
Totalizar la crisis

El colapso de Lima en la imaginación artística de los años ochenta

Mijail Mitrovic Pease

1

En 1970, el primer manifiesto de Hora Zero decía: «A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla. Se nos ha dado esta coyuntura para culminar una etapa lamentable y para inaugurar otra más justa, más luminosa» (Mora 2009: 535-538). Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz deseaban articular poesía y política a través de un doble movimiento: produciendo una nueva forma de reconocimiento del mundo social donde operaban, aquel del trabajo y del drama cotidiano de las personas de a pie —el llamado *mundo popular urbano*—, para luego buscar su politización.¹ Durante los setenta encontramos en la poesía y las artes visuales locales una valoración profunda de la experiencia inmediata de la realidad social, aquello que permite reconocer a las personas y sus vidas concretas, y proyectar un vínculo que alimente un proyecto utópico. Sin embargo, en los años ochenta esa forma del arte comprometido será reemplazada por uno que registra la crisis y declara la imposibilidad de todo orden social nuevo;² es decir, en la Lima de los años ochenta esa cúpula poesía-política (o arte-política) se reconfigurará,

concentrándose más en dar nombre o en hacer visible la crisis que en su articulación política. Así, la frase *poetizar la catástrofe* encontrará un sentido distinto, acaso opuesto.

«Métete la realidad en el poema» escribe José Antonio Mazzotti en 1981 como respuesta a esos activistas —en realidad poetas-activistas— que *hablan demasiado sobre la realidad y no la viven*.³ La experiencia directa de la ciudad es aquí la única garantía para cargar de sentido al poema: contra el activismo que confía demasiado en el discurso, el poeta responde en clave análoga a la *horazeriana*, buscando producir una síntesis entre poesía y acción. No se trata solo de ver y registrar lo real mediante el pensamiento, sino de *vivirlo*: desafiar la autoridad, dormir en la calle o en el parque, pasar la noche de bar en bar, etcétera. En este deambular el poeta se hace parte del flujo vital de la sociedad, pero precisamente *ese* flujo entrará en crisis, haciendo que las calles adquieran un carácter cada vez menos festivo y más *lumpen* —como luego quedará condensado magistralmente en *Pastor de perros* (1993), de Domingo de Ramos—. ⁴ Podría decirse que se trata de una pérdida del referente vital del mundo popular, de la base social que sustentaba cierta poética: una vez declinados los movimientos populares de fines de los setenta, y en medio de múltiples crisis, las certezas sobre la posibilidad del

1 Agradezco a Stephan Gruber y a los editores sus comentarios críticos a la primera versión de este ensayo.

2 Tal vez el mejor ejemplo de este proceso en el arte local sea la experiencia del taller E. P. S. Huayco. Gustavo Buntinx (2005) sostiene que en dicha experiencia atendemos al último aliento de cierta utopía socialista, producto de los movimientos populares de fines de los años setenta. Para conocer más sobre aquella interpretación, véase Mitrovic 2016a. Dejo anotado que en los ochenta aparece también una forma específica de articular arte y política: la *denuncia*, es decir, el empleo de medios artísticos para visibilizar públicamente hechos que ocurrían en la esfera política.

3 Se trata de «A un joven poeta activista», parte de *Poemas no recogidos en libro* (1981).

4 Sobre la articulación de estos distintos pasajes de la poesía contemporánea local, véanse los análisis de Victor Vich (2013) «La corrosión del sujeto en la poesía de Jorge Pimentel», «Fugas de la cultura en la poesía de Roger Santiváñez» y «*Ya nadie me espera en el último paradero*: la subjetividad subalterna en la poesía de Domingo de Ramos».

cambio serán reemplazadas por imágenes de la *cancelación del futuro* —parafraseando a Mark Fisher—. ⁵ Pero ¿de qué crisis estamos hablando?

2

Danilo Martuccelli sostiene que los años ochenta operan como punto de inflexión para la historia de Lima, pues en esa década se hace patente el doble colapso urbano y económico que llevará a sus habitantes a un sentimiento generalizado de desorden, a habitar una ciudad cuya cartografía mental se imposibilitaba conforme la expansión urbana cambiaba su centro de gravedad. ⁶ La Lima tradicional, dividida entre un centro urbano y una periferia claramente delimitada, pasaría a tomar la forma de una ciudad *acéntrica* (2015: 98-102) Pero hace falta añadirle a lo anterior su dimensión política: junto al doble colapso urbano y económico, los ochenta fueron escenario del avance del campo a la ciudad de la guerra contra el Estado declarada por Sendero Luminoso a inicios de la década, mientras los partidos legales buscaban articularse con los sectores populares. Con ello obtenemos la configuración exacta de los procesos sociopolíticos que hicieron de Lima una ciudad en crisis a todo nivel. ⁷

