juego o la Reforma Agraria.

En el tercer y último capítulo, se revisará el impacto de “Desarraigo” a partir de tres aspectos: como muestra de arte dentro de una tradición de arte político en el Perú, como el resultado del pensamiento del sujeto posmoderno y su lógica narcisista y, finalmente, el escarnio que, al día de hoy, la muestra recibe en las redes sociales. Se analizarán obras realizadas por las artistas y capturas de imágenes de comentarios de Facebook y páginas web en donde la negativa a este modo de representar la subalternidad sirve en el análisis como la constatación de que un sujeto nuevo se está forjando. Un sujeto que se resiste y no quiere volver a formar parte de un sistema colonial que lo ubica en una situación de desigualdad y explotación y que funciona como resistencia.

No quisiera finalizar esta introducción sin mencionar el trabajo de reflexión que ha generado en mí el pensar el problema de la desigualdad en el Perú a partir de una propuesta artística. Como artista visual me encuentro en la necesidad de buscar el rigor dentro de mi disciplina, más allá de la seducción que pueda otorgar la exposición de una obra al circuito artístico nacional. Considero que, si bien es cierto, todo arte brinda una mirada política en tanto que el artista es parte del orden social, lo cierto es que veo al arte como algo más que un espacio desde donde se construye un “mundo interior”. Estoy convencido de que este puede ser un arma de batalla, un instrumento que revele y confronte al sujeto y es la razón por la que me decanto por el análisis de simulacros de arte político: exhortar al artista a pensar el mundo contemporáneo con rigor crítico. El arte puede ser una posibilidad, pero también representa la posibilidad de servir como herramienta si se carece de sentido crítica y solo se le piensa como objeto estético.

Lima, junio de 2020

Capítulo 1: la metáfora del niño blanco hacendado y el campesino explotado

Se puede pensar que los tiempos han cambiado y que participamos de una época menos injusta, menos violenta y más democrática, en donde la dignidad y el respeto por el prójimo son prácticas que prevalecen por sobre todas las cosas o en donde la diferencia no responde ya a un gran tirano que busca oprimir a una mayoría solo para su beneficio personal. Podríamos pensar que el mundo se ha convertido en un lugar “mejor” gracias a que la violencia puede denunciarse, que vivimos en una sociedad en donde ya no hay que preocuparnos por las clases sociales ni por enemigos poderosos que busquen “hacer el mal”. Después de todo, eso es cosa de sujetos como Adolf Hitler, quienes pierden las guerras, o de terroristas árabes que quieren invadir occidente, porque le odian o envidian, y pareciese que vivimos en un mundo feliz.

Lo cierto es que, si retrocedemos un momento en esta lectura optimista del mundo y en las razones por las que no deberíamos preocuparnos, salta a la vista lo ilógico de todo esto: que toda esta carga negativa deba recaer sobre una figura que, al ser derrocada, desaparecerá para siempre el “mal en el mundo”, como pueda ser el caso de la caída del régimen nazi. Por este motivo, si pensáramos de manera tan ingenua, luego de esta caída, los “ganadores” del conflicto –los “buenos”– no seguirían iniciado más guerras bajo el pretexto de “defender la libertad del mundo entero”. La figura del bueno o del malo que aquí se construye se hace bajo diferentes estrategias en donde se erige una imagen en detrimento de otra. Sin el imaginario de un enemigo en común, no se construiría, por ejemplo, la noción de que Occidente es el amigo del mundo.

Sin embargo, no es difícil determinar que este tipo de discursos esconden una realidad mucho más compleja que aquella imagen idílica que pretenden vender. No hace falta hacer mucho esfuerzo para ver que “el mal en el mundo” no terminó con la caída de un régimen o con la instauración de otro, sino que los mecanismos para validar su hegemonía simplemente fueron transformándose y volviéndose cada vez más sofisticados al punto de que se nos hace difícil distinguir que solo estamos dentro de sistemas que controlan y oprimen, sistemas dentro de los cuales somos esclavos que creen ser libres o que, para efectos del ejemplo inicial, vivimos bajo la ilusión de un mundo menos violento, más justo y solidario.

Los discursos hegemónicos han encontrado la forma de volverse casi invisibles, de pasar por discursos sociales, amigables e incluso sensibles. La violencia de la propaganda nazi o de la guerra fría, o las manifestaciones de fascismo como lo conocemos, en su forma bélica, aún se mantienen vigentes y todavía persiguen la totalidad, pero ya no solo bajo la forma de ese “mal común” que fuera tan poderoso en el imaginario colectivo. Las herramientas de dominación ya no vienen bajo esa forma “tradicional” en la que hemos venido pensándolas. Se han naturalizado tanto y a tal punto que incluso una muestra artística puede esconder muchos más significados que la mera descripción sensible del mundo. Claro que lo hace, pero no de la forma en la que se le pretende hacer pasar, ya que, así como se puede construir una imagen del enemigo o del aliado, del bien y del mal, también pueden construirse otro tipo de discursos, tanto de dominación como de subalternidad.

El caso que nos compete no aspira a una búsqueda de la totalidad tan radical o violenta como pudiera ser el caso mencionado inicialmente, pero sí trae consigo una carga de violencia tan naturalizada que puede pasar como forma de arte, como relectura histórica y como aspiración a modelo social.

Este primer capítulo demostrará cómo es que se construyen este tipo de estrategias provenientes de grupos de dominación, y cómo es que otorgan su propia versión de la realidad y de la historia para así poder construir su propio imaginario de lo que es un sujeto subalterno, además de los modelos y valores familiares, o de un capítulo clave en la historia peruana como lo fue la Reforma Agraria. Todo este primer análisis gira en torno a dos objetos: el primero consiste en una entrevista y el segundo, en un cuento, ambos realizados en torno a una exposición de arte.

En el año 1968, el general Juan Velasco Alvarado asume la presidencia de lo que denominaría “Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas”, tras un golpe de Estado ocurrido tal año de tal año. En su búsqueda por lograr una transformación social que involucre al campesinado, Velasco lleva a cabo la “Reforma Agraria”. Dicha reforma tenía como meta romper las desigualdades sociales en el territorio nacional como parte de una política de igualdad hacia el campesino. “La reforma agraria promulgada el 9 de junio de 1969 por el general Juan Velasco Alvarado fue la culminación de un conjunto de cambios radicales que marcaron el final de la era oligárquica en el Perú” (Manrique, 2019)

Artículo 1º.- "La Reforma Agraria es un proceso integral y un instrumento de transformación de la estructura agraria del país, destinado a sustituir los regímenes de latifundio y minifundio por un sistema justo de propiedad, tenencia y explotación de la tierra, que contribuya al desarrollo social y económico de la nación, mediante el ordenamiento agrario que garantice la justicia social en el campo y aumente la producción y la productividad del sector agropecuario, elevando y asegurando los ingresos de los campesinos para que la tierra constituya para el hombre que la trabaja, base de su estabilidad económica, fundamento de su bienestar y garantía de su dignidad y libertad"

(Chirinos-Almanza, 1975)

El campesino, hasta ese entonces no era sino un sujeto que trabajaba la tierra en situación de semiesclavitud, un sujeto que trabajaba la tierra para un patrón, el cual le otorgaría una fracción de tierra que sería trabajada para sustento del campesino, pero por la que debía pagar con fuerza laboral (cita de algo). Los patrones eran sujetos pertenecientes a la oligarquía peruana y que hacían las veces de señores feudales. Hasta antes de la instauración de la Reforma Agraria, el Perú estaba – poniéndolo en términos sencillos – atrapado en el feudalismo. No solo se trataría de un trato de patrón y siervo a partir del problema de la tierra, sino que, como se menciona anteriormente, la condición de siervo del campesino no solo era atribuida a una condición económica, sino a su estatus social y el valor que este tenía en el imaginario de la época.

Por su parte, el campo serrano, dominado por terratenientes de horca y cuchillo, era escenario de una barbarie difícil de concebir. Una película estrenada recientemente "La revolución y la tierra", ofrece un valioso testimonio documental de la condición de los indios, obligados a arrodillarse para saludar a sus patrones, cargarlos para cruzar los ríos, para que no se mojen los pies, sometidos a un trato que negaba su dignidad humana.

En uno de los escasos textos en que Hugo Blanco -el líder más importante de los movimientos campesinos del sur andino- describió la situación del campesinado, comenzó recordando lo que sucedía en la hacienda Santa Rosa de Chaupimayo, la sede de su sindicato agrario:

Allí el gamonal Alfredo Romainville, entre otras cosas, colgó de un árbol de mango a un campesino desnudo y lo azotó durante todo el día en presencia de sus

propias hijas y de los campesinos. A otro campesino que no pudo encontrar el caballo mandado a buscar por el amo, éste lo hizo poner “en cuatro patas”, ordenó que le pusieran el aparejo del caballo y que lo cargaran con seis arrobas de café; a continuación, le hizo caminar así, con sus manos y sus rodillas, alrededor del patio que servía para secar el café, azotándolo con un fuste (...) Hizo encarcelar por “comunista” a la hija que tuvo con una campesina a quien violó. Su hermano no se contentaba con violar él a las campesinas, obligó a un campesino a violar a su tía amenazándolo con un revólver. El hacendado Márquez hacía arrojar al río a los hijos que tenía de las campesinas violadas”.

(Manrique, 2019)

En resumidas cuentas, el campesino era un sujeto abusado tanto económicamente como socialmente. Un sujeto abyecto, casi un esclavo sumido en un total abandono y degradación. Tras la Reforma Agraria, el campesino es dueño de la tierra que trabaja y, en consecuencia, muchas haciendas pasan a manos del campesinado tras una política de expropiación en donde el Estado otorga tierras a sus trabajadores. Esto trajo consecuencias económicas bastante desfavorables para el Perú tras la falta de conocimiento técnico por parte del nuevo manejo de la tierra, además de otros motivos previos a la Reforma Agraria (industria algodonera o azucarera), pero reveló una problemática: existía una pequeña clase privilegiada que explotaba a una gran masa trabajadora y que amasaba poder y fortuna a partir de esta situación de desigualdad.

En el año 2013, se llevó a cabo el Art Lima, la primera feria internacional de arte en el Perú, y en ella participaron diferentes galerías de arte, tanto de la escena local como invitados internacionales. Entre los expositores se presentó la galería de arte “Vértice” que presentó un proyecto bipersonal titulado “Desarraigo”. En esta muestra participaron dos artistas peruanas, Sonia Cunliffe y Silvana Pestana, quienes expusieron el proyecto ante diversos medios locales. Uno de ellos fue el portal web del diario peruano “El Comercio” en donde, a partir de una breve entrevista, las artistas describen su muestra y la presentan al público. En dicha entrevista, ambas artistas describen su propuesta artística como una suerte de metáfora entre el abandono de unos niños en una casa-hacienda y cómo estos van degradándose tanto física como psicológicamente a partir de la metáfora del juego sin supervisión adulta. Harían además un símil entre cómo estos niños son como los campesinos a los que Velasco daría tierras para ser trabajadas, pero que, al no tener la supervisión de un amo, estos fueron incapaces de trabajarlas adecuadamente, generando,

tanto en el sujeto campesino como en los niños que aparecen en las fotografías, una suerte de “involución” o salvajismo al no tener ambos sujetos una figura de autoridad que los guíe.

Se ha escogido como primer objeto de análisis la transcripción de dicha entrevista, la cual figura en los anexos y que irá desarrollándose y citándose en el análisis. De la entrevista se pueden desprender algunas cuantas lecturas; la primera consiste en una visión de maternidad en la que las artistas dan a conocer cuál es su punto de vista respecto a la niñez y la crianza de sus hijos, así como el compartir cuál es el lugar de un sujeto dentro de la sociedad. Si mencionan que la muestra fue concebida “por una preocupación en común” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013), es decir, sus hijos, se está describiendo la agencia que ambas madres tienen respecto a su visión de la niñez. Las artistas han sido muy claras al mencionar cuán importante es el vínculo entre madre e hijo, y cómo este vínculo se puede ver afectado por el desempeño que un adulto, sea padre o tutor, pueda tener frente a un menor. Lo que quiere decir que, hasta el momento, la explicación que otorgan es la de un discurso de maternidad en el que ambas han determinado que el rango de edad “desde que nace hasta que tiene seis años” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013) configura la formación del niño. Además, enfatizan la importancia de que este hecho determina el papel del futuro sujeto dentro del orden social ya que este sujeto tiene como meta, según las artistas, el “que sea bueno para la sociedad” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013).

Ante la hipótesis que nos presentan las artistas, surge una preocupación en torno a la ausencia del rol materno que desencadenará la aparición del lado instintivo del sujeto niño, por lo que se da por hecho que la falta de supervisión del tutor frente al menor conllevará a que el sujeto niño descienda hacia un estadio primitivo. La preocupación de ambas madres es justificada con el supuesto de que “lo salvaje” emergerá del niño. Este “salvajismo” al que hacen referencia supone, según ellas, un peligro, porque puede desencadenar que el sujeto niño sea lastimado.

Luego de presentar en la entrevista una hipótesis y un problema que demuestre su hipótesis, las artistas contextualizan su visión dentro de un momento histórico específico que es la Reforma Agraria y es a partir de esta operación en que se realiza una metáfora que sirve como contexto para situar mejor al espectador. La metáfora consiste en el hecho

de que cuestionan el papel del Estado durante este momento histórico, momento en el que este no fue “protector con sus campesinos”, es decir, en donde el Estado les falló como “cuidador” o “madre”. En ese sentido, se critica su labor educadora o protectora al “darles las herramientas, pero no a enseñarles cómo usarlas” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013), en alusión al proyecto velasquista de otorgar tierras a los campesinos. Se insiste, entonces, en la comparación entre campesinos sin Estado con unos niños expuestos a un potencial peligro sin la supervisión de la madre o del cuidador al correr y jugar con objetos que pudieran ser peligrosos. Lo anteriormente explicado, analiza la siguiente cita:

Entonces, lo contextualizamos en la época de la Reforma Agraria, que es una época en que también el Estado... sucedió eso, es como una metáfora, ¿no? No fue protector con sus campesinos digamos; les dio las herramientas, pero no les enseñó a usarlas. Entonces, igual los niños, ¿no? Tenían cuchillos, corrían peligro, tenían armas; entonces, todo el tiempo estaban en peligro. Entonces, es como que ellos se quedan solos en esta casa hacienda: los papás se fueron, los empleados se fueron porque tuvieron estas tierras, y se enfrentan a situaciones primero de juego, libres, y, de pronto, empieza el peligro y la necesidad de supervivencia, ¿no? (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013)

Luego, se especifica un poco más el espacio en el que estos niños se desenvuelven: una casa hacienda abandonada, sin supervisión de padres o de empleados, habiendo estos últimos obtenido “sus tierras” (haciendo nuevamente una alusión al proyecto velasquista), y se finaliza con el concepto de niñez que ambas artistas han venido trabajando desde el principio de sus declaraciones, es decir, en cómo el niño puede pasar del juego al peligro y cómo aparece la necesidad de sobrevivir en un espacio sin adultos que los protejan.

La segunda mitad de las declaraciones giran en torno a justificar la verosimilitud de aquello que se nos presenta enfatizando que las artistas han realizado una investigación con historiadores, psicólogos y otras personas que den fe de aquello que se busca exponer como discurso de lo que fue la Reforma Agraria, así como la visión de la niñez. En otras palabras, las artistas están validando su propuesta a partir de diferentes fuentes de información. Al mismo tiempo, estas justifican la dinámica de trabajo que las une (la estética en común, los intereses en común y la idea de maternidad), así como proveen una

breve explicación sobre cómo los hijos de las artistas hicieron las veces de modelos para la propuesta artística:

Cuando decidimos trabajar sobre la infancia, qué mejor que hacerlo con nuestros propios hijos, ¿no? Que tienen la confianza, con los que podemos jugar e interactuar mejor, porque lo que queríamos es que los niños realmente hagan como una *performance*, o sea, no tienen que actuar o saber un libreto, sencillamente funcionar con la idea. (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013)

Las declaraciones por parte de las artistas resaltan la importancia de la *performance* como recurso organizador de las acciones y la “naturalidad” con la que sus hijos se prestaron al proyecto, siempre siguiendo una serie de directrices básicas como son el espacio y los objetos que pudieran dirigir la espontaneidad con la que las madres artistas dirigen la puesta en escena, siempre en base a un ideal: “Claro, fue como el registro de esta *performance*. Los poníamos en la situación, por ejemplo, los poníamos en la cocina y les dábamos las herramientas y que ellos hagan lo que sentían” (Cunliffe, 2013). Finalmente, las artistas hacen mención a dos temas: el primero tiene que ver con un cuento que “te narra el espíritu de toda esta muestra” (2013), así como la importancia del espacio en donde se lleva a cabo esta exposición y la visibilidad y oportunidad que el arte peruano tendrá gracias a la feria Art Lima 2013. Vale aclarar que el cuento al que las artistas hacen alusión se titula “Cuando nos quedamos solos”, escrito por Soledad Cunliffe, hermana de Sonia Cunliffe, y que también será motivo de análisis dentro de este capítulo.

Si se tuviera que empezar a citar de manera general los discursos que se manejan en torno al proyecto, tendríamos que dividir los discursos en tres: el discurso de la madre, el discurso del tutor y el discurso del niño-campesino. El primero otorga una mirada de la maternidad que justifica y da sentido a la idea de niñez, el segundo otorga a las artistas un papel de tutoras a partir de un revisionismo histórico y el tercero contextualiza esta manera particular de entender un hecho histórico (la Reforma Agraria) a partir de una metáfora entre sus hijos y el campesinado post velasquista.

Ahora bien, no se puede pasar a analizar cada punto sin tener en cuenta algunas consideraciones como, por ejemplo, que estas declaraciones fueron hechas hacia un medio local como es el caso del diario “El Comercio”, quien forma parte del grupo

auspiciador de la feria de arte Art Lima. La plataforma, entonces, posee la característica de que, al ser un agente promotor, busca llegar al público. Después de todo, Art Lima se presenta como un evento privado con un costo de ingreso. A pesar de que el grupo “El Comercio” posea diferentes medios como puede ser el caso del diario “El Trome”, la entrevista fue realizada exclusivamente para el primer medio mencionado. Se busca, entonces, darles un perfil y un contexto particular tanto a las entrevistadas como al proyecto y, sobre todo, a la feria en sí. Se busca escapar de la mirada “popular” que pudiera suponer publicar en el diario “El Trome”, que, pese a tener mayor demanda y circulación, evitarlo permite construir un perfil especial. Dicho de manera más simple: no solo son las declaraciones aquello en lo que se deba pensar para el análisis, sino en el contexto que rodea el suceso en sí.

En su texto “Una teoría social del discurso”, Norman Fairclough nos habla del discurso como un concepto que va más allá del habla o de la lengua. Uno de los principales enfoques que le da el autor a su teoría tiene que ver con el aspecto social detrás del discurso entendiendo el lenguaje como una forma de práctica social, antes que una actividad puramente individual (Fairclough, 1992). Este aspecto resulta bastante interesante, porque rehúye del simple análisis formal articulándose más bien con el aspecto social del discurso (o cómo es que se forma el discurso en relación a diferentes contextos). El discurso pasa, entonces, a ser no solo un conjunto de enunciados e ideas con los que pueda expresarse un pensamiento, ya sea de forma oral o escrita, sino que, además, es una forma de representación de lo social: La práctica discursiva es constitutiva tanto de la manera convencional como creativa: contribuye a reproducir la sociedad (identidades sociales, relaciones sociales, sistemas de conocimiento y creencias) como es; sin embargo, también ayuda a transformar la sociedad (Fairclough, 1992).

Si el contexto determina un modelo particular de lectura de discurso es porque se busca separar al receptor, al espectador o al invitado a la feria. Entonces, se puede afirmar que el público a quien se busca hacer la invitación a la exposición de arte no solo es un lector que posea el perfil del diario “El Comercio” (sector socioeconómico A, B), sino que es alguien de quien se cree que posee interés por las ferias, el mercado del arte y el arte en general. Se ha construido entonces un perfil de receptor.

Habría que considerar que a todo esto se le suma la importancia que las artistas le dan no solo a su proyecto y a la defensa del mismo, sino al espacio en el que este se lleva

a cabo (la feria Art Lima) y su referencia como sinónimo de estatus para los artistas participantes, así como la oportunidad que esto significa para el arte peruano. Esto quiere decir que si se suma la importancia que las artistas le han otorgado a su propuesta con la importancia de la visibilidad de su arte para el público extranjero, las artistas buscan posicionar un discurso que pueda ser leído no solo a nivel local, sino a nivel internacional.

Con estas ideas en mente, podemos pasar a analizar los discursos que se manejan a lo largo de las declaraciones.

El discurso de la madre

En primer lugar, si analizamos el inicio de las declaraciones, podemos encontrar una suerte “patología de la maternidad” o paranoia por el niño y el juego. Esto me lleva a las primeras preguntas: ¿por qué suponer que el juego sin la supervisión adulta desembocará en la tragedia? ¿Los niños que juegan solos necesariamente se harán daño? Existe un discurso sobre la sobreprotección: el juego sin supervisión de un apoderado adulto e, incluso, el de un miedo irracional a la niñez que puede equipararse con un discurso moderno sobre la crianza que ignora la importancia del juego como proceso natural del aprendizaje. Aunque esta lectura no es explícita en la entrevista, no es difícil entender el discurso de lo que para las artistas es la maternidad. En ese sentido, el argumento que ellas exponen solo se valida dentro de los márgenes de su propia subjetividad. Es decir, se podrá leer como una urgencia natural o con sentido de la lógica si se comparten los mismos códigos que las artistas manejan respecto a lo que implica la maternidad, pese a que tratan de recrear un modelo de niñez enfocado en el Perú de 1969. Volveré a este punto más adelante.

Ellas mencionan un margen de edad en el que se constituye la psiquis del sujeto desde la infancia, pero no esclarecen este argumento, por lo que el espectador solo debe confiar en lo que ambas artistas mencionan. De hecho, mencionan haber trabajado con psicólogos e historiadores, pero no citan sus fuentes, por lo que simplemente se debe confiar en su argumento, en su visión de la niñez y de la tutoría materna. Me refiero a un sujeto “madre” excesivamente preocupada por sus hijos, pero que no nos corrobora el motivo de la preocupación o no la contrasta, o apoya, con otra fuente de información más

allá de su propia palabra. Esto no debe ser malinterpretado: se puede estar de acuerdo o no con las declaraciones que las artistas hacen respecto a la importancia del rol materno en la constitución del sujeto “niño”, pero esta afirmación carece de fuente alguna que brinde la certeza de que lo que se escucha sea cierto. Sea cual sea el caso, ambas madres artistas demuestran un rechazo o, mejor dicho, un temor a que el niño se desenvuelva sin una presencia adulta. Cosa curiosa si se piensa que es un saber común que la exploración del sujeto a través del juego (el ensuciarse, herirse, explorar su cuerpo, masturbarse, etc.) forma parte natural del aprendizaje.



Abbott Healthcare Pvt Ltd.(2020) y Colgate Palmolive Company (2012). Publicidad en torno a suplementos alimenticios o productos higiénicos. En ambos casos, el discurso está construido bajo el temor al rechazo por la apariencia física o al contagio de las enfermedades)

Este exceso de preocupación podría pasar como la consecuencia de un discurso contemporáneo de la niñez que parte de los medios de comunicación y la venta de artículos de limpieza, así como el temor que inspiran los gérmenes o la venta de productos pensados para el desarrollo cerebral de los niños; es decir, se trata de un discurso contemporáneo sobre cómo proteger a los niños a partir de la sobreprotección y el miedo a la muerte.

Esto último me hace pensar en la forma mediante la cual se constituye no solo una visión de la maternidad o una visión de la niñez, sino en cómo las artistas construyen un ideal de familia enraizada en la visión tradicional que se pueda tener de la misma. Me explico: la familia que la muestra propone, según el testimonio, es una construcción idílica cuya estructura se ve socavada cuando los jefes de familia no están y es en la restauración del orden familiar tradicional que los niños recobrarán el sentido y el beneficio que puedan otorgarle a la estructura social que, las artistas creen, es la ideal, el “que sea bueno para la sociedad” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013). Solo la restauración del rol paternal pondrá orden a este pandemio de los instintos y primitivismo de la niñez. Esta ya es una lógica que se ha visto en el cine si citamos los ejemplos que Ponce realiza en torno a la visión de la familia en el cine, en donde la catástrofe en las películas de Hollywood puede presentarse como la oportunidad perfecta para demostrar cuán importante es la presencia del padre en la familia y cómo es que solo a través de la instalación de su orden se puede dar paso a la restauración del orden familiar tradicional (Ponce 2012, p. 68). Se trata de una construcción conservadora de la familia, de los hijos y del jefe de familia quien mantiene el orden de la misma: es esta misma lógica la que aparece en las entrevistadas.

Piénsese, por ejemplo, en la fotografía que se adjunta y que forma parte de la muestra. Por el momento las obras tan solo se presentan para situar al lector dentro del marco que “Desarraigo” inscribe su proyecto. Por lo tanto, habría que pensar en esta fotografía como una muestra de las ideas que las artistas han venido presentando hasta este punto de la investigación. Se trata de una fotografía en blanco y negro en donde se observan a cuatro niños leyendo y jugando dentro de una habitación. Los personajes guardan perfecta armonía con el orden que la habitación les presenta: alfombras, tapetes, cubrecamas, muebles y decorados, y varios forman parte de una atmósfera que guarda cierto aire de tranquilidad, de orden e, incluso, cierta evocación pacífica en el accionar de los niños. Se trata de unos hijos modelo, niños que no desordenan la habitación, que se

encuentran abstraídos en su lectura, y en completa armonía con el orden y organización que el resto del decorado del cuarto en donde se encuentran. Pudiera decirse que se trata de niños “educados” para la escena que se busca retratar. El orden y la calma son elementos que articulan la escena entera.



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

Nace una pregunta aquí: ¿no es acaso este el tipo de maternidad al que se están refiriendo las artistas en la entrevista con la que inicia esta tesis? ¿No se trata de un sujeto organizado bajo el control materno? La fotografía no es otra cosa que el sueño de la maternidad al que “Desarraigo” apunta, al menos, desde las declaraciones de sus involucradas. De hecho, son niños que leen, es decir, niños organizados en torno al conocimiento y la educación formal. Son, a fin de cuentas, individuos que serán “buenos para la sociedad” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013),

Para poder caer en la cuenta de cuán peculiar resulta este enfoque sobre el discurso de maternidad, quisiera hacer un breve contrapunto con otra artista peruana, Natalia Iguñiz. La artista, a lo largo de su trayectoria, ha venido cuestionando el rol que la mujer ha venido desarrollando dentro de una sociedad patriarcal.

Maternidad

Un eje central del trabajo artístico de Iguñiz ha sido la representación crítica de la maternidad, tomando distancia de toda visión idealizada de aquella experiencia. Como muchos proyectos surgidos desde el feminismo, se trata de una investigación situada que evidencia que el conocimiento no puede estar desligado de su contexto y de la subjetividad de quien lo emite. Estos ejercicios surgen como respuesta a sus dudas ante la decisión de tener hijos, problemas médicos iniciales que parecían impedirlo, y luego asociados al embarazo y la crianza de sus dos hijos: Antonia y Vicente. A través de un ambicioso ciclo de tres exposiciones tituladas “Pequeñas historias de maternidad”, realizadas entre 2005 y 2015, Iguñiz exploró los estereotipos y dilemas asociados a la decisión de ser madre, la experiencia biológica y física de la gestación, y los vínculos afectivos desarrollados en ese proceso en un intento de abrir un diálogo con experiencias de otras mujeres. Estas obras hacen frente a las restricciones e ideas rígidas impuestas desde la familia, la escuela y la sociedad en torno a qué es y cómo se debe asumir la maternidad. (López, 2018)

En efecto, la visión de la maternidad que Iguñiz desarrolla transita en el extremo opuesto con el que “Desarraigo” construye su discurso y revela el carácter conservador de este a través de la comparativa: mientras que la maternidad y el juego son relacionados bajo una suerte de temor, de obsesión por el control y la constante presencia del peligro (además de determinar el rol de la mujer como cuidadora, tutora y agente asociado a la niñez por antonomasia), el trabajo de Iguñiz cuestiona más bien esta idea. Otorga una visión mucho más crítica respecto a las dificultades que este tipo de exigencias representan para una mujer en un mundo que le exige a esta cómo vivir, cómo comportarse y que delimita sus derechos y deberes de manera clara y explícita. Voy a decirlo de otro modo invirtiendo el orden de la comparativa: mientras que Iguñiz cuestiona el lugar de la mujer y la maternidad al exponerla como parte de un mandato exterior y violento, “Desarraigo” naturaliza la maternidad a partir de una visión heteronormativa y conservadora de la familia. Esto es importante, porque nos quiere decir que, independientemente de la subjetividad con la que se quiera abordar un tema artístico, es en la comparación en donde se puede rastrear qué tipo de discursos transitan en ambos proyectos.

Es por esta razón que el papel de las cuidadoras, que recae en las artistas de “Desarraigo”, determina que estas replican un discurso que las posiciona como agentes tradicionales en el cuidado de los niños, sin cuestionarse que están siendo parte de una visión conservadora en términos heteronormativos y que, además, determina cómo es que se abordan ideas subsecuentes. En ese sentido, la pregunta que tanto Cunliffe como Pestana se hacen respecto a la pérdida de una guía adulta en los niños no genera otra respuesta más que la de una situación de peligro, porque, lógicamente, están mirando a la niñez bajo una óptica sumamente conservadora y obsesiva que descarta al juego como una situación natural de aprendizaje.

Solo por citar un ejemplo, en su libro *El arte como juego, símbolo y fiesta*, Hans-Georg Gadamer hace referencia al juego no solo como la forma de ocio divertida a la que solemos referirnos, sino que, además, hace alusión a la importancia que este posee en la formación del sujeto social: los juegos poseen reglas, estas reglas responden a un orden del cual se aprende, por lo cual la “humanidad del juego humano reside en que en ese juego de movimientos ordena y disciplina, por así decirlo, sus propios movimientos de juego como si tuvieran fines; por ejemplo, cuando un niño va contando cuantas veces bota el balón en el suelo antes de escapársele” (Gadamer, 1991, pp. 67-68). Así pues, el juego no constituye necesariamente ese temor al que las artistas quieren hacer mención, sino que, por el contrario, da cuenta del uso de la razón en el mismo. Si las reglas dentro del juego existen, son precisamente para darle sentido y orden a la misma acción de jugar. Sin embargo, nada de esto es contemplado. Las declaraciones de las artistas y la propuesta artística en sí ignoran este tipo de consideraciones en beneficio de su propia subjetividad.

Propondré otro ejemplo con otro artista local. Haroldo Higa, escultor peruano, desarrolla un eje temático que tiene al elemento lúdico como punto de partida para la ejecución de propuestas más críticas o maduras a partir de elementos que remitan a la cultura pop asociada a la primera infancia (dibujos animados de Disney, juguetes o el acto de jugar en sí). La cita que se muestra a continuación parte de una nota realizada por Fiorella López a Higa en 2015:

Empiezo a nutrirme y darme cuenta de que toda la cultura visual, la cultura pop, y la cultura infantil habían calado muy hondo en mí. De manera espontánea comenzó a salir, con naturalidad y sin restricciones. Me di cuenta de que era parte de mi identidad más primaria y la empecé a utilizar. Cuando la empecé a utilizar,

al aparecer en mis obras, la carga ya no era solo infantil, sino más bien lúdica pero adulta. Ahí estaba el juego entre lo inocente y lo perverso.

(...) Siempre me ha gustado y he coincidido mucho con las personas que han podido entrar a ese juego de la doble lectura. En una primera mirada, da la impresión que la obra es muy específica, algo infantil y punto. Pero, en realidad, es algo que está escondido, tamizado, por una imagen infantil quizás para crear una atracción o una empatía con el espectador. (López, 2015)

Para el artista lo lúdico es un vehículo, un soporte para narrar una idea mucho más compleja, un punto de partida hacia algo más, hacia una idea encriptada. Lo pop y la cultura infantil son solo la cara que puede tomar la visión de la niñez desde una concepción adulta, pero siempre considerando la carga pueril como una posibilidad para comunicar un mensaje mucho más complejo.

El juego en “Desarraigo”, en cambio, es un peligro más que una posibilidad y es concebido como la puerta que abre la puerta a lo negativo cuando no cuenta con la tutela de los adultos. Se ha ignorado el rol pedagógico del mismo y ha pasado a ser la amenaza potencial en torno a la cual gira el conflicto que propone el proyecto artístico. Ahora bien, hay que recordar que este sujeto niño que peligró ha sido construido bajo determinados lineamientos que deben evocar un momento histórico (la Reforma Agraria). Hasta este punto podríamos argüir que el argumento del proyecto podría resultar mucho más sólido si la muestra se enfocara en el sujeto “niño contemporáneo” inmerso en el mar de la diferencia del consumo compulsivo y la crianza obsesiva. Sin embargo, tanto las declaraciones de las artistas, así como las fuentes literarias que utilizan para sostener el proyecto, se esfuerzan en contextualizar el proyecto artístico en un momento histórico en particular.

Si esto fuese del todo cierto, el sujeto descrito no debería estar construido sobre la base de un discurso moderno sobre la niñez, sino que este debería ser primero analizado y, luego, construido bajo determinadas características, por lo que presenta un determinado perfil que condicione a sus sujetos de estudio bajo el perfil de un niño de 1969 y no uno de 2013. Existen cuarenta y cuatro años de diferencia entre uno y otro. Sin embargo, las referencias históricas se utilizan como simulaciones sin mucho rigor histórico, por lo que se puede asumir que el contexto histórico, al menos hasta este punto (la construcción del sujeto-niño), no ha sido abordado de manera que soporte el análisis, sino más bien se

trataría de un elemento, en apariencia, anecdótico. No obstante, la pregunta que aparece en el aire sería la siguiente: ¿por qué insistir en un discurso que destaque de sobremana un suceso histórico en particular? La idea de la niñez y maternidad articulan una lógica determinada sobre la familia y revelan un discurso tradicional y, a la vez, patriarcal, pero, al mismo tiempo, este discurso subliminal se sostiene también a partir de una revisión muy subjetiva de la historia peruana.

Como se verá, la maternidad y la niñez no son sino consecuencias de un discurso mayor que esconde una intencionalidad más compleja de lo que puede aparentar. Las referencias al cuidado extremo de los niños y la visión de familia no resultan gratuitas y el lugar del sujeto-niño dependiente del sujeto-madre tradicional son solo consecuencias de un discurso mayor que articula a todos los anteriores, que justifica la insistencia en la revisión histórica de la Reforma Agraria y que, finalmente, es aquello que organiza toda la lógica de esta propuesta. Me estoy refiriendo a una añoranza hacia un pasado oligárquico y a todos aquellos fantasmas que trae consigo.

El discurso del tutor

Quisiera hacer mención al rol de tutoras que las artistas ejercen en sus declaraciones. En primer lugar, la relación que las testimoniadas realizan respecto a su discurso de madres, la visión de la niñez y el contexto histórico (la Reforma Agraria) se construye a partir de dos operaciones: la visión que el sujeto dominante posee respecto al fenómeno, y el lugar que tienen ellas y los participantes de su proyecto dentro del orden social. Dicho de otro modo, su lugar en el orden social (su estatus social, su clase antes, durante y después de la Reforma Agraria) les permite referirse a la realidad del campesino con tal ligereza que creen ser capaces de poder hablar por este. En ambos casos, sus postulados no resisten el análisis. En primer lugar, porque la visión que se tiene de un momento histórico resulta bastante pobre en la medida de que se estudia el fenómeno de la misma manera en cómo se entiende la maternidad y el juego vistos al inicio del análisis: a partir de la propia subjetividad sin contrastar información. Quiero decir que la visión de la Reforma Agraria es subjetiva y construida bajo un determinado sesgo, porque el proyecto abarcó más que darles tierras a “sus campesinos” y “no enseñarles a usar las herramientas”.

Incluso puedo añadir un subnivel dentro del primero y es la visión que las artistas tienen respecto al papel del Estado. Se parte del supuesto de que el Estado debe ser un ente protector; por ello, se le relaciona con una madre o un padre. El Estado les falló a “sus” campesinos. Hay que prestar mucha atención al sentido de lejanía o distancia que las artistas toman respecto al campesinado al referirse a estos como algo que le pertenece al Estado y en donde el grupo social al que pertenecen ellas no tiene ningún rol o responsabilidad.

El lugar que poseen en la escala social les permite referirse a un fenómeno (la Reforma Agraria) de un modo completamente distinto al que sería el de un subalterno real. Se podrán tejer diversos argumentos que defiendan la posición del sujeto dominante en el tema de la expropiación de tierras, pero las artistas no discuten las causas y consecuencias económicas de este proyecto, lo que termina derivando en un discurso sobre cómo un sujeto dominante puede construir su propia versión de lo que es la subalternidad. La visión que el sujeto dominante posee respecto al fenómeno y el lugar que tienen estos y los participantes del proyecto dentro del orden social evidencia un problema de clases sociales. Ambas artistas se muestran en una posición de distancia respecto del campesino no solo porque pertenezcan a un estatus social privilegiado, sino porque todo esto, en su conjunto, da cuenta de que se trata de sujetos que, a pesar de no compartir ninguna relación con el subalterno más que el espacio geográfico, se presentan – las artistas– como las encargadas de dar cuenta sobre cuál fue el papel del subalterno en un determinado momento histórico. Lo irónico es que, como veremos en el tercer discurso, el papel del subalterno “real”, es decir, el campesino, no aparece y cuando lo hace, se le suprime.

El rol tutelar juega un papel sumamente importante en la manera en cómo se construye el papel del testificante y la forma en cómo se construye la autoridad que las artistas se atribuyen como portavoces del gran otro. Si han mencionado ya al sujeto subalterno como alguien ajeno a su realidad y vinculado como un problema exclusivo del Estado (quien además les ha fallado), el siguiente paso es preguntarse bajo qué esquema Cunliffe y Pestana se constituyen a sí mismas como testimonialistas del relato de la subalternidad de 1969 y cómo se adjudican el rango de “tutoras”.

Mencionaba al inicio que el rol tutelar posee un papel de gran importancia en la constitución de este imaginario y es porque la idea de hablar por otro y representarlo tiene,

en un país como el Perú, acepciones más complejas. El papel tutelar actúa también como un concepto que esconde en sí mismo muchos otros significados. El tutelaje ha mantenido más una relación de distancia que de cercanía entre representante y representado. El primero y el segundo no comparten ningún vínculo, pues quien representa es siempre alguien que se mantiene como un sujeto que se distancia del otro sea por clase, raza o género (Nugent, 2001, p.132). El tutor no es alguien quien comparte semejanzas con el representado; es más, se distancia de este por el color de su piel, por su estatus social, por su educación, por diferencias sexuales, etc.

El tutor, entonces, se asemeja al representado más por diferencias más que por semejanzas (Nugent, 2001, p.132). Aunque las entrevistadas puedan ignorarlo, esto es exactamente lo que ocurre tanto en sus declaraciones como en la construcción de la metáfora entre sujeto dominante y sujeto dominado: el derecho que se adjudican ciertos grupos sociales para catalogar a otros sujetos como menores de edad cívicos encuentra sus raíces en cómo la tutela se ha construido a lo largo de la historia del Perú. El tutor, en el caso de “Desarraigo”, no es un subalterno y se configura de acuerdo a la definición que nos da Nugent y, como tal, puede encarnar diferentes formas, sea el Estado, la clase política o un grupo social determinado como es el caso del grupo al que las artistas en cuestión pertenecen (la élite artística limeña).

Ahora, por parte del receptor, pudiera existir un acuerdo sobre este papel. Recordemos el contexto en el que se está dando esta declaración: la feria Art Lima y el medio que la difunde: el diario “El Comercio”. El perfil del espectador, del lector, del receptor debe también estar predispuesto a aceptar que lo que se le menciona es cierto. Si es cierto; entonces, es bueno y, por lo tanto, no se le cuestiona. Se construye así un pacto tácito que da forma a lo que Neyra y Ruiz Bravo llaman el “buen patrón”. La premisa general nos dice que las estructuras sociales de desigualdad han construido, en el imaginario del subalterno, la imagen del patrón como alguien distinto a él, a quien se admira o se teme, pero, finalmente, se trataría de alguien distinto que encarna la masculinidad, el rol patriarcal, la idea del poderoso al cual se admira o se teme (Neyra y Ruiz Bravo, 2001, p. 212).

En ese sentido, un patrón es alguien distinto al subalterno, alguien que puede sentirse en autoridad hacia ellos y, lo que es más importante aquí, se trataría de alguien a quien se le permite ser distinto y colocarse en una posición superior. Es por ello que se

construye toda una organización, toda una estructura que da carta libre a realizar comparaciones sin un sustento, medios que lo difunden y receptores que lo aceptan. Todo esto da cuenta de un sistema pensado para perpetuar un discurso hegemónico por parte de grupos de poder, porque pudiera pensarse que esto simplemente se trata de un traspie o error dentro de la ejecución de una propuesta artística, como los hay por millones en el mundo del arte, pero es la ausencia de un subalterno real, la supresión del debate y las reflexiones posteriores, en torno a lo que la muestra omite, aquello que genera primero un sentido de suspicacia y luego una crítica a los discursos que componen “Desarraigo”.

Las artistas manejan una idea sobre la historia bastante particular. En ella se omite que la Reforma Agraria le permitió al Perú pasar de un sistema económico oligárquico a uno moderno y con moderno me estoy refiriendo a pasar de un sistema económico de orden feudal a capitalista. Además, se omiten situaciones de esclavitud o explotación por parte de grupos dominantes que, precisamente, sustentaban y aún sustentan su posición de grupo dominante. Tampoco se menciona que esta reforma revelaría una situación de desigualdad y dependencia económica extranjera o que el campesinado indígena “apenas sabía que era peruano” (Zapata, 2018, p. 91-93). Lo que se destaca es, más bien, un recuento de lo perdido por parte de los grupos dominantes, de la derrota de un grupo y de la herida que esta ha resultado para toda una clase social. Llama la atención que sea este el proyecto a presentar en una feria de arte internacional ante la cual las artistas Cunliffe y Pestana han mostrado su profunda admiración y a la que han descrito como una gran oportunidad para que el “arte peruano” –entendamos este término como aquel que engloba únicamente a los participantes de una feria privada– sea admirado por el público internacional. La feria se presenta, entonces, como una tribuna importante para dar a conocer un discurso bastante puntual:

La reforma agraria es, desde la perspectiva de la clase que perdió sus privilegios, una “herida no resuelta” y, sin duda, Cunliffe y Pestana tienen el mérito de haber empleado la retórica estándar del arte contemporáneo – desafiar las convenciones, conminar a la liberación de lo reprimido por el poder, denunciar el trauma– para fines inéditos en nuestro medio: darle forma a la nostalgia por el retorno al mundo previo a 1968 que les permita recuperar lo que les fue arrancado (Mitrovic, 2019, p. 163).

