

LA MATERIALIZACIÓN DE LO SIMBÓLICO: ZONAS DE AMORTIGUAMIENTO

The materialization of the symbolic: Buffer Zones

ALBERTO PATIÑO NÚÑEZ

Pontifical Catholic University of Peru

patino.a@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1731-6100>

RESUMEN

El proyecto *Zonas de Amortiguamiento* (2023), propuesta artística creada por Erika Vásquez y Norka Uribe, propone explorar las relaciones entre el cuerpo, el espacio y el tiempo en el contexto actual de la ciudad de Lima. Con ello, busca ofrecer una reflexión sobre las narrativas oficiales del Perú de los últimos cincuenta años y sus efectos constitutivos en la conformación de las identidades de las y los habitantes de nuestro país. El proyecto se erige como un cuestionamiento de estas narrativas hegemónicas y, más bien, propone interrogantes y reflexiones de los espacios oscurecidos de la memoria de la ciudad tomando en cuenta su aspecto material, así como lo que parece inasible. Se aborda la dualidad oficial/no oficial desde sus fronteras y estados liminales en una propuesta que construye desde los extramuros de nuestra historia nacional y se materializa a través de diversas formas artísticas (escultura, la escultura sonora, la intervención efímera *in situ* y el video). Este conjunto de obras, como veremos, plantea una aproximación visual que cuestiona las narrativas hegemónicas, propone una relectura del pasado e invita a reimaginar críticamente el presente nacional.

Palabras clave: Arte, política, escultura contemporánea, instalación, plaza San Martín

ABSTRACT

The artistic project “Buffer Zones” (2023) created by Erika Vásquez and Norka Uribe, aims to explore the relationships between the body, space and time in the current context of our city in order to, at the same time, propose a reflection on the official narratives of Peru of the last fifty years and their constitutive effects on the formation of the identities of the inhabitants of our country. The project is established as a questioning of these hegemonic narratives and, rather, proposes questions and reflections from unofficial spaces of the city’s memory, taking into account its material aspect and also from what seems ungraspable. The official/unofficial duality is addressed from its borders and liminal states in a proposal that builds from the extramural walls of our national history, materializing through various artistic forms, including sculpture, sound sculpture, ephemeral intervention *in situ* and video. This set of works, as we will see, invites us to question hegemonic narratives, proposing a rereading of the past and an invitation to critically reimagine the national present.

Key Words: Art, politics, contemporary sculpture, installation, San Martín square

En el marco de las festividades por el primer centenario de nuestra república, la plaza San Martín, en la ciudad de Lima, fue inaugurada el 27 de julio de 1921 por Augusto B. Leguía, quien era entonces presidente del Perú. Cuenta Enrique Bonilla (2021) que, con el arribo del siglo XX, llegó la modernización de nuestra ciudad y de su centro histórico. Al momento de planificar las modificaciones para ello, se tomó como referente principal a París y su plaza Vendôme. Así, la plaza San Martín se configuró con un marcado estilo europeo que incorpora los ideales franceses de libertad, igualdad y fraternidad (Bonilla, 2021, p. 17).

En el centro de la plaza San Martín, se encuentra ubicado un monumento ecuestre, homenaje al libertador San Martín, de quien toma el nombre este lugar. Luego de conmemorar los cien años de su inauguración y de haber celebrado el bicentenario de nuestra nación, es necesario destacar el papel fundamental que la plaza San Martín ha desempeñado como escenario de diversas manifestaciones ciudadanas. En años recientes, esta plaza ha sido testigo de numerosas marchas y protestas que han expresado tanto el apoyo como la oposición a los gobiernos de turno, lo cual ha consolidado su posición como uno de los epicentros de movilización social en nuestro país. Así, este artículo propone un análisis, desde una perspectiva cultural, de los cuestionamientos en torno a la representación de momentos emblemáticos de la historia nacional, examinando cómo dichas disputas se configuran y se materializan en la producción artística contemporánea. El objetivo es indagar en qué medida estas prácticas permiten reconfigurar los significados del pasado y del presente, al tiempo que abren un espacio para interrogar críticamente las nociones de futuro y de progreso que subyacen a las narrativas hegemónicas.