Antes de avanzar, hace falta exponer el aparato teórico que permitirá explorar algunas dimensiones de ciertas obras (poemas, canciones, objetos plásticos) que cristalizaron los procesos antes descritos. Fredric Jameson propuso la categoría de *mapeo cognitivo* para pensar cómo ciertas obras de arte o artefactos estéticos pueden dar cuenta de la totalidad social que habitamos, sobre todo de aquellas dimensiones que no son susceptibles



Figura 1. Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez y Alfredo Távara. *Música subterránea*. (tapa y contratapa de fanzine), 1985

Fuente: Archivo Alfredo Márquez

de ser percibidas directamente —como el carácter global del capitalismo—. Jameson reflexiona sobre la capacidad del arte para habilitar una representación no solo del espacio social y geográfico —para ello bastarían buenos mapas—, sino, al mismo tiempo, *de la propia situación* del sujeto al interior de la totalidad (1991 [1984]: 114). Es este el sentido de acoplar la clásica formulación del urbanista Kevin Lynch sobre la *imaginabilidad* de la ciudad con la redefinición de la ideología de Louis Althusser, como la *representación de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia*. Jameson propone entender el mapeo cognitivo como aquella operación que, al igual que la ideología, articula la brecha entre la experiencia vivida e inmediata de los individuos y la totalidad social que habitan. ⁸

5 Ya en 1987 Buntinx planteaba que el proyecto de sintetizar la apuesta socialista y el mundo popular había fracasado, llevando a que una generación que encontró en el velasquismo un primer impulso utópico perdiera la posibilidad de imaginar el futuro. Es a través de la producción artística de los exmiembros de E. P. S. Huayco que tal proceso se evidenció en los ochenta.

6 Proyectos como el tren eléctrico impulsado por el joven Alan García prometían el trazado de líneas de desplazamiento claras sobre el caos urbano, un instrumento de orientación para los habitantes de la ciudad. Hasta su inauguración en el 2011, su infraestructura inacabada funcionó como una triste alegoría de los efectos de la crisis sobre la relación entre el Estado y la sociedad.

7 Acaso convenga señalar que las crisis tienen en 1987 su punto de inflexión. En la primera mitad de la década la guerra iba tomando cada vez más la cotidianidad de la ciudad, pero su principal terreno era, sin duda, Ayacucho. Hacia fines de la década Lima será cada vez más un escenario de enfrentamiento, pero además el país entrará en la peor crisis económica de su historia, que se prolongó hasta entrados los años noventa.

8 Siguiendo la formulación inicial de Jameson, aquí la idea del mapeo cognitivo funcionará como una pauta interpretativa antes que como un programa concreto para la producción artística. Sin embargo, autores como Toscano y Kinkle (2015) afirman que es posible identificar una *estética del mapeo cognitivo* en ciertas producciones recientes en artes visuales, cine, series televisivas, etcétera.

En esta indagación sobre la imaginación de la crisis aparecerán, sin embargo, figuras que responden a la imposibilidad de imaginar a Lima —a veces al país entero— por fuera de las múltiples crisis.⁹ Si efectivamente los limeños de los ochenta, como afirma Martuccelli (2015: 100), *se quedaron sin mapa cognitivo*, exploraré las formas que dicha pérdida asumió en cierta porción del imaginario artístico de la ciudad. La idea es rastrear cómo estos procesos artísticos dan cuenta de ese colapso, al tiempo que *totalizan* el espacio social a través de la figura de la crisis. La idea del *futuro cancelado o imposible* articula la experiencia vital con la totalidad social donde el individuo y la colectividad se desenvuelven.

