

MA ro o

NÚM. 1 | 2023

Revista de Pintura de Arte y Diseño PUCP

NÚM. 1 | 2023

www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/croma

revista.croma@pucp.edu.pe

CROMA

Revista de Pintura de Arte y Diseño PUCP

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer a todas las personas que han participado en la realización del primer número de CROMA: autorxs de las propuestas, equipo editorial, comité consultivo, autoridades universitarias y personal administrativo en cuyos aportes se sustenta la calidad de la revista. También a lxs colegas y amigxs que han hecho valiosas contribuciones a lo largo del proyecto. Estamos sinceramente agradecidxs por su sostenido apoyo en todo momento.

DIRECTORA EDITORIAL

Dra. Alejandra Ballón Gutiérrez

EDITOR INVITADO

Dr. Paulo Dam

COORDINADORES EDITORIALES

Mag. Omar Castro

Dr. Diego Orihuela

COMITÉ EDITORIAL

Mag. Max Hernández

Mag. Alejandro Jaime

Mag. Luisa Fernanda Lindo

COMITÉ CONSULTIVO

Dra. Lisa Blackmore (Universidad de Essex, Reino Unido)

Dr. André Mesquita (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dra. Paulina Varas (Universidad Andrés Bello, Chile)

Dr. Josip Zanki (Universidad de Zagreb, Croacia)

DIRECCIÓN DE ARTE Y DISEÑO EDITORIAL

María Lucía Atauje Santivañez y Andrea Claros Miyashiro

EDICIÓN DE IMÁGENES

David Farfán Cruz

CORRECCIÓN DE ESTILO

Militza Angulo Flores

Publicación anual

Todos los trabajos presentados a CROMA, salvo las excepciones indicadas en pie de página, son originales e inéditos. Las propuestas correspondientes a las secciones Artículos, Entrevistas y Ensayos textuales son sometidas a un proceso de arbitraje doble ciego; mientras que las de la sección Ensayos visuales son evaluadas por el Comité Editorial.

CROMA se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC by 4.0).

Edición: marzo 2024

© Pontificia Universidad Católica del Perú

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (511) 626-2650

ISSN: 3028-9475 (En línea)

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú
N° 2024-02312

4 Presentación | ALEJANDRA BALLÓN GUITIERRÉZ

5 Editorial | PAULO DAM

Practicar el presente

8 ENTREVISTA

10 JUAN CARLOS ARIAS HERRERA

El arte como espejo del horror: entrevista a Juan Manuel Echavarría

20 CLARA ESPERANZA BEST NÚÑEZ

Memorias de bordadoras

34 ENSAYO VISUAL

36 PAOLA VELA VARGAS

Observación desde los umbrales

48 NANCY LA ROSA SABA

Un jardín y algunas selvas

54 LUCERO DEL CASTILLO AMES Y VÍCTOR VICH

Contrapunto

67 RALPH BAUER

Plantillas para [] futuro

81 ADRIANA CIUDAD WITZEL

Sentir la propia sombra

88 ENSAYO TEXTUAL

90 MOISÉS ALEJANDRO QUINTANA FLORES

Susana Polac. La búsqueda del camino interior

106 MARTHA MORALES POLAR

Subordinación y agencia: el personaje principal de la película Juliana

118 LUZ MARÍA BEDOYA

El sol sale dos veces sobre el río

132 ARTÍCULO

134 RUSTHA LUNA POZZI ESCOT

La mujer armada

Khrōma, khroizein, khrosthēnai, khros, khroia.
Color, colorear, teñir, tomar un color.

Tocar la superficie del cuerpo, superficie sensible del
cuerpo, color de la piel.

Piel.

Pintura.

Sensación del color, intensidad del matiz,
espectro electromagnético perceptible,
tonalidad de la luz, luz visible.

Luz.

Cine. Televisión. Fotografía.

Extracción, incrustación y superposición de color. Pantalla
verde o pantalla azul, codificación de croma, efectos visuales.

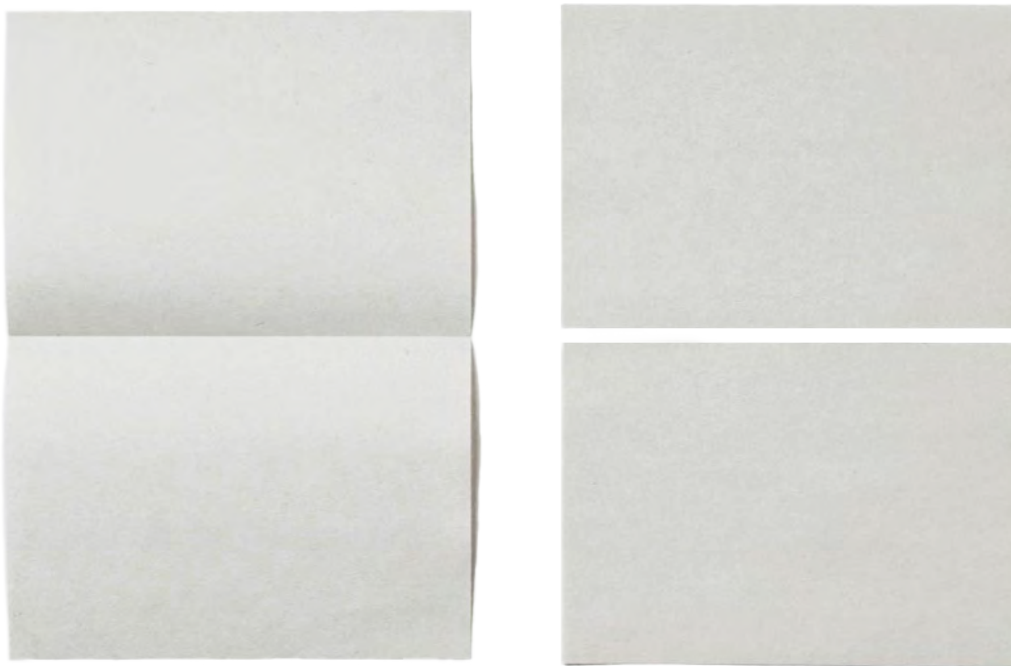
Producción y posproducción de video. Industrias de
transmisión de noticias, videojuegos y películas. Fondo
monocromo, escenografía virtual, telón de

fondo.

CROMA es un espacio editorial de producción, análisis y crítica
cultural sobre arte contemporáneo y su sistema social, político
y económico en Abya Yala (Latinoamérica).

CROMA es la primera revista de investigación-creación de la
Pontificia Universidad Católica del Perú y la primera revista de
la carrera de Pintura de la Facultad de Arte y Diseño.

Presentación | **ALEJANDRA BALLÓN GUITIERRÉZ**



Practicar el presente

Editor invitado | PAULO DAM

El pliegue resiste.

Tomemos una hoja de papel, doblémosla por la mitad. Tomemos otra y con un cortador dividámosla en dos. Repitamos ambas operaciones con cada una de las hojas. Luego de unas iteraciones tendremos a un lado una serie de rectángulos independientes y, por otro lado, al desdoblar lo doblado, la misma hoja inicial con las marcas de los pliegues que cada uno de los dobleces que hemos realizado han dejado sobre la superficie del papel. El resultado comparado puede ilustrar dos formas de abordar la realidad, de pensarla, de practicarla. Por un lado, hay una manera en la que las partes se aíslan y luego pueden recomponerse. En la otra, las partes quedan igualmente definidas, pero inseparables. En una podemos reagrupar analíticamente y crear conjuntos. En la otra es más difícil imaginar cómo realizaríamos y cómo nombraríamos la operación.