Es en este marco que Erika Vásquez y Norka Uribe presentaron la propuesta artística *Zonas de amortiguamiento*, con la curaduría de Jorge Villacorta, en la galería Martín Yépez durante julio del 2023. Este proyecto consiste en un trabajo conjunto compuesto por seis piezas principalmente escultóricas y que también se desenvuelve en otros medios como la escultura sonora, la intervención efímera *in situ*, la intervención en el espacio público y el vídeo. En palabras de las autoras, esta propuesta artística propone repensar nuestra historia desde perspectivas que disputan la memoria oficial (de alguna manera, transferida también a la ciudad de manera material e intangible) proponiendo la construcción de la representación de una cronología de narrativas no oficiales del imaginario peruano.

Estas artistas buscan reflexionar sobre esas narrativas y cómo van determinando nuestras identidades en tanto habitamos territorios en común. La premisa del proyecto es la siguiente: desmontar este espacio, la plaza San Martín, para dar cuenta de narrativas que vayan a contrapelo de la historia oficial. La propuesta de trabajar con una suerte de antiprograma deviene en un proceso de creación, investigación y experimentación no lineal que explora el espacio y las diversas materialidades cuestionando el estatus de lo político y lo artístico con las implicancias que estas interrogantes traen consigo.

El programa oficial nos cuenta historias optimistas sobre el progreso, la unidad nacional y nuestra identidad. Como veremos, el trabajo de Vásquez y Uribe se

vuelve una suerte de respuesta que pretende dar cuenta de aquello que suele estar soterrado ofreciéndonos, además, la posibilidad de emplear más de uno de nuestros sentidos en una propuesta de alta densidad simbólica. Las piezas allí exhibidas están trabajadas con diversos materiales y soportes que van desde instalaciones hasta trabajos sonoros y de video, todos con un mismo hilo conductor: disputar, desde lo visual, la memoria del espacio y poner en cuestionamiento los dispositivos de las narrativas oficiales.

Las piezas que componen esta propuesta nos confrontan e interpelan desde un lugar en donde lo no verbal pretende materializarse. Este aspecto no verbal, visual-sonoro-táctil, busca dar cuenta de aquello que las narrativas actuales no recogen, que se podría denominar como lo silenciado o excluido. Si lo oficial se centra en narrativas imperantes que se constituyen desde la ley, lo medible y lo cuantificable, la estrategia de estas artistas es apelar a lo no verbal que cuestiona el sentido común racional que se vuelve una verdad totalizante.

La pieza *Centro de gravedad* (2023), obra de intervención efímera, vemos el uso de un gran pedazo de caucho negro que se erige desde el piso para ser sostenido estratégicamente alrededor de una columna por una suerte de sostenes de madera reciclada con una sombra negra que marca su tránsito. Esta pieza toma, marca y desestabiliza la estructura central que amarra las salas de exhibición de la galería Martín Yépez, ubicada en el edificio Hidalgo de Berckemeyer, construido en 1930 en la época de Augusto B. Leguía; lo que resulta simbólico cuando entendemos ello como la invasión de lo oscuro, cual mancha que se extiende y parece nombrar a un excedente del significante “historia”.

El empleo del caucho en esta pieza guarda reminiscencias al periodo del ‘Boom del caucho’, a finales del siglo XIX, cuando las industrias extractivas no tenían regulaciones para la conservación del medio ambiente y que generó la muerte de aproximadamente 40 000 nativos por enfermedades a causa de la extracción indiscriminada (Orrego, 2008). Así, estamos ante un algo negro que rompe el orden, de carácter residual y contestatario, que Kristeva (1980) denomina lo abyecto desde el campo del psicoanálisis. Esto es, sin más, aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, que no respeta los límites, los lugares ni las reglas (Kristeva, 1980, p. 11).

La constitución de un orden simbólico (un lenguaje, un discurso, los sistemas de símbolos) implica la exclusión de un “algo” que, contradictoriamente, es también parte constituyente. Aquello excluido es un despojo que no reconoce las reglas del juego, que angustia, pero que existe y está cargado de significación. Interesa entonces explorar estas ideas para sostener que la historia nacional contemporánea, en este conjunto de obras, se presenta como residual y constituyente a la vez, aunque esto suene contradictorio.