3

«Destruir», de Narcosis, se puede leer como una descripción de Lima a mediados de los ochenta, a través de un proceso lineal que sigue así: un tipo patea latas por la calle en medio de angustia y confusión, luego busca una mirada entre la muchedumbre y solo encuentra ojos idiotas *que no ven nada*, pero registra algo que los demás no: «La gente no se da cuenta / que camina sobre ruinas / [...] / La ciudad se me echa encima / toda esta mierda me asfixia».¹⁰ La letra avanza desde el fuero interno del individuo hacia el espacio propiamente social, donde se dibuja una oposición entre él mismo y todo lo que lo rodea. He suspendido el conocido coro de la canción («Hay que destruir / para volver a construir»), pues omitiéndolo se hace más clara la progresión de la mirada del protagonista. El coro tiene una ambigüedad fundamental: parece que solo al destruir *al resto de personas* se estará a salvo, mientras que en su repetición —cuando se diluye el mandato anterior— parece un himno que asume la posibilidad de erigir un nuevo orden social desde aquel que se está desplomando ante sus ojos.¹¹

Se trata de un problema fundamentalmente social, aquel del vínculo entre las personas y cómo se concibe dentro de un contexto compartido. En «Destruir» vemos representada esa relación imaginaria entre un individuo confundido y abrumado —pero, sobre todo, molesto— frente a su entorno. En el poemario *Lima sobre Lima* (1985), de Miguel Lescano, esta mirada registra el caos de la ciudad; pero, a diferencia de la solución destructiva de Narcosis, lo hace apelando a una cierta nostalgia. Dice el segundo poema:

¡Calma, calma, calma no hay en esta ciudad oscura! / de pampas con esteras y cerros con humanos. / Profundos gritos deshacen el silencio urbano / luego de ser rociados de perdigones / y otros micros pasan atropellando las miradas / mientras de las muchas caras / cada una refleja una vida.

La palabra —*calma*, en este caso— hace patente su ausencia, invoca lo que *no hay* y lo trae al presente. Una ciudad *donde la dignidad no vale nada*, donde «he mirado largamente / inútiles miradas que me han mirado» (VIII). Estos poemas buscan cierta restitución de un lazo social en medio del caos y la muerte —otras palabras que atraviesan al libro— y muestran una representación del espacio social como uno colapsado, pero que se contempla desde un sentido perdido que habría que recuperar. El énfasis en eso que *no hay* en Lima reenvía directamente a otro de los himnos de la movida subte: «No hay futuro», de Leuzemia.¹² La letra dice simplemente «No hay / No hay futuro / No / No existes tú / oh oh oh oh...», pero se trata de un alegre *rockabilly* que se aleja tanto de la nostalgia como de versiones más iracundas del mismo tema, como la que ofrece «¿Qué patria es esta?» —circa 1986— de la banda Sociedad de Mierda¹³ (Bazo 2015). Mientras que en Leuzemia encontramos una actitud festiva, tal vez pragmática, en Sociedad de Mierda aparece un tono más grave: «¿Qué patria es esta? / Donde la economía es dependencia / Donde la salud se comercia / Donde la juventud sin futuro está / [...] / Donde militar y terrorista asesinan igual». Esta

9 No me detendré en obras y proyectos que ameritarían un detenido análisis, como muchos trabajos de Herbert Rodríguez o proyectos como *Utopía mediocre* (1987) del colectivo de arquitectos Los Bestias. Sobre el último, véase Biczal (2012).

10 Es parte de *Primera dosis* (1985), primer *tape* de banda. Una reproducción del diseño de Jaime Higa puede verse en López (2012).

11 Esta variante constructiva de la destrucción también aparece en la canción «Crisis en la gran ciudad», de la primera formación de Leuzemia, compuesta por Leo Scoria. Aparece en *Leusemia* (1985), primer LP de la banda. A su vez, habría que examinar lo anterior a la luz de una tesis dialéctica de Vallejo que será central en el proyecto que el Taller NN llevó a la III Bienal de La Habana, en 1989: «Revolucionariamente, los conceptos de construcción y destrucción son inseparables» (en *El arte y la revolución*, notas escritas entre 1928 y la primera mitad de los años treinta).

12 Es parte de *A la mierda lo demás: asesinando al mito* (1995) pero fue compuesta por Daniel F y Kimba Vilis en 1984.

13 En su fanzine de 1986, la banda explica su nombre de la siguiente forma: «(Nombre no por "afán de derrotismo o desprecio", sino como definición de nuestra realidad. Como decir, también, que todos estamos dentro de ella, querramos [sic] o no; pero tratando por nuestro lado de hacernos un 'micro-mundo', y de modo colectivo, dando pequeños pasos pero seguros hacia una nueva SOCIEDAD...)» (disponible en Bazo 2015).