En un ensayo anterior, en el que estudiaba un conjunto de botellas de la cultura moche¹, observaba que, al comparar los dos primeros pliegues, uno podía imaginar dos formas de representar

¹ Cecilia Pardo (2011). Introducción. En Cecilia Pardo, Luis Jaime Castillo, José Canziani y Paulo Dam (eds.), *Modelando el mundo. Imágenes de la arquitectura precolombina* (pp. 16–25). Lima: Museo de Arte de Lima.

el horizonte. Cuando hay un corte, el horizonte es ese corte liminal que está entre el cielo y el mar, y podríamos asociar ese mínimo vacío a toda la cultura visualmente construida a partir de las nociones de «punto de fuga» e «infinito». Cuando hay un pliegue nos vemos forzados a imaginar, al menos conceptualmente, continuidad, transformación o tránsitos. En este horizonte plegado podríamos encontrar resonancias con aquellas recurrentes representaciones prehispánicas de personajes, animales, héroes y, a veces, estructuras formales, que se definen en su capacidad de transformación, de alternancia, una particular manera de construir lo dual, así como algo de las relaciones que propone el perspectivismo.

El pliegue y la continuidad sirvieron como categorías, imágenes, antagonistas al reflejo analítico con el que tradicionalmente investigamos. El pliegue y la continuidad creo que tienen hoy una actualidad al momento de reflexionar y operar desde la cultura material, específicamente en esta alerta contra el fraccionamiento conceptual y material de la realidad. Desde hace décadas la ciencia occidental no hace sino constatar la interconexión de todas las cosas y, sin embargo, hemos operado históricamente en la suposición de que las cosas están unas al lado de las otras, pero no necesariamente formando parte de un mismo organismo. Si volvemos a los papeles cortados, las partes cortadas pueden estar claramente interconectadas, pero la condición de ese sistema es la de un vacío entre ellas. Un vacío entre las partes, así como un fondo en el que estas se sostienen (aunque está claro que podríamos imaginar las piezas suspendidas). Las huellas de los pliegues tienen, en cambio, como condición, una materia única, un espacio único.

Es difícil no pensar en las consecuencias de estas imágenes. ¿Cómo trasladaríamos conceptos como el de «propiedad»? ¿Ayudaría pensar la posibilidad de la propiedad única en los términos de los «comunes», en oposición a la atomización de la propiedad privada individual como única forma posible de organización? Parece bastante radical imaginar como condición la indivisibilidad de la propiedad, pero es así como muchas sociedades se organizaron y se organizan hasta el día de hoy. Y ¿no era acaso lo que nos recordaba María Chucena, cuando decía que no techaba la choza, la propia ni la ajena? El pliegue se resiste a fragmentar el hábitat natural o construido como propiedad.

Pierre Caye, en un reciente artículo², llamaba la atención sobre la urgencia de revalorar en nuestro discurso y en nuestras prácticas la cuestión del mantenimiento. A la pregunta de cómo imaginar un futuro sostenible, Caye proponía oponer al paradigma con-

2 Pierre Caye
(20 de octubre
de 2023).
*Faire durer le
monde*. AOC.
[https://aoc.
media/
opinion/2023/
10/19/faire-
durer-le-
monde/](https://aoc.media/opinion/2023/10/19/faire-durer-le-monde/)

temporáneo de la «destrucción creadora» un sistema en el que las acciones más importantes sean aquellas que coloquen a la duración de las cosas, y al mantenimiento, en el centro de las decisiones. Una economía del cuidado opuesta a la obsolescencia programada, en la que el tiempo no se corta, sino que persiste y se pliega y repliega.

En este primer número de la revista CROMA el pliegue ha sido una invitación operativa, conceptual y material para pensar, a través de las formas de la cultura material, incluidas ahí las prácticas artísticas, las formas en las que las comunidades humanas se sostienen en el mundo. *Sistere* es el radical latín que dice 'sostenerse firme' / 'estar' / 'establecerse' con el que construimos palabras como «existir», «insistir», «resistir», «consistir» y «persistir». Palabras que nos hablan de la dificultad activa de la convivencia y de la evidencia de que esta se construye, pues no está dada. Anoto una palabra más que incluimos tachada en la convocatoria de artículos para esta publicación: «subsistir». A diferencia del primer grupo de palabras, que puede entenderse como un pliegue que resiste a la separación de un nosotros, de una comunidad, «subsistir», en cambio, dibuja una línea que hace un corte en el nosotros que debemos siempre combatir.

¿Tienen hoy las prácticas artísticas un rol en estas luchas existenciales, políticas y estéticas?

En CROMA confiamos que sí.

EXISTIR
INSISTIR
RESISTIR
CONSISTIR
PERSISTIR
~~SUBSISTIR~~

ENTREVISTA

ARIAS, J.

El arte como espejo del horror:
entrevista a Juan Manuel
Echavarría

BEST, C.

Memorias de bordadoras

EL ARTE COMO ESPEJO DEL HORROR: ENTREVISTA A JUAN MANUEL ECHAVARRÍA

Art as a mirror of horror: an Interview with Juan Manuel Echavarría

JUAN CARLOS ARIAS HERRERA

Politécnico Grancolombiano. Bogotá, Colombia

juancariash@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6197-906X>

RESUMEN

Por más de 25 años, el artista colombiano Juan Manuel Echavarría se ha dedicado a investigar la violencia del conflicto armado en Colombia a través del arte. Principalmente a través de la fotografía, pero también experimentando con otros medios como el video y la instalación, su obra ha intentado revelar aspectos de la guerra que han permanecido invisibles, imperceptibles. Dentro de la avalancha de imágenes y relatos de la violencia que existen hoy en Colombia, y en muchos otros países que han sufrido la guerra, es importante preguntarse por el papel del arte, por aquello que lo diferencia de uno u otro modo, y que le permite construir memoria desde lugares inesperados.

Palabras clave: Arte, violencia, Colombia, conflicto, memoria

ABSTRACT

For more than 25 years, Colombian artist Juan Manuel Echavarría has dedicated himself to investigating the violence of the armed conflict in Colombia through art. Mainly through photography, but also experimenting with other media such as video and installation, his work has attempted to reveal aspects of war that have remained invisible, imperceptible. Within the avalanche of images and narratives of violence that exist today in Colombia, and in many other countries that have suffered war, it is important to reflect about the role of art, about what differentiates it, and what allows it to build memories from unexpected places.