Propongo que, en *Zonas de amortiguamiento*, se visibiliza el conflicto entre lo normativo y lo silenciado como una herida que impide una imagen cerrada de nuestra historia republicana. La explotación laboral, la esclavitud moderna y el

desdén por la naturaleza para lograr el camino del progreso se materializa en el choque de las formas de esta instalación. Lo preocupante es que estos temas se mantienen vigentes décadas después de nuestra emancipación nacional. Más allá de nuestras posibles interpretaciones, lo cierto es que existe una evidente tensión entre la firmeza de la columna rígida que soporta la estructura del edificio, lugar de la galería de la exhibición, versus la flexibilidad de aquello que subsiste de manera precaria en una pieza que nos adentra a lo que veremos más adelante.



Figura 1. *Centro de gravedad*.
Vásquez, E. y
Uribe, N. 2023.
[Caucho y
madera, medidas
variables].
Fotografía de D.
Pineda.

Otro de los sucesos por lo que es conocida la plaza San Martín es por albergar desde hace muchos años a gente en situación precarizada. La situación de menores que vivían en la plaza y que hasta la actualidad son fuertemente reprimidos es muy sabida. En los años ochenta, un menor apodado Petiso decidió esconderse del frío en una de las cajas de luz que aún rodean la plaza y pereció al instante al hacer contacto con los cables de luz internos. El caso commocionó a la comunidad limeña al ver de cerca la realidad de muchos menores en situación de abandono, muchos de ellos venidos de provincias y huyendo de la violencia terrorista y de la pobreza reinante en aquellos años (El Comercio, 2018). Esta situación se refleja

en NN, “*Petiso*”. Ayacucho, 1975? - Lima, 12 de septiembre 1983 (2023): una pieza lumínica que asemeja una pequeña casa.

La luz que emite la pieza contrasta con la oscuridad de la habitación en un acto en donde la memoria por los olvidados persiste como un acto de rebeldía y de denuncia. Siguiendo a W. Benjamin (2012) y su alegoría del *Angelus Novus*¹, podríamos decir que allí donde nosotros pensamos la historia de nuestro progreso como una serie de eventos que nos ha traído hasta el presente, esta pequeña edificación de papel nos deja ver las ruinas de la desigualdad silenciadas y escondidas fuera de la narrativa oficial. Con ello, nos hace ver las desigualdades sobre las cuales se construye los discursos de progreso nacional.

Homi Bhabha (2002) explica que existen elementos invisibilizados cuando se habla de la cultura, existe una voz que no es tomada en cuenta, o no tiene lugar, para elaborar desde su posición. La cultura, a su entender, tiene un elemento de angustia en cuanto contiene un objeto oscuro que queda subyacente en su explicación colonialista. El sentido de la representación, entonces, contiene en sí la carga del sin-sentido, siendo este un *algo* que escapa la representación y sobre el cual tanto Vásquez como Uribe reflexionan en la elaboración de esta propuesta. Podríamos decir que este sin-sentido es un elemento que causa terror, pero que es constitutivo, como aquel resto simbólico del que Kristeva hace referencia unas líneas arriba.

Se podría decir, quizás, que las exploraciones de Vásquez y Uribe abordan el problema de nuestra historia reciente desde esta “falla” y que es a partir de ahí



Figura 2.
NN, “*Petiso*”.
Ayacucho,
1975?- Lima, 12
de septiembre
1983. Vásquez, E.
y Uribe, N. 2023.
[Papel y luminaria,
90 x 85 x 85 cm.].
Fotografía de
D. Pineda.

1 Benjamin (2012) señala lo siguiente:

Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. (p. 190)

que buscan elaborar sobre lo invisibilizado en el discurso oficial. *Petiso* brilla desde la penumbra en un momento de la historia en donde se narran las bondades del éxito económico peruano, pero que sabemos que bajo la alfombra esconde historias de desigualdad, deshumanización y muerte.

*Estos, no son cantos*² (2023) es una pieza sonora compuesta por un gran cono negro invertido, el cual funciona de amplificador de lo que desde ahí suena, y que porta un pequeño parlante en su extremo más angosto. Si nos acercamos, nos encontraremos con el audio de tres discursos: el discurso inaugural de la plaza por el expresidente Leguía (leído por un colaborador de las artistas), el discurso del expresidente Alan García a su retorno tras el autoexilio en la década del año 2009 y el discurso pronunciado por Mario Vargas Llosa en su campaña presidencial del 90.