Las artistas también han asegurado que este proyecto ha sido el resultado de una investigación que involucra a diferentes actores que puedan dar fe de la seriedad con la que se ha tomado este tema a fin de ser presentado en una feria de arte que, ya se ha explicado, representa una gran oportunidad para que su voz y su arte (muchas veces son lo mismo) sea escuchada o vista por las más de treinta galerías de arte del Perú y del mundo:

Comenzamos como hace un año y medio a desarrollar la idea porque primero decidir qué tema desarrollar, después hacer la investigación; hemos hablado con psicólogos, con historiadores, con personas que vivieron el tema de la Reforma Agraria. Pusimos todo el *research* y toda la preparación, que fue lo que más tiempo nos tomó, y, bueno, después ya nos concentramos en hacer la ejecución del proyecto, ¿no? (Silvana Pestana, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013)

Sin embargo, aquello que revelan las omisiones históricas es aquello que termina configurando el carácter de la propuesta artística en “Desarraigo”. Hablamos de una reinterpretación de la historia a partir de la subjetividad de las artistas y el estrato social al que ellas pertenecen (la élite social nacida de la oligarquía feudal pre y post velasquista) y que las ha unido dentro de este proyecto: sus “intereses comunes”, su idea de “maternidad” y la estética que ambas artistas manejan. La clave estaría en entender cuáles son esos intereses comunes y que, como se ha revelado en el caso del discurso de maternidad o del juego, condicionan y articulan el resto de la muestra. Me explico mejor: sus diferentes discursos no son otra cosa que consecuencias de mirarse a sí mismas como las encargadas de otorgar el conocimiento y la verdad (su verdad) de un determinado momento histórico ante los ojos del Perú y del mundo que lo han olvidado. Cunliffe y Pestana son las nuevas tutoras, las encargadas, de mostrar una narrativa de la historia, de su historia, de lo perdido, de la nostalgia. Evidentemente, se trata de una “evocación”, como mencionan en la entrevista, pero pareciera que se tratase de una evocación a aquellos privilegios que la oligarquía perdió.

El discurso del niño-campesino

Este discurso es quizá el menos elaborado de los tres que se han detectado y, sin embargo, es uno de los más reveladores y controversiales. Si hasta este momento ambas

artistas se posicionan como madres/tutoras que ven cómo la familia/orden social colapsa sin su supervisión/control, porque creen que sus dependientes son incapaces de sobrevivir sin ellas, la forma de la violencia en su discurso se hace explícita en la comparación que hacen entre el niño y el campesino. Esto se evidencia en dos momentos. El primero en el papel que el Estado debe tener con “sus campesinos”. Esto ya fue revisado en el punto anterior y sostiene el discurso clasista, pero, además, da cuenta del sujeto campesino al que hacen mención como un sujeto que puede pertenecerle a alguien más, como un sujeto/objeto del cuál debe encargarse el Estado, mas no la élite. Es decir, aquellos con más privilegios creen que no tienen ninguna responsabilidad en este orden de desigualdad. Se construye un argumento económico que surge ignorando la responsabilidad y las razones de esta desigualdad. (Vich y Zavala, 2017, p. 213)

Es curioso cómo ambas artistas pretenden darle voz al campesino y, sin embargo, su discurso desprende lecturas clasistas que reducen a aquel sujeto al que “protegen” a una suerte de incapaz que depende de un poder mayor (El Estado), el cual les ha fallado al no haberlos educado bien. La responsabilidad es del presidente Velasco y de su Reforma Agraria. Este argumento invisibiliza las estructuras de poder de parte de la élite social que goza de beneficios y de sus derechos, y evade su propia responsabilidad dentro de una estructura social desigual, lo que resulta en que se pueda derivar la responsabilidad de la incapacidad del sujeto campesino hacia el padre que le ha fallado. Esta lógica suprime el rol explotador de las élites peruanas y suprime, además, la voz del subalterno al que buscan defender, lo que provoca una visión pueril de un sujeto incapaz de defenderse, de hacer valer su voz, en donde todas las voces parecen ser oídas menos la suya.

Si seguimos esta idea será más fácil rastrear el otro elemento que termina por cimentar esta lectura del campesino como un niño. Se trata del personaje con el que llevan a cabo la metáfora: sus hijos, los niños. Las artistas sostienen que se trata de una analogía entre la ausencia del Estado en guiar al campesino y el salvajismo al que llegan sus hijos sin ser supervisados por ellas. La violencia de esta metáfora será profundizada en capítulos posteriores de esta investigación cuando se estudie esta idea con respecto a las obras que componen la exposición, pero lo que se puede analizar a partir de las declaraciones en sí es que las artistas se posicionan como la nueva figura del rol paternal (tal como hizo el Estado a fines de los años 60), mientras que sus hijos y los campesinos son leídos como si se tratasen de un mismo sujeto ignorando la complejidad del

campesinado en sí mismo. Es decir, están estudiando y ejemplificando la subalternidad a través de las mismas herramientas que les sirven a las élites para construir un subalterno. Nuevamente, procedamos a ubicar al lector dentro de las ideas que hasta el momento se vienen desarrollando con otro ejemplo. La fotografía que acompaña nuestra idea se compone de la siguiente manera: cinco niños, tres varones y dos mujeres se encuentran en lo que parece ser el patio de una casa. El patio se encuentra repleto de hojas y las paredes alrededor están sucias o desgastadas. Los niños visten ropas oscuras que se encuentran sucias. Todos ellos se encuentran sentados alrededor de una gallina blanca y uno de los niños sostiene un cuchillo. Nuevamente, la fotografía trabaja con tonalidades en la gama de los grises, blanco y negro:



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

Si se observa con atención, se podrá dar cuenta de que los personajes ya no se encuentran en la casa; ahora, se encuentran sucios. Sus ropas han cambiado y el entorno es hostil con ellos en la medida en que los empieza a “superar”. Lo que quiero decir con esto es que el entorno dentro de la fotografía ha dejado de lado la estética del orden para pasar hacia una estética que busca emular lo sublime en cuanto a la naturaleza, la suciedad, lo dramático de las formas (la hojarasca, las piedras, las enredaderas), y las

acciones que desarrollan sus actores han pasado de la contemplación o la pose rígida hacia una suerte de dinamismo, es decir, el acto mismo de jugar ha pasado a convertir a los personajes en otros. El juego se convierte en otra cosa, en algo dramático. En ese sentido, los actores interpretan papeles distintos: una de las niñas, la más grande de entre los cinco infantes, toma un cuchillo y amenaza al ave, mientras que parece hablar con uno de los niños presentes, como una suerte de discurso dentro del desarrollo de un ritual. El cuchillo amenaza a la gallina y todo apunta a que jugarán a dañar al animal. Como detalle adicional y solo para que se retenga esta idea en la mente del lector (idea que será explorada en el siguiente capítulo): ninguno de los niños presenta señales de suciedad en piel o cabello, salvo en su vestimenta.

Bajo esta lógica queda más clara la idea de por qué el niño sin “patrón” o sin un adulto supervisor es un salvaje que puede dañarse a sí mismo. Los campesinos y los niños se igualan de la misma manera: sin un patrón o tutor que les enseñe, el campesino, al igual que los niños, se confundirán y entrarán en el caos (matar a la gallina, según el discurso que se quiere trabajar en la obra, convierte al niño en salvaje).

Si se analiza de esta manera se construye una imagen de violencia. Lo que se silencia es el factor modernizador que tuvo la Reforma Agraria y que, en esta metáfora, no se dice; no se problematiza al respecto. No existen antagonismos, sino una visión de un sujeto cerrado que construye su identidad y la de los demás sin confrontarla. No solo se trata de la ausencia del subalterno, sino de una escasa comprensión de lo que es la infancia.

Una cosa más que llama la atención de las declaraciones de las artistas es que se presenta de manera tácita que esta metáfora responde a una historia previa: “es como que ellos se quedan solos en esta casa hacienda, los papás se fueron, los empleados se fueron porque tuvieron estas tierras” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013). No se menciona en las declaraciones, pero investigando notas de prensa y teniendo acceso a un blog escrito en el año 2013 y que registra mucho del material visual y teórico de la muestra es que se puede entender a qué se hace referencia.

En sus declaraciones, las artistas hacen mención de palabras como “cuchillos” o expresiones como “se hacen daño”; sin embargo, conforme avanza la entrevista, es que se puede tener conocimiento de a qué se están refiriendo: “Y si tu lees el cuento... el cuento te narra el espíritu de toda esta muestra y realmente es que entiendes a lo que

nosotros nos estamos refiriendo” (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013). El relato al que me estoy refiriendo se titula “Cuando nos quedamos solos” y, como ya mencioné, fue escrito por Soledad Cunliffe, hermana de Sonia Cunliffe. Se trata un relato corto de ficción que narra las desventuras de Nati, una niña y sus hermanos, quienes han quedado solos en una casa hacienda durante la Reforma Agraria. En el cuento los niños han quedado abandonados; los padres y los cuidadores de la casa no están y la abuela de los niños ha quedado enferma en cama, por lo que los niños deben valerse por sí mismos en esta aventura que termina en desventura para unos niños sin guía ni supervisión adulta.

Este cuento es interesante no solo porque termina siendo el sustento de un argumento de corte clasista, sino porque, además, sirve como el guion frente al cual “Desarraigo” se construye casi de forma literal en sus imágenes. Esto último quedará mejor evidenciado en los capítulos 2 y 3.

Mientras que el relato menciona que los trabajadores no están en la casa por recibir tierras por parte del Estado, no hay mención alguna sobre la ausencia de los padres, quienes simplemente no están y ya. Esta primera observación es importante, porque la carga de la responsabilidad del abandono de los niños recae en las nanas o trabajadores de la casa hacienda, quienes abandonan la casa a pedido de los militares. Estos últimos son descritos como ese enemigo invisible, sin forma y que encarna la culpa del conflicto (de hecho, no aparece uno solo en el relato). Se trata de ese mal absoluto que toma a los trabajadores y permite el abandono de los niños. Esta idea es el punto de partida para que los niños exploren la casa y pasen del juego al peligro.

Sin embargo, los padres, quienes no aparecen en el relato, salvo en el tramo final del mismo, no son cuestionados por parte de los protagonistas. Lo diré de otro modo: a las artistas no les interesa explicar el rol del padre o cuestionar las razones de la ausencia de los mismos, cosa curiosa si se toma en cuenta que la ausencia de los tutores es lo que ocasiona que los niños se expongan a peligros. Lo que importa aquí es el hecho de que, a causa de la ausencia de los empleados de la casa hacienda, estos niños se quedan solos. Y la ausencia de los empleados es causada a partir del proyecto velasquista.

El relato, más allá de contener o no documentación histórica que pueda corroborarse, se trata de una ficción en donde la pérdida de la inocencia se justifica con el modelo de nación que el general Juan Velasco Alvarado instaló durante su gobierno a partir de 1969. Ambas artistas han declarado que el elemento histórico no es casual, sino que justifica y fundamenta su argumento sobre la maternidad, la tutela y la metáfora del campesino como niño, pero, más allá de valorar si la historicidad a la que quieren hacer alusión es funcional o no para efectos de su proyecto, lo que interesa, en este punto del análisis, es saber cómo la mirada de este momento histórico puede servir de pretexto para construir una reinterpretación de los hechos históricos mencionados por parte de las artistas que justifique su posición social y victimice así a toda su clase social. Peor aún, busca igualar dos realidades distintas: La tragedia ficticia que se recopila en el cuento-guion con la realidad de todo un grupo subalterno en el Perú.

El proceso de elaboración del proyecto que parte de una reimaginación de la historia a partir de una ficción no es nuevo en el mundo del arte. De hecho, la catarsis aristotélica es una práctica común en el arte. En ese sentido, valdría la pena citar parte de la crítica que Jaime Bedoya haría en 2017 respecto a la obra de Damien Hirst en la Bienal de Venecia en donde el artista inglés realiza una operación similar a lo que sería el cuento de Soledad Cunliffe para “Desarraigo”, es decir, a partir de una ficción que se apoya en el registro histórico para construir un nuevo discurso sobre la realidad:

Hirst ha inventado un naufragio sucedido tras la mitad del siglo I y el inicio del siglo II d.C., y un rescate del mismo más de dos mil años después, 2008, para exponerlo bajo una visión seudocientífica y antihistórica que se llama “Tesoros del naufragio de lo increíble”. Lo mejor es que la gente se lo cree, aunque no toda con igual entusiasmo. El crítico de “Artnews”, Andrew Russeth, la ha llamado “una de las peores exhibiciones de arte contemporáneo presentadas en la década pasada”. Hay larguísima cola y tiempo de espera para entrar.

El tesoro increíble

La fábula de la muestra es la siguiente: en el año 2008 una expedición hecha por el Centro de Arqueología Marítima de la Universidad de Southampton descubrió

frente a costas de África el naufragio del Apistos, nombre griego que quiere decir “Increíble”.

El navío, de aproximadamente 60 metros de longitud, era propiedad de Aulus Calidius Amotan, esclavo liberto conocido como Cif Amotan II, que transportaba su colección personal hacia un templo solar en construcción. Primera pista: Cif Amotan II es un anagrama para “*I am fiction*”.

El Palazzo Grassi, que es lugar por donde debería comenzar la visita, recibe al visitante con una reproducción museográfica de cinco pisos de alto basada en “El fantasma de una pulga”, de William Blake. También se le reconoce como Pazuzu, demonio del viento asirio que en “El exorcista” lograra que Linda Blair inaugurase la visión 360. La escultura real, casi a escala humana, supuestamente fue hallada en el naufragio. La obra en Venecia es una versión hecha en resina. La original en bronce no había forma de armarla ahí. Está a la venta por US\$14 millones.

Grassi acoge dos minisalas de cine donde se presentan videos de lo que fue el rescate submarino. La verosimilitud de la creación es notable. La ácida crítica de “Artnews” sobre Hirst afirma que lo mejor de esta exposición son las imágenes submarinas.

En el tesoro se van colando referentes históricos imposibles que habrían de evidenciar la simulación de todo este ejercicio. Es el caso del busto de un Faraón desconocido, que tiene el rostro del cantante Pharrell Williams, u otro de Ishtar, que es en realidad la rapera punk Yolandi Vi\$\$er. O más obvio aún, un Mickey Mouse cubierto de corales que habría estado bajo el mar durante dos milenios.

(Bedoya, 2017)

Existen, por supuesto, similitudes en ambos registros: Hirst parte de un supuesto descubrimiento submarino de piezas artísticas que han sido intervenidas con corales para simular un hallazgo arqueológico y validar así un discurso sobre la ficción, la simulación y el arte pop. Cunliffe y Pestana parten de una ficción literaria que registra las penurias de unos niños, hijos de unos hacendados a partir del inicio de la Reforma Agraria. En

ambos casos, se puede notar que hay una reimaginación de la realidad. Sin embargo, mientras que, en el caso de Hirst, la ficción del relato de un descubrimiento submarino es una mera excusa para una exposición que mezcla ficción con ventas multimillonarias de íconos pop, “Desarraigo” sostiene gran parte, sino todo su contenido conceptual en base a un relato que no es sino un revisionismo histórico, no académico, que reinterpretamos los hechos históricos a favor de una lectura parcial de la historia.

1.8 | **ESCAPE** | EL COMERCIO (Jueves 28 de marzo del 2013)

Arte&diseño

FOR MAYRA CASTILLO

Para ver

Los niños desarraigados

Las fotógrafas Sonia Cunliffe y Silvana Pestana presentan en Desarraigo una preciosa forma de ver el abandono en blanco y negro.

Las imágenes son casi perfectas en toda la forma, con sus comarcas, calles, barrietas y un ambiente, el grupo de niños que aparecen en "Desarraigo" se encuentra abandonado en un rincón. Nadie se da cuenta de que son la época de la reforma agraria. En medio de esta soledad, las fotografías de los niños en sus ambientes de pobreza y hambre. Con esta preciosa forma de ver el abandono en blanco y negro, las artistas Sonia Cunliffe y Silvana Pestana crearon la serie fotográfica "Desarraigo".

Unas fotografías hacen una toma de la infancia en un momento de la historia que no es sino un revisionismo histórico, no académico, que reinterpretamos los hechos históricos a favor de una lectura parcial de la historia.

Silvana Torres: "Tomando como eje central la reforma agraria, las artistas buscan representar el abandono que fue congo la ausencia de adultos. La fotografía funciona en dos niveles: la ausencia del estado protector es también la falta de familia. Para las niñas, es pensar a los niños descubrir la sexualidad, aquello que no pueden enfrentar sin la capacidad intermedia de la madre y el padre."

• LUCÍA GALERA VÉRTICE. Calle Ernesto Pinedo 350, San Isidro. Martes: de lunes a viernes de 10 a.m. a 8 p.m. Sábado de 10 a.m. a 1 p.m. Ingreso libre.

• FUNDACIÓN BUNDICIONES. Calle Libertad 130, Alcañares. De lunes a viernes de 9 a.m. a 9 p.m. Ingreso libre. Espesorial de Melissa Chezzi y Sandra Silva. Una muestra que, a través de textos icónicos, poéticos, y alegres en clave cómica, nos presenta a una niña que cuestiona las reglas impuestas por las mujeres de su infancia sobre la sexualidad.

• COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS. Calle del Legno Lima 9. Cercos 464, Lima. De martes a domingo de 11 a.m. a 8 p.m. Ingreso libre. Colección de la Asociación de Fotografía Popular Días Propios, que recoge los mejores trabajos en provincial y las afueras de Lima en manos de fotógrafos amateur.

• CASA RÍMAC. Jr. Junín 323, Lima. De martes a viernes, de 11 a.m. a 8 p.m. Sábados y domingos de 1 a 8 p.m. Ingreso libre. Este proyecto de Gabriela Gormaz, Lala Sebosa y María Eugenia Villa, curadoras de la muestra, expone la imagen de la arena en diversos imaginarios y géneros del arte peruano.

Nota de prensa en torno a la muestra “Desarraigo” publicada en el suplemento “Escape” del diario “El Comercio”. Se puede apreciar una breve descripción del proyecto en donde se señala al cuento “Cuando nos quedamos solos” de Soledad Cunliffe como fuente de inspiración para el proyecto artístico.

Para explicar esta búsqueda, consciente o no, de reinterpretar la historia por parte de las artistas, habría que iniciar rastreando el sentido del relato citado anteriormente. Ya se ha hecho mención a que se trata de una ficción construida a partir de la Reforma Agraria y que motiva a esta pérdida de la primera infancia, pero hay más por analizar. El cuento, como se mencionó, narra la historia de unos niños que han quedado sin supervisión adulta, sin tutor, sin madre y que van pasando de la aventura y del juego a una suerte de desventura que los conduce a la madurez emocional por enfrentarse a los peligros de la vida adulta. Hasta aquí se utiliza el discurso de la madre y discurso del

tutor. Esto queda claro en el momento en que la ausencia de un orden paternal deriva en el motivo de la desventura de los niños protagonistas: “Estamos todos escondidos aquí, arriba, y no creo que nos busquen... Ya ha pasado más de una semana y nadie viene a buscarnos” (S. Cunliffe, transcripción de cuento, 2013). La protagonista de la historia describe su situación de abandono, pero es ambigua en señalar el motivo de la ausencia de los padres. Sin embargo, es específica en señalar cómo la ausencia de la servidumbre daría paso a sus desventuras. Este fragmento explicaría mejor el punto al que hago referencia:

El primer día todo fue confuso. Estela, la niñera, había ido a su casa – era su día de salida – y estábamos solos con Rosa, la cocinera, y Carmen, la chica que reemplaza a Estela cuando ella sale. El primero en llegar fue un hombre gordo y sudoroso, que gritaba.

– ¡Apúrense, chicas! – les dijo a las muchachas –. Dicen que vienen con cachacos, váyanse a la casa mejor...

Después, supimos que ese gordo era el papá de Carmen, que acabó llevándose a su hija. Pero Rosa decidió ir a la oficina y llamó por teléfono al pueblo, para hablar con la abuela. Y la abuela, cuando volvió, entró a la casa muy molesta y la gritó a Rosa, que era la única muchacha que quedaba. La gritó hasta hacerla llorar.

(S. Cunliffe, transcripción de cuento, 2013).

En resumen, el inicio del problema surge con la ausencia de los empleados quienes uno a uno parten de la casa, debido a que los “cachacos” están por llegar. No se especifica cuál es la función de estos, pero el cuento los construye como un personaje que obliga a los empleados a dejar sus puestos de trabajo. Ellos son los causantes de que estos niños se queden solos y la servidumbre solo obedece este mandado mayor. Identifico, entonces, dos ideas dentro del relato que son la **visión del patrón** encarnada en el personaje de la abuela y la **visión de un simulacro de subalternidad**, encarnada en la figura de los niños. Vale la pena describirlas en tanto las artistas han mencionado que el cuento narra el espíritu de toda esta muestra.

La visión del patrón

Observe la siguiente fotografía. En ella se observa a cinco niños (a quienes ya podríamos considerar nuestros protagonistas) colocados de espaldas al espectador y mirando hacia la contraluz que brota de la gran ventana con finos acabados geométricos y rejas metálicas. Los infantes se encuentran en una sala mientras espían a través de la ventana, como si quisieran tomar algo del exterior. O tal vez esperan algo desde allí ¿La llegada de sus padres quizá?



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

La composición de la obra ha sido diseñada para mostrarnos la expectativa de los protagonistas que ven a través de aquello a lo que nosotros, los espectadores, no podemos. En ese sentido, la obra termina posicionándose como una representación del desamparo y del abandono, y de cómo aquellos niños sin padres claman por estos. Hay una necesidad por demostrar que los infantes son dependientes de un poder mayor, que el hogar sin padre representa una prisión.

Piénsese también en la fotografía que se adjunta: tres niños, dos varones y una niña, se encuentran en el interior de un recinto y frente a ellos se hallan unas rejas que les

impiden el paso. Los niños no pueden salir del espacio en el que se encuentran y, en cierta medida, comparte similitudes conceptuales con la fotografía anterior, pero, a diferencia del primer ejemplo, no nos colocamos detrás de los niños con la incertidumbre de saber qué es lo que los personajes están mirando. En cambio, en esta ocasión, es el espectador quien se encuentra en esa zona hacia donde quieren dirigirse los niños. El espectador rompe la “cuarta pared” de la obra al posicionarse en el espacio hacia donde los niños quieren ir.

En cualquier caso, ambos ejemplos sirven para ilustrar el siguiente punto: los personajes se encuentran encerrados y buscan su liberación, pero esta es una liberación que no depende de ellos mismos, sino de un poder superior que les otorgue su libertad y que, sin este poder, se encuentran perdidos. Los niños pasan a ser súbditos, dependientes de una suerte de amo al que necesitan y sin el cual no encontrarán sentido a sus acciones. Menciono esto de acuerdo a las declaraciones de las artistas:

(...) Se puede hacer daño a sí mismo. Entonces, lo contextualizamos en la época de la Reforma Agraria, que es una época en que también el Estado... sucedió eso, es como una metáfora, ¿no? No fue protector con sus campesinos digamos; les dio las herramientas, pero no les enseñó a usarlas. Entonces, igual los niños, ¿no? Tenían cuchillos, corrían peligro, tenían armas; entonces, todo el tiempo estaban en peligro. Entonces, como que ellos se quedan solos en esta casa hacienda, los papás se fueron, los empleados se fueron porque tuvieron estas tierras, y se enfrentan a situaciones, primero, de juego, libres, y, de pronto, empieza el peligro y la necesidad de supervivencia, ¿no? (S. Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013)



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

En resumen, los niños de los que dan cuenta en sus declaraciones están en constante peligro sin la supervisión de un adulto (discurso de la “madre tradicional”) y el paso del juego al peligro (discurso de subalternidad). Esto ocurre porque no existe un amo que esté detrás de ello. Un amo que ha caído tras la instauración de la Reforma Agraria que es el acontecimiento que permite que estas acciones se lleven a cabo.

Diferenciamos patrón de tutor. Muchas veces son lo mismo, pero lo cierto es que, para efectos de esta investigación, diferencio ambos términos de la siguiente manera: un tutor es aquel que habla por el otro, que le representa, no necesariamente en una relación de igualdad, sino más todo lo contrario, como he resaltado en las citas a Nugent, que se le relaciona con el representado a partir de la diferencia, mientras que un patrón encarna la diferencia en sí y no necesariamente le representa, sino que le somete. Un patrón es aquel que gobierna sobre un peón o siervo, y que justifica su poder mediante estrategias de legitimación del poder como el racismo o clasismo. El patrón puede fungir de tutor,

pero, como ya he mencionado en las citas de Neyra y Ruiz Bravo, es por sobre todo un sujeto que encarna el poder y la figura a la cual el siervo aspira a ser.

Esta relación de diferencia, de poder y sumisión busca justificarse. La exclusión se naturaliza, y designa un rol y un orden social para cada sujeto otorgándole a cada quien “su lugar”. Podríamos decir, también, que el autoritarismo del patrón es discriminación y un fantasma colonial que dibuja una falsa idea de superioridad frente a otros sujetos que no ejerzan las cualidades del patrón, es decir, no ser criollos y ser indígenas (Portocarrero, 2015, p.7).

El racismo, que se haya inserto en el discurso del patrón, no hace otra cosa que fortalecer esta imagen de superioridad de una élite frente a una mayoría que amenaza con dismantelar su ubicación dentro de la pirámide social. Con estas ideas en mente, podemos pasar a revisar nuevamente el relato de Soledad Cunliffe.

En el cuento, la abuela es un personaje que encarna el sustituto del orden patriarcal al no contar con la presencia del padre. Ella encarna el poder y el control sobre sus súbditos. Sin embargo, al verse abandonada por sus empleados, es clara en señalarlos como los causantes de que no pueda cumplir su rol de tutora.

“¡Es culpa de ustedes, malagradecidos! ¡Todos ustedes son iguales! ¡Y tú, lárgate de una vez! ¿O acaso quieres robarte algo más de esta casa, como esa gentuza? ¡Vamos! Y dile a Estela, si la ves, que ya no venga. Que ni siquiera se acerque: ¡no quiero verla! ¡Ya verán si los milicos le pagan su sueldo como nosotros!”. (S. Cunliffe, transcripción de cuento, 2013).

El fragmento citado puede interpretarse como la frustración de una anciana que se encuentra sola en una situación que la supera (cuidar a unos niños dada su avanzada edad); sin embargo, esconde otras lecturas.

La primera lectura es que ella es patrona. La abuela ha construido su posición de patrón a partir de la servidumbre que le respeta y obedece, y sobre quienes tiene control; sin embargo, cuando estos abandonan la casa, la abuela ha perdido su posición de superioridad al ya no poder ejercer control ante a un individuo que se supone inferior a

ella en rango. Consideremos también que este reclamo violento podría posicionar al personaje de la abuela en el lugar que Neira y Ruiz Bravo llaman el “buen patrón”, que hace referencia a aquel patrón que beneficia a sus subordinados al mismo tiempo en que no deja de posicionarse sobre ellos (Neyra y Ruiz Bravo, 2001, pp. 217-222).

El reclamo, entonces, sería justificado a partir de la “traición” que implica el abandono de la servidumbre, pero no justifica la humillación y el reproche. La exclusión y desigualdad siguen presentes, solo que con diferentes matices, incluso si se tratara de una “buena patrona”. El argumento económico con el que el personaje de la abuela increpa a su trabajadora, al ver cómo esta la abandona, busca posicionarla como un sujeto más compasivo y beneficioso que los militares y su proyecto de otorgar tierras. A su vez, busca distanciarse de estos con frases como “ya verán si los milicos le pagan su sueldo como nosotros” (S. Cunliffe, transcripción de cuento, 2013). El control que la abuela tenía frente a sus subordinados ha desaparecido por el simple hecho de que ya no tiene subordinado alguno. Resulta curioso cómo, en el relato, la anciana, poco a poco, pierde presencia en la historia hasta desaparecer por completo y podría sospecharse que incluso muere o se enferma y menciona que es curioso porque, al no tener a nadie sobre quien ejercer poder, ella simplemente deja de existir. Después de todo, ¿qué es de un patrón sin sirvientes?

La segunda lectura que se desprende tiene que ver con la construcción de un estereotipo de sujeto. La abuela encasilla a todo un grupo humano como “todos iguales” o “gentuza” solo por el hecho de que han decidido abandonarla. Al igualar a todos los ex trabajadores, el personaje de la abuela está ejerciendo su control y está ubicando a otros sujetos dentro de un grupo social que, ante sus ojos, los caracteriza: son malagradecidos; son ladrones como “esa gentuza”. Es decir, los estereotipa.

Los insultos de la abuela se presentan, entonces, como una suerte de defensa al discurso hegemónico que busca atacar aquello que resulta contraproducente para sus propios intereses y, para ello, busca justificar la pérdida de su poder en el hecho de que quienes la han abandonado necesariamente tienen que ser catalogados como sujetos inferiores a ella. Todo el reproche que hace la abuela hacia el personaje de Carmen es un discurso de defensa a su ideología de dominación frente a sujetos que no están de acuerdo con ella.

Ahora, además de que el personaje de la abuela cataloga de inferior, de ladrón o de ingrato al sujeto subalterno – la servidumbre – también hace mención a los “milicos”. La palabra milicos o cachacos, jerga para referirse a los militares, es una clara alusión a los responsables directos de que la casa hacienda quede sin servidumbre. Los militares son los causantes de la tragedia.

El estereotipar a todo un grupo social ignora la complejidad de la realidad y construye una imagen cerrada de esta. Ello significa un problema, porque si el cuento “Cuando nos quedamos solos” ha sido el material escogido para sostener el argumento en “Desarraigo”, se comete el error de otorgar una visión incompleta del hecho histórico que sirve de escenario para su proyecto. Es, en resumidas cuentas, una simulación de la historia y de la subalternidad. Es una recreación hecha y diseñada a la medida de los intereses de un grupo social.

Esta simulación pareciera responder a un llamado de toda una clase por la búsqueda de los privilegios perdidos y, para ello, se valen tanto de la ficción como de un revisionismo histórico no académico en aras de buscar resarcir una vieja herida, una “herida no resuelta” como refiere Mitrovic. En ese sentido, desafiar la historia y sus registros parece ser el objetivo de una clase que añora una era y lamenta otra. Existe todo un desafío en el proyecto que las artistas construyen, independientemente de si atenta contra la historia y la tragedia de todo un gran sector de la población como fue el campesinado de fines de los años 60. Se trata de exaltar una utopía burguesa, una utopía de nación construida desde la élite:

No hay que ser mezquino. Si hay un mérito que reconocer a Sonia Cunliffe y a Silvana Pestana, es el de haber inaugurado el arte político en y desde la derecha. ¿O se creían que la izquierda tenía el monopolio de la pintura, de la *performance* y del conceptualismo? No queridos, no sólo de caviar vive el arte. Arte limeño de clase, pero con contenido histórico-social y que, parafraseando a un “crítico” insufrible “revela las tensiones inherentes a este archipiélago de identidades inconexas llamado Perú ¿no es verdad?”.

Y la verdad, tan inconexo anda todo en el archipiélago del arte local que hasta muchos de los artistas políticos que sostuvieron una sincera (pero también,

admitámoslo, publicadísima) lucha contra el fujimorismo político, se han acomodado muy bien en la serena bahía del fujimorismo cultural que ha sido, por lo menos en gran parte, el evento Art-Lima.

(Vanini, 2013)

La crítica que escribiera Vanini respecto al desafío que “Desarraigo”, independientemente a los juicios de valor que se puedan desprender en torno a esta investigación, es la de una sinceridad brutal que valdría la pena mencionar: en efecto, si algo puede valorarse de la muestra, hasta este punto, es que se trata de una exposición que desafía toda una tradición sobre cómo es que se construye el arte en el Perú. El que la derecha peruana, o la clase burguesa, encuentre modos de validar su discurso es algo curioso y digno de mencionar, ya que si históricamente se ha construido una mirada del arte peruano contemporáneo desde la izquierda (Mitrovic, 2019), nos encontramos con que Cunliffe y Pestana –adrede o no– transgreden toda esta tradición sobre cómo pensar el arte peruano. De hecho, el término “fujimorismo cultural” al que refiere Vanini hace alusión a “expresiones artísticas vacías de contenido crítico” (Vanini, 2013). Arte caviar, podríamos llamarlo, entendiendo el término “caviar” como sinónimo de un sector privilegiado que busca representar a un sector social vulnerable del que no tiene la menor idea.

En el Perú, el arte sigue una larga tradición de búsquedas por entender el problema de la nación a partir de un solo ideal, primero partiendo del ideal de nación construido desde una alta vanguardia anterior a 1968 y pensada por intelectuales que comprendían el Perú como un sueño nacido desde la añoranza prehispánica hasta dar paso a un desborde de lo popular tanto en la redefinición de sociedad como de arte en sí. Esto sucede desde los discursos de lo prehispánico y la añoranza perdida de Szyszlo hasta el boom del arte popular post velasquista (Mitrovic, 2019). Sin embargo, “Desarraigo” se construye con una sinceridad respecto a sus ideales. No busca solo posicionarse como una muestra que pueda verse ante los ojos del mundo a partir de una ficción, como en el caso citado de Damien Hirst, sino que busca desafiar un convencionalismo que dice que las únicas víctimas son todos aquellos derivados del “desborde popular” post Velasco, y que, ante ello, existen agentes que buscan una reivindicación y contar su propia historia.

Todo esto sería válido y justificable siempre que contraste su subjetividad con hechos y fuentes que pudieran dar fe de esta reinterpretación de los hechos históricos en cuestión. Sin embargo, la versión de la historia que se cuenta en “Desarraigo” es una que busca desafiar la historia construida por Velasco en una suerte de disputa sobre quién posee la verdad de lo que, según las artistas, realmente ocurrió. En ese sentido, “Desarraigo” no solo busca dar voz a un grupo que perdió sus privilegios, sino que busca posicionarse como el relato de los nuevos patrones. El personaje de la abuela no tiene ningún reparo en mostrarse como un personaje que tiene poder sobre sus empleados y quien se adjudica el derecho de insultar o intentar controlar a su servidumbre. Esto no tiene por qué ser algo reprochable si se presenta como un aspecto de la historia con el que se pueda ser crítico.

Sin embargo, si lo que buscaban las artistas era dar una imagen más dialéctica y mostrar todas las aristas de un determinado grupo social, pues se falla en ello: ningún personaje cuestiona este tipo de actitud; de hecho, los niños del relato encuentran natural que los miembros de su familia griten o insulten a sus trabajadores. En ese sentido, “Cuando nos quedamos solos” es, sin proponérselo, el relato de un grupo social que muestra todos sus defectos morales. Es osado por ello, pero la representación de esta osadía falla como propuesta imparcial. Aquí no se busca proteger al campesino o hacer una evocación de lo que es la niñez. Lo que se busca es volver a ser patrones.

En la utopía del patrón, los trabajadores no abandonan la casa y así se restituye el orden natural de la casa hacienda: los niños no estarían jugando con pistolas o haciendo porquerías en la cocina, sino que encontrarían su sentido dentro del orden social. Al caer el vasallo, cae también el patrón. Esta situación ilustra la utopía del patrón que necesita justificar su poder a partir de la figura de otro que le dé forma, que le dé razón de ser y que permita así naturalizar la explotación y la desigualdad entre diferentes sujetos. La Reforma Agraria es mencionada en el relato como el elemento desestabilizador de un orden social que coloca a la anciana y a los niños en una situación de superioridad social. Esto no tendría que ser algo necesariamente negativo, porque revela las carencias y fantasmas de un discurso hegemónico que se justifica a partir de la desigualdad, clasismo y racismo. Sin embargo, al no hacer una mención crítica o tener un posicionamiento claro frente a la desigualdad, el relato termina siendo solo la visión de un grupo social que ha

perdido sus privilegios. Como consecuencia, pasan por una transformación que los coloca como “los nuevos otros”, es decir, los desposeídos y salvajes.

La violencia alrededor de esta metáfora será comentada en breve, pero sí me parece sumamente importante mencionar un hecho que, poco a poco, comienza a quedar en evidencia: el discurso del patrón es determinante y es un concepto capital para entender por qué la maternidad o el juego tienen un enfoque tradicional, machista o fatalista. La visión del patrón es crucial para entender por qué se opta por elegir un momento histórico determinado como la Reforma Agraria: el proyecto velasquista socava un sistema oligárquico que justificaba la desigualdad de grupos sociales y hacía más amplias las brechas entre ambos. El revisionismo histórico que propone el proyecto se va desarrollando siempre y cuando beneficie esta visión, primero nostálgica y luego propagandística, sobre cómo es que un grupo social añora el poder que ejercía en una era en que el Perú no era un país moderno.

El concepto del patrón que “Desarraigo” posee es, finalmente, el discurso hegemónico que organiza los otros discursos que le derivan. Cualquier otro discurso que se detecte encontrará su razón de ser a partir de la hegemonía del discurso de patrón.

La visión del “subalterno”

Esta visión, tanto en el cuento citado como en las declaraciones de las artistas, es solo el resultado de cómo el discurso hegemónico del patrón se vale de los otros discursos derivados en función de buscar hegemonía de discurso. La visión que se hace del subalterno no es otra que aquella que omite datos para elaborar los suyos, siempre en beneficio propio.

En efecto, hablamos de una visión incompleta de subalternidad porque el subalterno real no existe en este relato o, si existe, es doblemente subalternizado al adjudicarle la responsabilidad del abandono de los niños: la mirada que se tiene del gran otro, de las empleadas domésticas, las nanas y demás servidumbre en la casa hacienda ha sido reducida al papel de culpable y no desarrolla otro rol en la ficción más que el de un grupo humano ingrato, sabido, inferior y deja ver al Estado como usurpadores o ladrones:

“¿O acaso quieres robarte algo más de esta casa, como esa gentuza?” (S. Cunliffe, transcripción de cuento, 2013).

El relato ignora la complejidad del proyecto de nación del año 1969 y la situación de explotación/ esclavitud en la que se encontraba el sujeto subalterno por parte de la élite social peruana que se beneficiaba del agro:

Desde el punto de vista económico, las reformas de Velasco fracasaron. Proyectos de inversión estatales poco rentables, una industria sustitutiva sobreprotegida y poco eficiente. Un desastre de la agricultura más productiva. Un crecimiento injustificado del aparato del Estado. No obstante, la importancia de Velasco estuvo en una suerte de “revolución cultural”. La revaloración de lo andino, el plan nacionalista, el intento por integrar socialmente al país. Quizá entre muchos hechos importantes privilegió dos. Primero, el uniforme único escolar. Por ley todos los estudiantes tenían que lucir el mismo vestido. Todos iguales. En un país donde la identidad se basa en la diferencia y jerarquización, la medida resultó traumática para muchos. Los niños de los colegios más exclusivos usarían las mismas prendas que los niños de los colegios del Estado. Se parecerían un poco más. Serían escolares peruanos antes que “públicos/nacionales o privados”. Segundo, la frase “campesino: el patrón ya no comerá más de tu pobreza”. La explotación “absoluta” —basada en una tecnología rudimentaria, bajas remuneraciones y una rígida jerarquización social— dejaba de ser legítima. Los trabajadores tienen pues derechos. (Portocarrero, 2003, p. 254)

Los personajes de las nanas y cocineras se han ido y la situación ha enfermado a la abuela, por lo que los niños se ven en la necesidad de arreglárselas por sí mismos, comiendo “leche y galletas” o jugando con la ropa de los adultos, con las armas y demás objetos de valor simbólico de la adultez. En este punto del relato, ocurre algo curioso y es que el sujeto dominante “abuela” ha desaparecido y los otros sujetos dominantes, pero menores en jerarquía a la abuela —los niños— inician una suerte de descenso en la pirámide social. Y menciono que “intenta” porque equipara los más de siete días sin adultos con una realidad de explotación y servidumbre histórica. No lo consigue, porque para construir al sujeto subalterno ignora siglos de dominación de un grupo sobre otro; ignora el problema de la clase social y de raza. Si en las declaraciones a la prensa ambas artistas

han dicho que se trata de una metáfora con el campesinado de la reforma agraria, ¿de qué manera pueden equipararse ambas realidades, las de unos niños de la élite peruana y unos campesinos históricamente reducidos y subyugados?, ¿siete días sin tutor dentro de una casa vuelve a un grupo de niños blancos y miembros de la élite social peruana parte de un grupo históricamente explotado? El asunto aquí es que el concepto de raza se presenta tan a la ligera que ignora una serie de consideraciones que la hacen un asunto sumamente delicado, mucho más si son grupos de poder aquellos que se encargan de construir dicho razonamiento:

En América la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica del conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no-europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes. Desde entonces ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social/universal, pues de él paso a depender inclusive otro igualmente universal, pero más antiguo, el inter-sexual o de género: los pueblos conquistados y dominados fueron situados en una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así como sus descubrimientos mentales y culturales. (Quijano, 2000, p. 203)

El construir un subalterno simplemente por la ausencia del orden patriarcal en la familia o por estar “sucios” o matar una gallina para dársela de comer a un perro es incompatible con el argumento histórico de que la raza fue y aún continúa siendo un mecanismo para dominar y un mecanismo que continúa evolucionando hacia diferentes formas de exclusión y dominación, independientemente del fenotipo. Como menciona la cita de Quijano, la idea de raza legitima las relaciones de dominación y, en ese sentido, la idea de que sea un grupo privilegiado aquel que pretenda deconstruir la subalternidad que históricamente ha ejercido es incompatible con un argumento histórico. Esto deja en evidencia que el racismo que se manifiesta en los objetos de estudio encuentra la manera

de manifestarse a través de argumentos tanto de raza como educativos y económicos (Vich y Zavala, 2017, pp. 190-197)

Puede hacerse la siguiente lectura: si es que hay una crítica al papel del Estado y la búsqueda de agencia por parte de las entrevistadas, así como en el relato que se adjunta, esta se entiende como una suerte de herida a un proyecto que dañó la imagen del sujeto dominante, es decir, el hacendado. El haber sido identificados como los enemigos del proyecto de nación en tiempos de Velasco puede dar cuenta del mensaje subliminal de este proyecto artístico y da cuenta de la búsqueda de reivindicación de un grupo social a quien se le demonizó durante el proceso de reforma del Perú (Mayer, 2017, p. 137).

El problema no es que se trabaje a través de la ficción para buscar agencia; el problema, desde mi punto de vista, nace cuando esta búsqueda de agencia pretende colocar al sujeto dominante como dominado utilizando las mismas prácticas de dominación que la élite ha venido ejerciendo para acentuar su poder, es decir, estereotipando, ejerciendo violencia o invisibilizando discursos contrarios.