Key Words: Art, violence, Colombia, conflicto, memory

Juan Manuel Echavarría nació en Medellín, Colombia en 1947. Sus primeras creaciones se dan en el terreno de la escritura. En 1981 escribe *La gran catarata*, en la que explora la mitología y la metáfora, y en 1991 publica un libro de relatos, *Moros en la costa*, producto de su investigación en el Archivo General de Indias de Sevilla y de sus lecturas de los relatos de los cronistas de Indias. En 1995 entra en lo que él mismo describe como una «crisis personal de creatividad con la palabra escrita», que lo lleva, a partir de 1996, a investigar la violencia en Colombia a través de la fotografía. De allí surge su primera serie de imágenes titulada *Retratos* (1996). Fue en 2003, sin embargo, cuando se dio uno de los giros más importantes en su carrera: esas investigaciones sobre la violencia abandonaron las cuatro paredes de su estudio y empezó a recorrer el país. Desde ese momento ha caminado, junto a un gran equipo de trabajo, diversas regiones de Colombia buscando distintas huellas que puedan hablar de la violencia que allí se ha vivido. Esa práctica del caminar, de recorrer y buscar, ha dado origen a obras emblemáticas como *Bocas de ceniza* (2003), *Réquiem NN* (2006-2013), *La guerra que no hemos visto* (2007-2009), *Silencios* (2010-2022), y *¿De qué sirve una taza?* (2014-2022), entre otras. Sus obras han sido expuestas internacionalmente en importantes museos como el Tate Modern, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el MALBA, el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney, el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo; y en importantes eventos como la Bienal de Venecia, la Bienal de Sydney, y la Bienal de Cuenca, entre otros.

En octubre de 2022 conversamos en su estudio, en Bogotá, acerca de algunas de sus obras y de su trayectoria, y sobre todo sobre la relación entre la creación artística y la violencia. Colombia ha atravesado más de seis décadas de un conflicto interno que ha dejado millones de víctimas. Diversas manifestaciones artísticas han intentado crear múltiples imágenes y relatos que profundicen nuestra percepción de esa violencia, de sus muchos matices, de sus innumerables causas y, sobre todo, de sus desgarradoras consecuencias. El trabajo de Juan Manuel Echavarría ha sido emblemático en este intento de producir memorias complejas de la guerra¹.

Juan Carlos Arias: Entre 2007 y 2009 realizaste un importante proyecto dentro del arte en Colombia titulado *La guerra que no hemos visto* en el que se generaron una gran cantidad de pinturas realizadas por excombatientes del conflicto en el país. Quisiera empezar preguntándote de dónde surge esa idea de invitar a excombatientes a pintar. ¿Por qué invitarlos a crear imágenes? Es decir, en la época que se creó esa obra existía una amplia tendencia a escuchar a las personas que habían participado, que habían sufrido la guerra, pero la mayoría de las veces se hacía a través de la palabra hablada. ¿Cómo surge la idea de invitarlos a pintar? ¿Y cuál crees que es el valor de relacionarse con ellos a través de la imagen? Es decir, ¿cuál es la singularidad de crear imágenes con ellos?

Juan Manuel Echavarría: Creo que todo se originó en un proyecto que hice con siete mujeres secuestradas de la iglesia de La María, en Cali, un secuestro masivo que hizo el ELN en 1999. Fue un secuestro de más de 30 personas. Fue tan numeroso que a los secuestrados los dividieron en grupos; y yo pude trabajar con siete

¹ Para ver sus obras, puede visitarse su página web: <https://jmechavarria.com/es/#1>

mujeres que habían estado juntas durante cinco meses en los Farallones de Cali, en medio de la selva. Durante el secuestro, ellas se dedicaron a coleccionar insectos. Cuando yo pude comunicarme con ellas y les pregunté si podía fotografiar esa colección de insectos, también les propuse registrar la narración oral de sus historias. En una de esas conversaciones le pregunté a Melisa, una de ellas: «¿Usted sintió miedo por la muerte?». Recuerdo que ella me dijo que no, porque los muchachos combatientes del ELN que las custodiaban eran de la edad de sus propios hijos; eran niños. Así fue como, en el 2001, me enteré de que había niños en la guerra en Colombia. Y allí quedó sembrada una semilla. En ese momento pensé: algún día tengo que oír historias desde la otra orilla, desde los que pelearon la guerra.

Tiempo después, en 2007, visité la casa cultural de La Ceja, en Antioquia, y vi una pequeña exposición de algunos excombatientes de las Autodefensas Unidas de Colombia que se habían desmovilizado con la ley de Justicia y Paz (2005). Ese día pude conocer por primera vez a tres excombatientes del paramilitarismo. Y fue allí donde vi sus pinturas por primera vez, así como la posibilidad de que el pincel daba para narrar sus historias. Decidí invitarlos a seguir pintando... Primero empezó con tres muchachos exparamilitares, y luego fue creciendo. Ellos traían a otros muchachos excombatientes del paramilitarismo a los talleres de pintura. Y me pareció muy interesante la obra que ellos hacían.

Ellos no contaban sus historias desde el inicio. Era necesario construir confianza, escucharlos, aprender de ellos. Cuando me di cuenta de todo lo que ellos estaban pintando, los horrores que iban saliendo, sus historias personales, las memorias subjetivas que ellos nos iban contando, dije: hay que tener otra voz, la voz de los muchachos excombatientes de la guerrilla de las FARC-EP. Hicimos entonces un nuevo taller con muchachos de la guerrilla. Y luego, un taller con excombatientes del Ejército Nacional, soldados heridos en combate. Ese taller se realizó en el Batallón de Sanidad del Ejército, en Bogotá. Finalmente, hicimos un taller con mujeres excombatientes de las FARC-EP, con el fin de tener voces diferentes y poder tener un panorama mucho más amplio de lo que se vivió en esta guerra.

Fueron talleres que duraron mucho tiempo, siete u ocho meses con cada grupo. Fuimos tres talleristas, Fernando Grisalez, Noel Palacios y yo. La idea nunca fue enseñarles a pintar. Nunca se les dijo cómo pintar, sino que cada uno encontró poco a poco su «estilo» propio. Y nunca se les dijo exactamente qué debían pintar. Ellos escogieron los temas y, con el tiempo, fueron capaces de mostrar vivencias muy personales en medio de la guerra. En lugar de darles un solo lienzo, les entregábamos tabletas de madera. Eso hizo que todos ellos compusieran imágenes con varias tabletas, variando su tamaño y sus formas.

En ese momento, el pincel era una herramienta desconocida para ellos, que seguramente iba a ir muy dentro del inconsciente y les iba a permitir una forma diferente de expresar sus historias, no a través de la palabra. Después de pintar cada obra, yo les preguntaba: «¿Qué pintó usted?». Y ahí surgía la palabra oral. Pero siempre estaba primero la pintura; el pincel les permitía luego contar historias que

no habían podido contar, ni habían podido verbalizar.

JCA: ¿Qué crees que logra la imagen que no logra el relato oral? ¿Crees que hay algo que, en la imagen, en la creación de imágenes se logra hacer visible, se logra intuir que no se logra en el relato oral? Tú dices algo importante: para ellos esa forma de expresión era nueva, no era algo que ya tenían codificado. Creo que las formas de narrar ya están incorporadas, hay códigos narrativos del conflicto que se reconocen y cualquiera puede repetir. En ese sentido, ¿hay algo que logre la imagen que no logra el discurso?