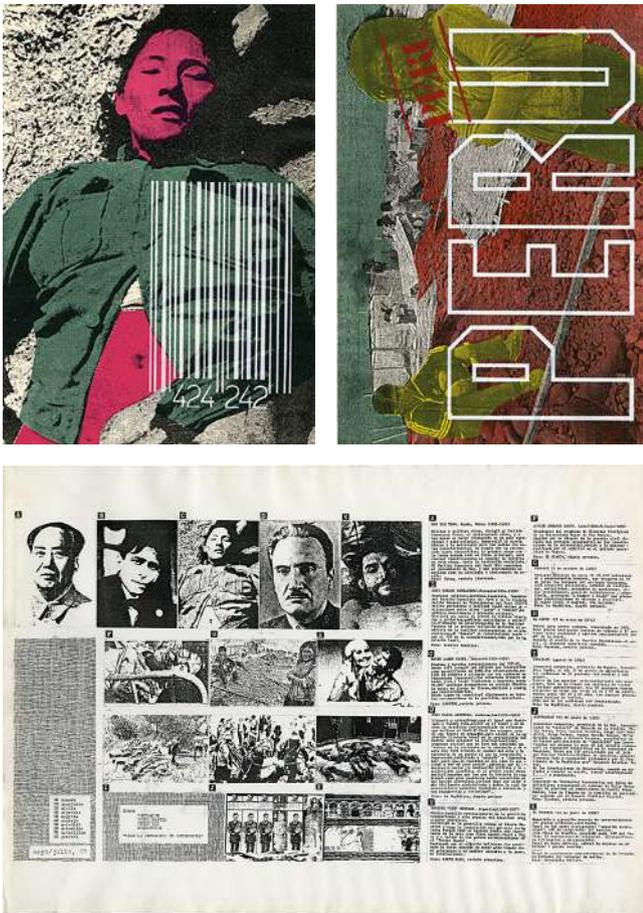


Figura 2. Taller NN, NN-Perú (Carpeta Negra) [Fragmentos].
Fotocopias sobre papel bond intervenidas con serigrafía.
29,7 x 42 cm. c/u, edición de 20, 1988
Cortesía Alexis Fabry, Toluca Éditions

última canción, al igual que otras de la banda, busca *explicar* la podredumbre percibida en la ciudad a través de sus causas estructurales: la dependencia económica, las relaciones de clase, la historia colonial del país, etcétera.

Mucho de lo examinado se produjo precisamente cuando las crisis pasaban de sus estadios iniciales hacia su generalización en la ciudad. Son intentos de figurar procesos que están siendo vividos *como* el presente, a diferencia de producciones posteriores que tomarán la catástrofe como punto de partida, como el *noise industrial* en Lima a inicios de los años noventa.¹⁴ A diferencia del punk o el hardcore de los ochenta, proyectos

como Distorsión Desequilibrada (Álvaro Portales) transitarán por una senda experimental en la que el ruido tomará el papel predominante. Las letras desaparecen, al igual que los conciertos en vivo, y con ello se pone fin al espacio comunitario que significó la movida subte.¹⁵

4

La noción de mapeo cognitivo alude al proceso de componer una representación de la totalidad social que permita navegarla. En un sentido epistemológico, se trata de una pregunta por la *representabilidad* de las causas que determinan la realidad percibida por los individuos, sobre todo aquellas que no son directamente visibles —las abstracciones del capitalismo o los procesos geopolíticos, por ejemplo—. El mapeo cognitivo conecta un problema representacional con lo que Jameson llama «el deseo de trazar mapas»; es decir, la búsqueda subjetiva de dar una «solución fantástica [en el caso de la conspiración] a todas las ansiedades que se apresuran a llenar nuestro vacío actual» (1995: 24-24). En ese cruce entre un problema epistemológico y un deseo subjetivo podemos interrogarnos sobre las representaciones de las crisis en la Lima de los ochenta.

Volviendo a «No hay futuro», podemos decir que la frase señala un *efecto* de las crisis, el reflejo subjetivo de una situación a fin de cuentas objetiva, en la que se encuentra comprometida la posibilidad misma de una vida plena. Pero estamos en el terreno de los efectos, mas no de las causas que configuran dicha situación. Acaso otra forma de comprender esa canción sea como una reducción al mínimo del *sentido* de la crisis; una figura que condensa la dirección en la que esta avanza (hacia ningún lugar) y que reduce la totalidad social —las múltiples determinaciones de las crisis— a una imagen sintética.¹⁶

Dije antes que es preciso entender la situación limeña de los ochenta como una crisis múltiple, al mismo tiempo política, urbana y económica. Esto no significa, sin embargo, que todas ellas respondan a las mismas causas o que, en el terreno de la explicación sociológica,

14 Luis Alvarado editó la compilación *Visiones de la catástrofe - Documentos del Noise Industrial en el Perú (1990-1995)* (Buh Records, 2016). Se puede escuchar de forma gratuita en bandcamp.