Me quiero detener un momento para reflexionar sobre los audios que se emplean en esta pieza. Históricamente, la plaza San Martín ha sido espacio de múltiples manifestaciones de la clase política peruana. Desde las promesas de un futuro moderno, como lo concibió Leguía, hasta las promesas electorales de turno, este recinto ha sido utilizado como plataforma para discursos que sustentan a la clase política peruana. Sin embargo, cuando uno se acerca a *Estos, no son cantos*, escuchamos algo más: superpuesto a lo que se menciona, se dejan oír las voces de vendedores ambulantes de frutas que promocionan sus productos, como lo suelen hacer tradicionalmente alrededor de la ciudad mediante pequeños altavoces.

Estos audios irrumpen (e interrumpen) los discursos de estos políticos como retando la autoridad y legitimidad que los balcones de la plaza les confieren. Podríamos llevar la interpretación de estos audios disruptores al concepto de canto como la forma de narración que ha sido parte de nuestra cultura desde épocas prehispánicas, tradición no oral que ha persistido, sobre todo en el espacio público, como una forma de representación alterna a la oficial.

Siguiendo a Spivak (2003), podemos decir que el concepto de *silenciamiento*, como en Bhabha (2002), se refiere a la idea de que, en muchas ocasiones, las voces de las personas subalternas no pueden expresarse o representarse completamente en el discurso dominante. Esto puede deberse a la opresión sistemática, las estructuras de poder, la colonización, la falta de acceso a los medios de comunicación o cualquier otra razón. Spivak argumenta que, incluso cuando se da voz a los subalternos, esta voz a menudo está mediada por discursos y estructuras de poder que distorsionan su expresión auténtica. Es decir, el silenciamiento no solo se refiere a la imposibilidad literal de hablar, sino también a la incapacidad de que las voces de los subalternos se representen con autenticidad y precisión en los discursos hegemónicos.

2 Aquí se presenta además una referencia al trabajo de Blanca Varela (2016, p. 130) en el poema "Canto Villano":

"[...] y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato"

Entonces, *Estos, no son cantos* destaca porque cuestiona las dinámicas del poder y las confronta contra el silenciamiento que estas producen sobre los grupos subalternos en los discursos académicos, políticos y culturales.



Figura 3. *Estos, no son cantos*. Vásquez, E. y Uribe, N. 2023. [Pieza de metal y audio, 100 x 45 cm.]. Fotografía de D. Pineda.

El video *Para que se mueva lo sólido* (2023) muestra una serie de imágenes superpuestas de la plaza en un recorrido no lineal, más bien ligado a la forma en que las imágenes se suceden en la proyección. Esta aparente fragmentación y dislocación de las imágenes parece aludir a un lenguaje que se constituye fuera de lo formal narrativo. El video nace de una acción realizada por las artistas, quienes caminaron por varios kilómetros desde la ubicación de su taller en el distrito de Barranco hasta el Centro de Lima. Esta intervención en el espacio público nos muestra la ciudad como una suerte de triangulación entre paisaje-territorio-cuerpo.

El espacio, como lo experimentamos en *Para que se mueva lo sólido*, se disuelve y se reconfigura en una exploración que propone pasar de la acción, la caminata de las artistas, a la imagen en movimiento. Marca la relación con el

espacio público como si, en términos de la teoría de género de Judith Butler, de un cuerpo performativo se tratara. Butler (2018) sostiene que el género no es una esencia fija, sino una performance que se construye a través de actos repetidos y contextualizados en el espacio social. Desde esa perspectiva, el video de Vásquez y Uribe presenta el espacio urbano no como una instancia inmóvil, sino como una construcción dinámica que todo el tiempo se redefine a través de las acciones y movimientos de quienes lo habitan.

Butler enfatiza que las normas sociales y políticas se materializan a través de la repetición de actos performativos. En este sentido, el recorrido dislocado del video parece revelar cómo las estructuras de poder se manifiestan en el paisaje urbano, pero también cómo pueden ser subvertidas. La fragmentación y superposición de imágenes en el video reflejan una suerte de multiplicidad de experiencias y narrativas que cohabitan en la ciudad, muchas de las cuales quedan marginadas o invisibilizadas por las narrativas dominantes.