En su libro “Cuentos feos de la Reforma Agraria”, Mayer rescata testimonios de hacendados que se vieron perjudicados durante la reforma y la amargura que ello suscita al ser catalogado como “enemigo de la nación” y si somos más específicos, el subcapítulo titulado “Resentimiento y orgullo” toma testimonios de aquellos que vieron con rencor tanto la expropiación como el modelo de modernización velasquista: “Aquí en Piura hay un dicho sobre las tres peores cosas que pueden existir: blanco pobre, negro con plata, indio con poder. Ese general les dio poder a los indios y ellos tomaron venganza por sí mismos” (Mayer, 2017, p.163).

Esta sola frase engloba de manera similar el mensaje que da la abuela del relato a sus empleados. Creen que se trata de una venganza y un resentimiento, tanto en el cuento de Cunliffe como en la cita de Mayer. El insulto hacia el beneficiado del proyecto aparece en ambos casos al presentarse como una amenaza hacia quienes ocupan tradicionalmente el poder. Ambos testimonios se construyen bajo la base del resentimiento y del estereotipo, en unos casos más disimulados que en otros, pero nunca bajo el contraste de la mirada del gran otro, el campesino. Siempre es otro el que habla y no el subalterno, y es por eso que no se puede construir un análisis dialéctico del fenómeno.

Habría que pensar en un ejemplo más tomado del cuento de Cunliffe para notar la gran metáfora que se pretende instaurar. Al igual que en los ejemplos anteriores, la construcción de un sujeto a partir de estereotipos encuentra su lugar a partir de analogías que esconden un discurso mayor. Tal es el caso de los “canarios en libertad”: “Mejor los soltamos”, dije yo. Todos estuvieron de acuerdo, aunque yo me acordaba bien que Papá había dicho un día: “Nati, nos los puedes soltar porque los canarios no saben sobrevivir en libertad”. (S. Cunliffe, transcripción de cuento, 2013).

Esta frase se articula con el que, hasta el momento, parece ser el propósito del proyecto: el vagabundeo de estos niños termina siendo “el destino de los campesinos una vez abandonados por sus patrones quienes fueron obligados a renunciar a lo suyo por el gobierno militar” (Mitrovic, 2019, p. 163).



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

La fotografía adjunta da cuenta de ese momento en que los niños conversan sobre la imposibilidad de que un ave pueda vivir sola al salir de la jaula. El énfasis en la fotografía gira en torno a dos personajes que miran atentamente una jaula para aves y la luz baña únicamente a esta, en alusión al fragmento citado. Hay aquí una mirada de la subalternidad bastante delimitada y que, como se verá luego, terminan por constituir un imaginario del sujeto subalterno bastante rudimentario y que, en muchas ocasiones, se convierte en una forma de violencia.

La ausencia de comida, la suciedad de los cuerpos, el comer “leche y galletas”, el olor a suciedad, las aves que no pueden vivir sin un amo una vez que se acostumbran a estos ¿Determinan a un subalterno? Esta construcción es racista y clasista, porque considera aspectos superficiales e ignora realidades históricas para determinar que un sujeto puede pasar de ser un hacendado, es decir, un sujeto dominante, a convertirse en un desposeído por el cual debemos sentir empatía solo porque está sucio o come leche y galletas. Puede haber empatía por el abandono y las desventuras de unos niños, pero, de ninguna manera, este hecho iguala dos realidades radicalmente opuestas. El argumento de subalternidad no se constituye de esa manera. Un subalterno es aquel que no tiene voz, que no puede opinar y que es excluido del orden social y que aún si tuviera una tribuna para ser oído, este no dejaría de ser subalterno, mientras que, para efectos de este relato, la narradora es una niña hacendada, hija de algún hombre acomodado de la década de los 60, dueño de tierras, sirvientes y lujos. Decir que un subalterno se construye porque todos estos elementos han sido perdidos es violento, porque da cuenta de la imagen que tiene la élite del subalterno (alguien pobre y sucio sin patrón incapaz de valerse por sí mismo).

Esta manera de ver al otro se construye únicamente a partir de una lógica económica: si no tienes dinero ni padres, eres un subalterno. Esta visión es pobre y no resiste análisis alguno. Un subalterno es un sujeto subordinado, ya sea en términos de raza, clase, sexo, edad o cualquier otro mecanismo (Beverley, 2004, p. 54). Por lo tanto, ¿puede existir subalternidad desde la élite? ¿Puede ser subalternizada la élite acaso? Si el subalterno es aquel sin voz, el invisible, el resto, esta definición se contradice por completo tanto en la entrevista a la prensa, como en el cuento y en el hecho de su representación a través de una muestra artística dentro de una feria de arte.

Un par de escenas más mencionadas en el relato y que corroboran el hecho de que la operación que realizan las artistas para construir un sujeto subalterno radica en aspecto económico o material se encuentra en la muerte de un gallo por parte de los niños para alimentar al perro. Este hecho marca el final de la travesura y el inicio de la pérdida de la inocencia, dado que se ven en la necesidad de ejercer violencia física para generar un beneficio, una acción de bien. Lo que no queda claro es cómo este hecho puede constituir el punto de quiebre para que un sujeto subalterno aparezca: ¿es el sujeto subalterno alguien que se ve en la necesidad de matar a un animal para sobrevivir? Si la metáfora que buscaba igualar campesinos y niños ya era violenta de por sí, las lecturas que la élite tiene respecto a lo que hace a un subalterno como son la falta de higiene, la violencia de sus actos, el salvajismo, la falta de recursos económicos y la ausencia de un orden patriarcal solo terminan por resaltar los modos respecto a cómo los grupos dominantes entienden a los grupos que dominan.

En ningún momento el relato intenta aperturar más visiones de lo social ni atravesarlo con otros aspectos de la Reforma Agraria como lo serían las voces de los explotados o los militares, sino que el relato se interesa más por resumir la complejidad de un suceso histórico partiendo del supuesto de que el Estado fue el causante de la pena de estos niños blancos limeños de la élite social peruana. Estos relatos se posicionan como un discurso que intenta cerrar la realidad, que busca tener una visión totalitaria y que buscan generar agencia a partir de diferentes objetos, ya sea a través proyectos artísticos o ficciones literarias. Se trata de un discurso con una sola visión y con un claro interés en narrar de manera sesgada un momento histórico, negar sus hechos y pensar al subalterno desde esta propia subjetividad.

La posibilidad de articular múltiples temas a raíz de un tema base podría ayudar también a cuestionar la información que se da por aceptada (Atienza, 2007, pp. 28-29). No existe por tanto un “sujeto colectivo”, y el “recordar en conjunto” es necesario para la construcción de la memoria e identidad (Portocarrero, 2003, pp. 254-255), y si existe es solo un llamado al recordar en conjunto de un pequeño grupo (la élite), pero no de un conjunto que involucre a diferentes clases sociales. Queda claro que no se puede construir un análisis de la realidad social (es decir, que involucre a todos sus actores y no solo a algunos) sin que lo anterior este presente. Esta reflexión de pensar en colectividad, sin embargo, se omite en “Desarraigo”: la subjetividad se construye bajo preceptos marcados

por la violencia del clasismo y racismo, y que, finalmente, se constituyen como ejes ideológicos en un proyecto artístico que continúa posicionando a la élite como un sujeto dominante, incapaz de entender su rol activo en la construcción de estructuras que dividen y perpetúan la diferencia y el rechazo.

En resumen, se puede concluir, hasta este punto, que la metáfora del niño blanco y el simulacro de subalterno no son errores dentro de una declaración a un medio local, sino que son el resultado del llamado de un grupo social en su búsqueda por recuperar sus privilegios. Para ello, se valen de la metáfora. La construcción de la misma invisibiliza relaciones de poder entre campesinos y terratenientes, reformula la historia en favor de un discurso que construya una utopía de nación burguesa y denuncia solo aquello que sea conveniente para el mismo. Las comparaciones entre “Desarraigo” con la obra de Iguñiz o Higa, por ejemplo, dan cuenta de cómo discursos idénticos como “maternidad” o “juego” no operan de una sola manera. Esto da cuenta de que la subjetividad del discurso que maneja “Desarraigo” se rige bajo un discurso mayor (el discurso del patrón) y que engloba a los otros mencionados. La hegemonía del patrón determina y da forma a todos los demás, moldea la idea de maternidad, de niñez, subalternidad, historia, arte y de sociedad. Incluso las mismas artistas, es decir, sujetos que pertenecen a un estrato social privilegiado, no pueden escapar de los razonamientos que este concepto lleva consigo en su búsqueda por la totalidad.

¿Es el arte, entonces, un vehículo para validar este discurso hegemónico? Y restan otras preguntas: ¿acaso el propósito de estas declaraciones, de este cuento y de este proyecto artístico en general fue dar cuenta de la niñez y el abandono? ¿O acaso fue denunciar una afrenta que cierto sector de la nación sufrió a manos del Estado? Un análisis a fondo de las piezas que componen esta muestra puede darnos algunas pistas.

Capítulo 2: un discurso desde la élite para la élite

En este segundo capítulo, se consideran los problemas que surgen en la representación de las obras de arte que la muestra presenta. Se ha mencionado que la *performance* del proyecto funciona como una metáfora entre el campesino y los modelos que sirven esta exposición (sus hijos); sin embargo, las realidades de cada grupo –sujeto dominante y sujeto dominado– son completamente opuestas y han sido ignoradas en este montaje.

Este cambio de fenotipo invisibiliza el problema del racismo y clasismo, dado que el sujeto subalterno no aparece y la representación de la subalternidad es la de unos niños blancos que juegan en entornos que sugieren peligro, pero que han sido simulados en espacios controlados. El texto curatorial que acompaña la muestra, escrito por la curadora Susana Torres, tampoco hace referencia alguna al campesino: ignora al sujeto subalterno y se centra únicamente en la narración de la inocencia perdida de los niños del cuento “Cuando nos quedamos solos” a causa de la Reforma Agraria.

En el primer capítulo, se ha analizado la muestra “Desarraigo” tanto a partir de las propias declaraciones que hacen las artistas en torno a su proyecto, así como un análisis respecto al objeto que lo inspiraría: el cuento “Cuando nos quedamos solos”, escrito por Soledad Cunliffe. La importancia de este análisis radica en cómo se pueden desprender discursos hegemónicos en torno a una muestra artística, pero, además, se busca resaltar el hecho de estos discursos ven el concepto de subalternidad como algo que puede fabricarse siempre que cumpla con determinadas condiciones, de acuerdo a los estándares construidos por determinados grupos sociales: la precariedad, el nivel socio-cultural y económico, e ignora problemas como el clasismo o racismo y las diversas maneras en cómo estos se manifiestan.

El racismo ya no es entendido únicamente como una categoría que engloba el fenotipo como elemento de subordinación o como herramienta de dominación, sino que esta categoría demuestra que puede ser versátil en demasía, que puede modelarse en múltiples manifestaciones de violencia. La subalternidad en “Desarraigo” se construye como simulacro e intenta hacerse pasar por concepto dialéctico que deconstruye la realidad histórica en favor de los intereses de un grupo determinado. Para efectos del

proyecto, revisita un suceso histórico como la Reforma Agraria de manera que se acomode a la lectura de sus propios intereses.

Sin embargo, esta deconstrucción, que pudiera ser positiva en tanto a otorgar enfoques variados en torno a un fenómeno, resulta en un simulacro de subalternidad. La agencia que buscan las artistas ha sido claramente definida, solo que maquillada a través de un proyecto que destaca la pérdida de la niñez cuando se trata de un proyecto que abarca un discurso sobre la visión tradicional y esquemática de la familia y el rol de la autoridad y el poder que su tutoría ejerce. En otras palabras, este es un discurso sobre la metáfora que las artistas hacen sobre el niño-campesino que intenta simular una realidad y un discurso hegemónico sobre el patrón alrededor del cual giran los otros discursos anteriores. Hay, entonces, una manera de mirar la realidad desde la cima de la pirámide social, sin un intento de dialogar con los diferentes actores que conforman el espacio social o de siquiera atravesar el discurso que las artistas proponen con otros más, lo que provoca que el proyecto “Desarraigo” se constituya bajo la mirada de quien domina.

Este segundo capítulo consistirá en una suerte de “ilustración” del simulacro de subalternidad del que han venido tratando las artistas y cómo es que esta construcción artificial, representada a partir de fotografías y un texto curatorial, en realidad, está revelando los modos en los que opera la élite en la representación del gran otro. Del mismo modo, se revela la agencia de la élite en torno a su papel como sujetos dominantes que, al ser declarados enemigos del Estado durante el periodo de la Reforma Agraria, manifiestan un resentimiento frente la política velasquista.

La propuesta ha construido una imagen de subalternidad artificial que, tras ignorar por completo toda la teoría postcolonial para beneficio de su discurso, busca, irónicamente, ser tomada en serio como ejemplo de subalternidad. Empecemos entonces con ver cómo es que, visualmente, las artistas hacen una defensa de su argumento. De acuerdo a la entrevista del capítulo 1, la operación que se realiza va de la siguiente manera:

NIÑOS CON SUPERVISIÓN ADULTA → NIÑOS SEGUROS → NIÑOS ÚTILES A LA SOCIEDAD

NIÑOS SIN SUPERVISIÓN ADULTA → NIÑOS INSEGUROS → SUJETOS SUBALTERNOS

No hace falta aclarar que nos encontramos analizando la segunda operación. Pese a no contar con un contraste entre la información que se brinda, se insiste en validar tal operación como verdadera. Si en el capítulo anterior una de las conclusiones fue que el proyecto considera la subalternidad como una consecuencia de la falta de educación, de limpieza o descuido de la estética y de la ausencia del orden patriarcal, las fotografías en blanco y negro que se adjuntan solo se ciñen a esta configuración.



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

En el primer caso, tenemos a cinco niños blancos vestidos también con prendas blancas que juegan con mucha comida, tanta que parece desbordarse por la mesa de la cocina en donde se encuentran. La mayor de los niños (puede asumirse que es el personaje de Nati, la niña mayor, en el cuento de Cunliffe, pues ya se ha mencionado que el cuento hace las veces de guion artístico) intenta cortar un pollo con un cuchillo, mientras el resto de los niños observa la acción. La niña rubia al lado de la niña mayor sostiene un trozo de comida en sus manos, al que, juzgando por la expresión de tensión en su rostro, intenta

despedazar. En la cocina se observan otros utensilios como cucharones o espumaderas colocadas en un repositorio. Al margen izquierdo se observan pinturas u otros adornos caseros.

La composición de los elementos resalta tanto la presencia infantil como el exceso de comida de diferente naturaleza (frutas, verduras, carne), mientras que la mesa ocupa un lugar importante en la fotografía. Se busca resaltar el exceso, el desperdicio de comida, como si se tratara de una actividad en el juego infantil. Todos los niños presentes participan de un lado u otro alrededor del banquete improvisado. La mesa se encuentra gastada y el decorado, así como los techos altos y el uso de la fotografía en blanco y negro evocan una mirada de “época” a la escena que busca transmitir en el espectador que la escena recrea un recuerdo del pasado, de una casa antigua y unos niños que juegan en ella.

La segunda fotografía presenta a cuatro de los cinco niños presentados anteriormente. Se trata de una composición que se establece de manera similar a la anterior: son unos niños que juegan a gesticular o a peinarse dentro de un atelier en donde la niña mayor peina la cabellera rubia de una niña más joven. La fotografía, también en blanco y negro, presenta a los personajes nuevamente vestidos con túnicas blancas, las mismas que se presentaron en la fotografía anterior. El uso de los mismos personajes invita a suponer que los niños continúan explorando la casa a partir del juego inmiscuyéndose en lugares a los que tienen acceso solo los adultos como son un desván, objetos antiguos como vestidos o máquinas de costura, muebles con maderas gastada o ropa vieja.

La composición presenta a estos cuatro niños de la siguiente manera: el peso protagónico recae en las niñas, cuya imagen se repite a través del espejo enfatizando su juego (el peinarse) que difiere del de los niños al lado derecho (jugar a taparse los ojos e interactuar con algunas prendas de vestir como el sombrero). Estos, a diferencia de las niñas, juegan en el suelo y sus cuerpos no poseen una carga lumínica tan fuerte como en el caso de sus hermanas.



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

De hecho, se podría afirmar que lo que se busca es resaltar un tipo de juego sobre otro. O, tal vez, lo que se busca con la composición es diferenciar el tipo de juego que ambos géneros expresan: el espejo refleja el jugar a la belleza del cuidado del cabello, mientras que el juego de los niños tiene que ver con taparse los ojos y jugar a las escondidas. La estética y el cuerpo frente a la habilidad física de esconderse o la negación de los sentidos, ambos conceptos ligados a las mujeres (lo sensible) y hombres (lo racional) desde una mirada conservadora y patriarcal.

Si algo comparten ambos objetos es el elemento lúdico alrededor de las acciones que realizan, el hecho de que se trate de niños blancos vestidos de blanco, que la fotografía sea a blanco y negro, y que la locación de las acciones esté dada dentro de una casa. No sabemos qué tan grande es el espacio en donde se desarrollan las acciones, pero dado que ya se ha establecido que el cuento de Cunliffe se sitúa en una casa hacienda, no es difícil adivinar que las fotografías emulan la casa hacienda del cuento.



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

La tercera foto se presenta con una configuración similar: tres niños, los mismos que han venido apareciendo en las dos fotografías anteriores se encuentran jugando ya no en el interior, sino en los exteriores de la casa. Sin embargo, a diferencia de los dos primeros ejemplos, los personajes usan ropajes ya no de color blanco, sino de un color negro gastado y uno de los personajes sostiene una pistola en su mano que apunta a su sien. Los niños se encuentran descalzos cerca al umbral de la puerta que, a su vez, se instala al centro de la composición, en un plano secundario, rodeada de paredes amplias y gastadas. La hierba no crece y el entorno sugiere mayor precariedad que la de la escena en la cocina o el desván. Una sensación de suciedad, de marchito o de miseria se destaca en una escena con tonos más apagados.

Las dos niñas contemplan la escena con la naturalidad propia de un juego, es decir, sin inmutarse respecto al potencial peligro al que puede estar sometido el niño que sostiene el arma. La composición de la fotografía establece como elemento protagónico al “niño suicida”, de quien solo vemos de espaldas. Las niñas no muestran sorpresa alguna en sus gestos y, de hecho, su lenguaje corporal no da señales de estrés por la situación de

riesgo a la que se somete el niño. Se trata de una especie de alegoría sobre la ignorancia del peligro o del juego que se va tornando peligroso.

El que el niño que corre peligro oculte su rostro resulta interesante, pues es a partir de la ausencia de su rostro en que el espectador puede generar una situación de angustia. Se oculta el rostro del niño para generar así mayor impacto al desconocer su expresión, más aún si el arma es quien apunta, tanto hacia el niño como hacia el espectador. La lectura del juego ha pasado de ser evocativa e inocente a tornarse violenta y siniestra.

Finalmente, la cuarta fotografía que se adjunta presenta a los mismos niños, vestidos nuevamente de trajes negros y jugando nuevamente en el exterior de la casa, en una locación al aire libre en donde hay árboles y vegetación. La misma presenta rejas de metal con púas que evocan al daño, como espinas o cuchillos. Las flores crecen de manera silvestre, sin una poda que las organice. Las piedras en el sendero de las vías del tren dan un sentido de esterilidad si se le compara con las flores y arbustos. El cielo es gris, en contraste con la ropa negra de los niños quienes, además, se encuentran caminando sobre las vías del tren, la misma que irrumpe en la composición de manera central. Los niños juegan sobre los rieles, balanceando su cuerpo y caminando en línea recta hacia una misma dirección, dándole la espalda al horizonte.



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

Al igual que en las dos primeras fotografías, el último par de imágenes presenta similitudes en el hecho de que el concepto de lúdico las relaciona como temática. Sin embargo, a diferencia del caso anterior, el elemento lúdico tiene una lectura distinta mucho más siniestra, en donde el juego pasa a ser un elemento nocivo, perjudicial para quien lo ejecute. Existe siempre una amenaza latente, sea por el arma o por el tren que puede pasar sobre ellos en cualquier momento. Esta operación en el cambio de lectura de elemento “juego” tiene mayor sentido en el hecho de que las túnicas que utilizan han cambiado del color del blanco al negro y que las locaciones han pasado del espacio interior al exterior. El espacio interior permitía un juego controlado, mientras que, en los exteriores, la acción de jugar sobrepasa a los participantes. Se ha pasado de un par de situaciones evocativas, pueriles o ingenuas hacia el conflicto.

Se tiene como ideas generales en el análisis de las piezas de arte lo siguiente:

- El juego se presenta como realidad de peligro potencial sin una autoridad presente que es representado bajo la forma del hogar.
- El juego dentro del hogar también puede presentarse a través de los roles diferenciados a partir del género (lo sensible para las niñas, lo racional para los niños).
- El temor al sujeto fuera del hogar permite que, una vez fuera del recinto protector (metáfora sobre la maternidad o tutoría), los niños transforman su percepción respecto al juego.
- El cambio de color del blanco al negro como elemento simbólico de la transformación del sujeto que pasa de inocente a “sucio” hace su aparición en el momento en que han abandonado la seguridad del hogar.
- Los modelos son los hijos de las artistas.
- Los modelos son niños blancos.
- Los modelos representan la subalternidad a través del paso de la alegría e ingenuidad a la violencia y amenaza de muerte, de la abundancia de comida o de jugar en el desván a sostener un revolver y caminar sobre las vías de un tren.
- La muestra se exhibe en el marco de una feria de arte privada.
- La metáfora del niño sirve para simbolizar una situación de vulnerabilidad sin un tutor presente.

- El sujeto campesino, citado al inicio de la investigación, no aparece durante toda la puesta en escena

De la comparativa de las fotos, se puede enfatizar la crítica al juego y la construcción del subalterno. En el primer caso, nos encontramos a situaciones de juego, mientras que, en el segundo caso, los personajes se enfrentan al peligro. Resulta curioso que estoy casi citando las declaraciones que las artistas dieron al diario “El Comercio” y que fueron objeto de análisis en el primer capítulo (situaciones que inician en el juego y derivan en el peligro), pero esta transición de lo divertido a lo peligroso se construye a partir del uso de recursos estéticos como la fotografía, las ropas de los personajes y las locaciones.

En principio llama la atención la analogía que se realiza entre los conceptos “blanco-pureza” y “negro-siniestro”. Si bien el recurso puede resultar bastante básico en su binarismo, no es gratuito que esta lógica aparezca como recurso para justificar la pérdida de la niñez. Menciono esto, porque se puede pensar que esta alegoría binaria entre bien y mal puede ser producto de la tradición occidental, pero se sostiene en la manera en cómo se aborda la problemática: las artistas construyen un discurso determinado a partir de la ausencia del otro. Me explico mejor: el subalterno es tal porque no tiene lo que el dominante posee: dinero, limpieza, educación, comida, ropa, piel clara. No existe otro criterio para la construcción del discurso dominante; por eso, es que este capítulo se titula como “un discurso de la élite para élite”: pesa más el argumento económico o educativo (Vich y Zavala, 2017, pp. 190-197) y eso impide al sujeto dominante entender qué significa la subalternidad, porque entenderla en un espectro más amplio y en toda su magnitud significaría cuestionarse su lugar y su responsabilidad dentro de la construcción de un orden social desigual.

Haber optado por la autocrítica hubiera permitido una lectura mucho más profunda y rica en reflexión respecto a cómo la élite ha tenido y continúa teniendo responsabilidad dentro de la construcción de barreras sociales, pero “Desarraigo” se contenta en construir una visión manida, exclusiva, complaciente consigo misma y con el círculo que le rodea. Ni siquiera como propuesta artística las fotografías buscan confrontar un discurso que pudo haber sido producto de un desliz en las declaraciones. Si esta era la oportunidad para refutar las conclusiones a las que se han llegado en el capítulo

anterior, pues se ha desaprovechado. Por el contrario, el proyecto valida aún más un discurso clasista y racista tan interiorizado que escapa a la reflexión de las mismas ejecutantes.

La maternidad clásica y el peligro del juego

Uno de los tantos elementos que caracteriza la visión de familia que se tiene en las fotos es la de “maternidad clásica”, aquella ya mencionada en el capítulo anterior y que aquí se reafirma. Con maternidad patológica, me refiero al hecho de que se trata de un posicionamiento particular como madres que les impide considerar el acto de jugar como una característica propia de la niñez. Este discurso de maternidad obsesiva tiene como resultado el control del sujeto niño, como si el niño fuese un objeto que le pertenece y que no puede ni debe escapar de su protección, considerada la mejor y la única. La madre es, entonces, la figura encargada de la integridad del niño y todo estímulo externo amenazaría esta lógica. Precisamente, las artistas se encargan de dejar todo esto muy en claro a través de diferentes lecturas de los objetos de estudio.

Si uno presta atención, las fotografías se presentan en dos situaciones muy distintas. El espacio en donde los niños juegan bajo cierto control y orden se da desde el interior del hogar, en donde visten túnicas blancas y el juego parece tener una connotación menos “siniestra” de la que posee cuando este se da fuera del hogar, es decir, en el espacio de lo “público”. Una vez que los niños salen del orden de lo privado, estos son expuestos a diferentes estímulos que atentan contra su integridad física o moral. Esto último se deja ver en la fotografía del niño con la pistola, en donde el intento de suicidio no es solo visto como algo “natural” o que no inspira temor/compasión por parte de las otras niñas que ven jugar al niño, sino que, además, la transformación del color de las túnicas de los presentes, que pasa del blanco al negro, nos habla de algo más. Este “algo más” consiste en que se habla de un cambio, de una transformación, que los sujetos sufren al salir de la esfera privada.

Respecto a esto último, se puede desprender la idea de que este enfoque maternal que se maneja en la propuesta artística responde no solo a su visión sobre lo maternal o sobre la niñez o sobre el juego. Responde también a una lógica de aceptar que el rol de la

madre, de la familia o de la mujer en general se construye desde lo privado y no desde lo público. La construcción de “valores” o principios que pueda establecer el orden familiar/social se da desde el interior del hogar. Lo privado ha sido, desde la lógica patriarcal, el espacio reservado a la mujer desde donde se construyen sus límites, su identidad y las labores que estas generan (el cuidado de los hijos, el cuidado de la casa), y desde donde se manejan los discursos que construyen una mirada de lo correcto o lo aceptable. En consecuencia, su propia subjetividad como madres, como protectoras, tutoras, y guías, está inscrita dentro de esta lógica tremendamente tradicional, en donde los peligros foráneos son solo amenazas.

Si la mujer pasa a ser un objeto, una mercancía o una madre paranoica en un sistema que la somete a lo privado, un proyecto artístico generado por sujetos artistas que responden a este llamado solo repetirá la visión de mujer como “don”. La mujer pasa a ser una propiedad del varón a quien debe proteger, dar alimento, vestir, etc., disponiendo de esta a su voluntad: “Una mujer es una mujer. Solo se convierte en doméstica, esposa, mercancía, conejito de playboy, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones” (Rubin, 1986, p.96). Este concepto sobre lo privado permitiría la construcción de una lógica de la mujer como propiedad; es decir, se trata un reforzamiento sobre la violencia hacia sí misma.

Construir la imagen de una mujer como una madre obsesiva con el cuidado de los niños y que estos no escapen del marco que ellas han construido sobre lo bueno y lo malo a partir del principio de autoridad tradicional/patriarcal se puede leer como una forma de violencia. Es violencia, porque la mirada tan clásica que presenta “Desarraigo” sobre la maternidad es una consecuencia de un enfoque en el que la madre está subordinada únicamente al cuidado de los hijos. Si se observa la imagen adjunta en la página anterior, se podrá entender mejor el razonamiento que ha llevado a la construcción tan tradicional de la maternidad: el cuidado de los niños recae en la mujer únicamente y es una imagen que los productos de consumo manejan con mucha frecuencia.

En el primer capítulo, se ha analizado el discurso de la madre a partir de la sobreprotección, del temor y del cuidado a las enfermedades como una respuesta a la lógica consumista y que, a su vez, constituye una forma de representar a la madre, los hijos y la familia. Pues bien, esta lógica persiste, pero, además de revelar un razonamiento producto de la sociedad de consumo, también revela que hay una construcción de lo

femenino a partir de la visión masculina. El discurso de las madres obsesionadas con el cuidado y sobreprotección de los niños revela que son ellas, en tanto mujeres, quienes se encargan del cuidado de los niños: no los hombres, sino las mujeres.

Natalia Iguñiz posee una posición distinta en torno a la maternidad. Para ella la maternidad consiste en una falta de garantías y un aprendizaje constante: “Para mí es un aprendizaje permanente. Yo misma he tenido muchas dudas de ser madre. Criar a mis hijos ha sido una experiencia de aprendizaje no solamente de quiénes son ellos, quién soy yo y qué es ser un ser humano” (N. Iguñiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019). Su obra cuestiona el ejercicio de maternidad desde diferentes ópticas tanto desde el discurso que manejan los medios de comunicación o publicidad, así como repensar su propia posición como sujeto madre que acepta el fracaso y la caída de la ilusión del control hacia sus propios hijos:

No puedes tener control sobre ellos, por más que tratas de hacer todo y tú puedes dar tu vida por tus hijos; en realidad, son seres independientes que tienen que vivir su propia vida y por más que quieras cuidar de todo esto van a tener cosas que tú no esperabas y su propia educación pasa en gran medida no solo por lo que tú les des, sino por lo que tú eres y en la sociedad en la que viven. Es entender que quienes cuidan a las niñas y niños, en realidad, es toda la sociedad. ¿Entonces, no es que yo pueda aislarme del mundo y decir “con mis hijos no te metas”, no? Y no les hables de esto, sí háblales de esto. Son como esponjas que van a captar lo bueno y lo malo de la sociedad en donde vivimos. (N. Iguñiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Uno puede identificar estos cuestionamientos y la ausencia del control en muchas de sus obras referentes a la maternidad. Por un lado, su obra fotográfica maneja discursos que van desde la documentación de experiencias con matices estéticos y la crítica al discurso hegemónico patriarcal. La presencia de la artista dentro de las obras también valida su propio juicio crítico frente a las problemáticas que desea tratar, en este caso, la maternidad “tradicional”.

Si, por ejemplo, analizamos el discurso de Iguñiz en relación a las obras que se adjuntan, se puede rastrear que no solo hay una coherencia frente al discurso de maternidad o crítica social al rol de la mujer, sino que las obras en sí permiten niveles de lectura independientemente del discurso que se le quiera otorgar.

Me explico: la obra titulada “Ciertos vacíos” consiste en presentar a una mujer (la propia artista) replicada en dos personajes que tienen roles completamente opuestos: el primero de ellos se posiciona como una mujer que da de lactar a su propia réplica, quien se coloca en posición fetal mientras lacta del pecho de su madre. La mirada del personaje, que se posiciona como madre, abraza y mira atentamente al segundo quien, emulando a un bebé, cierra los ojos y se apoya en el regazo de su madre. Ambos personajes visten de manera idéntica y se encuentran ubicados en un sofá ubicado en algún sitio indeterminado. El énfasis en los colores se ha construido de tal manera que aquellos con mayor carga cromática (violetas, azules) contrasten frente a los amarillos y marrones del entorno.



Natalia Iguñiz, “Ciertos vacíos”, 2007

La composición de los elementos dentro de la obra se construye de tal modo que el espectador no pierde tiempo en otras lecturas que no sean entender esta escena de corte simbólico sin mayor distracción que los dos personajes dentro de la escena. Que el personaje de la madre descubra un seno la coloca, sin lugar a duda, en el lugar de la madre y permite la distinción entre dos sujetos que pueden ser considerados idénticos, pero que no lo son. Esto es importante, porque destaca el sentido de la obra: una madre es también hija de su propia maternidad; es dependiente de su rol y se alimenta de su propia

experiencia como madre. Si a esto se le suma el discurso de la artista respecto al lugar de la mujer y la maternidad, la lectura sería la de un cuestionamiento a aquel lugar que una sociedad patriarcal espera otorgarle a la mujer.

Es interesante resaltar que el lugar del hijo no existe como tal. Quiero decir lo siguiente: la idea de niñez o de maternidad son explicadas a partir del propio sujeto madre que, a la vez, se comporta como hijo, por lo que se destaca el constante aprendizaje que resultan ambos agentes (madre e hijo) y lo siguiente se puede entender sin la necesidad de construir una imagen de la niñez arquetípica: el sujeto niño es más que un estereotipo de sí mismo.



Natalia Iguñiz, “Madre e hijo”, 2015

Quisiera reforzar esta lectura con una segunda imagen. La obra titulada “Madre e hijo” presenta una composición construida del mismo modo que en el caso anterior: dos personajes dentro del formato que destacan su presencia al ubicarse casi en su totalidad dentro del espacio. Los personajes presentes en la escena son un niño (hijo de la artista) y una mujer (la propia artista), ambos acostados en una cama de sábanas blancas.

Lo interesante a destacar no es solo una evocación a la maternidad, sino también un cuestionamiento que, al igual que el caso anterior, se enfrenta a una mirada tradicional respecto a lo que la maternidad debería ser: ambos sujetos, niño y madre, están representados de manera inversa a lo que un discurso tradicional espera de sí; es decir, es el niño quien protege a la madre a partir de un abrazo. El personaje del hijo se presenta con los ojos abiertos, en vigilia, mientras que el personaje de la madre duerme abrazado a este. Con solo cambiar de ubicación a ambos personajes e invertir su estado de sueño y vigilia, se consigue generar una pregunta en el espectador: ¿quién cuida a quién?

Como madre no siento que tenga responsabilidad como artista. Quizá la única responsabilidad que, como madre, siento, no solo como artista, sino como ciudadana y como persona, es dejarles una experiencia de vida a mis hijos que les sirva y que mi experiencia les pueda servir a ellos. Pero me parece que son esferas que... si bien es cierto, yo trabajo, problematizo la maternidad en mi trabajo artístico, pienso que una cosa soy yo como mamá de mis hijos y otra soy yo como artista. (N. Iguñiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

La pregunta consigue, al igual que en el caso anterior, cuestionar el lugar de la mujer y toda una tradición patriarcal respecto a lo que la maternidad debería ser. Cuestiona el lugar de fortaleza infinita que se espera de una madre y cuestiona el lugar de la niñez dentro del mismo orden social a quien va dirigido, al otorgarle poder al niño dentro de la escena. Ambos ejemplos cuestionarían la mirada tradicional que, por ejemplo, “Desarraigo” presenta no solo del lugar que le otorga de la niñez, sino del lugar que le otorga a la mujer.

Sin contemplarlo, el discurso de niñez y de maternidad que presenta “Desarraigo” a través de su lógica del “extremo cuidado” de los niños y tratarlos como sujetos vulnerables, como “joyas de cristal”, termina por subalternizar a los niños. Las fotografías no presentan una mirada distinta a la complejidad de la niñez, sino que esta resulta solo evocativa a un determinado ideal.

Esta visión obsesiva del cuidado de los niños a partir de la maternidad y todo lo que abarca es un efecto de la lógica que la construye desde el espacio privado, desde una lógica patriarcal. Esto queda más claro con otro ejemplo: véanse nuevamente las fotografías y compárese entre ellas el acto de jugar. Ya se ha explicado que la connotación

que tiene el juego cambia de un momento a otro sobre la base de la lógica del interior y exterior como representación simbólica de lo privado y lo público. Lo interesante es cuando se cuestiona la idea del control que “Desarraigo” desarrolla entre líneas, una idea a la que Iguñiz dentro de su obra se opone:

Y otra cosa como muy fuerte y que creo que es un signo de esta época es la idea de controlar la situación: no puedes controlar nada y en la maternidad se hace más patente que son seres humanos distintos a ti, que tienen otras ideas y que todo lo que imaginabas que ibas a ser, hay que estarlo reevaluando todo el tiempo. Todas las categorías con las que crees que vas a organizar el mundo se desarman y todo el tiempo hay que estar repensando no solo tus prácticas, tus ideas, sino también la manera en cómo organizas el mundo y las categorías en cómo lo haces; nada puede estar en orden. (N. Iguñiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019)

Ahora bien, si se analiza el juego desde el espacio privado, este también pudiera tener una lectura negativa si se piensa en que la comida desperdiciada en la mesa de la cocina es un capricho por parte de unos niños mimados y malcriados. Lo mismo ocurre con los niños que juegan en la sala de costura o desván y que se divierten con cosas pertenecientes a los adultos, en espacios reservados para ellos, en donde hay polvo, agujas, botellas de vidrio, espejos y demás objetos que pudieran ser perjudiciales. No solo el espacio exterior es una potencial amenaza y no solo las pistolas de juguete pueden representar el peligro o la violencia. Las artistas, sin embargo, ignoran este hecho o pasan por alto que el espacio privado también puede leerse como perjudicial. Por consiguiente, el juego no es el problema aquí. El problema son las razones detrás de la lectura del juego como peligro: el espacio exterior o interior no garantizan que el sujeto niño esté en menor o mayor peligro; sin embargo, las artistas no se interesan por las reglas que ellas mismas construyen. Son esos ideales de control y perfección aquellos a los que Iguñiz se opone y cuestiona, problematiza y complejiza alrededor de su obra: “Las madres nunca vamos a ser perfectas” (N. Iguñiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2019).

Propongo un ejemplo más respecto a la diversidad de lecturas que pueden hacerse respecto a un discurso como es el del juego. Haroldo Higa, artista visual, parte de conceptos de niñez o lo lúdico de manera tan disímil a la que “Desarraigo” propone y, sin embargo, esta diferencia entre ambos discursos evidencia las posibilidades de debate en

torno a la construcción de un discurso como es el “juego”. En el caso de Higa, el elemento lúdico parte de una evocación respecto a lo que es la niñez como símbolo y desde donde se discuten diferentes problemáticas.

He mencionado, en el capítulo anterior, que la obra de Higa parte de una estética que evoca al juego (la forma del juguete), pero que sirve para expresar un sentido mucho más complejo de la realidad. Higa problematiza la realidad partiendo de una estética lúdica:

Lo que yo digo es que en lo infantil está esta idea de inocencia. En mi obra siempre trato de darle una vuelta de tuerca a ello para que nos haga reflexionar sobre quienes somos ahora. Desde ese punto el juego está presente siempre en la vida. El juego es una negociación; es decir, siempre está presente en lo que hacemos día a día. Siempre estamos tratando de negociar estas “reglas de juego” para imponer puntos de vista o perder para ganar. El concepto de juego está presente en nuestro día a día, creo yo. (H. Higa, comunicación personal, 7 de octubre de 2019)

De hecho, Higa plantea una interrogante interesante respecto a la valoración que pueda darse al concepto “juego” y que permitiría un debate en torno a aquel que plantea “Desarraigo”:

Lo que pasa es que cuando analizamos el juego es desde varias capas. La primera capa es lo evidente: evidencia la idea de juego en su obra. ¿Si se hace lo hace desde la mirada infantil? ¿O desde la adultez? ¿Cuál es el matiz que se está proponiendo? ¿O es la mirada del juego en sí misma? (H. Higa, comunicación personal, 7 de octubre de 2019)

Efectivamente, considero que es una pregunta válida: ¿se está cuestionando el acto de jugar realmente o es que la visión del juego esconde un significado aún por revelar? ¿No es sino una preocupación subjetiva la que configura el discurso de juego como amenaza en las fotografías de Sonia Cunliffe? ¿De qué mirada partimos? ¿De una mirada adulta o una mirada desde la niñez? El cuento de Soledad Cunliffe tiene como narradora a

una niña que ha quedado junto a sus hermanos dentro de una casa hacienda y es esta misma lógica la que se replica en las fotografías, pero habría que preguntarse si no es este guion un alter ego de una mujer adulta que construye su visión de la niñez a partir de su subjetividad adulta.

Si el concepto de juego está presente todo el tiempo y determina nuestras relaciones sociales vale la pena preguntarse si acaso el concepto de juego en “Desarraigo” no está siendo motivado por algo más. He determinado que el discurso del patrón es aquel que articula a los otros discursos secundarios (maternidad, juego, espacio público) a partir de las declaraciones de las artistas a un medio local. Sin embargo, cuando estos discursos se evidencian en la puesta en escena (las fotografías o pinturas) y no solo en fuentes orales o escritas es cuando asistimos a una suerte de “consumación” del discurso. La sumatoria entre poética y estética resultan en evidencia, la cual cuestiona el verdadero sentido de la muestra que se analiza en esta investigación y que no es otro que el de replicar discursos que incluso son anteriores a las mismas artistas.

El fantasma del patrón

Efectivamente, el discurso que se replica es el de una visión de maternidad sobreprotectora, obsesiva con el peligro y que visiona el espacio público como una potencial amenaza. Esto ocurre, porque incluso las propias ejecutantes se encuentran inscritas dentro de determinadas estructuras, independientemente de su estatus social, de las cuales, de acuerdo al análisis de los discursos citados, no pueden escapar. Existe una idea fantasmática que recubre toda la puesta en escena y que determina cómo se deben operar el resto de discursos, y esa es la lógica del patrón o el amo.

Ese personaje invisible es quien determina las acciones y la lógica respecto a la lectura del juego, del espacio público y privado, la maternidad patológica y todos los miedos respecto a “salirse” de este sistema. La lógica del control que instaura el fantasma del patrón está determinada de acuerdo a los marcos que delimitan su accionar y cuando se ve amenazado es que guía al resto de discursos en función a su propia supervivencia. Es, por ello, que los discursos derivados al del patrón se constituyen bajo la subjetividad del mismo. Lo importante del hallazgo no se trata únicamente de si el juego está bien o

está mal o si el mundo exterior presenta peligros o no, sino en cómo es que esta lógica se construye y las consecuencias que trae consigo al momento de generar discursos binarios.

Ya se ha mencionado que el juego se torna peligroso cuando los niños abandonan la seguridad del hogar y que esto es aquello que genera la preocupación enfermiza de las madres y toda la lógica que se ha mencionado respecto a la performance en “Desarraigo”. Si se resumiera hasta este punto, se diría que todo esto responde a la ausencia de un tutor o, lo que es lo mismo, de un orden social al cual obedecer, porque se cree que este orden tiene la razón y transgredirlo transforma al sujeto de algo puro (blanco/limpio) a algo manchado (negro/siniestro).

El juego ha perdido el carácter divertido, educativo o didáctico para dar paso a una construcción tétrica sobre la falta de la autoridad y las madres artistas no son otra cosa que mensajeras de esta idea. La autoridad, entonces, es una figura sumamente importante para leer la ideología que se construye detrás de la lógica compositiva/conceptual de las fotografías que componen la puesta en escena del proyecto. Si estos niños son unos inválidos o si las madres están obsesionadas con la seguridad de sus hijos, no es tan importante como sí lo es el razonamiento que lo constituye. O, mejor dicho, estas lecturas son importantes, pero son el resultado de una lógica mucho mayor que las abarca y les da sentido. El patrón o tutor se cree por encima de los demás sujetos y los orienta siempre de acuerdo a sus propios intereses.