15 Dice Luis Alvarado: «...no parece gratuito que [el] surgimiento [del noise industrial] coincida con el fin de la movida del rock subterráneo, pues de alguna manera los artistas de noise industrial son la manifestación de un rechazo a todo valor musical, y el símbolo de una atomización a la que la propia movida subterránea había llegado. Curiosamente ninguno de estos artistas tocó en vivo, fueron proyectos esencialmente concebidos para la grabación, para la escucha en solitario» (Alvarado 2016). Véase además el contraste entre la movida subte y el campo artístico local en Del Valle y Villacorta (1997).

16 La idea del sentido como *dirección* proviene de Montalbetti (2012).

sus especificidades y relaciones recíprocas deban ser simplificadas. La crisis económica, por ejemplo, supone la ruptura de la estabilidad laboral, la cotidianidad, las expectativas y sueños futuros, etcétera. Pero habría que decir que esas crisis han sido históricamente los momentos en los que cualquier pacto entre el capital y el trabajo se refunda en un nivel cada vez más abstracto. Son rupturas que desencadenan nuevos procesos de síntesis social. Por ello Toscano y Kinkle (2015: 79) proponen entenderla como un tipo especial de ruptura: una *ruptura sintética* que permite visibilizar la unidad detrás de fenómenos aparentemente separados.¹⁷

En otro lugar he sostenido que la *Carpeta Negra* (1988) [ver figura 2] del Taller NN se debe comprender a través de los conflictos ideológicos que atravesaron a la izquierda local durante los ochenta (Mitrovic 2016b: 38-42); sin embargo, el complemento de aquella tesis es que la obra produce la imagen del *Perú como cadáver*, bajo las formas propias de la mercancía capitalista contemporánea —número de serie, código de barras, etcétera—. Está compuesta por 16 imágenes divididas en dos series: la primera presenta íconos de la izquierda mundial y doméstica —Mao, Mariátegui, Lagos, Arguedas, El Che—; la segunda muestra sucesos centrales para comprender las dimensiones de la violencia durante la década —Uchuraccay, El Frontón, El Sexto y otros—. Podríamos leer la *Carpeta* como un conjunto de fragmentos o elementos singulares; no obstante, adquieren un carácter sistémico cuando llegamos a la lámina final de la serie: un índice general donde cada imagen (ahora en blanco y negro) recibe un comentario breve y se ordena en una secuencia lineal. Todas aparecen como documentos comentados que refieren a personajes con biografías específicas y eventos que ocurrieron en momentos específicos; es decir, todas indican un personaje o suceso que tiene una historia, por más que en su despliegue inicial se nos invite a pensarlas como formas indeterminadas que no guardarían relación alguna con la historia social.

Ahora bien, el color añadido a las fotocopias funciona como énfasis —y en algunos casos como motivo—, pero lo transversal es que cada imagen recibe las marcas

de la mercancía nacional. Lo que aparenta ser un código cualquiera lleva el número 424242 —empleado por el Estado para la denuncia anónima de terroristas—, y la palabra PERÚ aparece como sello de procedencia de los productos en las campañas de exportación promovidas por el Estado. Desde luego, ambas formas son abstracciones, pero se trata de *abstracciones reales* —producto de la práctica social, no del pensamiento aislado— que emergen de la dinámica capitalista en un país atravesado por la guerra.¹⁸ La *Carpeta* podría ser vista como una reducción a escala de las principales tendencias de la guerra, así como de las dimensiones de la crisis: por un lado, el conflicto ideológico; por otro, las múltiples formas de violencia. Un mapa de tendencias políticas confrontadas a los efectos que producen una vez convertidas en acciones concretas. Pero también podemos decir que apunta a discutir una suerte de *fracaso representacional*, a la imposibilidad de dar cuenta de la situación política en la que se encuentra el país —junto con la cancelación de cierto impulso utópico—. La serie sintetiza personajes y hechos, todos ellos reunidos por el logo PERÚ y compartiendo el aspecto de mercancías emblemáticas. Cuando la guerra destruye los vínculos sociales y la infraestructura nacional, la *Carpeta* busca representar un proceso que permanece como horizonte para el país: el capitalismo. Un país convertido en cadáver, pero un cadáver que asume la forma-mercancía.¹⁹

Acaso ese vínculo activo entre guerra interna y capitalismo sea la principal *afirmación* de la *Carpeta Negra*, así como de las canciones y manifiestos de Sociedad de Mierda.²⁰ Estos trabajos sostienen no solo un vínculo entre dos procesos, sino también una relación determinada: a fin de cuentas, se trató de una guerra *contra* el

17 A diferencia de las formas de ruptura que podemos asociar a la crisis política producida por la guerra interna, la crisis económica desoculta la profunda interrelación entre fenómenos que, desde la perspectiva del individuo, podrían aparecer como autónomos. Por ejemplo, la inflación extrema que afectó al país desde 1987 hizo que los ahorros de muchas personas —algunos destinados a proyectos de realización individual como estudios, construcción de casas, etcétera— perdieran súbitamente su valor. Así, lo que aparecía como el producto del esfuerzo individual revelaba dramáticamente su carácter *social*.