Así, *Para que se mueva lo sólido* no solo representa una exploración física del espacio, sino también una crítica a las estructuras rígidas que lo organizan proponiendo una visión más fluida y performativa de la relación entre el cuerpo, el territorio y el poder. Desde esta perspectiva, el cuerpo parece convertirse en una herramienta que posibilita el desafiar las normas espaciales y sociales que buscan fijar y controlar las identidades y los espacios.



Figura 4. *Para que se mueva lo sólido*. Vásquez, E. y Uribe, N. 2023. [Video, 20 min.]. Fotografía de Pineda, D. (2023).

La pieza que da nombre a la exposición, *Zona de amortiguamiento* (2023), consiste en un gran pedazo de caucho, relativamente delgado, que cubre una de las puertas de ingreso de la galería y tiene un tamaño un poco más largo que una puerta. Nos enfrentamos nuevamente al vacío. En esta ocasión, el vacío toma la forma de un bloque monolítico geometrizado que nos impide transitar o mirar hacia adelante.

Una acepción posible de ‘obsceno’ se refiere a algo que está fuera de escena, a un algo que no puede ni debe ser mostrado (Žižek, 2011). En este contexto, ‘lo obsceno’ se refiere al velo que mantiene la representación dentro de las convenciones de cada época y que debe mantenerse fuera de la vista del público, justamente por considerarse negativo o prohibido. Esto ‘obsceno’ varía en gran medida por la cultura y las convenciones de determinados grupos sociales. Sin embargo, no es extraño que lo obsceno haya pasado de centrarse en la desnudez del cuerpo para fijarse sobre la muerte en la sociedad actual —en donde el lazo social parece haberse quebrado e imperan los discursos individualistas, y donde el concepto de ciudadanía se mezcla con el del consumo (García Canclini, 1995)—.

Esta perspectiva nos lleva a considerar lo que Bhabha (2002, p. 155) desarrolla: que hay algo velado y oscurecido por las relaciones de poder. Desde esta óptica, lo ‘obsceno’ oculta algo siniestro que está relacionado con lo familiar y que reside en nuestra subjetividad. *Zona de amortiguamiento* parece cargar consigo el negro de los conflictos políticos y sociales que muchas veces se han materializado en la zona en donde se encuentra la plaza San Martín. Estos conflictos también son constitutivos y se vuelven indesligables de nuestra cotidianeidad. En esta pieza, aparecen como un vacío difícil de nombrar que, en su apuesta visual, estas artistas representan simbólicamente y señalan sin brindar una respuesta.