JME: Hay algo importante sobre el relato: que en el discurso uno puede «editar» sus palabras, puede adaptarlas a modos de hablar que ya ha escuchado. En cambio, en la pintura, a través del pincel se enfrentaban a un modo de expresión inédito, por lo menos para ellos. Eso fue lo fascinante de las pinturas, que ellos fueron contando sus historias con el pincel, y narrando con el pincel y con los colores. Porque todas las pinturas son narraciones, finalmente, pero a través del color y del pincel. Eso les abrió una ventana muy diferente para contar sus experiencias.

JCA: Hay una presencia constante en tus obras de figuras animales. Pienso en el video *Guerra y Pa* (2001) donde los animales son protagonistas, pero también en muchas imágenes donde los animales aparecen de modos muy distintos. ¿Cómo fue el proceso de ese video? ¿Y de dónde surge la decisión de trabajar con animales en obras sobre la guerra en Colombia?

JME: Fueron dos loros entrenados que repiten las palabras «guerra y pa». Fueron entrenados después de las conversaciones de paz fallidas con la guerrilla de las FARC durante el gobierno del expresidente Andrés Pastrana. En esa época yo veía las noticias y, mientras se daban esas conversaciones, yo sentía que políticos, guerrilleros, el Estado, todos hablaban de «guerra y paz», de «paz y guerra». Esa repetición incesante me llevó a sentir que decían esas palabras sin la profundidad que ellas realmente tienen.

Algún tiempo después de que se rompieran las conversaciones entre las FARC y el gobierno colombiano, pensé: hay que entrenar un par de loros para que repitan estas palabras. El loro para mí es un animal muy querido, muy cercano al ser humano; que nos entretiene, que es parte de las familias, sobre todo de las familias en el Caribe colombiano. En el pueblo de Barú, a dos horas de Cartagena, siempre oía historias de loros. Recuerdo a una señora llamada Margot, que contaba cómo ella se iba de su casa en Barú hacia Cartagena a hacer las compras. Ella tenía un loro, y cuando volvía, después de dos o tres días, el loro le contaba a ella los nombres de las mujeres que su esposo había traído a su casa en su ausencia.

Todas esas historias que yo escuchaba sobre los loros me parecían fascinantes. Por eso fui al pueblo de Barú, a la casa de un amigo llamado Bonifacio, que tiene una mano muy cercana a los pájaros, una mano muy cuidadosa con las aves, y le dije: «¿Si yo le traigo dos loros pequeños, usted les enseñaría a decir ‘guerra y paz’?». Y él aceptó.

Bonifacio les fue enseñando, y a través del tiempo me contaba sobre el proceso. Un día me llama y me dice: «Juancho, ya los loros hablan». Y cuando yo llego al pueblo de Barú veo a los loros, los escucho hablar y lo que dicen es «guerra y pa, guerra y pa». «Pero Bonifacio, ¿no era guerra y paz?». Y me responde: «Sí, Juancho, por eso, es guerra y pa». Barú es un pueblo afro, un pueblo negro. En su pronunciación, muy propia del Caribe colombiano, eliminan el sonido final de la S en muchas palabras. En este caso, el sonido de la Z. Esa anécdota me hizo pensar que finalmente en Colombia no hemos podido decir «Paz». Es una palabra incompleta, mutilada, es Guerra y Pa. En ese proyecto yo busqué a los animales para poder hablar de esas dos palabras que se repiten sin ninguna trascendencia en Colombia, y quizás en el mundo, en muchas partes del mundo.

Además de los loros, ha habido muchos otros animales que he ido encontrando, como el burro en el video *Una lección* (2014): el burro frente al tablero abandonado en una escuela en Montes de María. ¿Qué hace un burro en un aula escolar? Eso es precisamente lo que hace la guerra: rompe muchos límites, hace que los espacios de lo humano y de lo animal se mezclen, en muchos sentidos. La guerra ha tenido víctimas animales, y también los animales se han instrumentalizado para ejercer la violencia. Pero también se puede pensar en una «animalización» de muchos de los que vivieron la guerra. En algunos grupos paramilitares, por ejemplo, a las víctimas las llamaban como animales para sentir que su muerte no importaba, que no se estaba asesinando a un ser humano. Y al mismo tiempo, muchos excombatientes asumían alias de nombres animales: pantera, serpiente, tigre. El perpetrador se hacía un animal de caza, mientras la víctima, un animal de sacrificio.

En *Una lección* ese burro estaba allí, en medio de la escuela abandonada, y siento que yo tuve una comunicación muy extraña con él. Él se quedó quieto mirando la cámara, como si supiera que yo lo necesitaba filmar. Allí hubo una comunicación; es extraño lo que pasó con ese burro, igual que con el caballo blanco en la fotografía *El testigo* (1999), con quien también tuve una comunicación muy bella. En todas las imágenes de animales en mi obra, el animal nos mira. Esa es la comunicación de la que hablo. No es una comunicación verbal, obviamente. Sino una interpelación por la mirada. A los animales nunca los pusimos ahí para tomar las fotografías, sino que ellos entraron en los espacios mientras nosotros los visitábamos. Irrumpieron con su presencia. O ya estaban ahí, porque muchas escuelas abandonadas fueron convertidas en corrales y depósitos. Muchos de esos animales vieron la violencia, fueron testigos de ella. Entonces, ¿qué hace la mirada del animal en la imagen? ¿Cómo nos interpela? Esa mirada nos obliga a pensar de otro modo nuestra relación con esos lugares, con la violencia.

JCA: Hay algo interesante en la presencia del animal en ese espacio particular. Tú te has dedicado a buscar escuelas abandonadas por la guerra, y a fotografiarlas, y no es gratuito que sean escuelas. No es otro espacio el que te interesa, y ese interés ha dado origen a la serie *Silencios* (2010-2022), la cual sigue creciendo hasta hoy. Es decir, la guerra ha hecho que haya muchos espacios que han sido reconfigurados en sus usos, o abandonados o destruidos, pero te ha interesado particularmente el

espacio de la escuela. Y, como tú mismo lo dices, la presencia del animal en la escuela es paradójica, parece hablar de algo singular que ha pasado con ese espacio. ¿Cuál es tu interés en la escuela? Porque, además, es un interés que implica una práctica muy exigente: ir a buscarlas en regiones remotas del país, horas de caminatas, encontrarlas en distintos estados, buscar la imagen adecuada.

JME: El centro de ese espacio de la escuela es el tablero, es el protagonista: el tablero de ese espacio abandonado o rehabilitado en algunos casos. Pero siempre el tablero está presente, porque yo pienso que detrás de ese tablero está el desplazamiento forzado de muchas familias campesinas. Detrás de ese tablero pueden estar las masacres, pueden estar las ejecuciones. Detrás de ese tablero está la fractura en la educación de los niños y las niñas. Entonces, creo que ese tablero me permite, como el escudo de Perseo, la mirada indirecta de la guerra, que es lo que yo siempre busco. La Medusa era un monstruo mitad animal, mitad mujer; una cabeza de mujer llena de serpientes. En el mito griego, ella, el símbolo del terror, petrificaba a quien la miraba de frente. Entonces Perseo, para poder ver el rostro de la Medusa y matar al monstruo, tiene que usar su escudo como un espejo. Y allí está la mirada indirecta. Y yo creo que estos tableros son el escudo de Perseo: la mirada indirecta del horror que es y que ha sido la guerra.