18 Las abstracciones reales del capitalismo (trabajo abstracto, dinero, valor, mercancía) no son simplemente «máscaras» que ocultan lo real, sino *formas* que asumen las relaciones sociales. El concepto permite comprender los signos mercantiles de la *Carpeta* como localización de la abstracción capitalista en el terreno local. Para una discusión sobre el concepto de abstracción real en el pensamiento marxista, véase Toscano (2008).

19 Algunas de estas ideas provienen de una conversación con Mario Montalbetti en la presentación de mi publicación *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra*, llevada a cabo en Garúa el 1 de febrero del 2017.

20 Quisiera contrastar esta idea con lo planteado en Mitrovic (2016a). Allí descarté demasiado rápidamente la productividad de pensar la contradicción entre guerra y capitalismo a partir de la *Carpeta*, pues buscaba dar cuenta del conflicto ideológico del cual la obra emerge. Sin embargo, una vez aterrizada en ese nivel, conviene volver a la imagen más general que la obra produce, y que la sitúa distante de otros trabajos de la misma década.

capitalismo y el Estado burgués.²¹ Desde luego, en otras imágenes de la década [ver figura 1] encontramos signos asociados al consumo masivo y al imperialismo, pero se trata de experimentos que apelan a una crítica de la visualidad mediática antes que a establecer un vínculo concreto entre la guerra y el modo de producción predominante en el país.²²

5

He empleado la noción de mapa cognitivo en dos sentidos: para aludir a un proceso de representación de una totalidad social, pero también como algo —una función básica de orientación socioespacial— que se perdió en la Lima de los ochenta. Si las crisis comprometen directamente nuestra capacidad para realizar un mapeo de la situación que vivimos, habremos de mirar con especial atención aquellas representaciones que, contra el desencanto o la impotencia, desean significar el presente.

Quisiera comentar un proyecto no realizado por Johanna Hamann, llamado «Torre» (1987) [ver figura 3]. Es sabido que Sendero Luminoso encontró en las torres de alta tensión uno de los eslabones más débiles de la infraestructura urbana. Si eliminaba la luz podría sembrar el caos y el miedo, pero también convertiría los cerros que circundan la ciudad en soportes para intervenciones simbólicas, como en la hoz y martillo de fuego que