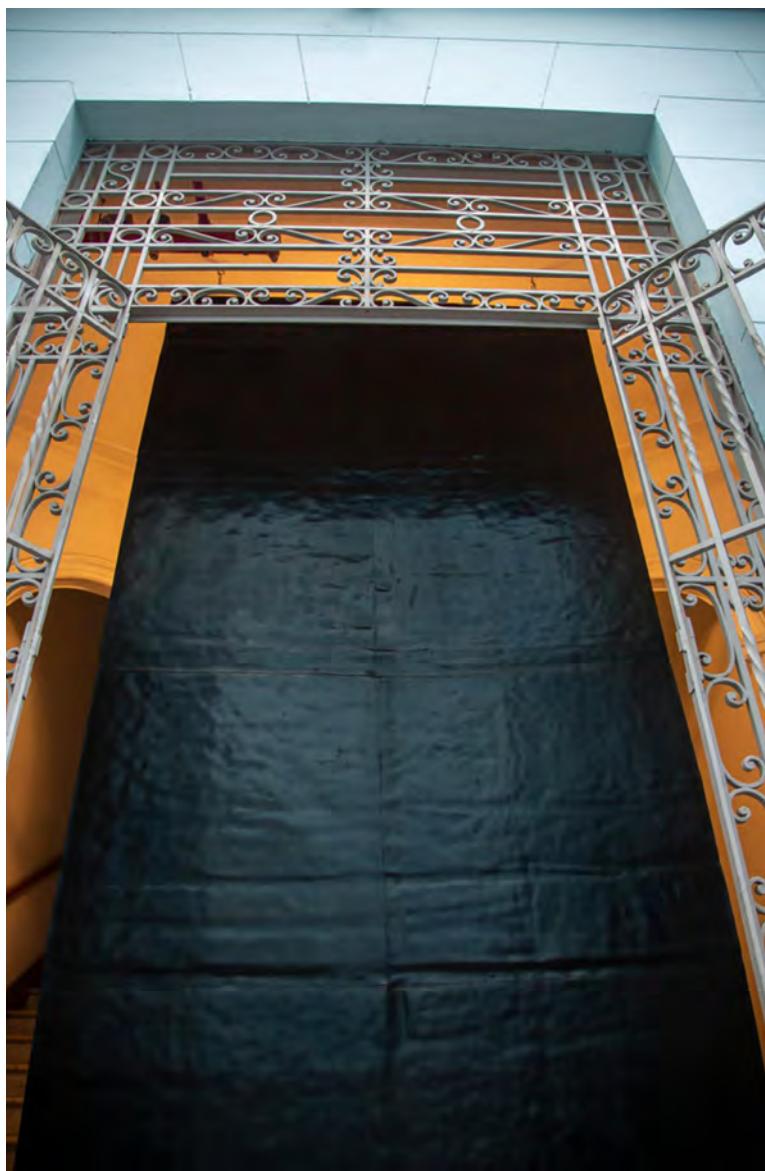


Figura 5. *Zona de amortiguamiento*.
Vásquez, E. y Uribe, N. 2023.
[Caucho, 410 x 206 x 1.5 cm.].
Fotografía de D. Pineda.

Para concluir este análisis, *Procesos materiales* (2023) consta de seis lápidas de mármol dispuestas en el piso apoyadas contra la pared de la habitación de exhibición. Estas contienen una serie de escritos construidos por ambas artistas que se yuxtaponen a manera de collage y cadáver exquisito, y que buscan dar cuenta del método de trabajo empleado para este proyecto. Ellas proponen repensar el trabajo individual generando reflexiones sobre la producción artística, la autoría y la obra de arte.

Para *Procesos materiales*, como en otros trabajos de esta exhibición, las artistas realizaron diversas acciones en la plaza, como la toma de medidas, hicieron dibujos, conversaron con personas que transitaban por la zona, con la idea de reimaginar, desde la palabra, la materialidad de lo que representa hoy en día la plaza. Si bien el lenguaje describe, Vásquez y Uribe lo abordan desde su potencial evocativo, para nombrar aquello que nos excede; es decir, aquello que habita fuera del discurso y que lo completa.

La poesía les permite repensar el lenguaje y, por ende, repensar los vínculos, afectos y memoria. Existe un juego, entonces, entre la palabra y el trabajo plástico, sobre todo si pensamos que la palabra tiene densidad, peso, textura y que se refleja en la materialidad empleada.

Figura 6.
Procesos materiales.
Vásquez, E. y Uribe, N. 2023.
[Mármol, 70 x 50 x 2.5 cm.].
Fotografía de D. Pineda.



Es fundamental mencionar la referencia al trabajo de José María Arguedas en parte de los escritos que aparecen en las lápidas. Arguedas recopila y traduce determinados cantos y cuentos quechua en *Canto Kechwa* (2014). De este, las artistas extraen parte de la letra del canto titulado “Sin nadie, sin nadie...”: “Han muerto los que daban amparo” (p. 45) y la incorporan en una de las seis piezas/lápidas.