JCA: Estamos en una época en la que hay imágenes de todo. Es decir, nuestra época produce imágenes sin límites, de la guerra y fuera de ella. ¿Ahí, en esa mirada indirecta, está la diferencia entre el arte y todas esas otras imágenes? Todos hemos visto imágenes de la guerra, pareciera no ser algo desconocido porque, en muchos casos, hemos recibido un bombardeo de imágenes de la violencia. Luego, la diferencia ya no está en que el arte nos da imágenes que no hemos visto por ningún otro medio. Parecería, más bien, una diferencia entre dos tipos de imágenes. ¿Dónde crees que está la diferencia? ¿Qué hace el arte que no hacen las otras imágenes de la violencia?

JME: Creo que esa sobredosis de imágenes sobre la guerra nos ha anestesiado. Y eso hace que la tarea del arte sea buscar una forma inédita de ver o de visibilizar la guerra. Esas escuelas abandonadas, esos espacios abandonados, esos tableros buscan visibilizar lo invisible, lo que no hemos visto en ese bombardeo de imágenes. El arte nos permite la metáfora y el símbolo. Y una metáfora resuena siempre en distintos niveles. Permite que cada espectador pueda ver diferentes cosas en cada imagen; y creo que eso no está en la reportería gráfica, pues esa no es su función.

Pero, por otro lado, y más allá del componente metafórico, las fotografías tienen un valor histórico. Sin esas fotografías de esos espacios abandonados, de esos tableros, por ejemplo, esas escuelas no existirían más. Las escuelas siguen existiendo, de algún modo, en esas fotografías, que condensan un pasado y un presente. Las fotografías no solo registran lo que fue, sino que le permiten seguir existiendo.

JCA: ¿Crees que, además, el arte puede tener algún tipo de función terapéutica? ¿Que puede aportar algo en dinámicas de sanación?

JME: En el caso del proyecto *La guerra que no hemos visto*, para los excombatientes que pintaron era una experiencia terapéutica; poder contar historias que guardaban muy dentro de ellos mismos, y que pudieron salir finalmente a través del pincel. Muchos de ellos nunca habían contado sus vivencias en la guerra. No habían tenido ningún espacio para hacerlo, más allá de los juzgados y espacios judiciales donde se les exigía una declaración. En los talleres, por primera vez, encontraron el tiempo para narrarse de otro modo, para pensar lo que habían vivido, y para darle forma en las imágenes y entenderlo de alguna manera.

En *Bocas de ceniza* (2003), cantantes, personas que vivieron la guerra en carne propia, que fueron testigos o sobrevivientes de masacres, componen sus canciones sobre lo que vieron y lo que vivieron. Siempre he pensado que esa experiencia del canto fue catártica para ellos. Y también creo que fue una forma de guardar su tradición oral, su memoria. Los siete cantantes de *Bocas de ceniza* perdieron sus tierras, sus animales, sus casas, sus pueblos; pero no perdieron su voz, no perdieron su tradición oral, no perdieron sus cantos. Entonces, también son cantos de resistencia.

En ese video lo importante no es solo la voz a capela cantando, sino también la mirada de todos ellos: esos ojos que miran al espectador; y el espectador no se puede despegar de esa mirada. Eso afecta de alguna manera al espectador. Y creo que el arte también sirve para producir emociones, para afectar. No solo para hacer reflexionar al espectador, lo cual es importante, sino para afectarlos emocionalmente.

En ese sentido, tal vez el arte pueda tener muchas funciones; quizás pueda servir para algo. No en un sentido literal e inmediato. Siempre me he dicho que el *Guernica* de Picasso, que se pintó como una denuncia, como un grito por las crueldades de la guerra... Y seguimos haciendo guerras y más guerras, y parece que nunca se van a acabar. Pero eso no ha impedido que yo quiera hacer proyectos contra la guerra. Yo creo que las pinturas de los excombatientes de *La guerra que no hemos visto* son una declaración contra la guerra, hecha por las mismas personas que la hicieron y la vivieron.

JCA: Precisamente en 2022 se estrena *Malo pa pintar muñecos*, una película realizada a partir del material recogido entre 2007 y 2009 en los talleres de *La guerra que no hemos visto*. En la película vuelves a mirar muchas de esas pinturas a través de la cámara y parece descubrir, no solo detalles visuales de las pinturas, sino incluso una comprensión de la memoria distinta, atravesada por el concepto de ficción. Casi al final de la película te preguntas, precisamente, por las verdades que podríamos ver a través de una ficción. ¿Qué implicó ese ejercicio de volver a mirar una obra que habías terminado 13 años antes, y de centrarse en la noción de ficción?

JME: Fue, como tú dices, un ejercicio de volver a mirar. En los talleres de 2007 a 2009 participaron casi 80 excombatientes, que produjeron más de 450 pinturas. Desde 2009 nos dedicamos a mostrar muchas de ellas en diferentes espacios. El haber estado ahí cuando muchas de ellas fueron pintadas, y el haberlas expuesto luego durante tantos años, hizo que yo conociera muy bien muchas de esas imágenes. O que creyera conocerlas muy bien. Como lo digo en la película, cuando llegó la

pandemia en 2020 no pudimos viajar más. Toda mi obra se había basado en viajar, en salir a buscar en las regiones de Colombia que habían sufrido la guerra. Con la pandemia, los viajes se acabaron. Así que decidí volver a mirar las pinturas de los excombatientes, pero esta vez a través del ojo de la cámara. Y me encontré con un mundo entero de detalles que no había visto. El primer plano de la cámara me permitió fijarme en lo mínimo: en los trazos, en las pequeñas figuras, en los colores.

Así, mirando otra vez, descubrí algunas figuras que llamaron particularmente mi atención. Las había hecho un muchacho muy joven, desmovilizado de la guerrilla de las FARC-EP. Se llamaba Diego, y yo lo recordaba muy bien, en parte porque fue el excombatiente que más pintó en los talleres; hizo 48 pinturas. Y sus figuras llamaron mi atención por muchas razones: por su trazo casi infantil, por el modo en que las ubicaba dentro del espacio de la pintura y, especialmente, por lo explícito de muchas de sus escenas de violencia. Entonces decidimos escucharlo otra vez, volver a las grabaciones de cuando él nos explicaba cada una de sus pinturas. Y ahí encontramos un nuevo mundo donde Diego nos narraba su vida en la guerra, lo que lo llevó a la guerrilla, todo lo que hizo durante sus años allí.

Y viendo de nuevo sus imágenes y escuchando de nuevo sus palabras, encontramos una concepción de la memoria que antes no había pensado. Que tal vez no había sido necesario pensar en la época que hicimos *La guerra que no hemos visto*. En ese momento, lo urgente era hacer visibles historias que nadie conocía, las historias de los que directamente habían vivido la guerra. Muchos, incluso, no querían escucharlos. Los llamaban «victimarios», y me interpelaban preguntándome por qué debíamos escuchar a quienes habían secuestrado, asesinado y hecho tanto daño. Hoy, 15 años después, ya hemos aprendido a escuchar a los excombatientes; a pensar críticamente palabras como «victimarios». Y tenemos que seguir escuchándolos. Pero también, creo, debemos empezar a preguntarnos qué tipo de memoria hemos construido colectivamente durante todos estos años. A quiénes hemos escuchado para construir esa memoria; y a quiénes hemos dejado de escuchar. Ahí es donde aparece el asunto de la ficción: cómo hacemos para pensar la memoria más allá de una división entre verdad y mentira. ¿Acaso la memoria no tiene zonas grises? ¿Y será que el arte, en un país que no supera la violencia, nos puede revelar algunas de esas zonas?