Si se castiga al sujeto que sale del marco construido es para demostrar autoridad, para someter y controlar, por lo que su lógica no es inclusiva, sino todo lo contrario. El patrón busca proteger o castigar en tanto el sujeto esté alineado o no a sus intereses. La construcción que el patrón hace del sujeto responde en tanto a la utilidad que este presenta para sí.

Esta idea del patrón no es otra cosa que un fantasma, un rezago histórico, que ha encontrado la manera de justificar su lógica, la misma que se ha validado a partir de relaciones de desigualdad, exclusión, violencia, clasismo y racismo. El patrón era aquel que, ya que era el jefe de una empresa, daba las órdenes que debían ser obedecidas o, también, era aquel que servía como protector de un sujeto “al que puede apelar cuando es necesario a cambio de lealtad” (Mayer, 2017, p.146). Esta imagen puede tener diferentes lecturas dependiendo de cómo se utilice, pero, para el caso peruano, la imagen del patrón se construye como la del sujeto que proyecta la autoridad, pero una autoridad que puede

ser tanto temida como admirada. En cualquier caso, el patrón es un sujeto diferente a uno, quien se sabe diferente, como una suerte de padre y esto es importante reconocerlo: el patrón sabe que provee; por lo tanto, se justifica como autoridad en función del comportamiento del trabajador (Mayer, 2017, p.148).

Podría hablarse de una suerte de paternidad, pero el término que puede derivarse aquí sería más bien el de tutor: como se menciona en el primer capítulo, un tutor es quien guía al sujeto, como una especie de representante, pero para representarle debe existir una incapacidad por parte del sujeto representado. El tutelaje, como ya se ha revisado, mantiene una relación de distancia más que de cercanía entre representante y representado y esta distancia se lleva a cabo por factores que van desde la raza, el género o cualquier cualidad que caracterice al sujeto subalterno (Nugent, 2001, p.132). El tutor se distancia claramente del representado y, a pesar de tratarse de una imagen clásica que tiene que ver más con una lógica del pasado que del presente, la imagen del patrón sigue construyéndose en base a la desigualdad, a la desconfianza, a la tiranía o explotación mientras que los sujetos que, hoy en día, encarnan al patrón miran a quienes puedan encarnar el apelativo de siervos como sujetos menores, inferiores a este (Portocarrero 2010, p.14).

Esta lógica sobre el patrón determina cómo es que los discursos de subalternidad han sido ejecutados: el patrón provee; el patrón cuida; el patrón es quien les da orden a las cosas y brinda beneficio (Neira y Ruiz Bravo, 2001). Al patrón se aspira a llegar a ser y, en consecuencia, el patrón determinará cómo hay que comportarse, cómo hay que ser y cómo no ser. El fantasma del patrón modela a sus siervos, pero, al mismo tiempo, construye un sujeto que acepta estas condiciones como un dogma del que no se debe sospechar. Cuando se analizan las estructuras que construyen este tipo de razonamientos, es cuando la sospecha emerge e identifica los mecanismos necesarios para justificar por qué un niño o una madre deben modelarse bajo un único esquema o guion. Sin embargo, la sospecha aparece no solamente analizando estos discursos, sino que, además, traen consigo una lógica para mirar la realidad y pensar en los modos en los que un grupo social determinado (la élite limeña) mira, siente y piensa la realidad.

Si uno revisa nuevamente las fotografías, encontrará el mismo razonamiento: un amo que construye una imagen rudimentaria de la subalternidad (los niños) a quienes modela de acuerdo a las situaciones en las que se encuentran, por ejemplo, si se escapan

de la casa, estos visten de negro y se ensucian. Si se mantienen dentro de la casa, podrán resistir un poco más; las situaciones de peligro no serán explícitas (la pistola, las vías del tren, la gallina) y vestirán de blanco. Recordemos que la muestra se construye bajo la idea de la ausencia del patrón, lo cual desencadena todo el pandemonio al que “Desarraigo” hace mención. En consecuencia, el fantasma del patrón, ya sea de manera implícita o explícita, modela de determinadas maneras a los sujetos y sus relaciones sociales. El patrón en “Desarraigo” es esa figura invisible que se posiciona como una especie de pequeño dios y que da sentido a todo el accionar. El fantasma del patrón es el discurso hegemónico. El patrón está ahí, ausente, pero vigilante, siendo literalmente un fantasma que configura el accionar del discurso en las fotografías, sus imágenes y determina esta tristeza o evocación hacia lo que la élite ha perdido.

Para entender aún mejor el fantasma del patrón, habría que presentar un breve contrapunto con algunos momentos puntuales de la historia del arte peruano. Me estoy refiriendo a todo el desborde de lo popular a partir de la Reforma Agraria; es decir, aquel momento frente al cual “Desarraigo” pareciera querer enfrentar o al menos refutar. El “pop ahorado” fue un género derivado del deseo de construir un arte nacido desde el fulgor del discurso del campesinado que la reforma buscaba calar en la ciudadanía. Es algo más que propaganda, sino más bien el momento en que el arte abandona su búsqueda del ideal inca para centrarse en todo un grupo social que pudiera ser mal reconocido como abyecto. En ese sentido, la obra de Jesús Ruiz Durand es utiliza al sujeto del campo, lo destaca como el sujeto central dentro de una etapa que buscaba conversar con vanguardias extranjeras (el pop estadounidense), pero construyendo su propio universo, su propio protagonista, sin ser solo una emulación del modelo pop norteamericano:

Estábamos atravesando el año 1968 y vivíamos una especie de cumbre de inquietudes juveniles: el antibelicismo, las drogas psicodélicas, la revolución de Mao, el Che Guevara. Había pues una especie de efervescencia de la creatividad y la renovación, y todo estaba a flor de piel. En esa época el pop estadounidense e inglés era nuestro pan de cada día; era el arte que consumíamos, y con voracidad. En ese contexto fue que se me encargó lo de los afiches, y recuerdo que tenía muy clara la idea de que esos afiches demandaban un mensaje urgente, inmediato, entusiasta. Yo no tenía tiempo de elaborar demasiadas ideas: simplemente se trataba de pensar que eran afiches para la calle, rústicos, de gran tiraje. ¿Por qué no usar la técnica de la historieta?, me dije entonces, ¿quién no conoce ese

lenguaje? Así fue que recurrí a imágenes de colores planos, capaces de comunicar a pesar de la agresión del clima, capaces de ser impresas con la tecnología más precaria. Pero había algo aún más importante. Dicha técnica me permitía utilizar imágenes documentadas en el campo: todos los afiches fueron basados en fotos que yo tomaba de los campesinos en su propio contexto, redibujadas luego a mano como si fueran historietas. (Otero, 2007)

La visión del velasquismo que describe Ruiz Durand en su “pop ahorado” se vale de los medios populares de la época (el cómic, el tiraje masivo) para combinarlos con la identidad del campo, del sujeto cotidiano. Todo ello en un sentido opuesto al que presenta el discurso de “Desarraigo”. En principio esto ocurre porque la estética de “pop ahorado” es una suerte de recuento de lo popular, como una apología al sujeto campesino (recordemos que ha sido, hasta antes de la Reforma Agraria un sujeto semiesclavo y visto de manera despectiva por parte de la élite) y, en ese sentido, la obra de Ruiz Durand es aquella que busca destacar al subalterno, ya no como un sujeto protegido o indefenso, sino como el propulsor de una lucha y de un ideal de nación. “Desarraigo” omite toda esta efervescencia artística impulsada por la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA). En su lectura de la realidad, “Desarraigo” solo construye un duelo sobre su propia imagen de patrón.

“Desarraigo” es, además, un heredero postmoderno de una visión de alta vanguardia del Perú. En la obra de Fernando de Szyszlo existió un intento por unificar, por crear un ideal de nación a partir de una “alta vanguardia” explicada en un ideal precolombino (Mitrovic, 2019), mientras que en “Desarraigo” se haya la búsqueda de una visión de una determinada manera de entender el Perú, pero que no busca unificarlos a todos, sino a unos cuantos en favor de un ideal, por supuesto, pero un ideal que evoque una “era dorada” de privilegios de señores feudales. “Desarraigo” piensa en el presente a partir del pasado, pero sin intentar hilar una realidad que sea accesible a todos los peruanos. Se limita a pensar la realidad a partir de la nostalgia de la oligarquía anterior a 1969.

El lugar del patrón es un lugar al que se busca llegar porque su accionar, que está por encima de la ley, que se legitima y busca su propio beneficio (Portocarrero, 2010, p.21). Es interesante cómo es que esto mismo ocurre por parte de las artistas quienes buscan posicionarse como nuevas patronas al trabajar el concepto del rol tutelar en el

instante en que buscan representar a un subalterno a su imagen y semejanza. Esta representación es una derivación de su propia subjetividad como sujetos que se reconocen como testimonialistas.

Si se ha aceptado todo ello sin cuestionar es porque hay un condicionamiento por aceptar las normas y discursos contruidos por determinados grupos sociales como algo normalizado, que “tiene que ser” y es que, así como existe un fantasma del patrón, es decir, la idea de que un grupo puede adjudicarse derechos para configurar a determinados grupos sociales, también podemos hablar de grupos sociales que aceptan estas lógicas como coherentes o razonables, a las que no se les puede criticar. Portocarrero llamaría a esto el “fantasma del siervo”. Bajo esta lógica se acepta que algunos comportamientos pueden ser aprobados o aceptados como naturales:

La subjetividad peruana aparece, pues, extraordinariamente compleja. El siervo ciudadano contiene dentro de sí la figura del patrón-autoridad, a la que odia, pero también ama. En realidad, se trata de una situación de entrampamiento de donde nacen una multitud de actitudes ambiguas: la queja contra la prepotencia, pero la fascinación con el autoritarismo, el rechazo a la trasgresión de la ley, pero la admiración por el trasgresor, el deseo de ser autoridad, pero sin el compromiso con la ley que esta posición implica. (Portocarrero, 2010, p. 23)

La idea es que no puede existir un razonamiento que se acepte por encima de los demás si es que este no se le naturaliza. El gran otro se configura como un sujeto que reniega de sí mismo y que aspira a la grandeza del grupo dominante (Portocarrero, 2013, p.72) y que, para acercarse al razonamiento del sujeto dominante (patrón), deberá pasar por el proceso de ser un sujeto dominado (siervo). De esta manera, se legitima la individualidad del sujeto en lugar de volverse crítico frente a mecanismos de exclusión (no existe empatía hacia el otro). Si esta muestra aparece en Art Lima 2013, es porque algo de importante debe tener; se legitima como “verdadera” al ser celebrada por un grupo social privilegiado y todos los razonamientos que giren alrededor de esta muestra sostendrán un juicio similar.

“La revolución y la tierra” (2019) es un documental de Gonzalo Benavente quien explora el momento en que este patrón comienza a caer tras la instauración de la Reforma

Agraria en 1969, lo que presenta dos momentos históricos en el Perú: un país criollo, oligárquico, feudal y gobernado por una pequeña clase dirigente que explotaba al campesinado casi de manera sistemática tras la conquista española. Se trata de un país que vive una utopía aristócrata, de señores feudales que gobiernan mientras muchos otros obedecen. Patrones que se adjudican el derecho a una tierra que no se han ganado y que reclaman como suya y, para ello, se valen de mano de obra semi esclava. El segundo momento, por su parte, se construye a partir de la necesidad de un sector subalterno (el campesinado), el cual busca que sus demandas sean oídas y poder acceder a los mismos derechos que todo ciudadano aspira a tener.

Frente a esta ruptura de dos países, pareciese que “Desarraigo” se desentiende. Por un lado, las artistas han declarado que han realizado una investigación en torno a la problemática que han querido desarrollar, pero la evidencia histórica que “La revolución y la tierra” presenta resulta no solo ser más sólida, sino que, además, intenta ser dialéctica en su búsqueda de generar un diálogo con diferentes puntos de vista que inviten a que el espectador saque sus propias conclusiones respecto a la situación del subalterno campesino. De hecho, uno de los entrevistados resulta ser un antiguo trabajador de la hacienda “Huando”, propiedad de la familia Graña. En sus declaraciones existe un “fantasma del siervo” que evoca una era de gloria y bonanza previa a la expropiación de la hacienda. Lo importante en la evocación nostálgica que realiza el entrevistado es que no se reconoce como sujeto dominado, sino que, más bien, asimila su situación de subordinado con completa naturalidad, como si de un orden natural se tratase. Asume que Fernando Graña, el antiguo patrón, es el dador, el benefactor. Esta imagen de “buen patrón” y del “buen siervo” pudiera explicar en parte la lógica en la que las artistas se apoyan para ver al campesino como a sus “niños perdidos”.

Si el discurso sobre subalternidad viene desde un grupo al que se le adjudican calificativos como “educado” o “culto”, la reacción del siervo será la de aceptar este razonamiento sin objetar, lo que provoca que se legitimen este tipo de exclusiones al haber sido naturalizadas y aceptadas. Fulano acepta esta naturalización, porque no se reconoce a sí mismo como un sujeto que puede ser subalterno, porque, sencillamente, no existe una concepción de su dignidad. Es, por esta razón, que un discurso como el de “Desarraigo” se naturaliza no solo como forma de expresión de la nostalgia oligarca, sino desde su lugar de enunciación. El espacio de galería, de feria de arte o la connotación de cultura

elevada que otorga la relación obra-espacio evitan que una lectura crítica pueda ser interpuesta ante un proyecto de esta naturaleza.

No es solo eso; lo revelador resulta en que este fantasma del patrón y del siervo al que hace alusión Portocarrero no cesaron tras el proyecto velasquista. Únicamente perdieron fuerza en un momento, pero esperaron a que las condiciones fueran las idóneas para volver a manifestarse.

El problema de la representación

Una pregunta válida sería la siguiente: ¿y en dónde está el subalterno? Hasta el momento se ha trabajado en el concepto del patrón y su relación en la construcción de un modelo tradicional de familia que se evidencia en lo que se ha llamado la “maternidad patológica” y su relación con la crítica al juego. Habría que preguntarse en este punto si es que la representación que han hecho las fotografías califica como representación de la subalternidad. La respuesta es que no y no es porque el proyecto carezca de interés o profundidad. De hecho, encuentro a “Desarraigo” como una propuesta sumamente reveladora respecto a la evocación que se pueda hacer respecto a la idea tradicional de familia o una representación de la infancia en diferentes matices desde lo tierno hasta lo perverso bajo la idea de confrontar al menos dos experiencias distintas en torno al juego y, en ese sentido, me parece que el proyecto a nivel fotográfico se construye con cierta coherencia. El problema es que toda la *performance* está sujeta a un guion que, como se va demostrando, no es casual o producto de un lapsus, sino que se relaciona directamente con las entrevistas analizadas en el primer capítulo.

Los resultados tras el análisis de las fotografías presentan una revelación curiosa: anulan al sujeto subalterno real en beneficio de la construcción de un sujeto subalterno artificial. Entendamos por subalterno “real” a aquel que, históricamente, ha sido silenciado a partir de diferentes estrategias construidas por sujetos dominantes, ya sea por raza, género o estatus social. Lo que aquí ocurre, sin embargo, es que el sujeto que se construye no contempla ninguna de estas consideraciones anteriores. Se trata de un sujeto sintético que no guarda relación alguna con lo que se entiende por subalternidad, sino que, por el contrario, estos nuevos subalternos son contruidos a partir de otra cosa, de

otra mirada: de la mirada del sujeto dominante, para ser precisos, de la élite. Además, los atributos que fundan a este sujeto dominado artificial responden a nuevas características propuestas por los grupos de poder.

En principio habría que recordar las ideas que se pueden desprender tras el análisis de los sujetos dominados en las fotografías: son niños quienes están sin una guía, no saben cuidar su higiene ni el espacio que les rodea, y se pueden lastimar si no son orientados correctamente y pueden volverse violentos. Esto, *grosso modo*, es lo que las fotografías nos están narrando. Por supuesto que existe un tema más, un tema político sobre el que gira el discurso de este proyecto artístico, pero ello se explicará luego.

La información que se puede deducir a partir de estas imágenes es que el sujeto dominante ve al subalterno como un ‘alien’, un sujeto al que es incapaz de comprender dentro de su propia lógica, de su propia naturaleza dentro de la pirámide social, en la que él, el sujeto dominante, aparece en la cima. No entiende su rol en las relaciones de poder o si lo entiende, está cómodo en su lugar. En su lugar, piensa la subalternidad como una suerte de exotismo, de un ‘buen salvaje’ y es por eso que la representación del niño-campesino pareciera graficar este razonamiento.

El aspecto estético, por lo visto, es otro aspecto a considerar sobre cómo se representa la subalternidad: la suciedad, la falta de guía, el salvajismo, aparecen cuando desaparece este espectro patronal. Las cosas han perdido su ‘orden natural’ y por eso los sujetos caen en el abandono y en la marginalidad. El patrón que describe Mayer tampoco aparece físicamente, pero ‘está’. Su presencia como idea organiza el ideal de ‘buen siervo’, al que parecen apelar las artistas. Sin embargo, en las fotografías que presenta ‘Desarraigo’, ese patrón no existe ni física ni simbólicamente. El patrón ha caído y las artistas claman por su regreso en favor de sus hijos que ahora se encuentran solos en un mundo en ruinas.

Es como si el discurso de lo que no es parte de la élite se fundara a partir de lo que este sujeto excluido no tiene: ropa limpia, modales, buena educación, una casa con padres guías, etc., pero eso no es subalternidad. Esto se debe a que estos niños blancos tienen presencia en el espacio social: no son invisibles, tienen agencia, son actores y son modelos hijos de las artistas. Entonces, ¿de qué manera esta serie de atributos ficticios responde a la idea de subalternidad? De ninguna manera, pero aun así todo esto nos hace notar cómo es que la élite entiende lo subalterno: en materia económica, en términos de lo que posee

como don que pueda ser apreciado por los grupos de poder, en el capital que generas y que mientras menos tienes, se te clasificará como inferior.

La revelación es interesante no solo porque permite saber cómo se construye la imagen del otro a ojos de la élite dominante, sino que, además, revela que el factor económico posiciona a un sujeto, de acuerdo a la lectura que hacen los grupos dominantes. Si se tiene esto presente, se podrá entender cómo es que no solo se construye al subalterno simulado en “Desarraigo”, sino que, a través de las fotografías, se nos revela que lo económico se constituye tanto como arma de representación como de dominación: ropa sucia, falta de higiene o falta de alimento construyen una imagen de caricatura de la subalternidad.

Ahora volvamos al espacio desde donde se enuncia este discurso, el cual es una galería de arte privada dentro de otro espacio privado: la feria de arte Art Lima. ¿Cómo es que la élite dialoga con el subalterno al cual busca inspirar o sobre el cual se basa para construir su discurso? Recordemos que las artistas han sido enfáticas en mencionar que la representación que realizan en su proyecto es como una ‘metáfora’, es decir, que el hecho de que se compare al niño blanco con el campesino es lógico para ellas y responde a una realidad.

Salta entonces una pregunta obvia: ¿en dónde está ese subalterno que inspiraría a este otro subalterno simulado? Incluso aparecen otras preguntas más: ¿la muestra de qué manera invita al subalterno verdadero a encontrarse, como en un espejo, en el sujeto que se ha construido en las fotografías? ¿De qué manera un niño blanco que performa como desposeído se parece a uno?

¿Cómo construir un subalterno realmente? ¿Se puede lograr tal operación? Si un subalterno es representado precisamente por la carencia de agencia al momento de su representación y necesita de alguien que le de voz (y no de cualquiera), entonces, la respuesta es que el subalterno no puede representarse a sí mismo y necesita de alguien más. Conocida es la idea de Spivak al respecto, quien responde a la pregunta sobre si puede o no el subalterno hablar; la respuesta es negativa, debido a que quien le representa es siempre un sujeto que no se encuentra atado a los mecanismos que permiten la subalternidad (raza, género y clase). Quienes se sienten autorizados para hablar por el subalterno, son dos artistas de la élite limeña. De acuerdo a Spivak, el sujeto subalterno no puede hablar, porque estará sujeto a buscar quien cubra su causa y lo represente, y

quienes cubren esta causa y le permiten acceder al espacio de escucha, al ágora, son sujetos que encajan en la representación de subalternidad (Spivak, 1998).

Ocurre algo similar, por ejemplo, en el caso del testimonio de Rigoberta Menchú y que es facilitado por la testimonialista Elizabeth Burgos. Lo que ocurrió fue que la testomoniante Menchú encuentra un espacio para narrar su historia y la de su pueblo en la violencia guatemalteca a partir de la testimonialista quien era una mujer blanca, occidentalizada, con estudios superiores, etc. Beverley y Achugar lo plantean de la siguiente manera:

La pregunta es el reconocimiento de la ignorancia, de que existe algo fuera de la esfera del conocimiento del interlocutor, un algo que marca la diferencia – diferencia de género sexual (sacerdote y monja), diferencia de clase y género sexual (Oscar Lewis), diferencia de clase (Moema Viezzer y Domitila), diferencia de clase y etnia (Rigoberta y Elizabeth Burgos-Debray), diferencia entre metrópolis y periferia– entre el yo narradora y el yo lectora de estos textos. (Beverley y Achúgar, 2002, p. 128)

Para efectos de esta investigación, se ha determinado que “Desarraigo” se autoriza a sí misma como una propuesta que pretende hablar de subalternidad, pero sin presentar un solo subalterno real. En su defecto recurre al simulacro de la subalternidad.

Sin embargo, existen diferencias obvias en ambos casos y sería descuidado igualar a ambos sujetos: mientras que, en el caso de Burgos, se busca cierto grado de objetividad al citar el testimonio de Menchú (pese a los cuestionamientos que puedan hacerse en torno a la manera en cómo se representa la subalternidad) y se logra cierto grado de agencia por parte de la testimoniante al poder contarle al resto del mundo las atrocidades que su pueblo sufrió, en el caso de “Desarraigo”, se hace una representación de la subalternidad hecha a la medida de lo que el discurso del patrón considera que es subalterno, sin confrontar su data con otra fuente que constatare que su discurso se puede sostener y no solo se trata de un tema de pura subjetividad.

¿Esto nos quiere decir que la posibilidad de representar a un subalterno a través del arte es imposible? La respuesta es más un tema de fondo que de formas. Pongamos un ejemplo: Víctor Vich nos plantea el gran problema que resulta para uno el olvidar o ignorar su pasado de violencia. Específicamente se refiere al conflicto armado interno y a las víctimas del mismo, tanto por parte de Sendero Luminoso como por el mismo

Estado, víctimas que suman los 700000 muertos. Si a ello le sumamos la cantidad de desaparecidos y huérfanos como consecuencia del conflicto, la suma aumenta terriblemente. Entonces, se va construyendo un escenario que describe la subalternidad en el Perú durante el conflicto armado interno. Ante esto, la política oficial por parte del Estado peruano fue la de ignorar la magnitud del conflicto, las implicancias sociales que las motivaron, las repercusiones del mismo tanto por Sendero Luminoso, así como por parte del mismo Estado, lo cual resulta preocupante en aras de una supuesta reconciliación.

La lucha por la memoria se convierte, entonces, en un terreno de resistencia por parte de políticas de gobierno que ignoran su pasado y fuerzas que buscan legitimar el discurso subalterno. A estos espacios de resistencia y expresiones performativas, el autor las llama “poéticas del duelo” (Vich, 2015, p. 263). En la búsqueda de autocrítica y reconstrucción de un presente que no olvide su pasado para posibilitar la construcción de un mejor futuro, Vich presenta tres casos de artistas/*performers*/activistas que lograron crear conciencia del conflicto armado interno a través de tres intervenciones. La primera, de Karen Bernedo, consistió en imprimir los rostros de los desaparecidos del conflicto armado en el reverso de los boletos de un bus. La segunda, Rosario Bertran, imprimió los nombres de 15000 desaparecidos en trozos de tela a los que unió mediante imperdibles. La tercera propuesta, producto del colectivo “Desvela”, consistió en la confección de una “chalina solidaria”, que incluía retazos bordados por diferentes actores, tanto hijos de víctimas ayacuchanas, así como participación de personas que solo se solidarizaron con esta acción tanto del Perú como del extranjero.

Alrededor de estas intervenciones hay algunas ideas que podemos destacar como formas de representación de subalternidad:

- El sentido de colectividad, es decir, que se involucre a la ciudadanía alrededor de estas intervenciones en el espacio público
- El rol del arte, como aquel que revela aquello que se encuentra oculto, en este caso, el discurso subalterno de las víctimas del conflicto armado interno. Se trata de un dispositivo que tiene la fuerza de poder alterar la realidad y la historia, es decir, el poder de reconfigurarla.

- Una crítica al Estado peruano que no termina por reconciliar a todos sus actores, sino que, más bien, mantiene una posición abyecta frente a la tragedia del hombre y mujer de la sierra.
- Frente a la posición del Estado, estas intervenciones brindan posibilidad de agencia a aquel subalterno sin voz reformulando el concepto de nación.

Se ha abordado de manera tanto sensible como crítica la idea de subalternidad, pero, en ningún momento, se ha hablado por el “otro” como una suerte de tutor. Ya se ha mencionado lo pernicioso que puede ser el concepto de tutelaje como supuesta voz del subalterno y que, en realidad, no sirve como representación. Lo que han arrojado los tres ejemplos mencionados ha sido una idea de colectividad, de que aquello que le pasó al “otro” también involucra a quien lo enuncia. La manera en cómo se ha construido la crítica y la representación del problema se ha dado a través de involucrarse con el “otro”, de sentirlo como parte nuestra, porque los muertos y desaparecidos tras el conflicto armado interno son algo que nos interesa, nos duele y nos pesa por todo el rechazo que genera la discriminación, uno de los elementos constitutivos de la violencia en el Perú. La posición de las tres artistas citadas busca sacudir y confrontar sin falsear información, sin subjetividades que busquen la totalidad.

Estas formas de representar la subalternidad poseen como cualidad la participación de los sujetos involucrados tanto en el desarrollo de la performance como en la premisa de que el arte debe confrontar. La participación del público, a quien se busca representar, también es importante en el sentido de que la *performance* artística que se cita en el caso de la “chalina solidaria” busca generar un vínculo entre el grupo social a quien se considera subalterno (las víctimas de la violencia política en el Perú) y el público en general. Con esto no se está queriendo decir que toda manifestación artística que busque problematizar al sujeto subalterno deba recurrir al espacio público o a un formato de “hacer arte” para que la operación funcione, pero se busca rescatar la idea de contrastar al sujeto subalterno con el sujeto dominante, es decir, de confrontar historias.

El espacio público juega un papel en dicha representación; es cierto, pero esto puede funcionar perfectamente dentro del espacio de una galería de arte, es decir, un recinto privado. Tampoco es reprochable el sentido de arte como mercancía o que se busque vender una obra de arte que hable de subalternidad. El Museo de Arte de Lima (MALI), de hecho, posee una de las obras más emblemáticas de la plástica peruana en

torno a la subalternidad: “Los Funerales de Atahualpa” de Luis Montero, y su presencia dentro de una colección privada perteneciente a una institución privada tampoco mella su carácter crítico de lo social en el Perú. Personalmente no encuentro conflicto alguno entre el gusto estético y el discurso artístico. El problema no radica en si se trata de una galería o si se trata de una calle en Ayacucho. El asunto radica en cómo es que se aborda la noción de subalternidad respetando su mirada, su identidad y su historia sin poner la subjetividad del enunciante –en este caso, el discurso patronal en una muestra de arte– por encima de la idea que se busca representar. El rigor, como vemos, va más allá de procesos técnicos o estéticos, sino conceptuales.

Desde el momento en que “blanqueas” a tu sujeto subalterno y lo alteras bajo el argumento de ceñirte a un guion, el concepto de subalternidad se pierde por completo. Ya no se está hablando siquiera por el sujeto dominado, sino que se están usando las mismas estrategias para legitimar el poder del sujeto dominante: exclusión y superioridad como herramientas de control. Los modelos de las fotografías son hijos de las artistas y de la curadora Torres, pero ¿de qué modo estos niños están hablando por una causa que se encuentra subyugada por un poder mayor? Independientemente de la lectura evocativa que suscite una manera determinada de entender la niñez, ¿por qué vincularla a la subalternidad si al hacer esta operación se subalternizará a alguien más?

Podría tratarse de una muestra que hablara de la tristeza, de la nostalgia, de la evocación a una idea altamente subjetivada de la niñez, dados los alcances que va posibilitando esta investigación. Ello puede ser motivo de análisis, pero siempre desde el plano subjetivo. Lo que represente para mí la realidad no se ajustará a la de otro sujeto, pero el tema elegido resulta controversial porque ¿se está hablando de un subalterno aquí? Si es así, ¿a dónde se fue este? ¿En dónde se encuentra? ¿Un subalterno puede ser un sujeto perteneciente a la élite limeña? ¿El subalterno puede ser un actor?

Pareciera que no hubiera una respuesta clara por parte del proyecto, pues por momentos se confunden discursos como el de la madre tradicional y el entendimiento de la subalternidad y el juego o la pérdida de la inocencia, pero estos discursos no son equivalentes, sino que responden a la lógica de un discurso dominante, el discurso del patrón por el que las artistas claman y esto trae consigo criticar todo ello que generó la marginalización de la clase dominante. Es en el texto de Gustavo Buntinx en relación a “Desarraigo” que esta defensa y este discurso dominante quedan mejor expuestos.

En su texto, también titulado ‘‘Desarraigo’’, Buntinx termina por despejar toda duda sobre el propósito del proyecto a través de una defensa que supone el lamento de la antigua oligarquía y persigue este lamento y amargura a partir de la figura de Velasco como el sujeto que genera una ruptura con el orden de la oligarquía peruana, empezando por restar todo mérito a la Reforma Agraria con frases como ‘‘El Perú (...) es hogar y patria de todos los fracasos. Pero en ese paisaje de ruinas pocas cosas habrían fracasado tan ejemplarmente como la Reforma Agraria’’ (Buntinx 2014). Ya desde un inicio se nos presenta la imposibilidad de pensar la Reforma Agraria desde un plano positivo, ni siquiera como un momento en la historia nacional que diera paso a que el sujeto del campo abandonase su condición semiesclava dentro de un sistema feudal.

El autor continúa su defensa a partir del fracaso económico (la hacienda Soho, el deterioro del entorno) como si de este dependiera la integridad del sujeto. Para el autor y, en consecuencia, las artistas, la Reforma Agraria destruyó su *modus vivendi*, pero en lugar de hacer de esta explicación la justificación real del proyecto, estos se amparan en que el fracaso de la Reforma Agraria fue perjudicial para todos, no solo para la oligarquía nacional, olvidándose del abuso hacia el campesinado. Al caer la hacienda, caen los campesinos o, dicho de otro modo, al caer el patrón, caen los siervos. En resumen, se trataría de una evocación al ‘‘buen patrón’’, como si este fracaso económico fuese el culpable de nuestro fracaso como nación y la ruptura de ideales (de la élite) que condujeran a nuestra ‘‘guerra incivil’’ (Buntinx 2014). Este es el eje de la propuesta de las artistas, validada a partir de figuras de autoridad dentro del medio artístico. La presencia de este texto y de su curaduría buscaría darle un mayor peso a la propuesta, validarla como si de una propuesta ‘‘seria’’ o intelectual se tratase.

Las declaraciones de las artistas a medios locales o las fotografías de la exposición y sus múltiples interpretaciones no son los únicos elementos a tener en cuenta. Los textos que acompañan la muestra (Torres y Buntinx) se construyen con una lógica similar a lo visto anteriormente, es decir, la construcción de una idea que genera sus propias reglas al momento de representar al sujeto excluido y de recrear los sucesos históricos de una nación (Reforma Agraria).

Construyendo un subalterno

El texto curatorial “Neverland” que figura en los anexos fue escrito por Susana Torres como parte de la curaduría de “Desarraigo”. Para proceder a analizarlo, habría que considerar lo que es un texto curatorial en sí, que sirve como intermediario entre el artista y el público. Los textos curatoriales son escritos colocados en el espacio en donde se exhibe la muestra y que permiten que el espectador tenga una visión mucho más completa del proyecto y no se pierda en el resto de subjetividades que puede evocar una muestra artística. Dicho de otro modo, un texto curatorial es un relato que permite ubicar al espectador en lugar de perderse en el mar de sensaciones que una pieza artística genera. El lector/espectador debe comprender que no se sugiere que deba alejarse de los límites que propone la curaduría para así tener una lectura mucho más amplia para poder entender el propósito de las artistas. Aquí, sin embargo, surgen algunos problemas.

Empecemos con un análisis del texto. El mismo se construye en diferentes niveles. El primero de ellos es como elegía a la pérdida de la niñez, una reflexión sobre cómo “Desarraigo” trata sobre una ruptura entre el sujeto niño y su paso hacia la adultez, pero esta pérdida es descrita como un momento en el cuál solo se enfatiza lo negativo, lo lamentable de dejar atrás “algo” que se le ha arrebatado al sujeto, pero sin mencionar en favor o en detrimento de qué ha sido dicha pérdida como es reflejado en “el luto hacia algo que antes nos pertenecía” (S. Torres, transcripción de texto curatorial, 2013).

La analogía con Peter Pan tampoco parece ser puesta al azar: Peter Pan es un personaje que se rehúsa a crecer y que habita en “Neverland” o el País de Nunca Jamás, un paraíso para todos aquellos niños que escaparon de sus padres, pero en el que viven bajo una negación de la realidad. Viven lejos de la autoridad, bajo sus propias reglas, pero, a la vez, estos personajes se construyen bajo una lógica de la anarquía, del desorden y del caos disfrazado de aventura infantil. En este punto ya se puede apreciar un paralelismo con la propuesta que las artistas presentan en sus declaraciones, analizadas en el capítulo 1.

El texto curatorial, entonces, se encarga de reafirmar la idea de que la niñez sin supervisión adulta, o la niñez sin la autoridad patriarcal, desata un desarrollo anárquico en el sujeto y la analogía con el ejemplo literario busca situarlo bajo una única mirada:

Como un otro Neverland, el país de la eterna infancia creado por Sir James Matthew Barrie para el personaje de Peter Pan: un lugar donde nadie crece jamás.

Un espacio para jugar y divertirse en el que, sin embargo, demasiados peligros acechan. El hogar perfecto para los infantes olvidados, descuidados, críos sin padres de los que ningún adulto se acuerda. Los llamados niños perdidos. (S. Torres, transcripción de texto curatorial, 2013)

Lo que quiero decir con esta reafirmación en el discurso de las artistas es que, si acaso existía la duda de que esta visión del juego pueda haber sido producto de un lapsus durante la entrevista, en el texto curatorial, dichas dudas se disipan, por lo que se entiende que esta mirada de la niñez y del tutor ha sido algo contemplado desde el principio y que abarca toda manifestación oral o escrita en “Desarraigo”. No solo eso, sino que, tal como lo hizo el cuento “Cuando nos quedamos solos”, el texto curatorial “amarra” la propuesta visual, es decir, la encamina a que esta se ciña a una suerte de guion.

Al igual que lo visto tanto en declaraciones como en fotografías, en el texto curatorial de Torres, se repiten los discursos de maternidad patológica y la crítica al juego a través del discurso del patrón; sin embargo, lo interesante del texto curatorial es que aparecen dos nuevas ideas: por un lado, se habla de un sujeto subalterno que se construye con motivo de darle coherencia a una ficción literaria (el cuento de Soledad Cunliffe) y, por otro lado, se vislumbra una insistencia a que el sentimiento de pérdida esté relacionado a un momento histórico en particular (la Reforma Agraria). Volveré a este punto más adelante.

El texto curatorial menciona que el sujeto subalterno ha sido construido a partir de la intervención de las madres/artistas; es decir, que el concepto de subalternidad, como ya se ha mencionado, ha sido manipulado para que encaje de acuerdo a las convenciones que ambas artistas entienden por subalterno. Dichas convenciones, nuevamente, no son otras que la propia subjetividad de las artistas, la misma que no ha sido contrastada con ninguna fuente de información o investigación previa y que, nuevamente, se ciñe a una ficción literaria. El siguiente fragmento del texto lo explicaría mejor:

Las expositoras crean un múltiple relato visual, entrecruzando técnicas diversas para la reinterpretación artística de situaciones generadas con hijos propios y ajenos (pero cercanos). Los pequeños se nos muestran sin supervisión adulta, abandonados a sus propios criterios en espacios donde aventura y desventura reinan al mismo tiempo. Un simulacro de vida no supervisada para generar en sus

niños la sensación del descuido paterno. Al olvidar ellos que son observados, generan una dinámica de independencia inusual, de curiosidad extraña, de experimentación más que de miedo.

Cunliffe y Pestana espían a los pequeños dejados supuestamente a su propia suerte. Abandono y descuido se confunden con la travesura y la inseguridad. Pero toda aventura conlleva una sensación libertina y libertaria. Una mezcla de euforia, delirio y desazón recorre las imágenes generadas. Hay también en ellas una gran necesidad infantil de riesgo, pero controlado por la voluntad artística que es a la vez la ansiedad materna.

(S. Torres, transcripción de texto curatorial, 2013)

Lo que ocurre aquí es que Torres le revela al espectador que los modelos en las fotografías que se han analizado previamente han sido colocados estratégicamente para que revelen una situación de subalternidad, que no es otra cosa sino una simulación de la misma. Irónicamente, este simulacro del sujeto subalterno (los niños modelos) se construye bajo la supervisión adulta, lo que quiere decir que, en ningún momento, hubo un peligro real para los niños en cuestión. Dicho de otro modo: el subalterno nunca fue tal, porque jamás se enfrentó a una situación de verdadero peligro. Las madres/artistas siempre estuvieron expectantes de sus propios hijos. La “sensación del descuido paterno” al que hace referencia Torres es interrumpida precisamente por esta misma confesión que lo que único que hace es devolver al espectador a la realidad, a una realidad que le está diciéndole que todo lo que está viendo es un teatro, una mentira, una fantasía.

Independientemente de si esto provoca o no una interrupción en la inmersión del espectador, lo que está quedando en manifiesto es que, para construir un discurso de la subalternidad, las artistas recurren, nuevamente, a la ficción, a un montaje, a una “subalternización” controlada o manipulada. En ese sentido, la ausencia de padres me invita a pensar más bien en orfandad, mas no necesariamente en subalternidad.

Se ha dicho ya que un subalterno es alguien fuera del resto, que no tiene voz, que no pertenece ni se inscribe dentro del discurso dominante y, sin embargo, lo que la propuesta artística ha pretendido es hacer que esta situación simulada de orfandad pase

como subalternidad: ¿de qué manera estas dos ideas pueden vincularse? ¿Un subalterno es acaso un actor? ¿La subalternidad puede fingirse para determinados propósitos convenientes como es el caso de una muestra de arte?

Estas preguntas no podrían aparecer si no fuera porque son el resultado de una lógica mayor que las genera. Lo interesante, entonces, es analizar los modos en cómo se construyen estos discursos. No solo es relevante ver aquello que se nos muestra, sino aquello que se nos oculta y si hacemos un breve repaso, toda idea alrededor de este análisis desprende una lógica mayor que la contiene: la maternidad patológica o la crítica al juego, por ejemplo, están construidas a partir de una lógica mayor del patrón. La construcción de un simulacro de subalternidad esconde la imposibilidad de su representación a partir de las herramientas que sirven a la élite para construir una visión de la realidad. La lógica del patrón, a su vez, se relaciona con la lógica del siervo y ambas esconden un discurso sobre el racismo y la naturalización de la exclusión.

De esta manera, queda como punto a analizar la contextualización que se quiere construir a partir de este proyecto. Me refiero a la idea que “Desarraigo” desarrolla en torno a la Reforma Agraria. Si se sigue la misma dinámica de los casos anteriores, la contextualización histórica revelará un discurso mucho más complejo tras bastidores.

La herida del patrón

El Perú como nación, como sociedad, como Estado, no es sino el resultado de un proceso de “civilización” por parte de potencias europeas que llegaron a lo que hoy conocemos como América (España, para el caso del Perú) y que no era sino un proyecto expansionista mediante el cual se buscaba que el continente americano formara parte de un sistema colonial. En este proceso de “anexar” los territorios conquistados como parte del imaginario y estructura social europea, cuyo propósito era el capitalismo mercantil, es que se forjan concepciones como la raza que no es otra cosa que legitimar el poder y control sobre un grupo dominado. Estos sujetos conquistados, carentes de educación, principios cristianos y demás justificaciones de carácter cristiano-europeo construyen la idea de que quien esté más alejado del discurso hegemónico europeo será considerado

inferior y, en consecuencia, su lugar dentro de la estructura social quedará determinado como inferior.

Este proceso modernizador no termina con la independencia del Perú por parte de España, sino que las consecuencias de este proceso modernizador configuran la estructura social de nuestra sociedad peruana que refuerzan concepciones eurocentristas que, como hemos visto, se evidencian desde el fenotipo hasta expresiones culturales y fijan estructuras que construyen sujetos que se establecen como dominantes (el fantasma del patrón), así como dominados (el fantasma del siervo), lo que genera una lucha constante por querer subir en la pirámide social renegando de características y anhelando otras, al ser víctimas y victimarios. A esto se le conoce como la “herida colonial”, pero, así como existe una herida colonial en el caso del Perú y América Latina en general, en donde este tipo de proyectos se gestaron como producto de sistemas hegemónicos que buscan la totalidad, en el caso peruano, ocurre un punto de quiebre, no tan violento para el grueso de la población, pero que sería válido analizar para entender la lógica construida alrededor de esta investigación.

He mencionado anteriormente que existe un discurso político construido alrededor de “Desarraigo” y que se manifiesta en las entrevistas de las artistas, así como en los textos de Susana Torres y Soledad Cunliffe, y que no es otra cosa que una crítica hacia cierto momento histórico y que parece justificar la estructura teórica del proyecto en cuestión. Se trata de la crítica al proyecto velasquista, a la Reforma Agraria. A partir de varios ejemplos ya señalados las artistas establecen que el Estado es el culpable de no darles protección a los campesinos al darles las tierras, pero sin enseñarles a usarlas; entonces, “Desarraigo” construye una suerte de metáfora entre la idea de los niños, el juego, la maternidad y el desamparo con el campesino ignorante del trabajo de la tierra, abandonado por un Estado que no se preocupó por sus intereses.