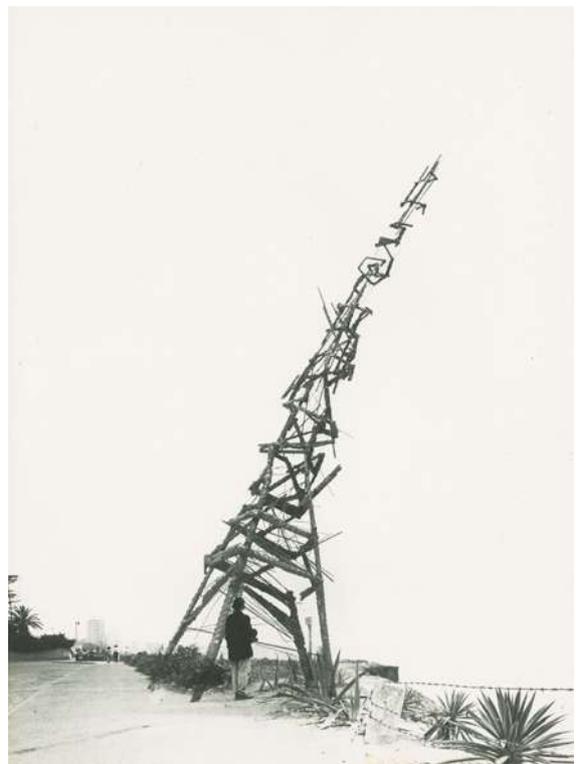


Figura 3. Johanna Hamann. Torre. Fotomontaje, 1987
Cortesía Johanna Hamann

21 O al menos esa fue la promesa senderista inicial, aquella que reverberó entre las capas excluidas de la sociedad nacional. Biondi y Zapata (1990 [1989]) fueron pioneros en el análisis de las formas discursivas empleadas por Sendero Luminoso. Visto como conjunto, su discurso funcionó como un *contratexto educativo* que puso en jaque los discursos oficiales nacionales, aquellos donde la riqueza del país permanecía como una realidad abstracta ante la miseria cotidiana del pueblo. Más específicamente, sostiene que la figura retórica dominante es el *close-up sinecdótico*, que lleva desde una descripción fragmentaria de cierto aspecto de la realidad hacia su develamiento como parte de una totalidad mayor. Los presos muertos en los penales, por ejemplo, son vistos como héroes de la lucha armada que, a su vez, es entendida como una instancia de la historia mundial de las luchas antiimperialistas. Habría que pensar si se trata de un mecanismo de cartografía social que, desde una posición ideológica determinada, encontró su efectividad en un terreno donde la izquierda abandonaba esa voluntad de trazar mapas que articulen la acción política con procesos de más largo aliento. Para un examen de estos mecanismos en el otro extremo del espectro ideológico, véase Mitrovic (2016c).

22 Sin embargo, hubo también articulaciones entre gráfica y política que buscaron complementarse: en *Perú Penales* (1987), Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez y José Luis García desarrollaron un acompañamiento visual —una suerte de instalación— al informe en minoría sobre la matanza de los penales de 1986 que presentó la comisión encabezada por el diputado Rolando Ames.

prendieron a fines de 1982 en el cerro San Cristóbal [ver figura 4]. Años más tarde, Hamann presenta una escultura de una torre de alta tensión a un concurso público. Pese a no haber obtenido el premio, el fotomontaje nos deja ver un proyecto acaso demasiado desafiante para el público local: de ser realizado en el malecón de Miraflores —para donde fue proyectado—, haría de la infraestructura más dinamitada por Sendero un objeto de contemplación. Un paisaje del cual tendríamos que necesariamente distanciarnos a fin de reconocer que, más allá de las susceptibilidades, la escultura funciona como una alegoría precisa del momento en el que fue concebida.²³

23 La artista presentó al concurso una maqueta en fierro corrugado. Sharon Lerner comenta: «La avezada propuesta implicaba el emplazamiento de una escultura en acero de casi 11 metros de altura concebida para ser colocada en el Malecón 28 de Julio, en Miraflores, en aparente caída al abismo». El proyecto, entre otras obras de la misma época, «refleja un sentimiento generacional y da cuenta del clima de zozobra e incertidumbre que se experimentaba en el país debido a la crisis económica y social de esos años» (Lerner 2016: 22).



Figura 4. Hoz y martillo de fuego en el cerro San Cristóbal
Fuente: *La República*, sábado 4 de diciembre de 1982 (detalle)

Cuando hoy tratamos con material alegórico nos enfrentamos a una dificultad interpretativa; a saber, la de determinar en qué sentido opera: siguiendo a Gail Day (1999), podemos estar ante una alegoría posmoderna o deconstructiva —una figura fragmentaria donde los significantes juegan, desplazando indefinidamente el significado— o bien ante una alegoría *dialéctica* —donde los niveles de la representación producen contradicciones que la alegoría resuelve en un sentido específico—.²⁴ Es decir, ¿se trata de un *juego* de las representaciones o de una *confrontación* en el ámbito de las representaciones? En la primera modalidad no es siquiera legítimo plantear la pregunta por el mapeo

24 Desde luego, se trata de un planteamiento esquemático que confronta dos modos de representación que deben ser, a su vez, discutidos dialécticamente. La alegoría posmoderna, identificada con la deconstrucción, hace énfasis en la necesaria disyunción entre signo y significado; la dialéctica enfatiza las mediaciones y la «presencia» del signo, entendido como el resultado de la representación. Day (1999) sostiene que la verdadera discusión entre ambas estrategias es la del lugar de la *negatividad* —el principio de funcionamiento del mecanismo representacional— en cada una.

cognitivo, esto es, por la inserción de una representación en la problemática de la totalidad social. Pero si defendemos la segunda forma alegórica se tratará precisamente de averiguar en qué medida una representación está inscrita necesariamente en una totalidad social; es decir, cómo ocupa un lugar específico desde el cual totaliza su entorno y, así, lo *significa*.