Figura 1.
Réquiem NN.
Juan Manuel
Echavarría (en
colaboración
con Fernando
Grisalez), 2010.
Exposición en
la Ciudadela
Educativa y
Cultural América,
Puerto Berrio,
Colombia.



MEMORIAS DE BORDADORAS

Memories of embroiderers

CLARA ESPERANZA BEST NÚÑEZ

Independiente

clara.best.nunez@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-4649-5276>

RESUMEN

El texto está conformado por tres entrevistas que narran cómo se trasmite el conocimiento del bordado a mano, de generación en generación, a partir de los testimonios de Yolanda Llontop, Segundina Carranza y Elena Valera, bordadoras de comunidades originarias del Perú. Asimismo, ellas explican otros tópicos relacionados a la transmisión del bordado, como por ejemplo el significado de las iconografías, mitos y leyendas relacionados a esta práctica, entre otras vivencias.

Palabras clave: Memoria, bordado, cultura, tradición

ABSTRACT

The text is made up of three interviews, which narrate how the knowledge of hand embroidery is transmitted, from generation to generation, based on the testimonies of Yolanda Llontop, Segundina Carranza and Elena Valera, embroiderers from communities originating in Peru. Likewise, they explain other topics related to the transmission of embroidery, such as the meaning of iconography, myths and legends related to this practice, among other experiences.

Key Words: Memory, embroidery, culture, tradition

Memorias de bordadoras

Desde los inicios de las civilizaciones el bordado ha servido como un medio de comunicación alterno a la escritura para narrar la visión de las personas de una comunidad sobre ellas mismas, sus vecinos, la naturaleza, el cosmos, entre otros. Esta característica sigue vigente hasta la actualidad, porque las bordadoras siguen plasmando la cosmovisión que tienen del mundo con hilos y agujas.

La importancia de los textiles precolombinos no solo radica en su utilización como documentación histórica, ya que, a su vez, poseen un gran desarrollo tecnológico, así como una innegable belleza. Al respecto, el artista e investigador Carlos Runcie Tanaka menciona:

Quizás los textiles son el legado estético más rico del Perú precolombino. Su variedad, calidad y audacia no terminan de sorprender y de iluminar. La mayor parte de las piezas, que se exhiben hoy como objetos de arte, forman parte de un ajuar funerario, de un equipaje trascendente. Eran fabricados por encargo para acompañar a personajes de importancia en el viaje final a otra dimensión, más cercana al mundo de los vivos que el mundo de nuestros muertos (2010, p. 9).

El bordado en el Perú es una técnica ancestral que perdura hasta nuestros días, con gran variedad de puntos generadores de texturas y formas, que conforman una infinidad de imágenes en constante transformación, porque la cultura es dinámica y depende de la intencionalidad del bordador para representar su contexto. Por otra parte, el bordado visto desde el arte nos invita a reflexionar sobre distintas nociones como el dibujo, la pintura, la *performance*, el arte textil, lo interdisciplinario y lo transdisciplinario.

Existen diferentes comunidades que siguen realizando el bordado para diversos usos, como el decorativo en vestimentas o bordados relacionados a los rituales. De este modo, el bordado es una de las manifestaciones culturales peruanas más importantes, allí donde la iconografía y la técnica se han transformado según el contexto del creador.

Actualmente, el bordado a mano no ha perdido vigencia y destaca en la costa, los Andes y la Amazonía peruana; su prestigio no es solo nacional, también se exporta a diferentes partes del mundo. Entre los bordados más resaltantes están los de Monsefú en Chiclayo, Pomabambino en Áncash y Shipibo en Ucayali. A continuación, tres de sus más importantes exponentes respectivamente, Yolanda Llontop, Segundina Carranza y Elena Valera, comentarán la importancia del bordado para ellas y sus comunidades.

Hilvanando a la pava real

El bordado Monsefú tiene un estilo delicado y detallista y es realizado sobre diferentes tipos de telas de mucho colorido. Monsefú se encuentra situada en la costa peruana, en Lambayeque, uno de los departamentos con más artistas del

bordado a mano: «A nivel nacional, Lambayeque se ubica en el segundo lugar en cuanto al número de bordadores, según muestra el Registro Nacional del Artesano a diciembre del 2016, con una cantidad de 406 artesanos» (Becerra, 2017, p. 46).

Monsefú es una ciudad que tiene áreas urbanas con parques, plazas y zonas residenciales, pero que también posee campiñas con tierras de cultivo, las cuales son regadas por las aguas del río Reque. El clima es semitropical en esta área, donde crecen los carrizos, sauces, caña brava, totora, flores de diversos colores, entre otras especies. Asimismo, habitan mariposas, luciérnagas y diferentes tipos de aves.

Monsefú es el hogar de Yolanda Llontop, una hábil bordadora del estilo con el mismo nombre de la localidad. Llontop tiene más treinta años de trayectoria como bordadora. Posee gran maestría para realizar cada puntada sobre la tela y una sensibilidad especial para generar armonías de colores con los hilos. Tiene una línea artesanal con ropa de bebé, individuales, cojines, servilletas, etc., y también realiza piezas para exposiciones de arte.

El taller de Yolanda se encuentra cerca de la feria artesanal de Monsefú; es una habitación rectangular con paredes de ladrillo sin tarrajear. Llontop tiene diferentes tipos de máquinas de costura, así como rollos de telas y diferentes ovillos de hilos. Sobre una mesa con mantel de gamuza roja, ella coloca diferentes vestimentas que ha bordado, muchas de ellas se utilizan para bailar marinera.

Yolanda coge una de las sillas de madera de color marrón oscuro y se sienta frente a mí. Fuera de la casa se escuchan canciones de los Hermanos Yaipén y a algunos vecinos conversando desde las puertas de sus casas. Nos observamos unos segundos en silencio, hasta que le pregunto:

C.B.: ¿Quién te enseñó a bordar?

Y.LL.: Mi mamá. Mi mamá era ama de casa y ella nos enseñaba. Por ejemplo, en las vacaciones de época escolar, ella nos enseñaba a bordar, a tejer; paja palma también nos enseñó a tejer. Recuerdo que también nos enseñó..., por ejemplo, también estuvieron de moda los zapatos de paja palma y había personas que se dedicaban a hacer toda la parte de adelante, la capellada que le llaman; entonces mandaban, buscaban mano de obra, y mi mamá cogía esos trabajos y nos enseñaba. A mí me encanta esto y me dedico a esto porque... Tal vez, este... Me gusta, y siempre recuerdo cuando yo bordo que esto me lo transmitió mi madre. Y lo hago siempre con mucho cariño, porque, como yo digo, mi madre no perdió su tiempo en enseñarme eso y lo valoro mucho.

C.B.: ¿Cómo se originó este estilo de bordado?