Toda esta intencionalidad alrededor de la metáfora, es decir, en fijar un paralelismo entre cierto momento histórico y un proyecto artístico no es sino un discurso crítico, pero no es cualquier discurso: es el discurso de la élite. Es un discurso que pareciera no perdonar el hecho de haber sido catalogada como enemigo del Estado o el haber sido perjudicada económicamente a través de la expropiación de territorios en donde se establecían las haciendas de la oligarquía peruana. Esta idea, esta supuesta metáfora entre un sujeto y otro, se repite tanto en entrevistas, como en textos, y encuentra

forma dentro de lo visual, pero lo que esconde es un sentimiento de denuncia, de dolor. A esto le llamo la “herida del patrón”.

La herida del patrón no es sino la nostalgia a una época en la que un grupo social determinado gozaba de privilegios y en donde, a día de hoy, no se perdona la pérdida de los mismos. Tras la caída del sueño izquierdista a causa del conflicto armado interno y la entrada al sistema neoliberal de principio de los años noventa, el Perú transforma su discurso hacia uno que marque el camino al nuevo momento neoliberal. Encuentro una relación entre el auge del terrorismo, su posterior caída y la satanización que todo movimiento social de corte izquierdista, independientemente de sus bases ideológicas, sufriera una vez que el Perú se inscribiera en este nuevo sistema.

El Perú abandona, entonces, la búsqueda de un ideal tras la caída del sueño socialista; el arte político se ve afectado al sufrir una represión durante el gobierno de Alberto Fujimori y el modelo neoliberal construye un modelo de arte acomodado a los regímenes e ideologías dominantes.

Situémonos un poco más en contexto: con la caída de Abimael Guzmán en 1992, es decir, en el punto más álgido de la violencia, sobre todo en Lima, se dio inicio a una persecución política. Abimael Guzmán es arrestado en casa de la bailarina Maritza Garrido Lecca y Carlos Inchaustegui, amigo de los grupos “Los Bestias” y de “Taller NN”, en donde había sido un activo colaborador. Inchaustegui participaría en la Bienal de La Habana, dentro del contexto del primer gobierno fujimotista.

Cuando este es detenido, muchas personas a quienes se les vinculaba con él fueron perseguidos. Uno de ellos es el artista Alfredo Márquez.

1992 es un año de radicalización extrema de la violencia desde ambos bandos y para entonces no parecía existir una tercera vía: todo estaba siendo perseguido, atacado, encarcelado y muchas voces tuvieron que autosilenciarse por seguridad. Ya para entonces la movida subterránea estaba languideciendo y el movimiento poético era el único sobreviviente fragmentado en espacios alternos.

(López, 2018, p. 70)

En la cita adjunta, Miguel López expresa sobre la detención de Márquez:

Hablemos de tu detención. Lo que sucede en términos fácticos es que en octubre de 1994 el Estado te secuestra y te somete a un primer juicio inconstitucional en el cual te sindicaron como terrorista. Existe incluso la idea que te capturan pro la imagen de Mao con los labios rojos que es leída como “apología”

(López, 2018, p. 70)

Con esta cita se evidencia que el contexto era sumamente delicado, pues cuestionar al Estado a partir de una estética que resultara sospechosa para este caía en la persecución e intolerancia. Simplemente el Estado manejaba su propio código de vigilancia a partir de la represión. El propio Márquez agregaría lo siguiente:

Aunque suene ridículo, una de las cosas más jodidas para mí era entender que en realidad no había sido detenido por mi trabajo o por mis ideas. Ellos construyeron su carcelería para mí como una suma atropellada de circunstancias, no es que hayan detenido a Alfredo Márquez ‘el artista’, para nada. No existe alguna gloria artística de por medio. Había una ‘cacería de brujas’ y hubo un operativo de inteligencia donde quisieron hacer aparecer a mucha gente vinculada al arte y a la universidad como los últimos reductos de Sendero. No podemos obviar que antes de ser detenido el Estado había ya anunciado al PCP-SL como una organización derrotada y desmantelada, y que Guzmán había prestado su imagen y discurso a un Acuerdo de Paz con el Estado bajo la dictadura de Fujimori y Montesinos.

(López, 2018, p. 70)

Márquez, quien se encontraba inactivo, amerita su arresto o su ‘secuestro’ como una manera de justificar el autogolpe de Fujimori para así perpetuarse en el poder.

...ellos al momento de justificar la ilegalidad del arresto se escudan en la imagen de Mao. Algo que me hace muy feliz, es que nuevamente se activa la polivalencia de esa representación en la polisemia latente de la cual estábamos hablando. La interpretación punitiva de esa imagen es la que sostiene es mi presencia en la

cárcel (como apología), pero es también esa interpretación abierta la que permite luego que salga de ella...

(López, 2018 p. 70)

No resulta lejano recordar un discurso que fomente las inversiones y la mirada derechista respecto a lo que deberían ser los verdaderos intereses del Perú y, en ese sentido, el arte construido durante el proceso de inscripción del Perú en un modelo neoliberal termina por modelar la forma en cómo se entiende tanto arte como sociedad. La falta de tolerancia hacia manifestaciones que atenten contra la inversión o el crecimiento económico, o que cuestionen la equidad social termina por revelar que existe un discurso que busca devolver al Perú el fantasma de un patrón caído que busca retomar su poder.

Las declaraciones que, por ejemplo, diera el ex presidente Alan García, previas al “Baguazo”, son como la siguiente: “Ya está bueno. Estas personas no tienen corona, no son ciudadanos de primera clase. 400 mil nativos no pueden decirnos a 28 millones de peruanos: tú no tienes derecho de venir por aquí” (Plataforma_glr, 2011). Estas dan cuenta no solo del manifiesto de una figura política, sino del sentir de todo un grupo social que sobrepone sus intereses económicos, y su agencia de poder y control por encima de las libertades civiles.

En ese sentido, “Desarraigo” y su contexto, Art Lima 2013, representan una mirada que busca revalorar tanto la mirada que un grupo social tenía sobre sí mismo, así como validar la importancia que una feria de arte internacional pudiera tener para el Perú. Esto no hace otra cosa que replicar el discurso que “celebra las inversiones”, similar al que se ha citado anteriormente. Puede inferirse incluso que es el crecimiento económico aquel que beneficiará al arte peruano. De esta idea puede desprenderse que, anterior a este momento, el arte peruano no ha sido validado, porque no recibe la cobertura internacional que se requiere. En segundo lugar, la feria Art Lima se presenta como una plataforma para exponer un discurso desde los intereses de la derecha peruana hacia la derecha peruana.

Pero regresemos un momento atrás. Para el caso que nos ocupa, ocurre que podemos hablar de un rezago de violencia y rivalidad entre la élite y la memoria de una política de Estado socialista. En la “herida del patrón”, es el sujeto dominante quien siente

el golpe de haber sido excluido. El papel de víctima recae en el sujeto dominante, independientemente de su papel dentro del espacio social.

Es irónico e interesante, a la vez, que esta herida guarde similitudes con la herida colonial en el sentido de que ambas heridas son consecuencia de un proyecto histórico que busca superponerse a otro: la Reforma Agraria, la cual es para el sujeto dominante lo que fue para el sujeto subalterno el proceso de mestizaje nacional. Para el caso de la “herida del patrón”, lo que existe no es tanto la vergüenza de la mancha mestiza a la que hace alusión Portocarrero, sino la amargura, producto de la estigmatización que las élites sintieron en su momento frente a la Reforma Agraria y que fuera transmitido de generación en generación. “Desarraigo” da señales de compartir una lógica similar:

El proyecto se construye así desde narraciones familiares compartidas entre las expositoras y Soledad Cunliffe, hermana de una de ellas, quien transfigura esos relatos en el cuento “Cuando nos quedamos solos”: la reelaboración casi mítica de recuerdos o fantasías sobre niños abandonados en una casa hacienda durante la Reforma Agraria.

(Torres, 2013)

Es por esta razón que toda acción que atente contra la recuperación de esta nostalgia resulta amenazante y esta manifestación de arte de corte derechista se celebra como una posibilidad de éxito dentro del mercado del arte peruano. La crítica a la Reforma Agraria que se presenta en “Desarraigo” trasciende el espacio y tiempo desde 1969 hasta 2013. Son cuarenta y cuatro años de diferencia hasta el año en que este proyecto fuera presentado en Art Lima 2013 y revela una búsqueda de redención o de justicia que reclaman los grupos socialmente privilegiados. Enrique Mayer, por ejemplo, explica este sentimiento de tristeza y malestar de los hacendados de la siguiente manera:

Los propietarios culpan a los comunistas y describen a la reforma agraria como un complot comunista. Mencionan ávidamente cómo el comunismo fracasó en el resto del mundo, pero que por desgracia se apoderó del Perú durante la época de Velasco. Según Luis Ayala Grundy, el comunismo es igual a venganza. Él recuerda haber escuchado decir a otros propietarios que los funcionarios de reforma agraria le habían señalado: “Usted ya ha hecho un montón de plata” como una razón suficiente para ser objeto de expropiación. (Mayer, 2017, p. 163)

“Todos dicen eso. Velasco era un resentido social. No era nuestra culpa que naciera pobre, ¿no?”(Mayer, 2017, p. 162). Resulta interesante notar cómo un mismo discurso puede poseer lecturas disimiles desde donde se anula la agencia de un grupo en beneficio de otro. Revela, además, juicios críticos respecto a la relación del poder con determinados sujetos, en donde el poder pareciese asociarse a determinados grupos sociales de quienes se da por sentado que lo merecen y otros no (el discurso del siervo). Pareciera, entonces, que todo el malestar sobre la Reforma Agraria se reduce a que se trató de un proyecto generado por un grupo de subalternos envidiosos. La agencia que la élite posee se evidencia en varios niveles. En primer lugar, se busca, a partir de un proyecto artístico, construir una mirada del fenómeno que no sea otra sino la suya, en donde se culpa al Estado de haberles “herido”, y toma como herramienta al arte y a su función reveladora con el objetivo de construir este proyecto como acontecimiento.

Sin embargo, en primer lugar, como ya ha arrojado el análisis, lo que, en realidad, se construye es una simulación de la realidad a partir de partes del suceso, pero sin atravesarse con otras ideas que no sean aquellas que resulten en beneficio del discurso que se está manejando (la crítica al Estado). En segundo lugar, el lugar desde donde se genera el discurso no es, como se ha mencionado, un lugar arbitrario: la feria internacional de arte más importante del Perú ha abierto sus puertas hacia el foco de atención de la prensa nacional e internacional, lo que pudiera interpretarse como la tribuna por excelencia. Sin embargo, este discurso es enunciado no desde cualquier medio, sino desde la revista social “Cosas” o el diario “El Comercio” que, como hemos establecido en el capítulo anterior, es tanto auspiciador del evento como un medio de comunicación que restringe su público a sectores sociales A y B. Las artistas mencionarían lo siguiente al respecto:

Con nuestra obra intentamos construir sentidos esenciales, políticos, poéticos, radicales: hacemos una crítica extrema, desafiando los lugares comunes y las cómodas convenciones con que el pensamiento establecido no niega, sino reprime el fracaso fundacional de nuestra terrible historia contemporánea y sus consecuencias traumáticas que aún nos asolan. (Buntinx, 2015)

En efecto, el valor de “Desarraigo” radica en que, como se menciona en el capítulo anterior, se construye una mirada desde la élite del fenómeno, pero eso no significa que a partir de este sesgo se construya una visión de la totalidad o el “fracaso fundacional de

“Desarraigo” es solo una manifestación más de este tipo de discursos. Es un proyecto que alude a lo evocativo, a la añoranza, pero que, en su forma primigenia, replica una ideología que se construye desde un grupo social que no acepta su responsabilidad en la construcción de barreras sociales y explotación de un grupo social determinado.

Sostengo, entonces, que la lógica detrás de este proyecto es que quienes escuchen su discurso lo acepten, lo toleren o se solidaricen con este. El espacio de difusión ha jugado un papel vital para poder leer el discurso de manera más completa.

Lo que ocurre en opinión del autor es que este proyecto nunca se trató de construir una mirada del gran otro, sino que solo fue un reflejo de un tipo de discurso, de tradición, de lugar común para que la élite tuviera un pretexto de manifestar su propia agencia, su propia mirada del conflicto. El que las artistas mencionen que se trata de una analogía con la historia no se ajusta a una mirada dialéctica, porque no contempla, en ningún momento, un intento por cuestionar la mirada oficial del fenómeno. Es más, se trata de una mirada neoliberal que resiente el proyecto modernizador del Estado, que le responsabiliza de la pérdida del capital económico de la élite dominante durante este periodo y que ignora por completo cómo es que este capital fue generado. Más grave aún: se olvida que la Reforma Agraria le dio voz al campesino, al serrano, al subalterno.

Todas estas consideraciones se ignoran; sin embargo, y pese a la omisión del subalterno o del intento de construir su realidad a partir de un discurso dialéctico, estas mecánicas por parte de la élite artística revelan los modos en cómo ellos ven a todos los sujetos que no están dentro de su espacio social. Al revelar estos razonamientos, también revelan los modos mediante los cuales se construye el sujeto dominante: una lógica neocolonial y la lucha, cada vez más sofisticada, por validar sus prácticas dominantes.

Finalmente, cierro este segundo capítulo con una defensa al proyecto en cuestión. Buntinx escribiría lo siguiente, en una alusión posterior a “Desarraigo”:

La complejidad y la contradicción son las materias principales –incluso los materiales– con los que este proyecto artístico se construye desde historias de vida realmente vividas, por fuera de las retóricas anacrónicas que desde lejos imponen visiones ideológicas ajenas a la experiencia concreta. (Buntinx, 2014)

Lo que Buntinx no menciona es que la subjetividad no puede construir un discurso sobre la totalidad. No encuentro problema alguno en un manifiesto gestado desde el corazón de la ex oligarquía peruana, pero ello no es suficiente como para refutar la sólida, dramática y aún dolorosa historia del subalterno campesino. Lo que llama “retóricas anacrónicas” no son sino el peso de esas voces que, a fin de cuentas, son las del campesino, el subalterno verdadero que ciertos grupos sociales se niegan a reconocer.

Cabe hacerse una pregunta que se ha esbozado durante este capítulo: ¿qué ocurrió con la esfera pública y la esfera artística peruana de finales del siglo pasado hasta llegado este tiempo? ¿Qué ocurrió en ambos campos para que discursos hegemónicos que rechazan la historicidad nacional hicieran su aparición?



Capítulo 3: un mundo al revés

Se ha analizado el discurso de la élite artística, así como la lógica detrás de los razonamientos de la misma a partir de la representación que hacen sobre la subalternidad, desde donde se infieren cuestiones que van desde la construcción del género, de la niñez, de la maternidad, clasismo y racismo que encuentran, todos y cada uno de ellos, su justificación a partir de un modelo hegemónico de discurso. En otras palabras, este razonamiento, que desprende prejuicios, naturaliza la discriminación y cuya representación se encuentra plagada de sub discursos, responde a un discurso mayor que busca la totalidad, que busca construir modelos de realidad para determinados grupos sociales y que, en consecuencia, arrastra tras de sí la mancha de la violencia. En ese sentido, se habla de violencia, porque la subjetividad de un determinado grupo de poder termina constituyendo la realidad del otro, sin importar si esta simulación evade responsabilidades, naturaliza la segregación o excluye al sujeto dominado.

El racismo no es solo una idea, sino que implica una práctica y, en efecto, lo que ha ocurrido no solo se basa en un lapsus o un pensamiento producto de una esfera social determinada como lo es la élite artística limeña, sino que encuentra formas para afianzar su discurso hegemónico a partir de prácticas que validen ciertos razonamientos en detrimento de otros. Lo fundamental es especificar que el racismo es ideología y práctica radica, de acuerdo a la investigación, que el racismo necesariamente escapa de la esfera privada y busca atacar al sujeto “raceado” validando su ejercicio de dominación a partir de la exclusión, repudio, escarnio, sumisión u otro adjetivo que busque constituir al sujeto dominado como tal.

En ese sentido, la violencia que desprende “Desarraigo” no se manifiesta tanto en la intencionalidad de las ejecutantes (que son variopintas y contradictorias) como sí lo hace en su puesta en escena y en las consideraciones que tanto Pestana como Cunliffe hacen en torno a su mirada de la subalternidad. Además, es interesante que ambas artistas no sean conscientes de que son parte fundamental de un sistema que las considera, incluso a ellas, es decir, miembros de la élite limeña, como un elemento más que las sujeta de un modo determinado (su labor de madre, su labor de testificante, su labor de testimonialista y mensajeras de un proyecto de la totalidad a partir de una lógica

eurocentrista). El asumirse como dominados sin el ejercicio de la reflexión construye sujetos que, desde una esfera que los beneficia (producto de un sistema colonial que favorece a determinados sujetos en detrimento de otros), traen como consecuencia la naturalización de prácticas de violencia.

“Desarraigo” es un ejemplo de cómo se construyen y operan discursos que aspiran a reescribir su propia versión de los hechos históricos, así como del grado de sofisticación que estos discursos pueden llegar a tener para manifestar su agencia. Para efectos de esta investigación, no interesan las consideraciones inocuas al momento de una producción artística, sino el resultado final de la misma. En ese sentido, los manifiestos que las artistas construyan alrededor del proyecto en sí terminan neutralizados o invisibilizados frente a la puesta en escena. Esto produce que “Desarraigo” pueda ser leída no solo como una evocación de los privilegios perdidos o sobre la maternidad idílica en términos patriarcales, sino, también, como práctica discriminatoria.

No creo que esa haya sido la intención de las artistas. Sin embargo, y en mi opinión, las artistas replican un discurso elitista, porque no pueden escapar de las estructuras que se construyen alrededor de estos espacios sociales. En su resultado final, “Desarraigo” termina siendo una amalgama de discursos unos sobre otros que intentan brindar una justificación teórica-conceptual-política-histórica a un proyecto que, claramente, no fue pensado como tal. Como sujetos, todos replicamos discursos que parten desde nuestro lugar de enunciación y, en ese sentido, es comprensible (no por ello, menos cuestionable) que se construyan miradas determinadas de otros sujetos. Lo que se determina, sin embargo, es que, al forzar este tipo de discursos con un enfoque “intelectual” que les dé un supuesto valor “elevado”, provoca la revelación de muchos otros aspectos sobre cómo opera la hegemonía de discurso:

Lo que pasa es que con esa exposición yo creo que hay un tratamiento muy forzado de dos conceptos muy diferenciados, ¿no? Por un lado, está el tema de la reforma agraria, que es un tratamiento político, enfoque político. Y, por otro lado, yo no sé cómo hacen este *mix* de la paternidad o maternidad. Yo creo que el marco contextual de esa exposición es muy difícil de entender y es, por eso, que cae en un saco roto en donde mucha gente critica esta posición ¿Por qué? Porque el marco conceptual es muy amplio; ellas están trabajando con un marco contextual que

aparentemente quieren relacionar que es su vida contemporánea desde la maternidad. (H. Higa, comunicación personal, 7 de octubre de 2019)

De acuerdo con Haroldo Higa, lo que se ha logrado ha sido el resultado de no separar aspectos claramente diferenciados y, en un intento forzado, se ha buscado unificar conceptos muy variados. Personalmente, no encuentro problema con que las artistas partan desde su experiencia como madres para así construir un discurso determinado dentro del marco de una exposición artística, pero sí es cierto que la lectura resulta problemática tanto por lo mencionado en esta investigación como por el hecho de forzar un tratamiento político que no se sostiene con la realidad. O, mejor dicho, este discurso se construye en base a la mirada de un sector de la ciudadanía, pero ignora al otro al que, curiosamente, está intentando representar.

Uno de los tantos problemas que desprenden este tipo de prácticas es la violencia que emiten tanto los razonamientos excluyentes como aquellos que buscan defenderse de este tipo de prácticas segregadoras. De igual manera, los discursos hegemónicos buscarán la manera de defenderse de las acusaciones que se les impute. No es de extrañar que, en aras de la cultura de lo “políticamente correcto”, las prácticas racistas han encontrado resistencia por parte de la comunidad y de los sujetos sociales que, anteriormente, aceptaban toda práctica “tutorial” como natural.

Se ha observado que estas prácticas pueden estar sujetas a análisis, lo que en sí mismo representa una práctica de resistencia, pero, más allá del espacio de la academia, el sujeto social –subalterno o no– construye su visión crítica frente a prácticas de dominación que, a pesar de que pretendan constituirse bajo formas menos obvias en su violencia (una exposición de arte), lo que el análisis demuestra no es solo la capacidad del sujeto social de desentrañar un cuento de prácticas que esconden una ideología de dominación o su consiguiente resistencia. Lo que también demuestra es cómo un discurso hegemónico puede evolucionar de tal modo que pueda pasar como “naturalizado”, “verdadero” o “inocuo” en una sociedad contemporánea que constantemente denuncia la violencia.

Por lo tanto, la violencia que las autoras de “Desarraigo” han evocado produce lo que considero como tres conceptos: un simulacro de arte político, resultado del marco de

exhibición en que esta muestra fue llevado a cabo (Art Lima 2013), una mirada reduccionista del sujeto subalternizado que atentaría contra todo estudio de subalternidad previo, y las prácticas de resistencia dentro del espacio social, manifestadas en el escarnio mediático que las redes sociales manifestaron frente la muestra y declaraciones de las artistas Pestana y Cunliffe.

Un simulacro de arte político

Estamos hablando del 2013... entonces, el marco contextual tiene que ser...el objeto de estudio tiene que ser la maternidad en el siglo XXI, pero su marco contextual... como quieren complejizarlo y argumentarlo desde lo político, se van hasta 1969. Entonces, ahí estas mezclando demasiado... el marco histórico de la realidad peruana con el marco contextual y el marco contextual, por un lado, es social –que es la maternidad y como han cambiado los roles de la maternidad en los últimos años– y le hacen un chancacón al marco histórico y se meten al lado político. Yo creo que ahí está el problema de su enfoque. El enfoque de investigación creo que es demasiado amplio y demasiado complejo, y están tratando de mezclar tres ámbitos. En toda investigación debe haber: marco histórico, conceptual y contextual. ¡Su marco contextual es muy amplio! Están tomando el marco histórico y el conceptual y pucha que le están haciendo una bronquita ahí... pá pá pá; entonces, creo que ahí el enfoque patina en donde quieren relacionar su vida contemporánea – contextual con el espacio– tiempo que ha cambiado y le meten la Reforma Agraria, y tienes otra cosa. Creo yo que habría que hacer un análisis sobre el hecho de que todo proyecto artístico debe ser muy claro en tener esos tres ámbitos muy bien definidos y aislados: marco histórico, conceptual y contextual. (H. Higa, comunicación personal, 7 de octubre de 2019)

La cita que se ha adjuntado pudiera resumir el principal problema de la exposición. Se trata de la constitución de un discurso de derecha en un discurso totalizador a partir de la operación de “simulación” de discurso político. Este simulacro de arte político que pretende ser “Desarraigo” resulta una operación forzosa en la medida de que entran a tallar diferentes aspectos, claramente diferenciados (maternidad, niñez, visión del patrón, subalternidad entendida desde la élite, crítica a la Reforma Agraria, pérdida de los privilegios de la oligarquía) bajo un único enfoque los sostenga a todos ellos. El resultado

es una propuesta altamente expuesta a la crítica, porque el discurso que pretende contenerlos —el arte político peruano— no opera del modo en que “Desarraigo” lo hizo en 2013.

El arte cumple una función reveladora, una función didáctica respecto a la problemática del mundo que le rodea. Es un reflejo de lo social, lo engendra y, al mismo tiempo, se ve como en un espejo a través de él. En ese sentido, diríamos que todo arte es político en el sentido de que cada objeto artístico al cual conocemos como “obra de arte” está respondiendo a una visión particular del artista, quien, a su vez, es un reflejo de lo real. El sujeto, después de todo, no es sino una suma de repeticiones del mundo real y en donde la capacidad de agencia está regulada por el orden social. En pocas palabras, “somos lo que vemos”. El término “arte político”, sin embargo, suele emplearse como una categoría dentro de las artes que problematiza el mundo contemporáneo a partir de situaciones tales como la violencia política, la discriminación, la misoginia, la homofobia; es decir, la categoría arte político se involucra con una reflexión de la violencia dentro del orden social y, para que esta reflexión se lleve a cabo, el artista opta por el debate conceptual antes que la complacencia sensible.

En el Perú, como ya se ha revisado en capítulos anteriores, existe una rica tradición de arte político que puede ubicarse con la entrada del Perú en la modernidad a finales de los años sesenta hasta el fin de la dictadura fujimorista a finales de los años noventa y entrando al nuevo milenio. La Reforma Agraria, tan criticada en “Desarraigo”, curiosamente, marca el principio de un arte crítico con la condición del campesino, sino del subalterno en general, del cholo, del explotado, del ignorado social y, en adelante, el “arte popular” se constituye como norma e inicio de la modernidad (Mitrovic, 2019). En este contexto y efervescencia de lo popular, es que se cuestiona el espacio de “galería” como aquel desde donde se erigen discursos artísticos. En ese sentido, el aspecto estético es solo un pretexto para conectar con el espectador cuando el mensaje trasciende el simple deleite por las formas (la construcción de la estampa de Sarita Colonia en la carretera Panamericana Sur en el año 1980 a cargo de E.P.S. Huayco, por citar un ejemplo).

Se pueden identificar también aquellos discursos que convocan a la participación del espectador como parte esencial de la puesta en escena. Gustavo Buntinx, por ejemplo, narra la importancia de la escena artística en la participación a la búsqueda de democracia

en el Perú, específicamente desde la práctica performativa que involucre el reconocerse como parte de la ciudadanía. Muchos de estos grupos, reunidos bajo el nombre de Colectivo Sociedad Civil, tenían como objetivo una suerte de unidad cultural de la democracia que enfrente y derroque a la dictadura de los años noventa en el Perú, a manos del ex presidente Fujimori (Buntinx, 2006). Estas prácticas, que pueden ser entendidas como prácticas de resistencia al *status quo* de aquel entonces, pueden leerse también como el intento, no solo de resistencia, sino de transformación del imaginario colectivo.

La premisa del Colectivo Sociedad Civil parte de que “el derrocamiento de una dictadura no suele responder a un solo golpe maestro, sino a la lenta pero determinante construcción de consensos democráticos en cada sector de la sociedad civil” (Buntinx, 2006). Dicho de otra manera: no puedes crear consciencia y buscar una modificación en el accionar de la sociedad sin tener en cuenta qué son las “prácticas de libertad” (Foucault, 1996, p. 108), como escribiría Foucault, aquellas que resultan más importantes para lograr una resistencia real. El camino es lento, pero la toma de consciencia inicia combatiendo aquellos hábitos que repiten el esquema del régimen de turno. Reconstruir las prácticas individuales y hábitos sociales resulta, entonces, más importante, pues son los regímenes totalitarios, corruptos o criminales aquellos que son constituidos a través del quehacer cotidiano.

Ahora bien, la *performance* como especialidad artística no es la única manera en como el arte se manifiesta como una suerte de acontecimiento, es decir, como un momento de revelación y verdad absoluta sobre un aspecto determinado. Podríamos pensar en los ejemplos mencionados anteriormente. El caso de la pintura de Juan Javier Salazar (representante del grupo Huayco hasta 1982) quien presentaría una de sus obras más representativas en torno a lo que se ha considerado que es “arte político”. Me refiero a la obra “Perú, país del mañana”, un conjunto de retratos de los presidentes de la historia de la república peruana desde inicios de esta hasta los años 90 del siglo XX quienes, con un globo de texto sobre sus cabezas, escribirían la palabra “mañana” haciendo alusión al ideal de promesa de cambio que, una y otra vez, viene siendo postergado como un asunto que puede ser resuelto por el sucesor del presidente de turno. Esta obra problematiza la realidad de la política peruana desde la plástica bidimensional y es a partir de la ironía en que se puede afirmar que el proyecto de nación nunca estuvo dentro de los intereses de la clase política nacional.

El desenfado en la técnica pictórica no pretende otro tipo de distracciones que no sean las de situar de manera “básica” al espectador, es decir, decirle que está frente a los presidentes de la república. El mensaje se sitúa como lo más poderoso del discurso político. Nuevamente se trata de decantarse por la poética y no por la estética, pero ¿puede llevarse a cabo una operación similar, pero decantándose por lo estético? En el capítulo 2 de esta investigación, se ha hecho mención de ejemplos que trabajan la subalternidad del pueblo ayacuchano y la violencia que sufrieron a través de la *performance* en el espacio público, los cuales tuvieron cuidado en la manera en cómo se representaba al subalterno sin caer en el peligro del tutelaje. La serie “Perú, país del mañana” se cuida en su representación al ser el mensaje lo más importante y, para ello, se vale de la ironía del fracaso del proyecto de nación y la acción de “lavar la bandera”, quizá una de las más emblemáticas y reconocidas en el Perú. Esta iniciativa debe su éxito al concepto simbólico de los símbolos patrios y la acción de purificación a partir del lavado. Sin embargo, nada de ello impide que, al superponer a la estética sobre la poética, no se pueda lograr un mensaje crítico respecto a los problemas sociales que el Perú afronta.

“Los funerales de Atahualpa” es, probablemente, una de las pinturas más representativas de la historia de la pintura peruana. Fue pintada por Luis Montero entre los años 1865 a 1867 y se trata de un lienzo de gran formato (4.20 x 6.00 m) en donde se representan los funerales del último inca peruano en una escena de una tónica poderosa. Por un lado, el cadáver del inca es velado por sacerdotes blancos y resguardados por soldados españoles quienes portan armaduras y espadas. Estos separan a las mujeres indígenas quienes buscan acercarse al cadáver del inca, pero son rechazadas, separadas e incluso violentadas por estos soldados. Por otro lado, el rostro del sacerdote denota desprecio y rechazo frente a lo que acontece en el recinto. Estamos hablando de un cuadro pintado bajo la influencia de toda la tradición occidental, tanto en técnica como estilo (los personajes de las indígenas son mujeres europeas con piel oscura), pero, más allá de lo bello de la técnica plástica, el mensaje de la obra es poderoso en tanto a crítica a las instituciones (Iglesia, Ejército, sistema patriarcal), a la violencia de género o a la discriminación. Al día de hoy, la lectura que pudiéramos hacer de estas obras resulta poderosa en tanto a la relevancia que tienen estos temas en el Perú de hoy.

“El arte es producto de su época, pero también su trascendencia, de ahí que una obra de arte nos permita entender una coyuntura de manera explícita: lo inconsciente y lo ideológico se han unido para comunicarnos a través de un símbolo, aquello que una época piensa de sí misma.”

(Miró Quesada, 2019, p. 13)

Con esta cita se alude a la lógica de la construcción de una obra a partir de un contexto histórico determinado y cómo se forja el pensamiento de todo un grupo social (seguidores de la corona española contra liberales inspirados a partir de los ideales de la Revolución Francesa). En ese sentido, la lectura que brinda Miro Quesada a la obra de Montero se trataría de la de una visión de país en contradicciones, miradas frívolas que favorecen el interés de minorías y en donde poco importan las grandes mayorías, entre ellas la indígena. Ello se puede apreciar tras el análisis de los personajes dentro de la obra.

Para la nueva clase social emergente, lo indígena está de alguna manera presente; no está enterrado; sino que hay que enterrarlo. Y en este entierro de lo indígena, el inca está todavía presente y a la vista; muerto pero in situ.

(Miró Quesada, 2019, p. 15)

La contradicción que ofrece la pintura de Montero es la de una irrealidad sobre lo que construye su obra en relación al tema que busca narrar: un templo clasicista con personajes inspirados en modelos españoles o italianos. De hecho, las coyas o indígenas se muestran con características físicas de mujeres blancas, salvo el inca Atahualpa y la indígena que encara a un sacerdote, siendo estos dos personajes los únicos que son contruidos a partir de características físicas indígenas (inclusive los atuendos). El cuadro, se convierte es una ficción total que se demuestra por desconocimiento de la historia que se está narrando pero que, en cualquier caso, expresa la ideología de aquel entonces.

Precisamente es aquello de lo que trata la obra de Luis Montero: más que una reivindicación del sujeto indígena (Atahualpa), representa la muerte de toda una clase bajo la figura del último inca, cuyo trasfondo expresa el deseo de la ideología de aquel entonces. El pasado indígena es algo que debe ser enterrado.

El extremo izquierdo del cuadro nos da a entender que hay una multitud indígena pugnando por entrar. Mientras el extremo derecho está cerrado por el altar –la ideología cristina como límite -, el izquierdo presenta una luminosidad que viene de fuera del cuadro – de fuera de la historia burguesa-; es decir, el mundo burgués español enmarcado dentro del cuadro es amenazado desde fuera por algo que podemos deducir qué es, pero que no podemos ver.

(Miró Quesada, 2019, p. 18)

Esto ya puede brindar algunas ideas para entender el componente político y social que las artistas pretenden perseguir en sus obras. “Desarraigo” se nos presenta como una crítica a las políticas de estado interpuestas por Velasco a partir de la Reforma Agraria, pero para ello se valen del aval de Buntinx o Torres y buscan hacer entrar su proyecto hacia el camino de un cuestionamiento crítico de un suceso histórico, como si de la “otra cara de la moneda” se tratase. Claro que para ello existe una negación de la responsabilidad de aquel grupo social al cuál buscan defender (y del cual las artistas provienen). Su intención es construir una propuesta cuyas bases buscan asemejarse a, por ejemplo, la obra citada de Juan Javier Salazar, es decir, a un tratamiento político a partir de la práctica artística.

“Desarraigo”, tanto en su propio discurso como en los comentarios citados que diera Buntinx en 2014, busca un sentido de pertenencia a estándares de “arte elevado que los valide, que les otorgue una profundidad distinta a la que se desprende de la propia obra. Buscan suerte de aspiración a que se piense “políticamente” su arte, pero vale hacerse la pregunta la siguiente en este punto ¿Qué es el arte político?

En principio, cuando el artista, de acuerdo a las condiciones y circunstancias de su entorno, decide asumir desde la creación, un rol crítico en relación a su contexto social y sobre todo asumiéndose como agente de cambio, es cuando vemos que sus producciones se orientan a una necesidad de interactuar con el público, haciendo del espacio expositivo, el espacio público por excelencia. Su labor implica entonces, una postura política y su orientación, trata de generar malestares en las prácticas de los agentes del Estado, sustentadas en sus marcos y estamentos

legales y políticos. Los cuestionamientos será parte de su discurso, construido desde la imagen o la acción.

Digamos que pensar en el arte como un medio agitador, nos traslada a lo que fue iniciado por los “ismos” entre las dos guerras mundiales, propio de la sociedad moderna y la industrialización, que fue el caldo de cultivo de una serie de cuestionamientos en relación a la naturaleza física de la obra de arte y su esencia misma, toda una revuelta compleja que implicó el desarrollo y afianzamiento del conceptualismo y abarcó todo el ámbito cultural. Esta especie de desborde y complejidad en el arte terminó por afianzarse hacia la década de los 60, con el recordado Mayo del 68 que fue la posición de lucha frente a los sistemas hegemónicos de poder, el hipismo, los movimientos de lucha feminista, etc. y finalmente hacia los 80 y parte de los 90, que tiene que ver con el derrumbe de los muros del sistema comunista, el afianzamiento de la relatividad del conocimiento, el internet y lo que sería el desarrollo de la posmodernidad

(J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020).

Con esta breve revisión sobre las consideraciones de arte político, quiero dejar claro lo siguiente: no existe un modelo para tratar problemáticas sociales a partir del arte como tampoco un esquema crítico determinado o un patrón a seguir, sino que estas lecturas respecto a cómo entender la sociedad se desprenden por sí mismas a partir de la obra. La resistencia o la crítica social a partir del arte puede tomar diferentes caminos y, en ese sentido, la crítica a “Desarraigo” no parte necesariamente por un tema de formas (que los modelos sean los hijos de las artistas o el montaje de las fotografías). Se ha insistido en que pudiera haberse tratado la evocación de la niñez, la pérdida de la inocencia o simplemente hacer un retrato irónico de la maternidad, del juego o de cualquiera de los discursos que se han desentrañado a lo largo de esta investigación. No obstante, lo que Cunliffe y Pestana presentaron en 2013 quiso hacer pasar por acontecimiento aquello que solo simulaba ser una versión crítica de la realidad, del problema del sujeto dominante y dominado, pero todo esto a partir de la “herida del patrón”. Como ya se ha revelado, el proyecto que las dos artistas han venido desarrollando es solo un discurso construido a partir de la mirada del sujeto dominante

que quiere validar esta representación, dando como resultado una visión que intenta constituirse como un modelo de representación similar al ejemplo de Salazar, pero que termina pareciéndose al de Montero.

Tomemos como ejemplo dos obras de Silvana Pestana que formaron parte de la exposición que se viene analizando: en el primer ejemplo, se trata de una pintura en donde aparecen representados cinco niños blancos en un espacio exterior. Los personajes visten túnicas celestes mientras juegan en las vías del tren y el exterior, en tonos predominantemente sepias, contrasta con los personajes del cuadro, quienes destacan tanto en el color de su piel como en el color de sus cabellos rubios y el tono celeste de sus vestimentas. Los personajes se encuentran ensimismados, casi como si fueran parte del paisaje, pero sin serlo, pues es el contraste del color de sus túnicas lo que los hace destacar en escena. Sin embargo, parecen abstraídos en el suelo intentando buscar o recoger algo de entre las piedras, algún objeto perdido quizás.



Silvana Pestana, pintura, 2013

Por momentos, diera la apariencia de que los personajes han trascendido su materialidad al presentarse como un recuerdo o una evocación tanto por el uso de tonos

tierra como por el contraste que sus túnicas presentan, casi como hábitos de querubines. Además, sus figuras traslucidas dejan ver el espacio exterior a través de ellos, como una suerte de espíritu de la niñez, tal vez.

A lo lejos, en el horizonte, parte de un texto, posiblemente un recorte de revista o periódico, se logra visualizar: “Nunca olviden cuantas cosas hemos tenido que cambiar para que todo quede igual”.

El caso del segundo ejemplo posee una estructura compositiva similar: tonos sepia componen la totalidad de la obra en la que cuatro niños se encuentran en un espacio exterior en donde tres de ellos se encuentran reunidos mientras un cuarto personaje, una niña que oculta su rostro, rechaza al grupo. Los tres niños degüellan un pollo y lo sostienen de las patas, mientras su cabeza, que se encuentra más próxima al suelo, derrama su sangre dentro de un balde. La niña que se aleja pareciera rechazar el salvajismo o sadismo que esta escena evoca. Uno de los tres niños reunidos alrededor del ave muerta se tapa los ojos, rechazando el acto violento, aunque sin alejarse, mientras los dos niños restantes mantienen la mirada en el cadáver del ave. Esta vez las túnicas presentan tonos sepia oscuros y sus cabelleras no se destacan entre el uso de colores o el paisaje, sino que toman valores tonales similares a los que ya se utilizan en el paisaje exterior.

Si uno se detiene a analizar las formas escogidas para la representación de ambos ejemplos, notará cómo una estética de la belleza pueril, de lo terso y suave de la piel de un infante, se superpone a una estética de lo sublime, de lo intenso, de la labor del campesino. Las manos desgastadas, el duro trabajo, la explotación del subalterno no aparecen en ningún momento y es que esta estética de lo “terso” anula completamente la situación de vulnerabilidad en la que, se supone, debería encontrarse el infante símbolo de la subalternidad. Esta “estética de lo terso” impide que se le pueda relacionar al sujeto representado con algún tipo de negatividad (Byung- Chul Han, 2015, pp. 30-31).



Silvana Pestana, pintura, 2013

De manera similar al ejemplo anterior, unos fragmentos de texto aparecen en el fondo del cuadro, entre los cuales se resalta la misma frase: “Nunca olviden cuantas cosas hemos tenido que cambiar para que todo quede igual”.

En el extremo superior de la obra, encima de la frase citada se puede leer un apellido familiar dentro de esta investigación: Cunliffe. Al intentar buscar pistas respecto a esta información en el sitio web desde donde se ha recopilado mucho del material visual y textual de esta tesis (<http://desarraigom.blogspot.com>), se puede encontrar la misma frase resaltada en un comentario anónimo alrededor del proyecto “Desarraigo”. La cita completa es la siguiente: “Nunca olviden cuántas cosas hemos tenido que cambiar para que todo quede igual” (Dennis Cunliffe, del artículo “El Gatopardo en Technicolor”, Diario “Expreso”, Lima 1970).

La cita completa me hace pensar que el resto de fragmentos que aparecen en ambas pinturas corresponden al artículo en el diario “Expreso”. La fecha que indica (1970) corresponde a un año después del inicio de la Reforma Agraria y el caso de homonimia entre el autor de la cita, Dennis Cunliffe, la autora del texto-guion de la muestra, Soledad Cunliffe, y una de las dos artistas del proyecto “Desarraigo”, Sonia

Cunliffe, me invita a deducir que se trata de una tradición familiar heredada, en donde las artistas repiten un discurso familiar de resentimiento frente al proyecto velasquista (la herida pituca a la que he hecho mención en el capítulo 2 de esta investigación). Solo habría que analizar la cita: la idea de no olvidar aquello que se tuvo que sacrificar para que “todo quede igual”.

Deduzco que aquellas cosas que se “cambiarón” hacen alusión a la expropiación de tierras de terratenientes (recordemos que ambas artistas crecieron en haciendas azucareras como se menciona en el capítulo 2) o, quizá, al escarnio que sufriera la élite durante este periodo al ser declarados enemigos del estado. Sin embargo, ignoro a qué se refiere con la idea de que “todo quede igual”. La cita, escrita un año después del inicio de la Reforma Agraria, ignora por completo la responsabilidad de los terratenientes en tanto patrones que usaban la fuerza laboral de campesinos, así como también ignora las situaciones de explotación que estos últimos sufrían. Más importante aún: afirmar que todo “quede igual” a un año del inicio del proyecto velasquista suprime por completo la capacidad de analizar de manera general los méritos del proyecto.

Se puede discutir el fracaso económico del mismo, pero no el proyecto modernizador que brindaría dignidad e igualdad al campesino, al sujeto subalterno. Irónicamente, esta idea de subalternidad es la que ambas artistas, Cunliffe y Pestana, pretendieron mostrar en su propuesta artística. Se está criticando la reforma que dio dignidad a los campesinos desde la posición de quien se vio perjudicado (la élite), pero, al mismo tiempo, se está ensalzando al campesino a partir de un discurso dominante de la élite. En otras palabras, los únicos modos de representar la subalternidad y darle dignidad al sujeto subalterno (que para efectos de su propuesta artística ya se ha evidenciado que no existe) son a partir de los propios discursos que a la élite le parezca cómodo o conveniente.