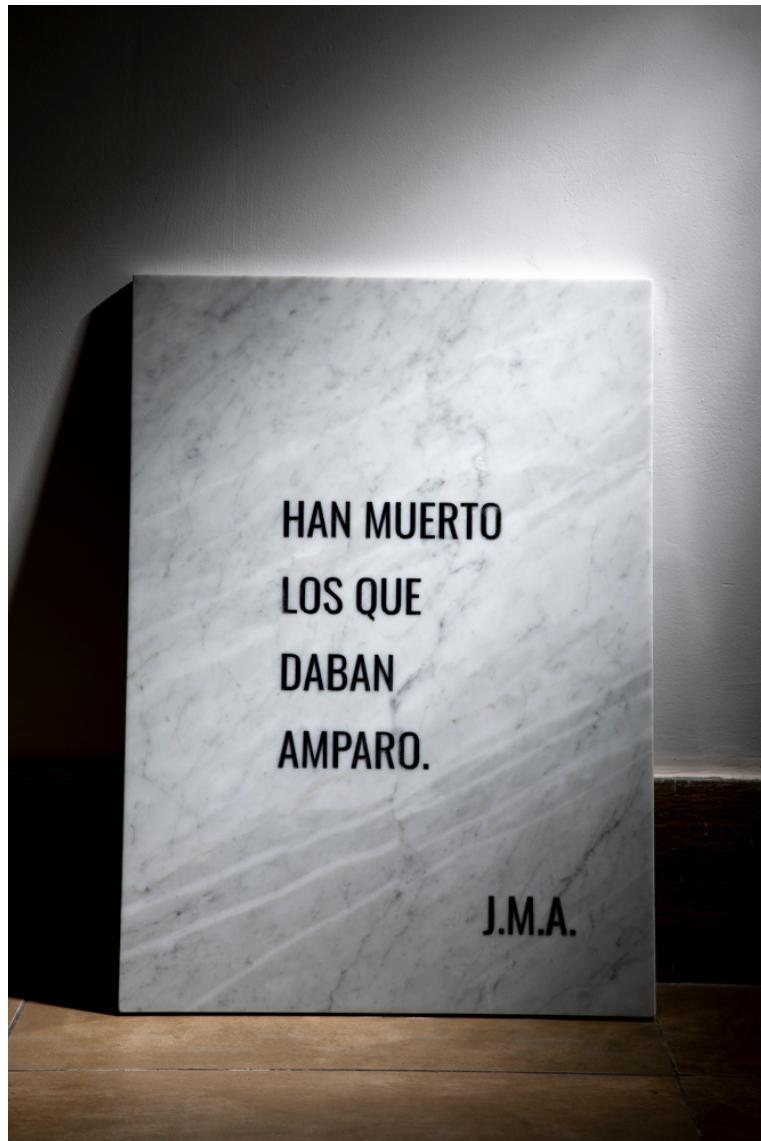


Figura 7. Procesos materiales (detalle). Vásquez, E. y Uribe, N. (2023). [Mármol, 70 x 50 x 2.5 cm.]. Fotografía de D. Pineda.

Nuevamente, vemos una referencia a la muerte, pero esta vez como algo que se opone a la realidad objetiva. *Procesos materiales* parece acercarnos más bien a la idea de una herida que aún debe ser elaborada. Sabemos que, en tiempos recientes, la vida política y social del Perú ha estado marcada constantemente por diversos eventos relacionados a la política. Ello parece haber generado una brecha entre los poderes del Estado y la ciudadanía, que no se ve representada ni se identifica en su mayoría con las autoridades de nuestro país. La demanda social se ha incrementado, así como las protestas ciudadanas y las víctimas fallecidas por represión.

En este sentido, si la narrativa oficial se presenta como una estructura ordenada y predecible, a favor del orden de turno, entonces la idea de lo *silenciado* en

Procesos materiales nos permitiría vislumbrar aquello que perturba y que queda al margen de la representación dominante. Esto nos lleva a preguntarnos por las formas en cómo nos relacionamos, tanto con la historia como con el otro, y cómo las lecciones de progreso que se derivan de ella a menudo se construyen sobre la base de la opresión y la desigualdad; con vidas consideradas desechables y muertes consideradas como “males menores” necesarios en nombre del desarrollo.

Vásquez y Uribe intentan, como respuesta, crear un espacio donde se suspenden las lógicas contemporáneas a través de la poesía como medio que abarque tanto el arte como la política. En parte, devuelven el sentido y la dignidad a esas vidas, así como la necesidad de restablecer los lazos rotos entre nosotros y nuestro pasado.

Me gustaría mencionar el trabajo que otra escultora peruana realiza sobre este espacio y que nos puede brindar algunas luces sobre el tema. Johanna Hamann reflexiona en su libro *Leguía, el Centenario y sus monumentos Lima: 1919-1930* sobre la construcción de la plaza San Martín (Hamann, 2015). Menciona que, detrás de la idea de su creación, Leguía buscaba mostrarse como una suerte de segundo libertador con su proyecto de Patria Nueva (Guerra, 1989). Para dichos fines, necesitaba posicionarse utilizando una estrategia conocida: la de marcar con monumentos conmemorativos el territorio y dotar al poder político de resonancia simbólica.