Los problemas teóricos antes planteados nos invitan a revertir una premisa común a los estudios visuales que indica que el campo visual es una *construcción social*, para discutir las formas en las que el campo social se encuentra *visualmente (estéticamente) construido* (Mitchell 2003: 28); es decir, las obras antes analizadas no solo se deben explicar a partir de sus determinaciones contextuales, sino como intentos de hacer representables ciertos procesos y situaciones sociales a través de su objetivación o fijación en las representaciones.²⁵ Desde allí, algunas figuras de las crisis de la Lima de los ochenta

25 No hablo aquí de objetivación en un sentido científico, sino *social*: la representación —y el arte— estabilizan procesos ideológicos, afectivos y cognitivos a través de dispositivos técnicos.

presentan una problemática que podríamos resolver a un nivel únicamente estético o incluso vital —a partir de los testimonios y experiencias de sus actores—, pero también podríamos comprenderlas como dispositivos estético-cognitivos o artefactos representacionales que, al mismo tiempo, dan cuenta de un *deseo* de significar la realidad social, como de un intento por comprender sus determinaciones estructurales.

Bibliografía

ALVARADO, Luis

2016 «Visiones de la catástrofe. Documentos del Noise Industrial en el Perú (1990-1995)», texto de compilación. Disponible en: <<https://buhrecords.bandcamp.com/album/br78-visiones-de-la-cat-strofe-documentos-del-noise-industrial-en-el-per-1990-1995-sounds-essentials-collection-vol-5>>.

BAZO, Fabiola

2015 «El Fanzine de la banda subterránea Sociedad de Mierda», en *subterrock.com*.

2017 *Desborde subterráneo. 1983-1992*. Lima: Instituto de Arte Contemporáneo.

BICZEL, Dorota

2012 «Utopía mediocre», en Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 256-260.

BIONDI, Juan y Eduardo Zapata

1990 [1989] *El discurso de Sendero Luminoso: un contratexto educativo*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

BUNTINX, Gustavo

1987 «La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belandismo». *Márgenes* n.º 1, pp. 52-98.

BUNTINX, Gustavo (ed.)

2005 *E. P. S. Huayco. Documentos*. Lima: Centro Cultural de España, Instituto Francés de Estudios Andinos y Museo de Arte de Lima. Disponible también en OpenEdition: <<http://books.openedition.org/ifea/4716>>.

DAY, Gail

1999 «Allegory: between deconstruction and dialectics». *Oxford Art Journal*, vol. 22, n.º 1, pp. 105-118.

DEL VALLE, Augusto y Jorge Villacorta

1997 «Instituciones en las fronteras. Plástica en Lima en 1997». *Cuestión de Estado*, n.º 21, Lima, pp. 62-65.

JAMESON, Fredric

1991 [1984] *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

1995 *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.

LERNER, Sharon

2016 «El cuerpo, un familiar desconocido», en *Johanna Hamann, Antológica 1977-2015*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 19-26.

LESCANO, Miguel

2015 [1985] *Lima sobre Lima*. Lima: Summa.

LÓPEZ, Miguel

2012 «Escoria», en Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 221-225.

MARTUCCELLI, Danilo

2015 *Lima y sus arenas. Poderes sociales y jerarquías culturales*. Lima: Cauces Editores.

MITCHELL, W. J. T.

2003 «Mostrando el Ver: Una crítica de la cultura visual». *Estudios Visuales* n.º 1, pp. 17-40.

MITROVIC, Mijail

2016a «El “desborde popular” del arte en el Perú». *Ecuador Debate*, n.º 99, pp. 59-78.

2016b *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra*. Lima: Garúa Ediciones.

2016c «Arte conceptual (neoliberal) en *El otro sendero*». *Illapa*, n.º 13, Lima, pp. 26-27.

MONTALBETTI, Mario

2012 *Cajas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MORA, Tulio

2009 *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

TOSCANO, Alberto

2008 «The Open Secret of Real Abstraction». *Rethinking Marxism*, vol. 20, n.º 2, pp. 273-287.

TOSCANO, Alberto y Jeff Kinkle

2015 *Cartographies of the Absolute*. Washington: Zero Books.

VICH, Víctor

2013 *Voces más allá de lo simbólico: ensayos sobre poesía peruana*. Lima: Fondo de Cultura Económica

Mijail Mitrovic Pease es licenciado en antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y cursa la maestría en antropología en la misma casa de estudios. Ha publicado textos sobre crítica de arte en diversas revistas y trabaja como docente en la PUCP y en escuelas de arte en Lima. Actualmente investiga las intersecciones entre arte y sociedad en el Perú contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX. Ha publicado recientemente *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra* (Garúa Ediciones, 2016).