La actitud que presentan Pestana y Cunliffe busca que se equipare su propuesta con las formas de arte político que se han mencionado anteriormente, que se le reconozca el valor crítico al orden social, a la historia, a la voz del grupo social al que ellas pertenecen y hay, entonces, una necesidad de posicionar a “Desarraigo” dentro del mismo estatus de lo que hemos considerado como arte político. Indudablemente, su propuesta está diciéndole al espectador algo respecto a su posición como sujetos dentro de un espacio social, sus cualidades, su sensibilidad, la manera de ver al otro, de verse a sí

mismos, de ver al país, a la niñez, al juego, al subalterno, al sujeto dominante, a la maternidad o los mecanismos diversos que utilizan para validar todo este abanico de posicionamientos sociales. Pero más importante aún: presentan este discurso del regreso del patrón y la evocación a una era de privilegios a través de espacios de exhibición que relacione este discurso con artistas y prensa tanto nacionales como internacionales, así como una búsqueda en posicionarse como artistas “intelectuales” en sus relaciones con curadores con una trayectoria reconocida en la escena artística local (Buntinx y Torres), por lo tanto se trata de utilizar estos mecanismos para dar a conocer un mensaje, como fue el caso de la primera feria de arte internacional celebrada en el Perú, Art Lima 2013:

Sin embargo, en la primera edición de la feria Art Lima del 2013, las artistas Silvana Pestana y Sonia Cunliffe presentaron su proyecto “Desarraigo”. “Los canarios no sobreviven en libertad” es la metáfora que articula una obra en la que vemos niños huérfanos vagabundeando por una ruinoso ex hacienda del norte, como si se tratase de campesinos abandonados por sus patrones, quienes fueron obligados a abandonar “lo suyo” –la tierra y sus gentes– por culpa de Velasco. Se trata de dar voz a una reivindicación histórica de cierto sector de la derecha que ubica en esa época su propio declive como clase, aunque debemos decir que las artistas no forman parte de una oligarquía arruinada, sino de un sector de la burguesía que superó sus traumas con la recomposición del poder capitalista en décadas posteriores. No obstante, hacen suya la demanda histórica por liquidar el recuerdo de Velasco mientras ponen en práctica una estética abiertamente de derecha en un país en la que esta y sus artistas prefirieron mantener el gusto y la intención artística separadas de la actividad propiamente política, como Szyszlo tantas veces declaró. (Mitrovic, 2019)

Hay un hecho importante y es que quienes desarrollan “Desarraigo” son no herederas directas de esta “pérdida” de los privilegios, sino que, como refiere Mitrovic, se trata de sujetos que superaron la Reforma Agraria. En ese sentido, es interesante que las artistas asuman como suya una causa que no les corresponde desde una perspectiva personal. Si los hacendados de Mayer resultan ser patrones de los cuáles se habla, pero que no poseen un rostro, en el caso de las artistas resulta que la figura del fantasma del patrón recae en ellas a partir de este reclamo a Velasco. He ahí la diferencia entre los antiguos patrones que han caído y aquellos que reclaman la pérdida de estos y el legado

de los mismos. Se ha mencionado, por ejemplo, que las familias de las artistas guardaron algún tipo de relación con las haciendas azucareras al norte del Perú, lo cual las pudiera colocar como el rostro reconocible de este legado perdido al que buscan llamar, pero si se supone pertenecen a un grupo social que superó el trauma de la expropiación y se reposicionó en el poder, ¿por qué representar a un grupo social con el que no se identifican más? Esto es bastante curioso, porque ocurre lo mismo cuando buscan representar a un subalterno. Es decir, “Desarraigo” no representa ni al grupo subalternizado ni al grupo de la oligarquía limeña. Sus exponentes no se encuentran en ninguno de los dos márgenes.

No obstante, su discurso se encuentra más cerca de representar a la oligarquía desde su posición en la pirámide social. Las artistas, como ya se ha mencionado en repetidas ocasiones, arrastran consigo una mirada del país anterior a la modernidad. No creo que las señoras Cunliffe y Pestana quieran alzarse como las nuevas patronas, pero lo que el análisis me indica es que “Desarraigo” se coloca como la voz de toda una tradición de clases sociales desde la cual existen individuos que se colocan por encima de otros y, en ese sentido, esta exposición de arte da cuenta no de la subjetividad de dos mujeres artistas, sino de todo un grupo social. En el documental “La revolución y la tierra” (2019), los descendientes de los antiguos patronos realizan peregrinaciones anuales para que sus nuevas generaciones puedan apreciar aquello que “perdieron” a partir de la Reforma Agraria. Si se pensara en ello, podrían explicarse los razonamientos alrededor de abrazar una tradición o hacer propia una herida que ya no es suya.

Las artistas olvidan además (o no es de su interés considerarlo) que para situarse como “artistas políticas” no basta con el aval del suceso histórico o la supuesta seriedad que brinda un curador de trayectoria reconocida y la exhibición de una propuesta dentro de un espacio de alta exposición para el comercio artístico (Art Lima), sino que se debe entender qué motivó a que se gestara un “Arte político” en el Perú. Ocurrieron muchas cosas dentro de su gestación (violencia política, censura, conservadurismo, desigualdad social) y muchas de ellas no han sido aún superadas. No se trata únicamente del interés de un grupo social, sino de toda una sociedad en su conjunto y de la participación de todos sus actores:

La situación del país tenía un panorama de aislamiento y desde el ámbito cultural, no existía conexiones con el ámbito internacional. Todo esto, empujó a producirse iniciativas propias, sobre todo, liderado por grupos de jóvenes, desarrollando

procesos adaptativos desde la apropiación, donde reciclaje y montaje (como práctica “povera” dada las condiciones mismas del país y de la sociedad) alientan el desarrollo de la deconstrucción de la imagen y del signo, para generar otros significantes y, por tanto, sentidos de contenidos.

(...)En los 90 el panorama es interesante porque en pleno contexto político presidido por Alberto Fujimori, el estado de derecho quedó anulado dado el carácter mismo del tipo de sistema impuesto por él, es decir un gobierno *de facto*, desarrollado bajo el aparente sistema democrático. Todo era controlado, perseguido y hasta cierto punto, silenciado. Y esto motivó a que nuevos colectivos jóvenes surjan, promoviendo movilizaciones abiertas y en espacios públicos, como plazas, parques, etc. quienes protestaron por lograr reestablecer sus derechos. Una cuestión interesante de este periodo es el carácter performático que las expresiones artísticas empezaron a evidenciar. Y dada la coyuntura y el carácter de denuncia y protesta que estas acciones tenían, impulsaron a exponerse fuera de los espacios formales del sistema artístico.

(J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020).

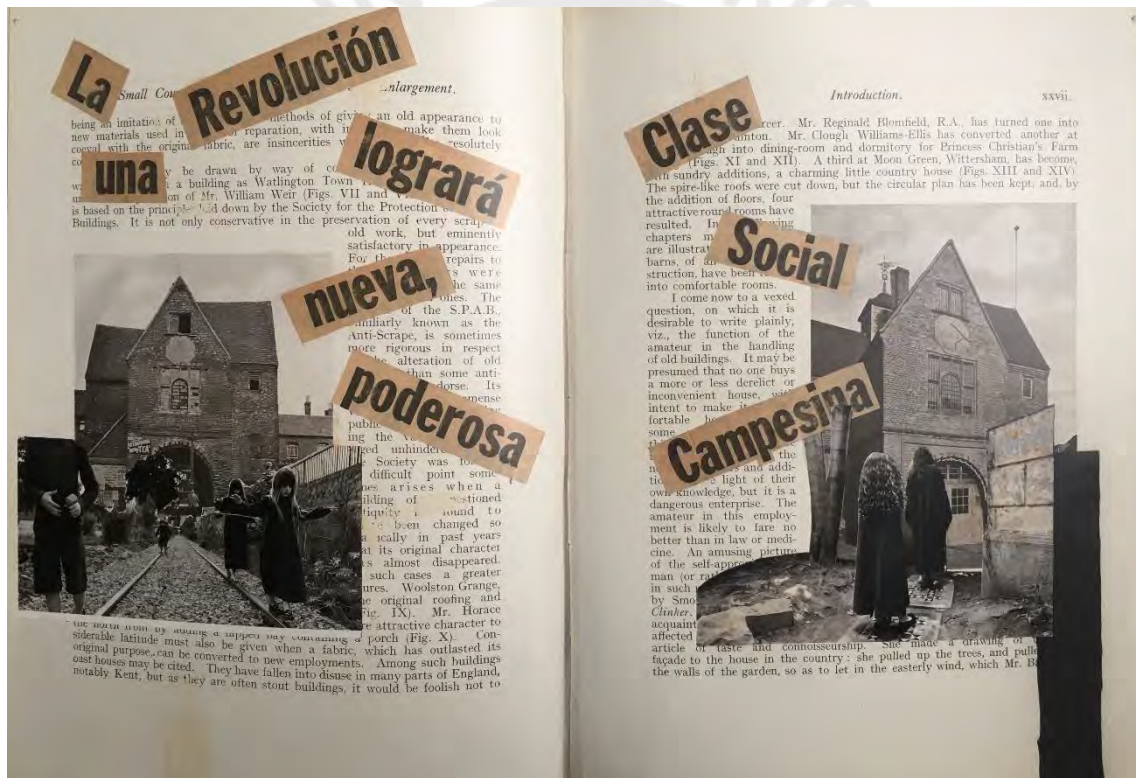
El simulacro de arte político a partir de “Desarraigo” tiene como finalidad afirmar como verdadero un discurso que ignora muchos hechos históricos en beneficio de otros pocos. La participación activa o fuera de los espacios formales del sistema artístico no encajaría dentro del marco en el que el proyecto de las artistas fue presentado. En ese sentido, no busca “restablecer derechos” o si los busca, solo genera una agencia hacia los nuevos oligarcas, hacia los nuevos dueños del país, hacia unos pocos. Hacia aquellos con poder económico que fueron a Art Lima en búsqueda de una mercancía que tenga además un discurso hecho a la medida de sus intereses. Pero no solo eso: las artistas, como se ha revisado anteriormente, también buscan posicionarse como tales a partir un entendimiento profundo de los hechos históricos que creen pertinentes a través de la colaboración con diferentes curadores de conocida trayectoria en el circuito artístico (Buntinx y Torres). A su vez, buscan estar ante los ojos de la escena artística internacional y un reconocimiento de espacios supuestamente progresistas e intelectuales:

Los artistas peruanos todavía tienen muy poca visibilidad y el hecho de tener 36 galerías de fuera en un mismo entorno te permite que esas galeristas interactúen con los artistas, con los galeristas de Perú, que vean las obras, paseen y se crea un ambiente bonito, ¿no? De compartir y además de conocer lo que hace uno y lo que hace el otro, ¿no? (S.Cunliffe, entrevista al diario “El Comercio”, marzo de 2013)

Existe un documento que formó parte de “Desarraigo” y que, al igual que las obras, fuentes literarias y material afín, da cuenta de esta visión particular a la que el proyecto apunta: se trata del libro objeto al que las artistas han hecho alusión durante sus entrevistas y que se presenta como un híbrido entre documento escrito, registro fotográfico y objeto artístico. El libro, titulado “Small country houses: Their repair and enlargement”, que tiene como autores tanto a Sir Lawrence Weaver como a Sonia Cunliffe y Silvana Pestana, es un documento que consta de las fotografías que componen la muestra “Desarraigo”, así como manuscritos hechos con lápiz que citan algunas de las líneas del cuento de Soledad Cunliffe “Cuando nos quedamos solos”, analizado ya en un capítulo anterior. Además, posee entre sus características que está forrado en una suerte de terciopelo rojo y con filtros de color que hacen pensar en que el libro no es sino un documento de la época: papeles amarillentos, simulaciones de agujeros en papel hechos por polillas y dibujos hechos a mano son otras de las características del documento.

“Small country houses” no es sino una intervención de un manual de reparación de casas a partir de los discursos que maneja la muestra “Desarraigo”. La elección de este manual no es gratuita y busca reforzar la idea de lo perdido. La pérdida en el discurso que se maneja en este proyecto no es otra cosa que la pérdida de los privilegios materiales. Si comprendemos esto, podremos comprender mejor las palabras de Higa en torno a que la muestra tiene un tratamiento político forzado. Ocurre que la verdadera intención del discurso del patrón queda fuera de dudas a partir de la lectura de un documento que contradice la versión de historicidad que se le quiere otorgar, pues, en ningún momento, el documento deja de revelarse como un llamado a la pérdida del hogar como espacio material, no solo simbólico, como ocurría en el caso de los niños de las fotografías/pinturas.

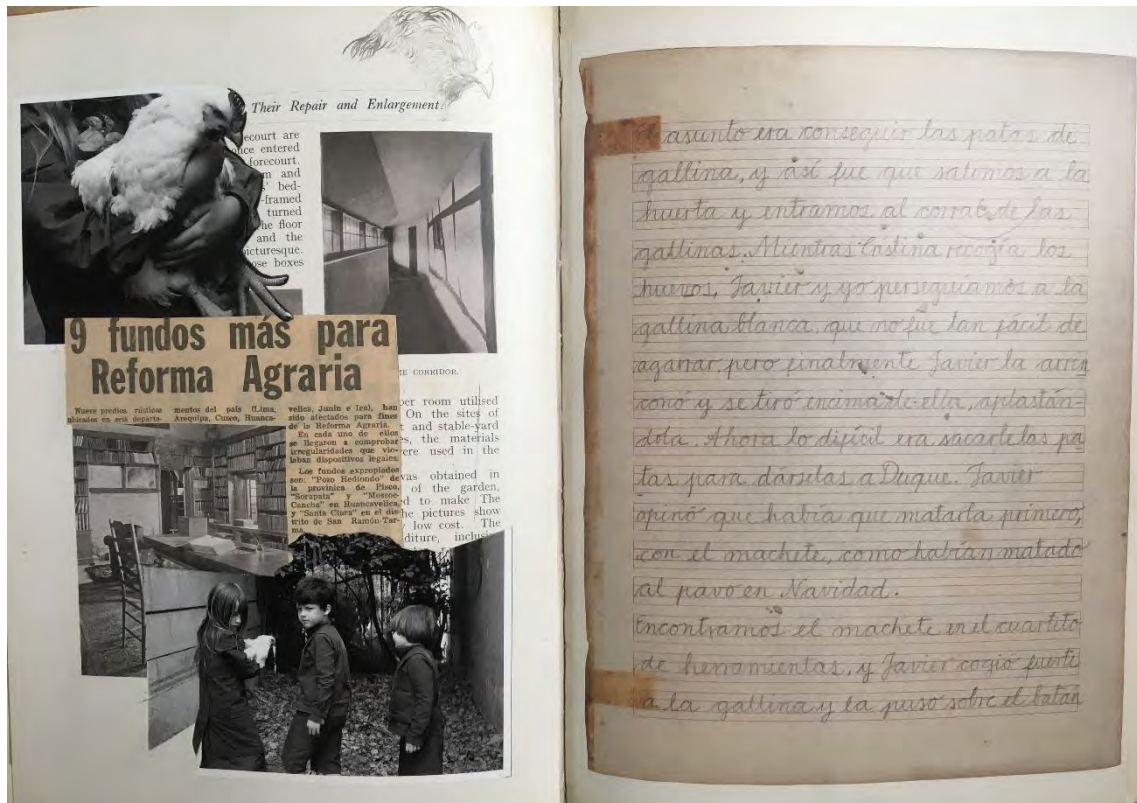
Lo primero que llama la atención es hacia quién va dirigido este documento. En esta investigación se ha hecho referencia a las entrevistas de las autoras, los documentos escritos como textos curatoriales, literarios y a las obras de arte en sí mismas. Se ha concluido que todas forman parte de un discurso mayor que se desprende del análisis. “Small Country Houses”, sin embargo, no requiere análisis alguno, porque es explícito en su contenido y, sin embargo, no se configuraba como pieza clave de la exposición, sino más bien como compendio de la misma. En ese sentido, el libro-objeto no esconde su intencionalidad, sino que, por el contrario, revela sus fallas, las cuales deben ser entendidas como momentos mediante los cuales el discurso del patrón hace su aparición sin la necesidad de revelar significados a nivel de metáfora o de análisis del discurso.



Cunliffe, S. & Pestana, S. *Small Country Houses: Their repair & Enlargement*. 2013

Llama la atención, además, que el libro base para la intervención sea escrito en inglés considerando que se ha mencionado ya que la elección del momento histórico bajo

el que se contextualiza esta muestra no ha sido gratuita (la Reforma Agraria). Esto es interesante, porque da cuenta de cómo el sujeto artista construye su discurso en tanto a su propia realidad y desde su lugar de enunciación. “Desarraigo” siempre fue una mirada de la pirámide social limeña, aquella que se ve a sí misma como heredera europea y que pretende todavía negar su naturaleza mestiza a partir de su investidura señorial (Portocarrero, 2015, p. 7).



Cunliffe, S. & Pestana, S. *Small Country Houses: Their repair & Enlargement.* 2013

Pero hay más. Los ejemplos que se adjuntan poseen entre sí una naturaleza similar: todos ellos combinan el manual de restauración del hogar como una suerte de símbolo caído, perdido, mientras que, al colocar las fotografías e intervenirlas en texto y recortes de periódico alusivos a la Reforma Agraria, se logra construir una idea en donde la promesa velasquista resulta desoladora o falsa en contraste con los modelos analizados en capítulos anteriores, lo que resulta en una suerte de propaganda política en favor de los ideales perdidos que son básicamente de corte económico. La situación de esclavitud a la que la oligarquía peruana sometía al campesinado queda suprimida en favor de la pena que le causa a esta misma oligarquía haber perdido sus casas.

Es curioso cómo el libro-objeto señala desde la primera imagen que “un lugar no es un objeto” y, sin embargo, toda la atención de este documento se centra específicamente en la pérdida del poder económico y material encarnados en la forma de la casa o el fundo como mercancía y el estilo de vida de sus antiguos moradores como símbolo de poder, el cual romantizan.

No se observa ninguna reflexión de sí mismos como clase social con una deuda social. Al contrario, ellos –la élite– son quienes se creen con el derecho de reclamar el lugar que creen que les corresponde. En cada página del documento, hay un titular o fragmentos de diarios que apelan en favor de este discurso, acompañados con fragmentos del cuento de Soledad Cunliffe escritos a mano en una suerte de ensoñación de una niñez que ha sido arrebatada, pero que, en realidad, es el recuerdo de un adulto que, como un pobre niño rico que ha caído en desgracia, construye su mirada de la niñez a partir del trauma, porque lo único que parece darle sentido a su identidad es su imagen como patrón.



Cunliffe, S. & Pestana, S. *Small Country Houses: Their repair & Enlargement*. 2013

Centrarme únicamente en este documento podría tomar una investigación en sí misma, lo cual no es el caso, pues se busca analizar una exposición de arte, su gestación y sus consecuencias, por lo que seré puntual en mis observaciones, las cuales se enfocan en la manera en la que queda al descubierto el discurso del patrón. También, se debe pensar que este documento se constituye como un panfleto o una propaganda en el marco de Art Lima 2013 y busca constatar un discurso hegemónico ante la comunidad internacional, en este caso, las galerías de arte. Esto es muy similar a lo que se observa con Petrozzi en el documental “La revolución y la tierra” de 2019, en donde se busca la aceptación de diplomáticos españoles apelando al “linaje” europeo como sinónimo de estatus y validación.

En mi opinión, se trata de una suma de elementos los que motivan a presentar este simulacro de arte político en una feria de arte. Pareciera que la operación que se ha realizado inicia con posicionarse como artistas representantes del mercado del arte peruano y, en un movimiento posterior, al estar bajo la mirada de otras galerías internacionales, se construye una simulación de arte político por intereses comerciales. El arte político, como se ha revisado líneas atrás, no escapa de la lógica de convertirse en objeto con valor comercial y, al buscar darle un aire de “solemnidad” o “seriedad”, “Desarraigo” se presenta como una propuesta torpe en la reflexión que hace respecto a los diferentes temas que busca tratar. Logra su cometido en términos de invitar a la reflexión, pero no hacia los puntos que le ha interesado tratar originalmente, como se evidencia tras contrastar el análisis de las declaraciones de las artistas, de las obras que las conforman y la curaduría alrededor de la muestra.

Todo lo anterior, sin embargo, no logra explicar completamente las razones por las que “Desarraigo” se valida como discurso. Considero que existen dos formas más que permiten la validación de estos discursos. La primera, aunque breve en su explicación, encontraría justificación en la caída del sueño del ideal peruano. En la investigación que Mitrovic propone en su libro *Extravíos de la forma*, se puede trazar una línea histórica en la gestación de un sueño peruano basado en la construcción de un ideal unificador (en el caso de Szyszlo, el precolombino, el mismo que es interrumpido tras la llegada de la modernidad al Perú bajo la forma del Sinamos y otros ejemplos construidos en la Reforma Agraria) (Mitrovic, 2019). Cuando el arte popular toma forma y se constituye a sí mismo como forma de arte sin la coletilla de “arte menor”, es cuando los cuestionamientos al

sueño de Szyszlo se pueden hacer evidentes: construir la imagen del Perú desde “afuera”, sin el entendimiento de la clase popular que constituía al grueso de la población, era una utopía desde el principio, pero es con la llegada de la posmodernidad que este ideal de lo popular, que pasa por lo político entre los años 80 y 90, desaparece.

Entonces, culpar a una exposición como si esta gestara discursos ideológicos tampoco es el camino. De cualquier modo, nunca lo ha sido en esta investigación y eso es precisamente lo que se busca revelar aquí, pero es importante destacar el hecho de que algo tuvo que haber ocurrido para que estos ideales propios del “sueño peruano” cayeran. Ciertos intelectuales y artistas cesaron en sus discursos críticos tras la llegada de la dictadura y el ingreso de Perú al modelo económico neoliberal (Mitrovic, 2019, p. 139), lo que me lleva a la pregunta siguiente: ¿tiene el capitalismo tardío parte de responsabilidad en la construcción de discursos que ignoren la realidad en pro del beneficio de unos pocos?

El desarraigo de las ideas

La respuesta rápida es que sí, en parte. Todo este intento fallido de simulación de la realidad hace que sea inevitable no pensar en la lógica postmoderna. El porqué de intentar una simulación de la realidad tan torpe me invita a reflexionar sobre la lógica cultural del capitalismo avanzado de Jameson en donde las diferencias conceptuales del mundo moderno y postmoderno. El sujeto postmoderno ha perdido su centro, su orden tras la caída del nombre del padre, es decir, la caída de un orden mayor al cual seguir, por lo que el sujeto contemporáneo se encuentra perdido en el mar de la diferencia, lo que es consecuencia de este desprendimiento del centro. Así como los zapatos de labriego de Van Gogh y los zapatos serigrafiados de Warhol, los niños blancos subalternos de “Desarraigo” son una confusión, una serie de conceptos desordenados que creen encontrar coherencia en su discurso combinando diferentes aspectos, diferentes herramientas, disimiles entre sí.

Los zapatos de Van Gogh son un relato del campesino, de su vida, de su experiencia personal. Esconden más cosas que solo la mera representación (Jameson, 1992, pp. 23-24); sin embargo, y a pesar de que la obra de Cunliffe y Pestana representan

a un sujeto, este representa otra cosa. Quiero decir que ellas buscan construir una metáfora entre la historia y los personajes que proponen, pero esta representación, si bien es cierto, esconde algo más, no es aquello que ellas dicen querer comunicar. Comunica un mensaje entre líneas, pero no el mensaje que ellas describen. En ese sentido, su trabajo se equipara más con el ejemplo de las “Diamond Dust Shoes” de Warhol en el hecho de que no comunican más que una crítica al sentido de pérdida y confusión del sujeto contemporáneo. Los zapatos de brillo de Warhol estaban imposibilitados de relatar una historia íntima, del subalterno que trabaja, del hombre rural, de la historia del campesino. Sin embargo, los zapatos de brillo, en su fría y banal representación en serie, critican al sujeto contemporáneo y que “no nos dice nada en lo absoluto” (Jameson, 1992, p. 27). Es decir, nos dice algo, pero a diferencia de los zapatos de labriego, se trata de una superficialidad que nos impide imaginar al sujeto al cual pertenece o su entorno.

Pero hay otras diferencias notorias entre la época modernista y la postmodernista, entre los zapatos de Van Gogh y los de Andy Warhol, en las que hemos de detenernos brevemente. La primera y más evidente es el surgimiento de un nuevo tipo de bidimensionalidad o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal: esta es quizás la característica formal suprema de todo el posmodernismo y tendremos la oportunidad de regresar a ella en otros contextos (...) Es como si estuviéramos asistiendo aquí a la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en la obra de este último, un mundo quebrantado se transforma en estridencia cromática de Utopía merced a un fiat nietzscheano o a un acto de voluntad. (Jameson, 1992, p. 29)

“Desarraigo”, al igual que la obra de Warhol, no habla del sujeto en sí, sino de la sociedad que contiene al sujeto. Sin embargo, a diferencia de la obra de Warhol, las artistas insisten en que su trabajo es una metáfora en todo el sentido de la palabra, que cada acción ha sido pensada y maniobrada de tal manera que nada es dejado al azar. La realidad es otra y claro que es una obra que invita a la reflexión, pero no en el sentido en que las artistas han buscado expresar, sino todo lo contrario. La reflexión es llevada a cabo desde el análisis crítico de su proyecto y las diferentes consideraciones que han tenido en cuenta para llevar a cabo la performance.

¿Por qué sucede esto? El mundo postmoderno no cree en nadie, porque ya no existe un centro, un orden al cual obedecer. Llamemos a ese orden de diferente manera y para efectos de esta investigación pongamos que se trata de una lógica de la historia, de los hechos, de la realidad comprobable y medible. Las artistas de “Desarraigo” han evadido esa lógica en pro de su propia subjetividad. Creen en ella; creen estar en lo correcto y defender una causa justa a partir de la denuncia de un momento histórico determinado como es la Reforma Agraria y pueden estar en todo su derecho de ser críticas con ello. De hecho, hubiese sido interesante ver una propuesta desde una lógica derechista que analice la otra mirada, la mirada del terrateniente, de sus hijos, de la élite. En parte logran esto, pero desde el instante en que operan sin contrastar su información con otras fuentes, de quedarse únicamente en el relato familiar como única fuente de información para tratar un tema tan sensible, amplio y complejo de nuestra historia nacional, todo ello provoca que “Desarraigo” no se sostenga. Al “descentrarse”, el sujeto “descentra” su lógica y apunta a diferentes lugares sin saber hacia dónde se dirige.

Desde el momento en que se estableció una deconstrucción de un hecho histórico y de un grupo social con sus propias características, ocurre una transformación y una lectura subjetiva de la realidad. Un artista puede imprimir su propia sensibilidad de los hechos y representarlos a partir de su propia visión, pero cuando se trastoca un sentido de la realidad en donde impera la del propio sujeto ejecutante (las artistas) y se busca hacer pasar por real algo que es producto de la pura subjetividad es en donde nace el problema. Más grave aún es el hecho de no pensar en el otro, sino solo en la satisfacción personal. “Desarraigo” presenta esta característica, porque su falla radica en una lógica individualista, una lógica que responde a la del sujeto contemporáneo sin culpa respecto a que si el proyecto que trabaja es coherente o consecuente con el otro y esto es debido a que las artistas, en tanto sujetos que responden a la lógica postmodernista jamesoniana, no creen en una comunidad universal a quien rendirle cuentas. Lo que prima aquí es el sentido de los intereses particulares por encima de los intereses colectivos, del “qué dirán”, del “cómo afectará lo que hago en tanto sujeto que forma parte de una comunidad”.

Al final del segundo capítulo lancé una pregunta en torno a qué cambió en la esfera pública y la esfera artística peruana de finales del siglo pasado hasta hoy y qué ocurrió en estos campos para que apareciesen discursos hegemónicos que rechazan la historicidad nacional. El sujeto posmoderno responde de manera general a ese cuestionamiento, pero,

como se ha revisado, ocurre también que el Perú, entra en esta nueva fase neoliberal “manteniéndose como parte de una nueva fase del capitalismo. Esto implicó que el tema del mercado se libere e inserte en todos los ámbitos productivos, incluyendo el arte.” (J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020). Si bien es cierto, durante la década de los noventa, la dictadura fujimorista cayó con la emisión de los “vladivideos”, esto último no impidió que la corrupción se asentara en la dinámica nacional. “Es curioso, porque finalmente los artistas terminan siendo absorbidos por el mercado, perdiendo fuerza, a pesar de mantener los discursos y de asistir a otras problemáticas del Estado que iban contra el sistema democrático y los intereses del país. La corrupción, por ejemplo, terminaría por consolidarse.” (J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020).

Esto, en mi opinión, trae consigo un hecho significativo: la caída de ideales a partir de la absorción del artista en el mercado. Los discursos que se construyen son polifacéticos y eso no tiene nada de malo, pero trae consigo un cambio de ideales. De la lucha por las libertades civiles se pasa a un momento en el que, como nación, al Perú le preocupa mantener el crecimiento económico a partir de la inversión privada y el crecimiento económico y el arte no fue ajeno a ello (J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020). Existe entonces un inmediatismo por parte de la posmodernidad bajo esta estructura neoliberal que fomenta el arte joven, pero “aún en procesos de consolidación de sus prácticas y discursos” (J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020). La sobreexhibición, las tendencias y el poco interés en el contenido de las propuestas a partir de emulaciones de propuestas de moda se convierten en la pauta y el acceder al mercado artístico, en la meta. En ese sentido, las galerías crecen, se diversifican a partir de capitales extranjeros y al día de hoy las ferias de arte suplantando a los espacios de exhibición, aunque estos solo tengan un carácter comercial y “respondan a sus lineamientos como espacios de venta” (J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020).

Así, asistimos a producciones desenfocadas, simulaciones de proyectos visuales que aparentemente se centran en problemáticas sociales, pero que resultan ser artificiosos y fallidos. Hay un desconocimiento de los temas y de la realidad a la que se aluden. Sin embargo, encontramos una cobertura mayor en los medios de

comunicación de gran presencia en nuestra ciudad, como si fueran proyectos de gran envergadura, cuando, todo lo contrario, resultan ser discursos poco sólidos, ficciones de una parte de nuestra historia que no resisten defensa alguna.

En arte contemporáneo, y sobre todo, político, se puede interpretar, se puede deconstruir, pero nunca mentir.

(J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020).

Esta mirada particular del país es el resultado de este “desarraigo de las ideas”, de un sujeto que ya no se configura como parte de un espacio vital; es por eso que no hay ninguna consideración respecto a un fenómeno tan obvio como la Reforma Agraria más allá de cómo esta afectó a un sector de la oligarquía peruana. La realidad, pese a ser sumamente compleja, dramática y llena de aristas, es sencillamente ignorada, porque la lógica con la que se constituyen estos discursos hegemónicos está amparada también bajo una mirada individualista y narcisista.

A lo largo de la investigación, se ha visto que impera una lógica pos colonialista en los discursos de dominación y esta se ha evidenciado en el análisis de los discursos de las artistas y de los objetos culturales que forman parte de “Desarraigo”, pero dirigir el problema únicamente a las estructuras de desigualdad que han imperado por siglos en el Perú no sería suficiente para explicar por qué existiría un discurso político desde el arte o por qué construir agencia de la élite desde el arte cuando podrían valerse de otro tipo de estrategias de dominación. Lo que resulta importante a destacar en el uso del arte como estrategia discursiva es que se ha buscado validar un discurso de dominación –consciente o inconsciente– a partir de diferentes estrategias. Una de ellas es el discurso del patrón o de la élite dominante que abarca otro tipo de lógicas estudiadas (la maternidad, la niñez, el subalterno), pero también se puede identificar la lógica de un sujeto que construye una visión de la realidad a partir de una simulación en aras de sentir que construye un discurso crítico e importante.

No me cabe la menor duda de que Pestana y Cunliffe creen en lo que argumentan y si esta lógica no parte de un discurso colonial, lo hace a partir del discurso del sujeto postmoderno. No es mi deber establecerlas en un bando u otro, sino establecer los niveles

de lectura que posee su proyecto. Existe en este una pérdida del sentido de lo histórico, de pensar únicamente en el presente, en el sentir de los familiares hacendados de Pestana y Cunliffe, y abordar esta tradición oral como una fuente histórica (el relato “Cuando nos quedamos solos”). Lo que une a ambas artistas, al margen de una mirada de la élite que ya se ha analizado, es la dimensión individualista con la que analizan la realidad sin el requisito de analizarse como parte de esa misma realidad a la que pertenecen. (Jameson, 1992, p. 64).

La violencia de la metáfora

Entonces, para mí todas esas construcciones que vienen de ciertos sectores que se vinculan con los hegemónicos como el proyecto “Desarriago”, “Si no existe el más allá” o “Tout est fétichiste-Tout est politique”, son dignos de sospecha. Simplemente merecen ser fichados, para ponerlos como ejemplos de lo que no deberían hacer los jóvenes estudiantes de arte.

(J. Peralta, comunicación personal, 30 de junio de 2020).

Se ha mencionado ya que la construcción simbólica que se realiza entre la metáfora sujeto subalterno y simulacro de sujeto subalterno corresponde a una mirada que posee la élite respecto a la subalternidad, y cómo esta mirada está determinada a partir de los discursos del patrón, del siervo y cómo existe una agencia por parte de grupos dominantes desde donde se valida su autoritarismo justificándolo y sublimándolo en una propuesta artística. Al margen de las interpretaciones que ha arrojado este análisis y de las incongruencias entre el argumento de la propuesta y la puesta en escena (algo que se ha revisado ya en los capítulos 1 y 2), corresponde dar una mirada a un último aspecto: la violencia que generan argumentos que invisibilizan la dominación de sujetos en beneficio de otros y, para este caso particular, me refiero a la comparativa que “Desarraigo” realiza entre un niño y un campesino. El elemento clasista y racista se construye a partir de discursos de lógica colonial que ya se ha revisado con anterioridad, pero habría que analizar el efecto nocivo que este tipo de discursos trae consigo.

El dar como un hecho natural que se reduzca la complejidad de un sujeto como el campesino a la mirada de un niño perdido sin patrón nos habla de cómo las relaciones sociales en el Perú se construyen y se reproducen de modo tal que se convierten en estandartes “oficiales” de la representación de determinados sujetos. El racismo construye discursos y estereotipos, y estos últimos resultan siempre violentos en el sentido en que reducen la complejidad de un ser humano, de un grupo étnico o social bajo esquemas que, se asume, deben repetirse en todos y cada uno de ellos. La violencia del estereotipo es tal que determina la manera en cómo miramos al otro y lo que la *performance* artística en cuestión nos dice es que los campesinos y todo aquel que se le asemeje de acuerdo a cualidades basadas en el prejuicio son sujetos incapaces. Son sujetos en minoría de edad a los que hay que orientar bajo los mismos esquemas coloniales de dominación en donde en lugar de aceptar los antagonismos, se les busca someter. De hecho, la mirada que este estereotipo establece sobre el sujeto andino responde a un proyecto republicano en el que la exclusión del indígena había sido diseñada en beneficio de una república de corte español (Méndez, 1997, p.20). “Desarraigo” rescata esta idea al excluir la complejidad del sujeto campesino en favor de un ideal de subalterno de acuerdo a un enfoque occidental en donde es el niño blanco quien se posiciona en el lugar del históricamente excluido.

La violencia de esta metáfora es el manifiesto de un fantasma colonial. Las relaciones sociales en “Desarraigo” se muestran jerarquizadas de modo tal que son las testimoniantes Cunliffe y Pestana quienes se manifiestan como las voces de la razón y del saber, quienes, a través de la idea niño-campesino, se posicionan como aquellas que otorgarán la conciencia y sabiduría a un sujeto tan abyecto que puede construirse como alguien incapaz de valerse por sí mismo sin la guía del patrón, por lo que es esta figura del patrón la encarnación de los valores de un esquema de dominación al que ellas construyen como el oficial y válido. A través de su metáfora, se refieren al campesino o al subalterno, en general, como alguien inferior, desigual, alguien que no posee aquello que ellas tienen. El racismo de esta propuesta artística pone de manifiesto que se trata de una práctica que posiciona a su grupo social como diferente del grupo al que analizan y, al mismo tiempo, presentan a “Desarraigo” como una práctica de exclusión.

Un sujeto subalterno puede ser un sujeto blanco, pero en el Perú la raza posiciona socialmente a un sujeto (de ahí la ‘‘utopía del blanqueamiento’’ de Portocarrero). En ese sentido, construir un sujeto subalterno a partir de la representación de un niño blanco, como es el caso de ‘‘Desarraigo’’, evade (o no le interesan) ciertas consideraciones en torno al poder que se establecen en nuestro país, específicamente la representación de un campesino.



José Sabogal, ‘‘El recluta’’, 1926



Martín Chambi, ‘‘El gigante de Paruro’’, 1929

Se puede pensar, por ejemplo, en la representación que se hace del sujeto subalterno en la obra de José Sabogal o Martín Chambi desde la cual los rasgos físicos de los modelos se corresponden a los del hombre serrano. Ambos trabajan la representación desde una visión indigenista, en el caso de Sabogal, o recurren a la representación desde un enfoque antropológico, pero, a pesar de las diferencias de estilo, ambos artistas manejan un sentido en común respecto a la subalternidad en tanto al sujeto al que buscan representar. Entonces, subliman sus formas como lo hiciera, por ejemplo, Luis Montero en el caso del cuadro sobre los funerales de Atahualpa mencionado al inicio de este capítulo.

A diferencia de las imágenes anteriores, la fotografía en “Desarraigo” erradica en su construcción todo atisbo de subalternidad como si se tratase de una negación a sus formas. El sujeto subalterno pareciera ser tan intolerable que se le “blanquea” para que encaje en uno de los múltiples discursos que maneja esta muestra: el discurso de maternidad y niñez. Cuando se suprimen los rasgos característicos de un sujeto subalterno, se ejecuta un el acto de violencia en tanto la censura de sus formas. Si se observa la fotografía, se verá que se trata de seis niños blancos que sostienen una gallina, en un intento por recrear una de las escenas que Soledad Cunliffe menciona en su cuento “Cuando nos quedamos solos”. En el relato, los niños se ven en la necesidad de matar a una gallina para alimentar a su perro Duque, quien está hambriento. Este hecho pareciera marcar el fin de su inocencia, y su ingreso a un mundo de violencia y salvajismo.



Sonia Cunliffe, fotografía, 2013

La fotografía representa la misma escena del cuento, con el añadido de que los niños, siempre que se encuentren fuera de casa y sin supervisión adulta, vestirán túnicas negras y se encontrarán en situaciones de potencial peligro: el matar a un animal los convierte en salvajes, o peor aún, en sujetos potencialmente peligrosos.

El resultado es el de un simulacro de subalternidad a partir de una visión limitada que la élite posee de este: menores de edad, dependientes, sucios, que usan ropas oscuras como metáfora (se mencionó este punto en capítulos anteriores) y que necesitan una guía,

pues, sin ella, entrarán en contacto con su lado salvaje y que, como en la fotografía que se adjunta, recurrirán a la violencia como los niños con la gallina.

Sin embargo, quizá, lo más preocupante es que, a pesar de buscar representar la subalternidad, esta es negada en tanto a la forma en cómo se representa al campesino en un país como el Perú. Lo único que se evidencia, una vez más, es cómo se construye la mirada de un fenómeno como la Reforma Agraria desde los propios miedos de aquellos que fueron expropiados.

La exposición pareciera no caer en cuenta de que se recurre a un acto de censura del sujeto al que se busca representar so pretexto de tratar temas como la maternidad y juego desde el enfoque del patrón, y, precisamente, es aquí en donde la violencia encuentra su razón de ser: “El proyecto nacional criollo pretendió desconocer la tradición indígena y marcar la colectividad peruana con su sello señorial y trasgresor” (Portocarrero, 2015, p. 7). Además, se puede añadir lo siguiente: “Vivimos en una sociedad donde los modelos de belleza no son representativos de la realidad de sus habitantes” (Portocarrero, 2013, p. 61).

Si se piensa en esta última fotografía y se le compara con toda la campaña que la DPDRA, durante la Reforma Agraria, llevó a cabo en torno a la representación del campesino, se notará la abismal diferencia que existen entre una y otra. Ruiz Durand, por ejemplo, busca construir un sujeto subalterno que deja de ser subalterno, elevado hacia una categoría superior que no sea la de un sujeto oprimido, en un intento de liberarlo del esquema poscolonial. “Desarraigo”, por su parte, niega este hecho en búsqueda de generar agencia hacia el discurso del patrón. Evidentemente, logra su cometido.

A diferencia del estereotipo, la constitución del sujeto blanco como sujeto dominante y el sujeto andino como sujeto dominado son constituciones históricas validadas por cientos de años de dominación, por fuentes históricas, documentos y diverso material que persiste al día de hoy. Si el material que “Desarraigo” o, mejor dicho, si las fuentes de información que las artistas encargadas del proyecto validan su discurso a partir de un discurso de desprecio al haber sido expuestos como esclavistas modernos (la herida pituca) o sobre el discurso del patrón; entonces, se está careciendo no solo de rigor en la investigación, sino que se cae en un juego negligente, una práctica de violencia,

una sublimación del racismo y de la dominación a partir de algo aparentemente inocuo como el arte.

Sin embargo, al margen del discurso del patrón o del discurso de la herida del sujeto dominante, la negligencia por parte de las artistas evidencia un síntoma contemporáneo respecto a que “ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional” (Jameson, 2012, p.33) y es, por ello, que la irresponsabilidad respecto a la nula documentación del pasado histórico trae como consecuencia que exista una nula conexión con el futuro.

Las prácticas artísticas no son necesariamente inocuas; no son únicamente deleitantes ni irresponsables en su frivolidad. Las prácticas artísticas también evidencian el problema del sujeto social. Por añadidura y como ya se ha mencionado anteriormente, se puede decir que, efectivamente, “Desarraigo” es una representación del sujeto contemporáneo en el sentido de hacer política y es este modo de mirar a la sociedad lo que, indirectamente, coloca a las artistas en el contexto de una práctica del acontecimiento de Badiou, pero no en el sentido que ellas quieren otorgarle, sino, más bien, como un ejemplo de cuán irresponsable, inconsciente y perdido se encuentra el sujeto contemporáneo. Hay una expresión muy popular que reza que uno está “mirándose el ombligo” cuando está pensando únicamente en sí mismo y no en lo que sucede a su alrededor. Esto es exactamente lo que sucede.

Este tropezón, este desatino que ha resultado en “Desarraigo” es una evidencia de cómo esta sociedad de lo instantáneo se manifiesta. No hay una búsqueda de entender el sujeto, sino de “gozar sin parar”, de ser vistos bajo reflectores en una feria de arte, de ser apreciados, porque los ojos están puestos sobre uno y, a partir de este contexto, manifestar un discurso que finge ser “arte político”. En realidad, se trata de una forma de sublimar la violencia sin ningún soporte histórico más que las propias limitaciones de un grupo social, incapaz de entender o querer entender a los demás sujetos que conforman el espacio social llamado Perú, porque, sencillamente, no se consideran parte de un territorio en común.