Y.LL.: Mucho más antes. No tengo una fecha exacta, pero tiene un regular tiempo. Porque yo antes, bueno, yo, tengo algunos comentarios¹ de mi abuela que no eran pavos reales, eran palomas y sus flores. El bordado viene desde los Incas. Tenemos nosotros, por ejemplo, en tumbas reales, telares que han sido encontrados

¹ La entrevistada se refiere a los recuerdos sobre lo que le contó su abuela hace algunos años.

bordados. Y es como el algodón nativo, es antiquísimo. Se han encontrado telares, o sea antes se han vestido con los mismos telares, se han hecho sus ropas y ellos mismos lo han bordado.

C.B.: ¿Qué representa el bordado Monsefú?

Y.LL.: Muestra lo que hay acá en nuestro pueblo. Por ejemplo, las flores; hay aquí bastantes, de diferentes tipos, por ejemplo, rosas, pompones, diferentes, ¿no? Diferentes tipos de flores. Entonces, eso está impregnado en nuestro traje típico. El pavo real también. Se dice que aquí había una familia que criaba los pavos y que eso ha sido rescatado a través de un diseño para la pieza.

C.B.: ¿Cuál es el proceso de creación del bordado Monsefú?

Y.LL.: Nosotros dibujamos antes de bordar, el dibujo nos guía. Cada uno genera su paleta de colores. Algunos le ponen colores más pasteles, unos más fuertes.

C.B.: ¿El bordado puede ser considerado una forma de pintar?

Y.LL.: No, no lo considero como si fuera una pintura. Es algo más complejo. Porque pienso yo que pintura es una cosa más fácil. Darle punto a punto me parece que es un poco más complejo, más complicado.

C.B.: ¿Te consideras una artesana o una artista?

Y.LL.: Yo creo que soy una artista, no todos hacen lo que yo hago. O sea, yo cuando le dedico tiempo a mi bordado, se lo dedico al 100% y siempre estoy corrigiendo, siempre estoy intentando de innovar, perfeccionando, sobre todo. Ya tú ves el trabajo que estás mirando. Como tú mismo lo has escuchado, en donde he participado me han dicho que es un trabajo a máquina, pero no es a máquina. Tú lo has visto, te he enseñado la parte de atrás como queda. Y es totalmente a mano.

C.B.: ¿Existen personas que no están de acuerdo con los precios de los bordados?

Y.LL.: Yo creo que hay personas que no ven el trabajo. Como te decía hace rato, hacer una mascarilla no es cosa de media hora y que te quieran pagar lo que la persona diga «esto es lo que está bien», ¿no? Pero no es un precio justo. Bueno, al menos el trabajo que yo le pongo a mis productos es un trabajo muy delicado, trabajo con hilos delicados, también que son algodones. Y no pues, o sea, como se dice no, no puedo darles muy barato. Creo que lo que les cobramos es algo justo.

C.B.: ¿La pandemia de la COVID-19 afectó a las bordadoras Monsefú?

Y.LL.: Ha sido un... O sigue [siendo] un tiempo muy difícil. El COVID infectó bastante a mi familia. Entonces, para nosotros no ha sido y no es tan fácil seguir afrontándolo. Creo que tienes conocimiento de lo que sucedió y no nos queda de otra [que] seguir adelante. Bueno, yo estoy tratando de hacer algo con algunos

clientes que he tenido. Bueno, ellos están haciendo algunos pedidos, pero no lo estamos trabajando al 100%, porque hay algunas cositas que no encontramos todavía, con normalidad, pues, ¿no? Por ejemplo, hay unos tipos de hilos que no están haciendo y no están trayendo. Pero sí tenemos las ganas, yo tengo las ganas de seguir trabajando en esto y promocionarme más por las redes sociales, porque no se puede hacer otra cosa, todo ahora es virtual.

C.B.: ¿Consideras que el Estado peruano contribuye con las bordadoras Monsefú para que preserven su cultura?

Y.LL.: En este año estamos viendo tal vez un poco más en el tema artesanal a través de CITE Sipán, porque ellos son los que están promoviendo todo esto para que nosotros podamos salir de toda esta situación, pues. Reactivar nuestros talleres, reactivar nuestros negocios que hemos tenido. Y que se ve a simple vista que no es lo mismo que años anteriores. Por ejemplo, años anteriores salíamos a ferias. Éramos evaluados por el ministerio o por MINCETUR, éramos evaluados y nos íbamos a una feria. Que creo que también en parte el Ministerio... No sé o estoy mal... No debería hacer esa evaluación a que de cada departamento vayan, digamos, diez, cuando somos, digamos, unos mil o dos mil artesanos, ¿no? Pienso, entonces, que deberían dar más oportunidades, para nosotros seguir promocionando la cultura porque, imagínense, cada vez se va perdiendo, el bordado a mano, al menos, no se ve que en colegios se enseñe, no hay en colegios acá. Entonces, esto poco a poco se va a ir perdiendo.

C.B.: ¿Qué esperas de las nuevas generaciones de bordadores del estilo Monsefú?

Y.LL.: Espero que lo difundan más, [que] nos superen al menos, porque me parece que la tecnología va avanzar y los chicos de ahora, la generación de ahora está más metida en eso, en la tecnología. Nosotros no dominamos mucho, pero tenemos a veces la ayuda de los hijos, al menos yo la ayuda de mis hijos para poder promocionar mis productos.

C.B.: ¿A quién le estás transmitiendo este conocimiento?

Y.LL.: Mis dos hijos son hombres, uno está así [señalando la altura de su hijo], sí me ayuda. Me apoya en algunas piezas. Mi otro hijo ve la parte de redes. No tengo una hija mujer, por eso me dicen muchas que esto se va perder. También se puede enseñar al varón, pero el varón debe estar bien centrado, que le guste. Son pocos acá los hombres que bordan, son pocos, poquísimos, serán el 2%.

Puntadas de los pumas

El bordado en los textiles sigue siendo una de las principales fuentes de memoria en las comunidades, no solo como distintivo de estatus social, porque dependiendo de los colores o formas se puede representar quién es el hacedor y el portador del bordado; también como fuente nemotécnica de historias narradas por los antepasados, las cuales muchas veces fueron transmitidas en el proceso de enseñanza

de bordar. Los bordadores pueden explicar cada elemento de sus composiciones con historias, que son comparadas paralelamente con elementos del presente y el cambio en sus comunidades.

Un claro ejemplo de ello son los trabajos de la artista Segundina Carranza, de Pomabamba, en Áncash, quien ha sido ganadora del Premio Nacional de Cultura del Perú. Segundina plasma la vegetación del lugar donde reside en los trajes típicos de su región, llamados pintaybatas. Rastreando el origen de este estilo, el investigador Álvaro Becerra Figueroa menciona lo siguiente:

El origen de la Pintaybata data del año 1843, cuando la Sra. Trinidad Moreno, un día de faena agrícola, como cualquier otro en la comunidad de Comunpampa, decidió decorar su bata de forma elegante y pretenciosa con hilos de colores, representando en ella la variada iconografía floral de su pueblo. Hasta ese momento solamente los varones agricultores vestían elementos decorativos que eran imprescindibles en su labor diaria, como lo son las fajas y alforjas, complementos que eran elaborados por las esposas en telar de cintura y que portaban ciertos motivos locales (2017, p. 28).