Al respecto, Hamann indica que esta plaza se convierte en un núcleo de poder que representaría una nueva ciudad y una nueva ideología (2015, p. 171). Se inaugura, entonces, un nuevo centro que pretende dejar atrás a la tradicional plaza de Armas, de tonos coloniales, por una modernidad a la europea con un nuevo centro de poder simbólico. Con ello, resulta difícil no pensar en la carga ideológica de este espacio, que se posiciona como un punto fijo sobre la memoria colectiva y que es constitutiva de la narrativa de la modernidad nacional. Es decir, la plaza San Martín no solo fue un intento de modernizar la ciudad bajo estándares europeos, sino también una estrategia política para consolidar un nuevo imaginario nacional.

Bajo esta nueva lectura, esta plaza no sería solamente un monumento físico, sino también un testimonio de las tensiones entre lo colonial y lo moderno, lo oficial y lo marginal, que continúan resonando en la memoria colectiva hasta la actualidad. De este modo, *Zonas de amortiguamiento* surge como un ejercicio crítico y reflexivo sobre la historia oficial de Perú que se centra en la plaza San Martín como espacio simbólico que materializa las tensiones entre lo hegemónico y lo marginal/residual. La obra de Vásquez y Uribe no solo aborda la memoria colectiva desde una perspectiva material, sino que también invita a explorar lo inasible que reside en el centro de las tensiones y crisis constantes de nuestra historia. En este sentido, estos conjuntos de piezas se convierten en un espacio de cuestionamiento, donde el arte actúa como una herramienta capaz de postular una relectura crítica del pasado y el presente.

Se plantea, entonces, una reflexión profunda sobre cómo las identidades nacionales se configuran y sostienen de la mano de narrativas históricas. Si bien

este proyecto se centra en la historia y la memoria del Perú, podemos observar un diálogo permanente con conceptos teóricos como lo abyecto de Kristeva, el silenciamiento de Spivak o los procesos de producción de Benjamin. Esto permite que la propuesta se convierta en una reflexión general sobre el poder, la memoria y la resistencia, pues se convierten en un vehículo que, desde lo sensible, exponen una mirada que busca recoger el impacto emocional, social, económico y político de los temas que abordan.

En resumen, lo que *Zonas de amortiguamiento* propone es horadar las narrativas hegemónicas y dar paso a una relectura crítica de la historia que permita entender ciertos procesos colectivos nacionales como no uniformes ni lineales. Con un enfoque multidisciplinario, y desde la reflexión visual y teórica, estas artistas crean un espacio en donde lo visual material se convierte en una herramienta para cuestionar, transformar y reimaginar el pasado y el presente.

REFERENCIAS

Arguedas, J. M. (2014). *Canto Kechwa: con ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Horizonte.

Benjamin, W. (2012). *Obra completa de Walter Benjamin*. Titivillus.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.

Bonilla, E. (2021). Breve historia de una plaza republicana: dos lugares con un pasado presente en nuestra historia peruana. *Pie De Página*, 6(006), 16-17.

<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/piedepagina/article/view/5609>

Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós Entornos.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.

Guerra Martiniere, M. (1989). La “Patria Nueva” de Leguía. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, 245 - 252.

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletinira/article/view/9556/9960>

Hamann, J. (2015). *Leguía, el Centenario y sus monumentos Lima: 1919-1930*. Fondo Editorial PUCP.

Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.

Machuca, G. (31 de octubre de 2018). La historia del petiso de la Plaza San Martín que murió electrocutado. *El Comercio*.

<https://elcomercio.pe/somos/historias/historia-petiso-plaza-san-martin-murio-electrocutado-noticia-572677-noticia/>

Orrego, J. L. (2008). *La República Aristocrática: el “boom” del caucho*. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2008/09/27/la-republica-aristocratica-el-boom-del-caucho/#:~:text=La%20explotaci%C3%B3n%20del%20caucho%2C%20tambi%C3%A9n,en%20una%20pujante%20ciudad%20de>

Spivak, G. y Giraldo, S. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39.

Varela, B. (2016). *Poesía reunida. 1949-2000*. Casa de Cuervos.

Vásquez, E. y Uribe, N. (2023). *Zonas de amortiguamiento* [Exhibición].
Galería Martín Yepez. Lima, Perú.

Žižek, S. (2011). *El acoso de las fantasías*. Akal.