Mientras este tipo de prácticas persistan, se seguirán legitimando las exclusiones, es decir, violencia justificada a partir de prácticas que sublimen e invisibilicen la desigualdad y el arte puede contribuir a esta lógica. Ya se ha mencionado que una práctica

artística de la violencia puede, por extensión, leerse como un discurso político y un reflejo de lo social, pero lo alarmante es que este tipo de prácticas están concebidas como verdades comprobables, como acontecimientos del problema del mundo contemporáneo. Dicho de otro modo, las artistas en cuestión están convencidas de que su modo de trabajo es inocuo y, de hecho, que este supone una contribución al despertar de la consciencia colectiva, de la crítica al *status quo* y a la construcción de un sujeto nuevo; lo que ocurre realmente es que perpetúan la construcción de un sujeto estereotipado.

A través de la metáfora del niño blanco y del campesino inscrito en la “estética de lo terso” de Byung Chul (en la que, vale decir, se basa todo objeto artístico de esta muestra, tanto pintura como fotografía, modelos, libro-objeto e incluso como feria de arte) se están naturalizando las desigualdades y la omisión del discurso del sujeto sometido. Se presenta como un ejercicio de diferenciación y exclusión en el sentido en que se presenta al campesino como diferente, como el desorientado, el menor de edad y, al mismo tiempo, se le suprime de la escena que, se supone, debería representarle. Se asume en las fotografías una posición de quién es superior a quién, quién debe representar a quién y quién habla por quién, pero no solo hay violencia en esta comparativa, aunque como veremos en la parte final de este capítulo, resulta en la más sensible y simbólica, y es cierto que el Perú es un país con un alto índice de discriminación social y racial.

Existe también violencia en la posición de patronas que asumen Cunliffe y Pestana, y en la metáfora señalada, pero también la hay en el modo en cómo asumen la maternidad como un problema compulsivo, de control y paranoia respecto a la dominación del infante, una mirada del niño como objeto y no como individuo. También, hay violencia en el rol de mujer y familia tradicional que las artistas asumen como positivo. Lo que ocurre es que se trata de una posición dominante que, para validarse, atenta contra todo aquel que de un modo u otro beneficiará su posición, lo que incluye a las propias artistas:

En un sentido muy amplio, pero fundamental, se puede decir que todos los seres humanos somos colonizados, pues, querámoslo o no, nuestra socialización está presidida por ciertos mandatos que no podemos dejar de interiorizar y a los que tenemos que responder (Portocarrero, 2015, p. 45)

En efecto, en “Desarraigo” existe más bien una inconsciencia por asumir un mandato interior que empuja a las artistas a responder por el mismo, por un condicionamiento producto de una sociedad postcolonial, una sociedad que no ha logrado descolonizarse y que persiste en repetir prácticas que no son sino producto de fantasmas de diversas ideologías de dominación, de proyectos de nación que no incluyeron mentalidades como la indígena, a la que pretendieron excluir en beneficio de un ideal de país que beneficiara a las élites (Portocarrero, 2015, p.7). Frente a la resistencia que tienen los grupos dominantes de hacer valer una representación colonial tradicional que valide el racismo, el clasismo y el género, existirán prácticas postcoloniales que asumirán el lugar que han dejado las primeras al ser hoy en día sujetas a críticas. La violencia no puede ser obvia. No puedes, por ejemplo, bombardear con panfletos antisemitas sin estar sujeto al juicio de la historia o pintarte la cara de negro para representar a un grupo social determinado sin sufrir el escarnio social, por lo que se deben maquillar estas prácticas. Con “Desarraigo” queda en evidencia que la visión “criolla” de nación se resiste a ser dejada de lado, que no se perdona la caída de un modelo oligárquico y que encontrará la manera de persistir en su discurso.

Sin embargo, la muestra de arte no es la única que presenta violencia. El hecho de que una feria de arte con vistas al mercado internacional exhiba este tipo de propuestas sin ofrecer alguna disculpa o censura invita a la reflexión. Sería injusto culpar a una exposición cuando es todo el sistema aquel que valida esta mirada postcolonial. Diarios como “El Comercio”, la revista “Cosas” o la misma Art Lima promovieron la publicidad de esta práctica sin reparar en la violencia que estaban generando al dar tribuna a este tipo de mensajes. Más grave aún, temo que ni siquiera hubo consciencia de que lo que se estaba exhibiendo era sujeto de controversia, precisamente por esta naturalización del racismo y la exclusión.

No obstante, a este tipo de prácticas violentas se le derivan prácticas de resistencia que, sin embargo, evocan los mismos fantasmas y miedos violentos, solo que esta vez del lado de quienes se sienten tocados por la violencia de la metáfora.

La lucha por el “desblanqueamiento”

En los últimos años, el personaje de la paisana Jacinta, personaje creado por el cómico Jorge Benavides “JB”, ha sido criticado duramente por un sector de la ciudadanía por su carga racista y como estereotipo violento de la mujer andina, pero esto no siempre fue así. Entre mediados y finales de los años noventa, el personaje gozó de gran popularidad entre los espectadores que interiorizaban el discurso de violencia como algo naturalizado, como algo que pertenecía a un orden natural (discurso del patrón y del siervo). Hoy día, claramente, el personaje se encuentra sometido constantemente al juicio popular, mientras que, al mismo tiempo, se resiste a ser eliminado debido a aquella interiorización que se tiene respecto al otro. Todos queremos ser patrones. El problema es mayor, porque lo que anhela el siervo-ciudadano es convertirse en patrón-autoridad, en el amo que goza del poder de subyugar a gente como él (Portocarrero, 2010, p. 23).

En noviembre de 2019, el entrenador cusqueño José Luis Chauca daba una entrevista en vivo para el medio deportivo “Radio Running”; sin embargo, fue interrumpido de dicha entrevista por María Letts Colmenares, funcionaria de la Federación Peruana de Atletismo. El incidente tomó por sorpresa a la entrevistadora, quien no supo cómo reaccionar. El video fue difundido en redes sociales y la federación ofreció disculpas públicas, ante el incidente, y mencionó que se trataría de un malentendido producto de la especulación de la prensa y redes sociales.

Los años finales a la década de los noventa pueden ser definidos como la caída del sueño de lo popular o, mejor dicho, la construcción de un nuevo modelo que va de lo popular a lo populista, lejos de las reivindicaciones de clase de décadas anteriores (Mitrovic, 2019). Los tiempos actuales pueden ser vistos como un momento en donde múltiples discursos o “sueños” entran en conflicto, pero que pueden dar pie, también, a generar agencia para sectores que antes solo fueron vulnerados con total impunidad.

Si algo no se puede negar al día de hoy es el impacto que esta muestra tuvo en un sector de la ciudadanía, específicamente, en espacios cerrados o fuera del circuito “oficial” (diarios, prensa, TV, etc.). “Desarraigo” se convierte en un tema de discusión y encuentra su mayor crítica y resistencia en espacios alternativos. La principal crítica es, como se ha revisado, el blanqueamiento de sus protagonistas que pretenden emular una

realidad que, ya sea por un tema de raza o clase social, esta muestra no se ajusta a la realidad. En un país con una tasa alta de discriminación, la respuesta que generaría “Desarraigo” no sería otra que de indignación frente a un discurso que pretende evadir la responsabilidad de una clase social que, a partir del arte, busca recuperar sus privilegios perdidos.

Esta resistencia se consigue en parte a partir de la crítica especializada, pero sobre todo a la construcción de un sujeto de clase media quien es un sujeto nuevo que ha superado la oligarquía y que no permite que este tipo de manifestaciones se tome a la ligera, independientemente de si su tribuna de denuncia sea parte del espacio oficial o no. El sujeto crítico es, además, un sujeto que empieza a superar el narcisismo neoliberal, lo que significa que es reflexivo en cuanto a su entorno y a cómo estas prácticas de violencia pueden manifestarse, incluso desde el arte.

El impacto que la crítica genera en las redes sociales es un elemento a tener en cuenta. Nos habla de la construcción de un sujeto nuevo que busca escapar de la naturalización de la violencia y desafiar a los sectores que buscan validar este tipo de prácticas. Lo que presentaré, en esta parte final de la investigación, se trata de un análisis del impacto negativo que esta exposición de arte tuvo en las redes sociales y sitios web.

Para comenzar, no se trata de agencia del subalterno, pero sí de prácticas de resistencia que se oponen al discurso oficial como el que pretende validar el concepto que “Desarraigo” lleva consigo. Las redes sociales y el ciberespacio se han convertido en espacios de resistencia desde donde se puede enfrentar a un discurso dominante. Hay que aclarar que por muy entusiastas o apasionados que parezcan este tipo de prácticas, son el resultado de la violencia que genera un poder mayor, pero llama la atención que “Desarraigo” tenga aún vigencia, pese a que los canales oficiales especializados como “El Comercio” y los demás citados en esta investigación no se pronuncien al respecto. Hago esta mención debido a que al día de hoy uno puede toparse en *Facebook* o *Twitter* con comentarios críticos a una muestra expuesta hace seis años.

Se trataría de actitudes que responden a la violencia citada anteriormente y que critican estas prácticas en una suerte de oposición a la validación del discurso del patrón. Si el racismo se manifiesta en prácticas sociales y se les institucionaliza, este tipo de

discursos encontrarán oposición en los nuevos espacios de diálogo, como es el caso de las redes sociales, pero, también, encuentran resistencia desde la propia crítica artística. En ambos casos, el análisis que se hace de la muestra desata pasiones y malestar tanto como discurso social y como práctica de arte político.

Empezaré con lo primero. Si uno analiza los comentarios por parte de los lectores de *Facebook*, se notará que oscilan desde la crítica a los discursos que pretenden validar (discurso del patrón, metáfora como violencia, agencia de la élite, etc.), así como la crítica en clave de burla hacia un sector que les es ajeno (la élite limeña), precisamente porque este sector los ve como alienígenas, como seres extraños a los cuales son incapaces de comprender.

Los comentarios que se adjuntan en esta primera imagen critican tanto la carencia en torno a la investigación, así como la burla al lenguaje con el que se les identifica en los sectores de clase media en el Perú. Por ejemplo, la frase “alucina webona” hace referencia a algunas jergas con las que se asocia a individuos provenientes de sectores A y B. Los comentarios que son críticos al proyecto en sí hacen referencia en tono sarcástico a lo ilógico de la asociación “campesino-niño blanco”.



La referencia a la palabra “*research*” que una de las artistas utiliza al momento de explicar el proyecto en el momento en que es entrevistada sirve de burla para asociar un cierto tipo de desconexión con el problema del agro a fines de los años 60. Pareciera que en el imaginario colectivo existiese una incompatibilidad entre el uso de una palabra en inglés dentro de la defensa del proyecto “Desarraigo”. Esta respuesta por parte de los comentaristas pudiera ocurrir, porque encuentran incompatible que un sujeto perteneciente a la élite social limeña sea capaz de hablar por un sujeto perteneciente al estrato dominado, como lo sería el campesino. Los comentarios, específicamente el último de la primera imagen, encuentran la misma incoherencia entre la metáfora niño blanco y campesino que se ha revisado en esta investigación, por lo que se le podría

otorgar el beneficio de la duda a la idea del proyecto, pero que falla en el uso de “niños blancos”.



Si el racismo se manifiesta en prácticas sociales y en instituciones que permiten su reproducción (Art Lima, diario “El Comercio”, Ministerio de Cultura, etc.) es porque responden a una lógica postcolonial de una sociedad que no ha podido desligarse de aquellos fantasmas coloniales, es decir, que no ha logrado descolonizarse ni verse como parte de un solo grupo en donde las acciones de uno deberían meditar por tener impacto en el otro. Como esto no ocurre por parte de las emisoras del discurso (las artistas), entonces, se recurre a una suerte de justicia popular virtual. Se construye un sujeto que desafía el *status quo* colonial a partir de comentarios que ridiculicen este tipo de prácticas y lo hacen así, porque no encuentran en las instituciones una respuesta que oiga sus

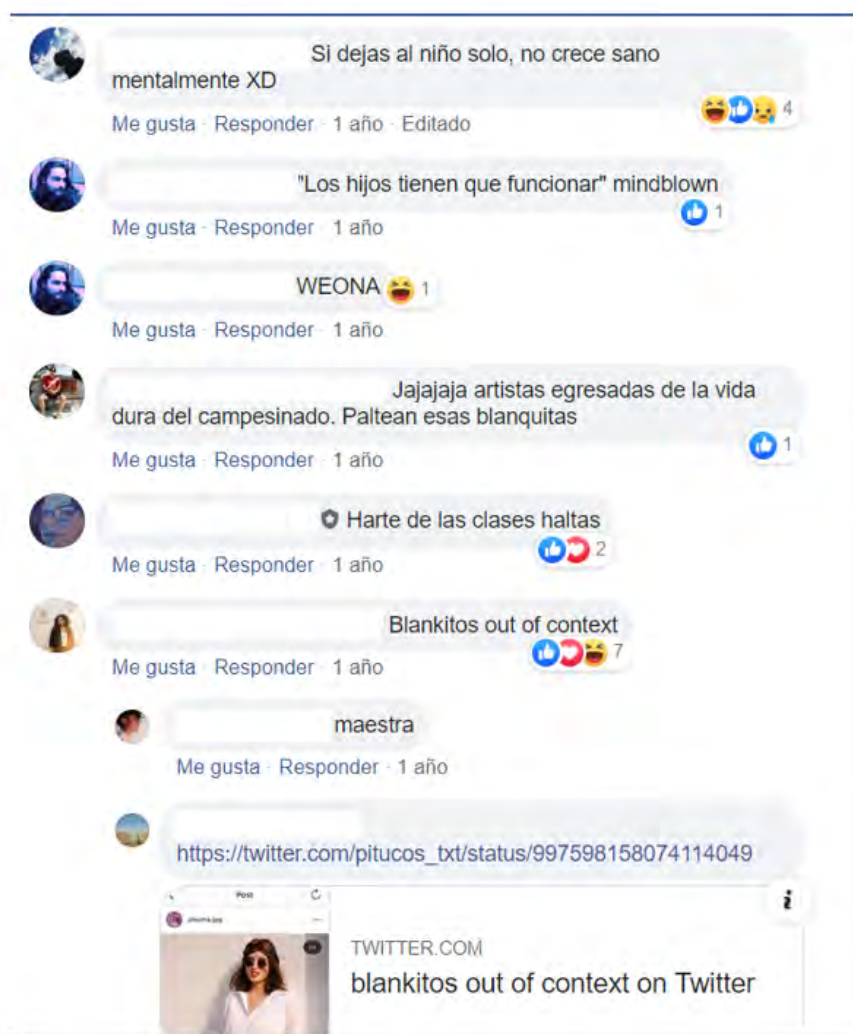
reclamos. Las redes sociales se han convertido en tribunas, en los nuevos fiscales del problema del Perú en donde este tipo de prácticas encuentran el escarnio que creen que se merecen al no encontrar respuesta a través de los canales convencionales.

En un intento por descolonizar el imaginario colectivo, el escarnio en las redes sociales se convierte en una práctica que desafía al discurso del patrón. El escarnio da lugar a la posibilidad de construir un sujeto nuevo, un sujeto crítico con los discursos hegemónicos, con prácticas que buscan falsear la historia y que son vistas como intentos de dominación y de legitimar una mirada totalitaria de la historia nacional. Si Art Lima 2013, el diario “El Comercio” y la revista “COSAS” se presentan como espacios desde donde se les da voz a discursos de violencia, el mundo digital, a través de *Facebook* o plataformas similares, se convierte en el espacio que da voz a los sectores populares y a sectores críticos. Este enfrentamiento entre ambos bandos no evita que no se pueda hablar de racismo o clasismo, porque, evidentemente, estas prácticas persisten hasta la fecha, pero sí nos habla de una intención de abrazar la colectividad peruana. Si existió un proyecto de nación criollo que buscó desconocer la tradición indígena y unir al país a partir de un discurso “criollo” (Portocarrero, 2015, p.7), las redes sociales, en su naturaleza plural, se convierten en espacios de debates críticos en donde no existe el control de un amo ni la censura crítica. De hecho, este tipo de movilizaciones críticas nos pueden hablar de un sentido de asumirse como colectividad, de enorgullecerse de ser distintos, de intentar renunciar al fantasma colonial.

La “utopía del blanqueamiento” es mencionada por Portocarrero como el intento del sujeto dominado por colocarse en una posición que le permita escapar de su “mancha” racial, de su condición de indio y “mejorar” así su “raza” (Portocarrero, 2013, p. 62). Esta mejora consiste en borrar todo rastro que lo señale como subalterno, pero ya se ha mencionado, en esta investigación, que dicha utopía es tal en el sentido en que el aspecto racial no resulta el único determinante y el racismo se sofisticó hacia las prácticas culturales que puedan asociarse al sujeto a su condición de dominado.

La renuncia a su condición de indígena (física, económica o cultural) permite al sujeto “negociar” su situación de subalterno y abre las posibilidades a la aceptación por parte de los grupos dominantes (Portocarrero, 2013, p.62). El resultado de este desblanqueamiento es el de construir sujetos que vuelven a ser colonizados por segunda

ocasión, sujetos que, al no poder “blanquearse” completamente construyen jerarquías entre sí de acuerdo a cómo es que se ven en relación a su “escalada social”. Dicho de otro modo, el sujeto que deriva de esta utopía del blanqueamiento será uno que se jactará por asemejarse al “patrón” y subordinará a otros sujetos a quienes considere que se alejen de este ideal.



De esta manera, se asemejará a este ideal “criollo”; sin embargo, lo que ocurre, tras analizar las reacciones que “Desarraigo” tuvo y aún tiene en las redes sociales, surge una pregunta: ¿puede el sujeto social contemporáneo “desblanquearse”?

Si la sociedad peruana postcolonial se estableció bajo un régimen que exige al sujeto a colocarse como patrón, es decir, como sujeto dominante, el escarnio que la muestra “Desarraigo” exhibe en las redes sociales da cuenta de una construcción de un

sujeto nuevo, de un sujeto que, por el contrario, no busca aspirar a la utopía del blanqueamiento, sino que construye una causa social a partir de prácticas que le permitan salir de su condición de subordinado sin la necesidad de recurrir a la renuncia de su pasado mestizo. A ello me refiero como “desblanqueamiento”.

El desblanqueamiento se posiciona como una práctica cada vez más común que permite al sujeto social manifestarse en contra de prácticas que legitimen la violencia o dominación. Que haya tanta indignación, en las redes sociales, no solo manifiesta una renuncia a la condición de vasallaje o una actitud crítica respecto a los derechos de los ciudadanos y las libertades civiles. Demuestra, también, que dentro de la sociedad peruana, existe un orgullo por no ser blancos o miembros de la élite, que existe una voz que se opondrá firmemente a volver a sentirse dominados. Si, por definición, el racismo hacía sentir un rechazo interiorizado por la exclusión que significaba y el blanqueamiento era una alternativa “práctica” para escapar de esta condición de dominación, es, a partir del análisis de los comentarios en las redes sociales, que puedo afirmar que el desblanqueamiento construye de alguna manera una renuncia a creerse inferior y una renuncia a performar como sujeto dominado.

Si este desblanqueamiento no viene por parte de un sentir popular que manifiesta su orgullo por su condición de mestizo, puede venir también por parte de la crítica a la élite a partir de la crítica de arte en sí misma. El cuestionar el discurso clasista que manejan Pestana y Cunliffe en “Desarraigo” permite cuestionar no solo la *performance* y su incongruencia/pobreza teórica, sino que es a partir de este tipo de cuestionamientos en que se desbarata el intento de la élite por validar un discurso que ya no tiene posibilidades de prosperar al día de hoy:

(..) El caso de las señoras Sonia Cunliffe y Silvana Pestana (en la foto) es importante de resaltar, dos dignos ejemplares de la '*bourgeoisie*' terrateniente (¿alguien se acuerda de los sátrapas *gildemeister*, los arias *schereiber* del busto, los *rospigliosi* seminario, los *hilbck*, los *rachitoff*, etc.?) que nos exponen su mirada social y su lagrimón de cocodrilo sobre los niños abandonados por culpa de ese monstruo estatista llamado Velasco ("la historia la hemos formado con nuestros recuerdos. Las dos hemos vivido en haciendas azucareras"), y ellas

claman jalándose de los pelos: “¿Qué hacen los niños cuando los progenitores no están, y las nanas y los ayudantes han salido de la casa?” (¿qué hacen, por dios?), y claro, cómo no, la niña rubia con un vestido de Heidi camina desvalida por la verja como si estuviera en La Casa de La Pradera con música de fondo de Pauchi Sasaki, quien nos muestra su post-post modernismo finmundista a prueba de decibelios. (Ya se te dijo, Pauchi, si sigues tocando en el tejado, te puedes resbalar).

Y el tema no se entiende. Si el discurso es clasista, se podría comprender perfectamente; el 'clasismo' viene de arriba hacia abajo como una pisada de taco aguja sobre el cuello de los desvalidos. Si lo que se ha querido hacer es una mofa, comicidad de las altas esferas, pues hay que decirles que acaban de caer en el bochorno y humor involuntario que, de alguna manera, podría explicarse a través de la trayectoria de la señora Cunliffe, quien está especializada en fotografía de modas, y la señora Pestana que es diseñadora gráfica y “artista profesional”, pero esas carreras están, por decirlo de algún modo, alejadas de la sociología, la antropología o de las tasas de trabajo y mortalidad infantil. Y ya por ahí alguien les ha otorgado el crédito de artistas de la derecha, pero eso es demasiado, una caballerosidad o una exageración.

Aquí lo que está sucediendo es simple: los señores feudales imponen su condición, escriben su historia e imponen su estética '*demodé*' y de mal gusto. Lo demás, es decir, toda esa sarta de “artistas”, y generadores de enlatados y subproductos que se suben al coche del patrón tienen que leer las indicaciones en letras pequeñas y seguir bajando la cabeza y el lomo hasta que se encuentren con el verdadero Perú que no tiene ni para el pasaje y creen que el arte debería de alguna forma ser “todo acto o voz genial que viene del pueblo y va hacia él” C.V. Mientras tanto, solo nos queda hacer eco de lo que dice Silvana Pestana en una página del fb: “¡Qué emoción!!! ¡Nuestra obra en Art Lima, iniciando colecciones!!!”

(Ybarra, 2013)

Si algo comparten estos ejemplos críticos a “Desarraigo” es que, en ambos casos, se busca romper con la cadena del vasallaje étnico, cultural o intelectual partiendo de la sospecha a la autoridad que este patrón ha suscitado por siglos de historia: si el patrón era alguien de quien se sospechaba, de quien se desconfiaba, esta sospecha se convierte en una denuncia y un grito de libertad. Si las autoridades, es decir, sectores como Art Lima, en su edición 2013, o el diario “El Comercio”, construyen una identidad del Otro como la de un sujeto ignorante, irracional, servicial y sumiso que no se opondrá a la violencia sublimada, como es el caso de “Desarraigo”, la crítica a este proyecto (presente incluso en el año en que se escribe esta investigación) rompe con la condición de siervo que el imaginario de la élite ha construido por siglos. Ya no hay vuelta atrás; ya no se puede volver a la hacienda o gamonalismo, por más que instituciones al servicio de la élite busquen recordar aquellos tiempos. El modelo de hacienda puede colocarse como una de las causas del racismo en el Perú, pero esta “cultura de la hacienda” no podrá retornar nunca más, al menos en la manera en como se ha ejecutado, por ejemplo, esta exposición artística.

La gente ya no quiere vivir tras la autoridad. No puedo precisar qué porcentaje de la nación está de acuerdo con esta afirmación, pero si algo han demostrado las redes sociales, es que, pese a tratarse de discursos paralelos fuera del “oficial”, el solo hecho de sostener una crítica y un escarnio mediático frente a este tipo de prácticas nos habla de un sujeto nuevo:

Las autoridades realmente existentes no son legítimas, porque su acción no apunta a al cumplimiento de las leyes y derechos de la gente sino, sobre todo, a su beneficio personal. Es decir, ellos no son los que pretenden. Su investidura legal es solo una mascarada. Detrás del congresista de la república o del rector universitario, están, en realidad, las viejas figuras de cacique o patrón. (Portocarrero, 2010, p. 21)

La sospecha, el rechazo y el repudio que presenta una muestra como “Desarraigo” da pie a este “déficit” de legitimidad que las autoridades peruanas (grupos sociales privilegiados, instituciones) han generado dentro de la sociedad peruana y que trae como consecuencia que ya no se confie más en ellas, porque existirá la posibilidad de que haya

algo que oculten o haya una segunda intención tras sus actos. Al caer el patrón, caerá también el siervo.

La persistencia del discurso del patrón por parte de grupos dominantes en el Perú nos habla de la necesidad que tiene el sujeto dominante de permanecer en su lugar. Sea porque le otorga identidad o porque es beneficioso, lo cierto es que la élite encontrará una y otra vez la manera de hacer válida su poder y alcanzar nuevamente la hegemonía. No en vano, desde 1895 hasta 1968, la estructura social del Perú se construyó bajo un esquema de dominación, de esclavitud y explotación, y para hacer que este esquema funcionase sin represalias para la elite dominante se buscó sofisticar, reajustar, sublimar, disfrazar su violencia. Sin embargo, el Perú que conocieron ya no es el mismo y la insistencia de volver a un ideal “criollo” de nación solo delata la verdadera intención de estos grupos: acceder al poder para seguir dominando. El racismo está tan metido en el imaginario de dominantes y dominados que termina por posicionarse como una práctica inconsciente, la cual provoca que la gente no sepa la violencia que desata dicha práctica.

No pongo en debate el inconsciente de las artistas Pestana y Cunliffe, porque no es objeto de esta investigación, pero sí pienso que “Desarraigo” es una manifestación de cómo la discriminación llega a convertirse en algo tan normalizado que impide a sus enunciantes reparar en que lo que se dice o hace es una práctica de violencia. Se trata, también, de la forma en cómo grupos dominantes ven al resto de la nación, de cómo se consideran fuera del esquema social y de cómo es que, al intentar acceder a una comprensión del Perú más allá de los límites de su propia subjetividad, “Desarraigo” fracasa. La muestra no falla por su calidad técnica o su montaje. La muestra falla, porque hay una desconexión con el otro, ya sea por cuestiones sociales o por una cultura del narcisismo contemporáneo, pero, en ambos casos, fracasa en su entendimiento del mundo más allá de las fronteras de lo que le es cómodo al sujeto.

Por otro lado, la resistencia a estas prácticas nos habla de una lucha por superar los fantasmas del pasado. Cuestionar a la autoridad, pensar al sujeto contemporáneo, analizar las causas y las consecuencias de prácticas de violencia, como las que se han estudiado en esta investigación, buscan romper con un esquema colonial que persiste, pero, al día de hoy y en adelante, encontrará dificultades en su búsqueda por la totalidad. Hay, en el Perú contemporáneo, una noción de abandonar el servilismo, de una búsqueda

por la autoestima y de superar al fantasma del siervo. Es cierto que la discriminación está tan enquistada en nuestro imaginario colectivo que pareciera que se trata de una situación que pudiera no erradicarse. No obstante, el solo hecho de analizar este tipo de prácticas, de pensar fuera de los esquemas de dominación y de encontrar grata resistencia por parte de la ciudadanía dan pie a que se pueda pensar en un sujeto que ya no quiere volver al pasado: un sujeto moderno que busca alzarse y renunciar a blanquearse.

Hay una lucha entre el sentido de igualdad y el legado nefasto de una historia de violencia y dominación colonial, pero una lucha que se ajusta a un sentido de la modernidad: no se puede volver atrás nunca más, por más que se desee. Ambos bandos en conflicto lo saben perfectamente. Que una muestra de arte se posicione como el nuevo azote del patrón, y que un sector de la población denuncie y ridiculice este tipo de prácticas, a partir de una lógica del orgullo mestizo, dan lugar a pensar al Perú desde una perspectiva más optimista.

Me atrevería a pensar que el sueño de Szyszlo y Arguedas, a pesar de ser tan distintos, pero con el fin común de unificar al Perú, se encuentra en esta resistencia a las prácticas neocoloniales. Es, en la resistencia desde lo popular, en que se puede hacer incluso un símil con el proyecto velasquista: rescatar esas voces que configuran el imaginario general de un país que busca unificarse a partir de la resistencia a discursos totalitarios como el discurso del patrón. Es, una vez más, que dentro de lo popular se encuentra la voz del otro, la voz del subalterno que busca dejar de serlo. Es, en estos canales alternativos, en que “Desarraigo” encuentra su crítica más feroz como un indicativo de que este tipo de prácticas pueden darse, pero no sin encontrar resistencia.

El sujeto posmoderno, así como los discursos hegemónicos, pueden dar pie a generar proyectos como es el caso de la muestra que ha servido a esta investigación y es importante estudiar cómo se generan, qué buscan y hacia dónde se dirigen. También, es importante entender cómo el neoliberalismo (y el mercado del arte en particular) ha traído consigo el fin de un proyecto unificador como se venía construyendo hasta finales de los años noventa, pero eso no significa que sus ideales hayan caído. Los ideales están más vivos que nunca y es lo que ha dado como resultado que un nuevo sujeto nacido desde la subalternidad genere resistencia a proyectos totalitarios.

Conclusiones

En el Perú perdura una clase oligarca incapaz de superar los traumas y miedos generados a partir de la Reforma Agraria instaurada por Juan Velasco Alvarado en 1969. Existen, también, grupos pertenecientes a la misma élite social que, habiendo superado dichos eventos, se constituyen como nuevos portavoces de un discurso hegemónico construido por el primer grupo (los antiguos oligarcas) que busca rescatar el recuerdo de sus privilegios. Los privilegios aún descansan en manos de unos pocos, pero no es aquello a lo que aspiran. “Desarraigo” es un ejemplo de cómo la élite limeña busca construir un discurso que clama por el retorno de los privilegios que perdieron.

El llamado a la nostalgia de estos privilegios perdidos invisibiliza otras lecturas del fenómeno en cuestión que las ocasionó (la Reforma Agraria), lo que resulta en que se descarte el papel modernizador que el proyecto velasquista buscó generar en beneficio de la clase trabajadora del país (el campesinado). En ese sentido, todo discurso generado a partir de este enfoque descartará a aquellos que no sirvan en su cometido, de manera similar a la forma en la que opera la hegemonía de discurso.

“Desarraigo” opera en diversos niveles: el primero como discurso hegemónico que busca devolverle a la élite el recuerdo de su lugar como sujetos privilegiados dentro de la sociedad peruana. Se trata de recuperar una fantasía e instaurarla nuevamente en el imaginario colectivo. El discurso hegemónico con el que opera “Desarraigo” es el discurso del patrón y, como tal, configura su lectura de la realidad de manera tal que todo discurso secundario y derivado de este poseerá un cariz alineado a los intereses del discurso del patrón. Es así como los conceptos de maternidad y niñez están directamente relacionados con la maternidad tradicional y la incapacidad del sujeto para subsistir sin la guía de un amo que lo oriente y eduque.

En sintonía con el punto anterior, el concepto de subalternidad que maneja “Desarraigo” no es sino un derivado del discurso del patrón. De ese modo, el subalterno pasa por tener un desarrollo conceptual que responde más a la visión que tiene la élite sobre un subalterno que a su propia naturaleza de excluido socialmente por la élite misma. Se construye un imaginario de la subalternidad a partir de la educación occidental y el poder adquisitivo, es decir, recursos que están al alcance de la oligarquía.

“Desarraigo” no reflexiona en torno a la responsabilidad de la élite en procesos de explotación, semi-esclavismo, racismo y discriminación hacia el campesinado. Se sublima esta culpa proyectando la imagen de la niñez en el sujeto subalterno, lo que produce que la imagen del subalterno se suprima y se reemplace por otra que, metafóricamente, responde a ideas generales que tiene la élite sobre el campesinado: es como un niño que, sin un guía, se encontrará desamparado.

En ese sentido, el discurso del patrón involucra no solo la mirada que se tiene sobre un grupo dominado, sino que todos estos grupos se entienden de la misma manera: sujetos dependientes de la mano del amo. Es por este motivo que tanto maternidad como niñez se sujetan o actúan en función del discurso mayor, el del patrón. Es interesante concluir que ambas artistas, Sonia Cunliffe y Silvana Pestana, se posicionan como testimonialistas de este discurso, al ser el testimoniante el fantasma del patrón y la oligarquía, pero más interesante aún es entender que las dos artistas también forman parte de una estructura patronal, desde donde se ven a sí mismas como madres e hijas dentro de esta misma estructura. Independientemente de pertenecer a un sector social privilegiado, ellas replican estos discursos, porque no pueden escapar de los mismos. Son también víctimas de un discurso mayor que las coloca como emisarias de todo el sentir de una clase social.

Los discursos hegemónicos tienden a utilizar otros discursos secundarios como herramientas para hacer valer su propia agencia. En este caso, se utiliza la nostalgia por los privilegios perdidos. Esta exposición es un llamado a los poderosos (y no al Perú en general) a recordar un amargo momento de “su” historia. Quiero decir que la muestra “Desarraigo” nunca se pensó para ser dirigida a un público que no sea la élite o coleccionistas y galeristas de arte, tanto nacionales como internacionales.

Siguiendo con la ruta de los discursos hegemónicos, estos anularán cualquier otro tipo de lecturas que los discursos secundarios de los cuales se sirven. De esta manera, la maternidad, el hogar, la niñez, la Reforma Agraria y la subalternidad no podrán tener lecturas múltiples, sino únicamente aquellas que pretende generar la hegemonía de discurso. La curaduría de Susana Torres, la posterior defensa que presentaría Gustavo Buntinx y el cuento de Soledad Cunliffe dan cuenta de cómo se niega una realidad histórica en beneficio de otra.

La Reforma Agraria supone un hito en la historia del Perú, porque permite que este ingrese a la modernidad al abandonar un sistema oligárquico-feudal que derivaba en explotación, violencia, racismo y clasismo, desde donde el campesinado era abusado sistemáticamente en beneficio de la élite peruana, pero, también, supone un hito fuera de lo popular: la manera en cómo es vista desde la élite. Esta es una herida que al día de hoy no superan y que no genera un punto de reflexión para muchos de los grupos involucrados, pese a haber superado las reformas económicas que esta Reforma Agraria suscitó.

En su búsqueda por validar su hegemonía de discurso, grupos de poder de derecha se valen de expresiones artísticas que puedan ser reconocidas y pensadas como intelectuales, elaboradas en torno a los diferentes antagonismos que presente el Perú. El discurso de arte político que se le pretendió dar a “Desarraigo” da cuenta de cómo es que el discurso del patrón busca entrar en el imaginario de su público objetivo como una forma de arte reconocida como intelectual, pero que, irónicamente, olvida que toda esta tradición de arte político nace con el reconocimiento de lo popular como forma de expresión y lo popular recién surge tras la Reforma Agraria y su superación.

Pese a lo anterior, puede pensarse también que la idea de nación desde la alta vanguardia que concibiera Szyszlo sirviera de inspiración para entender al Perú “desde afuera”, como lo hace una élite que no comprende en qué se basa la subalternidad y la responsabilidad que los grupos de poder tienen en torno a esta. Sin embargo, Szyszlo y otros intelectuales de las altas vanguardias pensaron al Perú como una totalidad que pudiera ser reconocida por todos los grupos sociales y es ahí en donde se justifica su mirada precolombina, es decir, de un pasado glorioso que nos involucre a todos. “Desarraigo” es pensada también “desde afuera”, pero, en ningún momento, busca integrar su discurso con otro que no sea su público objetivo, es decir, la élite.

Discursos como los que presenta “Desarraigo” aparecen por varios motivos. En principio porque los ideales de izquierda sufren un daño irreparable tras el Conflicto Armado Interno y, en segundo lugar, porque el Perú ingresa a un modelo económico neoliberal. Este último significaría la caída del sueño de unificación que pensara la alta vanguardia, pero también significaría la caída de lo popular a su estrato más caricaturesco

y violento con la aparición de diarios “chicha” o por cómo se utilizó lo ganado en el arte popular para servir al régimen dictatorial de turno. De esta manera, caen dos promesas de país y se instala en su lugar el modelo neoliberal y, en consecuencia, se construye un sujeto nuevo. Un sujeto inmerso más en lo económico y el consumo. Al caer estos ideales, se construye una mirada del arte desde la derecha. La resistencia y el aspirar a un modelo unificador cae con el sujeto posmoderno.

Este sujeto sin arraigo se inscribe dentro de la premisa de sujeto posmoderno jamesoniano, es decir, un sujeto perdido, sin centro, atrapado en un mar de la diferencia que solo se ve a sí mismo como centro de su propio mundo. Un sujeto inscrito en la posmodernidad puede estar condicionado a pensar la realidad a partir de su propio enfoque y no desde su relación con el otro. Esto explicaría la manera en cómo se piensa al subalterno, por ejemplo, o al resto de discursos que “Desarraigo” nos presenta. En su búsqueda por orientarse, el sujeto posmoderno buscará guías, “mapas cognitivos”, pero que pueden derivar en el concepto de “simulacro” que presenta Badiou. Es decir, tomar de la realidad solo lo superficial del fenómeno, sin entenderlo, y es por ello que “Desarraigo” se inscribe como simulacro de arte político para un grupo determinado (Art Lima 2013, la cobertura del diario “El Comercio” y la comitiva internacional de galerías).

A pesar de todo, se ha gestado un sujeto diferente, uno que ha surgido tras la Reforma Agraria y que intenta superar la relatividad de la posmodernidad. A diferencia de generaciones anteriores, el nuevo sujeto denuncia, a través de otras vías, la violencia que la hegemonía de discurso desprende. En los últimos años, toda forma de discriminación es no solo rechazada, sino denunciada por diferentes medios, independientemente de los oficiales que buscan servir a los intereses de cierto sector. Es así como vemos que desde la web o redes sociales se puede criticar manifestaciones violentas y se cuestiona el discurso “oficial” de los antiguos patrones y se resiste a su influjo. El escarnio en las redes sociales y la parodia a estos grupos de poder dan cuenta de un “desblanqueamiento” a partir del cual se erige la semilla de un modelo de nación que busca superar su propia herida colonial. Se trata aún de un ideal muy pequeño y frente al cual perduran todavía el racismo y el clasismo, pero también es cierto que la nostalgia a los privilegios que reclama la élite quedará solo en ello: en nostalgia.

Bibliografía

- Atienza, E. (2007). Discurso e ideología en los libros de texto de ciencias sociales. *Discurso y sociedad*.
- Bedoya, J. (20 de mayo de 2017). Damien Hirst, el ex niño terrible del arte, reaparece en Venecia. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/naufragio-seco-424637?foto=4>>
- Beverly, J., & Achúgar, H. (2002). *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Beverly, J. (2004). *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
- Buntinx, G. (2006). Lava la bandera, el colectivo Sociedad civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos. *Quehacer*, 158.
- Buntinx, G. (2014). Desarraigo. En Cuunliffe S. y Pestana S. *Desarraigo*. Lima: Galería González y González.
- Buntinx, G. (2015). *Perú Arte Contemporáneo*. Santiago de Chile: Arte Al Límite.
- Byung Chul, H. (2015). *La salvación de lo bello*. Traducción de Alberto Siria. Herder Editorial. S.L: Barcelona.
- Chirinos-Almanza, A. (1975). *La Reforma Agraria peruana*. Nueva Sociedad Nro. 21.
- Fairclough, N. (1992). A Social Theory of Discourse. *Discourse and social change*. Cambridge : Polity Press.
- Foucault, M. (1996). *Hermenéutica del sujeto*. Buenos aires: Altamira.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (1992). *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (2012). *El Posmodernismo revisado*. Madrid: Abada editores.
- López, F. (2015). Tenía que hablar con mis manos, debía encontrar un lenguaje. Entrevista al escultor Haroldo Higa. *Sistema de Información de las Artes en el Perú (Infoartes)*. Recuperado de <https://www.infoartes.pe/tenia-que-hablar-con-mis-manos-debia-encontrar-un-lenguaje-entrevista-al-escultor-haroldo-higa/>
- López, M. (2018). Natalia Iguiniz: Arte, activismo, feminismo (1994 – 2018). *Artishock. Revista de arte contemporáneo*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2018/03/21/natalia-iguiniz/>

López, M. & Martuccelli, E. & Mitrovic M. & Shane Greene (2018). *Katatay y otros actos de colaboración. Alfredo Márquez (1983-2018)*. Lima. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Manrique, C. (2019). *La Reforma Agraria, un parteaguas histórico*. Recuperado de <https://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/articulo/la-reforma-agraria-un-parteaguas-historico/>

Mayer, E. (2017). *Cuentos feos de la reforma agraria*. Traducción de Aroma de la Cadena y Eloy Neira. (2.^a ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mendez, C. (1997). *República sin indios. Tradición y modernidad en los Andes/Henrique Urbano*. Cusco: Centro de Estudios "Bartolomé de las Casas".

Miró Quesada, R. (2019). "Los funerales de Atahualpa" En *Escuela Nacional Autónoma Superior de Artes del Perú, Lecturas sobre el proceso artístico 2: La construcción de la nación*. Compilación a cargo de Mijail Mitrovic. Lima, 2019, pp. 12-20.

Mitrovic, M. (2019). *Extravíos de la forma. Vanguardia, modernismo popular y arte contemporáneo en Lima desde los 60*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Neira, E., & Ruiz Bravo, Patricia. (2001). Enfrentados al patrón: una aproximación al estudio de las masculinidades en el medio rural peruano. En S. López, G. Portocarrero, R. Silva Santisteban y V. Vich (Eds.). *Estudios culturales: Discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Nugent, G. (2001). ¿Cómo pensar en público? Un debate pragmatista con el tutelaje castrense y militar. En S. López, G. Portocarrero, R. Silva Santisteban y V. Vich (Eds.). *Estudios culturales: Discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Otero, D. (2007). Verbo hecho imagen. Ruiz Durand y sus atmosferas literarias. *Arte, nuevos comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo*. Recuperado de <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/07/verbo-hecho-imagen-por-diego-otero.html>

Plataforma_glr. (02 de julio de 2011). Conozca las patinadas verbales de Alan García. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/politica/553595-conozca-las-patinadas-verbales-de-alan-garcia/>

Portocarrero, G. (2003). Memorias del Velasquismo. En M, Hamann, S. López de Maguiña, G. Portocarrero y V. Vich (Eds.). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Portocarrero, G. (2010). Los fantasmas del patrón y del siervo como de la autoridad legal en la sociedad peruana. En G. Portocarrero, J.C Ubilluz y V. Vich (Eds.). *Cultura*

política en el Perú. Tradición autoritaria y democratización anómica. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales.

Portocarrero, G. (2013). La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje. En G. Portocarrero (Ed.). *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy.* Lima: Red para el desarrollo de las ciencias sociales.

Portocarrero, G. (2015). *La urgencia por decir nosotros. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ponce, T. (2012). Las alegorías familiares y la restauración paterna. En J.C. Ubilluz (Ed.). *La pantalla detrás del mundo.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas para una economía política del sexo. *Nueva Antropología*, 8(30).

Spivak, C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6).

Vanini, A. (2013). Arte político de la derecha o las nuevas “NN”: (N)i brutas (N)i achoradas. *La torre de las paradojas.* Recuperado de <http://latorredelasparadojas.blogspot.com/2013/04/>

Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Vich, V. & Zavala, V. (2017). Del racismo a la racialización: Los argumentos sobre la desigualdad en el Perú. En V. Zavala y M. Back (Eds.). *Racismo y lenguaje.* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ybarra, R. (2019). Derecho al arte o arte de la derecha. *Blog de Rodolfo Ybarra.* Recuperado de <http://rodolfoybarra.blogspot.com/2013/04/derecho-al-arte-o-el-arte-de-la-derecha.html>

Zapata, A. (2018). *La caída de Velasco: lucha política y crisis del régimen.* Lima: Taurus.

Imágenes

Abbott Healthcare Pvt Ltd.(2020). Publicidad para suplemento ‘‘Pediasure’’.

Recuperado de <https://www.pediasure.abbott/mx/blog/asegura-el-crecimiento-y-desarrollo-de-tu-pequeno.html>

Chambi, M. (1929). *El gigante de Paruro*. Recuperado de

<https://gestion.pe/tendencias/martin-chambi-10-mejores-imagenes-captadas-fotografopuneno-115179-noticia/>

Colgate Palmolive Compny (2012). Fotograma de publicidad para jabón ‘‘Protex’’.

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oJ4EB2EspEk>

Cunliffe, S. (2013). Serie de fotografías. Colección de la artista. Recuperado de

<http://desarraigom.blogspot.com/>

Cunliffe, S. & Pestana, S. (2013). *Small Country Houses: Their repair & Enlargement*.

Colección de las artistas.

Diario El Comercio (2013). *Los niños desarraigados*. Recuperado de

<http://desarraigom.blogspot.com/>

Iguñiz, N. (2007). *Ciertos vacíos*. Colección de la artista. Recuperado de

<http://ciudadaniasx.org/natalia-iguiniz-boggio-lima-1973/>

(2015). *Madre e hijo*. Colección de la artista. Recuperado de

<https://cosas.pe/cultura/14519/natalia-iguiniz-boggio-arte-maternidad/>

Pestana, S. (2013). Serie de pinturas. Colección de la artista. Recuperado de

<http://desarraigom.blogspot.com/>

Revista ‘‘ Cosas’’ (2013). Nota de prensa. Recuperado de

<http://desarraigom.blogspot.com/>

Sabogal, J. (1926). *El recluta*. Recuperado de

<https://www.arteinformado.com/galeria/jose-sabogal/el-recluta-26925>



Anexos

Texto curatorial escrito por Susana Torres para la muestra “Desarraigo” (2013)

Transcripción tomada del blog “Desarraigo” (www.desarraigom.blogspot.com)

“NEVERLAND”

Susana Torres

*“Wendy, olvídalos a todos,
vente conmigo allí a Nunca Jamás,
nunca jamás tendrás que preocuparte por cosas de mayores”.*

Peter Pan en La gran aventura

“Desarraigo” es el sentimiento de pérdida que todos experimentamos en algún momento de nuestras vidas. La sensación subjetiva de un despojo. El luto hacia algo que antes nos pertenecía. Como la niñez. Aquella etapa que alguna vez nos fue propia y hoy nos resulta extrañamente ajena. También, es el título de la propuesta compartida por Sonia Cunliffe y Silvana Pestana. Un conjunto de obras disímiles articuladas por su mirada inquietante y especial hacia la infancia. Y hacia la historia. Cierta niñez mostrada sin idealizaciones, ni nostalgia, donde la frontera entre pureza y crueldad se desdibuja ante un relato imaginario de descuidos paternos en momentos particulares.

El proyecto se construye así desde narraciones familiares compartidas entre las expositoras y Soledad Cunliffe, hermana de una de ellas, quien transfigura esos relatos en el cuento “Cuando nos quedamos solos”: la reelaboración casi mítica de recuerdos o fantasías sobre niños abandonados en una casa hacienda durante la Reforma Agraria.

Como un otro Neverland, el país de la eterna infancia creado por Sir James Matthew Barrie para el personaje de Peter Pan: un lugar donde nadie crece jamás. Un espacio para jugar y divertirse en el que, sin embargo, demasiados peligros acechan. El hogar perfecto para los infantes olvidados. Descuidados. Críos sin padres de los que ningún adulto se acuerda. Los llamados niños perdidos.

Las expositoras crean un múltiple relato visual, entrecruzando técnicas diversas para la reinterpretación artística de situaciones generadas con hijos propios y ajenos (pero cercanos). Los pequeños se nos muestran sin supervisión adulta, abandonados a sus propios criterios en espacios donde aventura y desventura reinan al mismo tiempo. Un simulacro de vida no supervisada para generar en sus niños la sensación del descuido paterno. Al olvidar ellos que son observados, generan una dinámica de independencia inusual, de curiosidad extraña, de experimentación más que de miedo.

Cunliffe y Pestana espían a los pequeños dejados supuestamente a su propia suerte. Abandono y descuido se confunden con la travesura y la inseguridad. Pero toda aventura conlleva una sensación libertina y libertaria. Una mezcla de euforia, delirio y desazón recorre las imágenes generadas. Hay, también, en ellas una gran necesidad infantil de riesgo, pero controlado por la voluntad artística que es a la vez la ansiedad materna.

Fotografías, dibujos, impresiones, videos, incluso un libro-objeto, evidencian lo que transcurre cuando los infantes se hacen cargo de sí mismos. Los padres no están, las nanas han desaparecido. No hay quién los acoja o les dé normas. No hay hogares ni escuelas. Quedan a merced de sus deseos más autónomos.

Y por un instante crean familias nuevas, o un nuevo sentido de la familia: tribu, clan, manada, ordenados por la negociación del juego y desde el caos. Risas, llantos, peleas, miedos, ejecuciones, aburrimiento, cansancio y otra vez risas surgen naturalmente. También el sentido de mutua protección.

El súbito desarraigo de estos niños, distanciados también por el registro y mediados ahora por la obra de arte, los muestra reinventados en formas espontáneas de relacionarse desde lo primario. Juegos tiernos e ingenuos devienen acciones tan inconscientes como salvajes.

Y el desarraigo da paso al desapego. De la tristeza por lo perdido, a la emoción de lo no necesitado. Una infancia marginal donde no hay asomo de melancolía ante la carencia de padres, supervisión o pedagogía alguna. Niños perdidos que todavía no necesitan ser encontrados. Porque se sienten por ahora a gusto en su propio Nunca Jamás.

Pequeños adultos aún no adulterados.

Alejandro Hernández: ¿Qué es la maternidad para ti?

Natalia Iguñiz: Yo pienso que es un aprendizaje permanente. No solamente de quiénes son ellos o yo, sino qué es el ser humano. Separando el hecho biológico de la crianza, yo sí creo que la maternidad es una cosa mucho más amplia. Así como el género no solamente está en lo femenino; no está en lo que se denomina hombre o mujer. La maternidad y los contenidos que asociamos a lo materno pueden estar contenidos en los hombres como mujeres, así como en quienes no han gestado a las crías. Ya en mi ejercicio de ser madre, para mí, ha sido increíble ver cómo el ser humano es mucho más... cómo hemos construido una sociedad que no acepta el error, que no acepta el fracaso. Y cuando tú ves cuando un bebé se demora meses en lograr agarrar lo que sus ojos ven y está por semanas queriendo agarrar algo que está en el aire, pero, en realidad, está tratando de querer agarrar algo que está viendo o todo el tiempo que demora en caminar... no importa, ellos siguen intentando. Entonces, en esta cosa loca en la que estamos ahora de no aceptar el error, de no aceptar el fracaso y pensar en el éxito y no sé qué... pucha, para mí ha sido perdonarme a mí misma, pues no soy perfecta y para que me salgan bien deben salirme mal... entonces, esa es una de las cosas que he aprendido de ser madre, el tolerar el fracaso.

Y otra cosa como muy fuerte y que creo que es un signo de esta época es la idea de controlar la situación: no puedes controlar nada y en la maternidad se hace más patente que son seres humanos distintos a ti, que tienen otras ideas y que todo lo que imaginabas que ibas a ser hay que estarlo reevaluando todo el tiempo. Todas las categorías con las que crees que vas a organizar el mundo se desarman y todo el tiempo hay que estar repensando no solo tus prácticas, tus ideas, sino, también, la manera en cómo organizas el mundo y las categorías en cómo lo haces; nada puede estar en orden.

No puedes tener control sobre ellos, por más que tratas de hacer todo y tú puedes dar tu vida por tus hijos; en realidad, son seres independientes que tienen que vivir su propia vida y por más que quieras cuidar de todo esto van a tener cosas que tú no esperabas y su propia educación pasa en gran medida no solo por lo que tú les des, sino por lo que tú eres y en la sociedad en la que viven. Es entender que quienes cuidan a las niñas y niños

en realidad es toda la sociedad. Entonces, no es que yo pueda aislarme del mundo y decir “con mis hijos no te metas”, ¿no? Y no les hables de esto, sí háblales de esto. Son como esponjas que van a captar lo bueno y lo malo de la sociedad en donde vivimos.

AH: Como madre, ¿sientes que tienes una responsabilidad en tanto artista?

NI: Como madre no siento que tenga responsabilidad como artista. Quizá la única responsabilidad que, como madre, siento no solo como artista, sino como ciudadana y como persona, es dejarles una experiencia de vida a mis hijos que les sirva y que mi experiencia les pueda servir a ellos, pero me parece que son esferas que... si bien es cierto, yo trabajo, problematizo la maternidad en mi trabajo artístico, pienso que una cosa soy yo como mamá de mis hijos y otra soy yo como artista.

AH: Entonces, ¿a qué se debe esta necesidad de cuestionar la maternidad tradicional en tu obra?

NI: En mi trabajo artístico, he partido de aquellas situaciones que me parecen problemáticas. Para mí la maternidad fue problemática desde el inicio. Yo no sabía si quería ser madre; me parecía que todo lo que se le atribuía a la madre como rol eran cosas con las que yo no me identificaba. A la vez, justamente, en aquellos espacios en donde yo no tengo una posición clara o soy contradictoria conmigo misma es donde me parece que hay algo importante para trabajar. O sea, hay algo que en lo cual tu posición no puede ser coherente. Entonces, pienso que acá hay un reducto que está tocando una fibra que va más allá de lo racional, de lo que creemos que debemos ser, de lo que debemos ser a todo nivel. Entonces, en esa contradicción, puede haber un terreno para cosas que no han sido simbolizadas. Entonces, a mí, me interesaban, con los trabajos de maternidad, no solo dar cuenta de mi propia experiencia, sino de un territorio del imaginario publicitario que es el que ha modelado mucho de lo que entendemos sobre maternidad, y que viene del pasado y que configura lo que asociamos como rol materno. Como que ahora configuran lo que asociamos al rol materno; de hecho, yo sentía que se habían naturalizado muchas cosas y lo que me interesaban era “desnaturalizar” muchas cosas que se asociaban a la naturaleza y, por eso, las madres son así, porque las madres son mujeres y porque la naturaleza de las mujeres y no sé qué y si uno empieza a investigar te das cuenta que las mujeres hace 500 años no han sido como las de ahora y vas identificando esos discursos misóginos que han ido construyendo ese rol materno que son más recientes de lo que creemos y que toda esta idea absurda de que debe estar una mujer sola criando a sus hijos

y ella es la culpable de todo lo que les pase; es más, los insultos más frecuentes son a las madres. Y la madre como la culpable de todo lo que puedas hacer, entonces, claro... Yo decía “por qué tanta expectativa sobre las madres y tanta denigración sobre ellas”, como si fueran seres que estuvieran para el bienestar de los demás. Como entendía que el imaginario sobre lo materno estaba lleno de tabúes y estaba muy controlado por la publicidad, me interesaba poblar ese imaginario con nuevas imágenes que dieran cuenta de la ambivalencia de los temores, de incluso la perversidad materna, que dieran espacio a las fantasías y a las pesadillas que la maternidad nos puede generar tanto a quienes son madres o hijas, incluso a quienes no son madres, pero ya solamente la idea de serlo les produce ansiedad o pesadillas, o una gran expectativa.

Las madres nunca vamos a ser perfectas.



Alejandro Hernández: ¿Qué entiendes por juego?

Haroldo Higa: Hay que analizar el juego, creo yo, desde el ámbito de como el artista está proponiendo la idea de juego. Entonces, desde una definición muy básica, el juego nos puede remitir a lo infantil como la idea del juego grupal o individual, pero bajo una mirada inscrita en una etapa del sujeto que es la niñez, porque la asociamos de esa manera, pero si tú lo desglosas, el juego está presente en las relaciones culturales que manejamos. En verdad siempre estamos “jugando” a múltiples funciones y aprovechamos el juego para desarrollar nuestros ámbitos profesionales, sociales, culturales. En el ámbito del arte, yo sí me he valido de la imaginería o de la imagen visual de elementos que me hagan recordar al juego o juguete, pero el quid del asunto, en mi caso, ha sido que cuando he querido hacer estos grandes juguetes hacia una referencia directa al juego, el aporte que creo que hago es que siempre hablo del juego desde una mirada adulta. Es decir, me baso en las herramientas visuales del juguete o lo que me haga recordar a esa etapa infantil, pero lo que, en realidad, intento replantear es mi visión adulta sobre quién soy yo. Ahí hay un doble juego: el juego de lo evocativo, pero que siempre está puesto desde lo adulto. Lo que yo digo es que en lo infantil está esta idea de inocencia. En mi obra siempre trato de darle una vuelta de tuerca a ello para que nos haga reflexionar sobre quienes somos ahora. Desde ese punto, el juego está presente siempre en la vida. El juego es una negociación; es decir, siempre está presente en lo que hacemos día a día. Siempre estamos tratando de negociar estas “reglas de juego” para imponer puntos de vista o perder para ganar. El concepto de juego está presente en nuestro día a día, creo yo. Lo que pasa es que cuando analizamos el juego es desde varias capas. La primera capa es lo evidente: evidencia la idea de juego en su obra ¿Si se hace, lo hace desde la mirada infantil ¿O desde la adultez? ¿Cuál es el matiz que se está proponiendo? ¿O es la mirada del juego en sí misma?

AH: ¿Consideras que la paternidad ha jugado, entonces, un papel en tu concepción sobre el juego?

HH: La verdad es que no estoy seguro de eso. Siento que... yo me considero buen padre, pero, en mi ámbito de producción artística, creo que no me he sentido tentado a hacer lo que han hecho la mayoría de artistas que cuando uno se convierte en padre evoca su lado

paterno en su obra. No he sentido la necesidad de relacionar mi producción artística con esta etapa vivencial de padre. No quise trabajar sobre mí mismo, de repente. He querido alejarme de esta idea de “qué buen papá o mal papá soy”. No es mi caso; lo que sí he visto es que los artistas cuando han sido padres o madres sí lo han evidenciado. Yo me he considerado un súper papá, pero no he sentido que sea el momento de mostrarlo.

AH: ¿Viste la muestra “Desarraigo” en su momento?

HH: Sí, me parece que es de hace unos 4 años ¿Creo?

AH: Seis, en realidad. ¿Tienes algún comentario adicional en torno a cómo se efectuó o qué salió mal?

HH: Sí, claro. Lo que pasa es que, con esa exposición, yo creo que hay un tratamiento muy forzado de dos conceptos muy diferenciados, ¿no? Por un lado, está el tema de la reforma agraria, que es un tratamiento político, enfoque político. Y, por otro lado, yo no sé cómo hacen este *mix* de la paternidad o maternidad. Yo creo que el marco contextual de esa exposición es muy difícil de entender y es, por eso, que cae en un saco roto en donde mucha gente critica esta posición ¿Por qué? Porque el marco conceptual es muy amplio; ellas están trabajando con un marco contextual que aparentemente quieren relacionar que es su vida contemporánea desde la maternidad.

Estamos hablando del 2013... entonces, el marco contextual tiene que ser...el objeto de estudio tiene que ser la maternidad en el siglo XXI, pero su marco contextual... como quieren complejizarlo y argumentarlo desde lo político, se van hasta 1969. Entonces, ahí estás mezclando demasiado... el marco histórico de la realidad peruana con el marco contextual y el marco contextual por un lado es social –que es la maternidad y como han cambiado los roles de la maternidad en los últimos años– y le hacen un chancacón al marco histórico y se meten al lado político. Yo creo que ahí está el problema de su enfoque. El enfoque de investigación creo que es demasiado amplio y demasiado complejo, y están tratando de mezclar tres ámbitos. En toda investigación debe haber: marco histórico, conceptual y contextual. ¡Su marco contextual es muy amplio! Están tomando el marco histórico y el conceptual y pucha que le están haciendo una bronquita ahí... pá pá pá; entonces, creo que ahí el enfoque patina en donde quieren relacionar su vida contemporánea –contextual– con el espacio-tiempo que ha cambiado y le meten la

Reforma Agraria y tienes otra cosa. Creo yo que habría que hacer un análisis sobre el hecho de que todo proyecto artístico debe ser muy claro en tener esos tres ámbitos muy bien definidos y aislados: marco histórico, conceptual y contextual.



Transcripción de la entrevista a Sonia Cunliffe y Silvana Pestana a propósito de la muestra “Desarraigo”. Diario “El Comercio”. Lima, marzo de 2013.

Sonia Cunliffe: La muestra fue concebida por las dos, por una preocupación en común, que eran nuestros hijos y el apego al espacio que necesitan cuando son niñitos... ¿no? Tú sigue si quieres.

Silvana Pestana: Bueno, ese apego es el vínculo que se desarrolla entre la madre y el hijo o el cuidador del niño, desde que nace hasta que tiene seis años y depende de lo positivo o negativo que sea para que el niño sea un adulto sano mentalmente.

SC: Y que sea bueno para la sociedad

SP: Y lo que queríamos ver era qué pasa cuando no tienes ningún tipo de apego, cuando dejas solo a un niño y todo lo primitivo y lo salvaje que sale de él ¿no? Y que si no le pones límites y cuidado puede pasar este...

SC: Se puede hacer daño a sí mismo. Entonces, lo contextualizamos en la época de la Reforma Agraria, que es una época en que también el Estado... sucedió eso, es como una metáfora, ¿no? No fue protector con sus campesinos digamos; les dio las herramientas, pero no les enseñó a usarlas. Entonces, igual los niños, ¿no? Tenían cuchillos, corrían peligro, tenían armas; entonces, todo el tiempo estaban en peligro. Entonces, es como que ellos se quedan solos en esta casa hacienda: los papás se fueron, los empleados se fueron porque tuvieron estas tierras, y se enfrentan a situaciones, primero, de juego, libres, y, de pronto, empieza el peligro y la necesidad de supervivencia, ¿no?

SC: Esta es nuestra primera exposición juntas, sí. Hemos trabajado porque decidimos hacer algo en conjunto; sentimos que teníamos una estética parecida y nuestros hijos. Somos muy cercanas y tenemos...

SP: Claro y tenemos intereses súper parecidos

SC: Comunes

SP: Y hace tiempo lo hablábamos, qué hacemos y ya. Comenzamos como hace un año y medio a desarrollar la idea, porque primero decidir qué tema desarrollar, después hacer la investigación; hemos hablado con psicólogos, con historiadores, con personas que vivieron el tema de la Reforma Agraria. Pusimos todo el *research* y toda la preparación

que fue lo que más tiempo nos tomó y, bueno, después ya nos concentramos en hacer la ejecución del proyecto, ¿no?

SC: De las obras, de las piezas

SC: Cuando decidimos trabajar sobre la infancia, qué mejor que hacerlo con nuestros propios hijos, ¿no? Que tienen la confianza, con los que podemos jugar e interactuar mejor, porque lo que queríamos es que los niños realmente hagan como una *performance*, o sea, no tienen que actuar o saber un libreto, sencillamente funcionar con la idea.

SP: Claro, fue como el registro de esta *performance*. Los poníamos en la situación, por ejemplo; los poníamos en la cocina y les dábamos las herramientas y que ellos hagan lo que sentían.

SC: Decidimos hacer varias técnicas, ¿no? Para lograr lo que nosotras queríamos que era ese evocar. Entonces, las distintas piezas creo que ayudan a eso. Entonces, bueno, primero hicimos como las fotos juntas, la producción, las vestimentas de los niños, la idea. Bueno, luego, imprimimos las fotografías en las maderas, después las intervenciones con pintura y el libro como que fue una pieza muy importante para nosotros porque necesitábamos algo donde se condense todo, ¿no? La historia de la Reforma Agraria más las fotografías, más el dibujo, la pintura y creo que el libro logra eso.

SP: Y si tú lees el cuento... el cuento te narra el espíritu de toda esta muestra y realmente es que entiendes a lo que nosotros nos estamos refiriendo.

SC: Los artistas peruanos todavía tienen muy poca visibilidad y el hecho de tener 36 galerías de fuera en un mismo entorno te permite que esas galeristas interactúen con los artistas, con los galeristas de Perú, que vean las obras, paseen y se crea un ambiente bonito, ¿no? De compartir y además de conocer lo que hace uno y lo que hace el otro, ¿no?

SC: La exposición va a estar abierta hasta la primera semana de mayo y Art Lima; bueno, no se lo pierdan porque está realmente imperdible. Además, es en la Escuela Superior de Altos Estudios Militares que es un sitio donde generalmente no podrían entrar, además que como monumento histórico es muy importante. Además, la entrada para estudiantes es de diez soles, o sea que aprovechen todos los estudiantes de...

“Cuando nos quedamos solos”

Por Soledad Cunliffe

Transcripción tomada del blog “Desarraigo” (www.desarraigom.blogspot.com)

Estamos todos escondidos aquí, arriba, y no creo que nos busquen. Cada vez que oímos ruidos de afuera, dejamos los cuartos y volvemos al ático, a escondernos. Hemos subido, por eso mismo, unos colchones, por si acaso tengamos que quedarnos a dormir. Ya ha pasado más de una semana y nadie viene a buscarnos. Miro a mis hermanos que están realmente sucios, pues hace días que dejé de pedirles que se bañen. Al comienzo, las chicas nos peinábamos entre nosotras, como jugando a las peluqueras, pero llegó un momento en que nos hartamos; total, a nadie le importa cómo se nos ve, y peinarnos se hace cada vez más difícil: ahora nuestras cabezas parecen nidos de pájaros, donde ningún peine podría entrar.

El primer día todo fue confuso. Estela, la niñera, había ido a su casa –era su día de salida– y estábamos solos con Rosa, la cocinera, y Carmen, la chica que reemplaza a Estela cuando ella sale. El primero en llegar, fue un hombre gordo y sudoroso, que gritaba.

– ¡Apúrense, chicas! – les dijo a las muchachas –. Dicen que vienen con cachacos, váyanse a la casa mejor...

Después, supimos que ese gordo era el papá de Carmen, que acabó llevándose a su hija. Pero Rosa decidió ir a la oficina y llamó por teléfono al pueblo, para hablar con la abuela. Y la abuela, cuando volvió, entró a la casa muy molesta y la gritó a Rosa, que era la única muchacha que quedaba. La gritó hasta hacerla llorar:

– ¡Es culpa de ustedes, malagradecidos! ¡Todos ustedes son iguales! ¡Y tú, lárgate de una vez! ¿O acaso quieres robarte algo más de esta casa, como esa gentuza? ¡Vamos! Y dile a Estela, si la ves, que ya no venga. Que ni siquiera se acerque: ¡no quiero verla! ¡Ya verán si los milicos le pagan su sueldo como nosotros!

La abuela gritó y gritó, muy furiosa, y siguió gritando durante dos horas, cuando Rosa ya se había ido de la casa, llevándose sus cosas, pero dejándonos el almuerzo listo y la cocina

impecable. A nosotros nada nos dijo, pero, en algún momento, pregunté si íbamos a almorzar. Me hizo un gesto como diciendo que no tenía hambre.

– ¿Qué ha pasado, abuela?

– Nada, Nati – contestó –. Cosas de gente grande. Mira, tú ocúpate por favor de tus hermanos, que yo me siento enferma.

Nuestra abuela no es una viejita buena y tranquila, como otras abuelas que conocemos. Es más bien una señora gritona y que nunca nos da caramelos ni se pone a contarnos cuentos. Tampoco engríe a Carlitos, el menor de todos nosotros. Solo le interesa mi papá, con quien le gusta hablar y reírse mucho, pero mi papá ahora no está con nosotros, pues partió hace varios meses; se fue de viaje con mamá y todavía no han vuelto, ni han dicho cuando lo harán. Tal vez por eso la abuela no ríe y no para de gritar y decide molestarse por todo.

El día que la abuela botó a todas las muchachas se acabó rápido, y lo raro fue que ella lo pasó encerrada en su cuarto. Nosotros, mientras tanto, jugamos en la tarde y, para no fastidiarla, comimos en la noche lo que había quedado del almuerzo y, a eso de las nueve, cansados, nos fuimos a dormir sin bañarnos.

Sin embargo, a la mañana siguiente, todo seguía en el mismo silencio. No estaban Rosa, ni Estela, ni nadie nos había preparado el desayuno. Me empecé a preocupar y toqué la puerta del cuarto de la abuela, pero no contestó. Así que entré y le hablé bajito para no asustarla, aunque se metía el lloriqueo de Carlitos, que quería leche.

– Abuela – dije. Ella no se movía y estaba echada en la cama, con el mismo vestido del día anterior –. ¡Abuela, despierta!

Pensé que Cristina, la hermana que me sigue, tenía razón cuando decía que cuando la abuela dormía parecía una momia, y salí del cuarto y cerré la puerta. Todos, Cristina, Tere y Javier y yo, nos alzamos de hombros. Carlitos, claro, no entendía nada.

Leche fría y galletas fue todo nuestro desayuno, y Carlitos no se quejó. Por el contrario, sonreía todo el rato. El único pesado era el perro, Duque, que gemía y estaba desesperado por salir al patio, pero nosotros preferimos jugar con él dentro de la casa, pues no sabíamos si era bueno que saliera. Algo malo pasaba afuera. Algo raro.

Mientras estuvimos jugando, me parece, todos esperábamos que alguien llegara, pero nadie vino. Ni Rosa, ni Estela, ni la profesora que nos daban clases, y fue entonces cuando descubrimos que podíamos seguir jugando y que teníamos toda la casa para nosotros. Jugamos a la guerra de almohadas, jugamos a saltar en las camas, jugamos a los vaqueros con la carabina favorita de mi papá y la pistola que guarda en su mesa de noche, jugamos a las señoras con la ropa de mi mamá y su maquillaje, y jugamos todo el día sin que la abuela se despertara nunca y, en una de esas, pensamos que ya no se iba a va despertar más, como si estuviera embrujada. Cristina y Tere creían que la casa estaba embrujada, y a lo mejor era así. Por eso, cerramos con llave la puerta del cuarto de la abuela, confiando en que papá y mamá pronto vendrían a ayudarnos.

Y, entonces, uno tras otro, fueron pasando los días; todos eran más o menos iguales: mirábamos por la ventana, comíamos lo que encontrábamos en la despensa y, por supuesto, jugábamos todos los juegos del mundo. Nos divertimos mucho, soltamos los canarios de papá y consolamos a Duque, acariciándole el lomo. El perro tenía mucha hambre y no podíamos seguir dándole galletas, pues se las iba a acabar todas. Así que pensamos en darle patas de gallina con camote, el asqueroso menjunje que a veces le preparaba Rosa. El asunto era conseguir la patas de gallina, y así fue que salimos a la huerta y entramos al corral de las gallinas. Mientras Cristina recogía los huevos, Javier y yo perseguíamos a la gallina blanca, que no fue tan fácil de agarrar, pero, finalmente, Javier la arrinconó y se tiró encima de ella, aplastándola. Ahora lo difícil era sacarle las patas para dárselas a Duque. Javier opinó que había que matarla primero, con el machete, como habían matado al pavo en Navidad. Encontramos el machete en el cuartito de herramientas, y Javier cogió fuerte a la gallina y la puso sobre el batán grande del patio; Cristina la tomó de la cabeza, jalándola todo lo que podía, y yo le corté el cuello de un machetazo. La sangre empezó a salir en un chorro y Javier se asustó y soltó a la gallina que dio unos pasos sin cabeza antes de caer muerta. Cortarle las patas sería todavía más difícil, pero lo hicimos y Duque se puso feliz cuando se las dimos: las comió rapidísimo

y un poco después descubrió el resto de la gallina que seguía tirada en el patio y también se la devoró, pobrecito, se moría de hambre; solo dejó las plumas.

Javier, Cristina, Tere y yo quedamos llenos de sangre, y les dije que ahora sí teníamos que bañarnos, estábamos inmundos, pero creo que ellos solo se lavaron apenas en el caño de la cocina. El piso también se manchó de sangre, y Tere se puso a limpiar el patio con los vestidos de mamá, que habían quedado tirados por ahí, desde la mañana, después de haber jugados con ellos a las princesas. Lo más feo de matar a la gallina, más que el miedo que teníamos, fue el olor que se nos impregnó en las manos durante muchos días, un olor a sangre mezclado con caca de gallina que no salía ni con jabón.

Y luego, ya lo dije, vino los de los canarios, esos pájaros que papá adoraba y que decidimos soltar, pues hubo otro día que se nos ocurrió que estaban hartos de comer alpiste, siempre alpiste, y además nadie quería cuidarlos más. Había que cambiarles cada día el agua y el papel, todo un fastidio. Esos canarios estaban en el ático, que apestaba a caca de pájaro, pues el papel no lo cambiamos jamás y la caca se había ido acumulando en las jaulas. “Mejor los soltamos”, dije yo. Todos estuvieron de acuerdo, aunque yo me acordaba bien que Papá había dicho un día: “Nati, nos los puedes soltar porque los canarios no saben sobrevivir en libertad”.

Yo creo que solo decía eso para que nunca los soltemos, pues cuando les abrimos las puertas volaron felices, yéndose lejos. Primero se quedaron en el ático, volando de un lado al otro, confundidos, hasta que luego, uno a uno, fueron descubriendo la ventana por donde escapar, y todos vimos que se iban por el cielo. Ninguno quiso volver a su jaula, todos fueron hacia la chacra. Y, ahora. el ático, al igual que el resto de la casa, es también solo para nosotros, pues es aquí donde ahora estamos. Hace días que escuchamos muchos ruidos afuera. Ayer vinieron unos señores y tocaron muchas veces la puerta y al final se fueron sin entrar, pero yo creo que van a volver. Los esperaremos, calladitos. Estamos todos durmiendo en el cuarto de mi papá, porque si alguien viene o algo pasa, queremos estar juntos. Ahí estábamos cuando escuchamos el motor de un carro estacionándose frente a la casa. Javier subió las escaleras del ático jalando a Carlitos, y Cristina, Tere y yo salimos detrás de ellos, corriendo escaleras arriba. Desde aquí espiamos por la ventanita. Es un carro azul muy grande, del que un señor y una señora han bajado. Es mi Papá, dice Tere. No, ni hablar, digo, Papá no es tan gordo, y además esa señora de pelo

corto no es mi mamá. ¿Pero no ves que tiene el mismo saco rojo de mamá?, dice Cristina, ¿No será ella? ¿No serán ellos? No lo sé, contesto. Podría ser, pero esperemos, esperemos a que nos encuentren, aunque en verdad a mí ya no me importa. No sé por qué, pero ya no me importa.



Transcripción de la entrevista realizada a Juan Peralta el 30 de junio de 2020

Alejandro Hernández: ¿Qué se entiende por arte político en el Perú?

Juan Peralta: En principio, cuando el artista, de acuerdo a las condiciones y circunstancias de su entorno, decide asumir desde la creación, un rol crítico en relación a su contexto social y sobre todo asumiéndose como agente de cambio, es cuando vemos que sus producciones se orientan a una necesidad de interactuar con el público, haciendo del espacio expositivo, el espacio público por excelencia. Su labor implica entonces, una postura política y su orientación, trata de generar malestares en las prácticas de los agentes del Estado, sustentadas en sus marcos y estamentos legales y políticos. Los cuestionamientos será parte de su discurso, construido desde la imagen o la acción.

Digamos que pensar en el arte como un medio agitador, nos traslada a lo que fue iniciado por los “ismos” entre las dos guerras mundiales, propio de la sociedad moderna y la industrialización, que fue el caldo de cultivo de una serie de cuestionamientos en relación a la naturaleza física de la obra de arte y su esencia misma, toda una revuelta compleja que implicó el desarrollo y afianzamiento del conceptualismo y abarcó todo el ámbito cultural. Esta especie de desborde y complejidad en el arte terminó por afianzarse hacia la década de los 60, con el recordado Mayo del 68 que fue la posición de lucha frente a los sistemas hegemónicos de poder, el hipismo, los movimientos de lucha feminista, etc. y finalmente hacia los 80 y parte de los 90, que tiene que ver con el derrumbe de los muros del sistema comunista, el afianzamiento de la relatividad del conocimiento, el internet y lo que sería el desarrollo de la posmodernidad.

El arte se vuelve en un medio agitador de protesta y lucha por una serie de causas sociales. La función estética del arte será desplazada hacia el compromiso social que implicará la necesaria y fundamental participación de los sectores sociales. El arte se hará público y hasta callejero, pero al mismo tiempo, simbólico y cargado de subjetividad.

Y cuando menciono subjetividad, pues hay varias situaciones generadas: los presupuestos de los artistas frente a los espectadores, bajo esa idea de la diferencia entre el artista cargado de información e intelectualidad y el público, desinformado y muchas veces mostrase indiferente, al que es necesario orientarlo hacia la observación y la

reflexión crítica. Y, por otro lado, el espacio mismo, el cual, es simbólicamente alterado y resignificado como un posible escenario en el que la idea de identidad y comunidad se hace posible por el hecho de permitírseles compartir preocupaciones, problemáticas y puntos afines, sin que medie algún agente de control.

AH En qué momento de la historia peruana se puede usar la categoría "arte político peruano"? ¿Cuáles son sus características?¿

JP: Para nuestro caso, con mayor solidez, se puede hablar de “arte político peruano” la etapa comprendida entre los años 80 y 90.

Es interesante porque el contexto suscitado en nuestro país, jugó mucho en cuanto al devenir de un contexto donde la estructura del Estado entraría en crisis y más aún, perdiendo , hasta cierto punto, su autoridad como ente de control y orden. Se suma la crisis económica, la huida de capitales, la acción violenta de Sendero Luminoso, luego la del MRTA, la reacción del ejército, la ausencia de políticas y gestiones que promoviera integración nacional y desarrollo de las regiones del interior del país, el narcotráfico, los altos índices de muertes, violaciones y desapariciones, etc.

La situación del país tenía un panorama de aislamiento y desde el ámbito cultural, no existía conexiones con el ámbito internacional. Todo esto, empujó a producirse iniciativas propias, sobre todo, liderado por grupos de jóvenes, desarrollando procesos adaptativos desde la apropiación, donde reciclaje y montaje (como práctica “povera” dada las condiciones mismas del país y de la sociedad) alientan el desarrollo de la deconstrucción de la imagen y del signo, para generar otros significantes y, por tanto, sentidos de contenidos.

El aporte de la fotografía es importante y su producción hacia una línea social, basada en la crónica y la denuncia. Y es interesante este contexto porque hubo una producción multidisciplinaria, un espíritu colectivo y de hermandad, caracterizó la producción de ese momento. Recordemos el surgimiento de la llamada “Movida subterránea”, que alterna con el movimiento chicha de ese momento.

Los colectivos que aparecieron hacia los 80, al principio Taller E.P.S. Huayco que empezó a tomar en cuenta e incorporar en sus propuestas las expresiones e imágenes urbanas populares, esto como consecuencia de la migración. Luego tenemos a Los Bestias/Bestiario y posteriormente a Taller NN.

En los 90 el panorama es interesante porque en pleno contexto político presidido por Alberto Fujimori, el estado de derecho quedó anulado dado el carácter mismo del tipo de sistema impuesto por él, es decir un gobierno *de facto*, desarrollado bajo el aparente sistema democrático. Todo era controlado, perseguido y hasta cierto punto, silenciado. Y esto motivó a que nuevos colectivos jóvenes surjan, promoviendo movilizaciones abiertas y en espacios públicos, como plazas, parques, etc. quienes protestaron por lograr reestablecer sus derechos.

Una cuestión interesante de este periodo es el carácter performático que las expresiones artísticas empezaron a evidenciar. Y dada la coyuntura y el carácter de denuncia y protesta que estas acciones tenía, impulsaron a exponerse fuera de los espacios formales del sistema artístico. Se suma a esto, los trabajos en torno al “video arte” que por su naturaleza experimental permite explorar con la imagen y los discursos.

AH: ¿Qué ocurrió en ambos campos (ESFERA PÚBLICA Y ARTÍSTICA) para que discursos hegemónicos que rechazan la historicidad nacional hicieran su aparición? (caso "Desarraigo" y otros similares) ¿Se puede seguir hablando de "arte político"?

JP: Bueno, el neoliberalismo se desplazó de manera rápida por todo el mundo, manteniéndose como parte de una nueva fase del capitalismo. Esto implicó que el tema del mercado se libere e inserte en todos los ámbitos productivos, incluyendo el arte. Las comunicaciones tendrían su revolución con la llegada de la internet hacia fines de los años 90, lo cual fue abriendo otras posibilidades en cuanto a referentes y orientaciones artísticas. El movimiento crítico fue debilitándose. La construcción de la aldea global fue el nuevo ideal.

Otro factor importante es la caída de Alberto Fujimori, gracias a los “vladivideos”, lo cual generó un momento significativo para todos. La esperanza de hacer posible una reforma

política a favor del fortalecimiento del sistema democrático y un estado de derecho que respondiera a las necesidades sociales de ese momento, anuladas por Fujimori en su momento. Este espíritu duró poco al momento de acercarse la convocatoria de elecciones en abril de 2001, establecida por el gobierno de transición de ese momento encabezado por el doctor Valentín Paniagua. Alejandro Toledo sería presidente y con él, el crecimiento del país en todo sentido.

Es curioso, porque finalmente los artistas terminan siendo absorbidos por el mercado, perdiendo fuerza, a pesar de mantener los discursos y de asistir a otras problemáticas del Estado que iban contra el sistema democrático y los intereses del país. La corrupción, por ejemplo, terminaría por consolidarse.

Los espacios compartidos, liberados de formas de control, construidos por tomas de posesión u ocupación simbólica, identificados bajo el término de “esfera pública”, a los que se suma las plataformas de redes sociales, fueron orientándose hacia otros temas, educación, salud, etc.

Bajo este aparente estado de estabilidad y tranquilidad iniciado con Fujimori, como consecuencia de la desarticulación de los movimientos Sendero Luminoso y el MRTA, la reconstrucción del país emprendida se orientó a fortalecer la economía, promover el crecimiento de las exportaciones, atraer el accionar de empresas transnacionales, reactivar la inversión privada consolidada por el aparato legal que brindó seguridad a los inversionistas, privatizar servicios públicos y entidades del estado, etc. fueron sumando notablemente haciendo que este país cambie su perfil e imagen a nivel internacional.

En el campo artístico, y de acuerdo a esta apertura de posibilidades como consecuencia de la posmodernidad, bajo una estructura neoliberal, se ampliaron los intereses en el arte, las tendencias se multiplicaron y los temas también. Y en cuanto al mercado del arte, fue relativizando sus intereses y mostrando mayor oportunidad a artistas jóvenes, aun en procesos de consolidación de su prácticas y discursos. Pero eso no importaba para ellos. El arte hoy en día, se moviliza por tendencias cada vez más marcadas y con menos interés en los contenidos, cayendo, en cierto facilismo y remedos.

Es eminente el surgimiento de espacios expositivos galerísticos con capitales mixtos, es decir con socios inversionistas locales y empresarios extranjeros, cuyo interés es la promoción y venta de arte de “nuevos valores” pero que respondan a sus lineamientos

como espacios de venta. Lo potencialmente comercial es lo que atrae y termina siendo promocionado.

Obviamente el mercado de las ferias de arte ha sido un boom (hasta antes de la Pandemia) y ha ido reemplazando otros escenarios como bienales o trienales de arte, quienes, y gran parte de ellas, tuvieron que reorientar sus miradas y participaciones, dentro de estas tendencias y sobre todo, en función del coleccionismo y el coleccionista. Pero, además, las redes o comunidades artísticas se fueron consolidado bajo núcleos de acción. Bloques que implicaban circuitos cerrados que controlan el sistema de producción, distribución y consumo. En ella se incluye medios de comunicación que fomentan la difusión, artistas que se encargan de la construcción de las producciones visuales y críticos que construyen el sustento discursivo. Es decir, todo el sistema cooptado.

Así, asistimos a producciones desenfocadas, simulaciones de proyectos visuales que aparentemente se centran en problemáticas sociales, pero que resultan ser artificiosos y fallidos. Hay un desconocimiento de los temas y de la realidad a la que se aluden. Sin embargo, encontramos una cobertura mayor en los medios de comunicación de gran presencia en nuestra ciudad, como si fueran proyectos de gran envergadura, cuando, todo lo contrario, resultan ser discursos poco sólidos, ficciones de una parte de nuestra historia que no resisten defensa alguna.

En arte contemporáneo, y sobre todo, político, se puede interpretar, se puede deconstruir, pero nunca mentir.

Una vez tuve la oportunidad de intercambiar ideas con Carlos Zerpa, un extraordinario artista polifacético venezolano de la generación de inicios de los 70, y entre los mensajes recuerdo uno que quedó grabado en mí. “El artista si tiene que herirse, se hiere; si tiene que llora, llora; si tiene que hacer de ebrio, se embriaga. No hay nada más detestable que aquel que pretenda vivir a costa del engaño y la ficción. Esa es la esencia del artista y más aún el comprometido con una realidad como la de nuestra América Latina.”

Entonces, para mí todas esas construcciones que vienen de ciertos sectores que se vinculan con los hegemónicos como el proyecto “Desarriago...”, “Si no existe el más allá” o “Tout est fétichiste-Tout est politique”, son dignos de sospecha. Simplemente merecen ser fichados, para ponerlos como ejemplos de lo que no deberían hacer los jóvenes estudiantes de arte.