Actualmente, Segundina Carranza pertenece a la Asociación de Artesanos de Pintaybata de Pomabamba, conformada por cuatrocientas personas. Ella trabaja arduamente para preservar el conocimiento de su comunidad, a través de la enseñanza a las siguientes generaciones y la gestión de eventos para impulsar a las bordadoras.

La comunidad de Pomabamba está situada entre los nevados de la Cordillera Central peruana. Desde Lima se puede ir en avión hasta Huaraz y luego, viajar en bus por siete horas hasta la comunidad, o viajar en un bus directo desde Lima hasta Pomabamba por más de veinte horas. En ambos casos, el viaje en bus es por trocha.

El poblado de Pomabamba posee casas de adobe con techos de dos aguas, plazas con estatuas de las danzas típicas de la zona o animales importantes para esta cultura. Asimismo, se pueden encontrar varios manantiales y dos centros de aguas termales en el pueblo. Además, el lugar está rodeado por montañas con hermosos nevados que todavía sobreviven al aumento de temperatura del planeta.

La casa de Segundina Carranza también es de adobe con techo de dos aguas, tiene un amplio jardín donde habitan gallinas, gallos, patos, entre otros animales. Asimismo, el espacio es utilizado para las reuniones de su asociación. En el hogar de Segundina, también llamada «Mamá Shicu» por sus amigos más cercanos, funciona su taller y tienda, donde se pueden encontrar desde las tradicionales pintaybatas hasta vestimentas más contemporáneas con los hermosos bordados pomabambinos.

Nos encontramos en el jardín de su casa. Mientras Segundina borda un extenso chal de color negro, le pregunto:

C.B.: ¿Cómo aprendió a bordar?

S.C.: El bordado yo aprendí de ocho añitos. Tejidos a palitos aprendí a cinco años, como jugando; pero mi abuelita, mi bisabuela, mi tatarabuela, mis abuelos, todos eran artesanos. Entonces, yo llevo la sangre de artesanía. Mi mamá bordaba. Yo casi, cuando iba a mi escuela, no me dejaba casi hacer. Pero, sin embargo, yo agarraba sus hilos, escondidito, y un pedazo de su bayeta. Y así iba aprendiendo, aprendiendo. Y al ver que yo ya hacía, mi mamá me dijo: «Ven, siéntate a mi lado». Y, entonces, me senté y ella, como contándome la historia de mis antepasados, me enseñó a bordar. Gracias a mi madre, gracias a mis abuelos, aprendí de ellos este bordado.

C.B.: ¿Cómo es el proceso del bordado pomabambino?

S.C.: No necesitamos ni calca ni nada, todo está en nuestro cerebro. Esta tela es bayeta, totalmente hecha a mano y teñida naturalmente. Nosotras no dibujamos, nos sale sin el dibujo.

C.B.: ¿Qué elementos se bordan en las pintaybatas?

S.C.: La pintaybata es una prenda de vestir que se usa sobre esta pollera. En esta pintaybata nosotros representamos las flores naturales de esta comunidad. Estas flores son los pensamientos o la flor de trinitaria. Estos de acá son la flor de la cantuta, las rositas andinas y los no me olvides.

C.B.: ¿Solo representan a la naturaleza de la localidad o tienen otras temáticas?

S.C.: También hacemos la historia de nuestra provincia. Como estoy puesta en esta pintaybata. Acá hay una historia. Aquí observamos el agua que corre y nosotros los pomabambinos consumimos el agua de Jancapampa, que cae desde este nevado; por eso nuestra agua es tan helada. Antes Pomabamba estaba llena de bosques, dentro de ellos vivían un montón de pumas; por eso, llegó a llamarse antes Pumapampa. Y ahora eso lo modificaron a Pomabamba. Y es, su nombre de Pomabamba proviene de este puma. Y según la leyenda, dice que este puma, cuando prepararon...

Mira, la historia de Pomabamba es así: este lugar donde estamos viviendo, la plaza de armas y todo era fango, lleno de montes y habitaban pumas. Y entonces, una noche, del pueblo viejo que queda por acá, por arriba, allí había una capilla. Dentro de esa capilla, existía una imagen de San Juan Bautista. Entonces, una noche escuchan los habitantes que pregonaban, entonces algunos habitantes se despertaron, los perros empezaron a ladrar, se levantaron y corrieron a la capilla, pero no estaba San Juan Bautista. No estaba. Todos se pasaron la voz y empezaron a buscar, pero no encontraron. De ahí en la noche, les reveló que se encontraba dentro de una laguna, que tenía que pasar fango y todo eso, al pie de un cedro. Entonces, los habitantes vinieron con sus hachas y machetes, vinieron del pueblo viejo. Vieron adentro, adentro del bosque a San Juan Bautista. Lo hicieron regresar como sea. Esa noche, a pesar que estaban los guardianes, volvió a desaparecer San Juan Bautista.

Y otra vez escuchan el pregón que dice: «Quiero que me lo hagan mi iglesia abajo, yo no voy a regresar si no me lo hacen». Entonces, los habitantes bajan otra vez, empiezan a hacer canales y todo eso, cortar los montes; aquellas veces dice que preparaban dinamita, con esa dinamita hicieron volar un medio cerro. Entonces, los pumas se fueron escapándose con dirección a Pomapucho. Y de ahí algunos cuantos llegaron al nevado de Jancapampa. Y es así que llegaron a construir dentro de esos fangos, construyeron la iglesia de San Juan Bautista. Es por ello que Pomabamba posee varias filtraciones.

C.B.: ¿Existen otras leyendas en el bordado de Pomabamba?

S.C.: La leyenda de la flor de pensamiento. Dicen aquí en la Plaza de Pomabamba, aquellas veces esas flores eran como flores salvajes. Entonces, una pareja había estado ahí. Pero antes el matrimonio no era como ahora, ahora te casas con la persona que te gusta, antes no era así. Entonces, los papás del joven no querían a la señorita, y así viceversa. Entonces, había estado por el cedro que tenemos acá en la plaza, había estado el joven todo preocupado, acariciando la flor de pensamiento y decía: «Tú me estás acompañándome, tú serías la flor de pensamiento, yo estoy esperando a mi amada con este pensamiento».

C.B.: ¿Cómo les ha afectado el COVID-19?

S.C.: Este COVID nos ha afectado, andamos con nuestra mascarilla como un perro que muerde, como un caballo que lleva un bozal. Varios de mi grupo han sido afectados, han fallecido varios. Sus papás y sus mamás de los artesanos han fallecido. Tantos profesores, ingenieros... Un montón de gente ha fallecido en Pomabamba. Esto nos ha dificultado de los que estábamos haciendo nuestra artesanía, de lo que estábamos participando en Ruraq maki y otras instituciones. Esta pandemia nos ha afectado mucho de veras, no podemos salir a las calles y no tener contacto con nadie, no podemos abrazarnos. En la casa, todos estresados sin poder salir. Y económicamente, nos ha afectado. Este chal, muy bien yo vendía en Ruraq maki, pero ahora no podemos vender. A veces los conocidos vienen, de vez en cuando colaboran con nosotros. Pero muchos que vivíamos de este trabajo somos afectados, estamos afectados ahorita.

C.B.: ¿Qué les podría decir a las siguientes generaciones?

S.C.: Si ustedes desean, les podría enseñar. Les puedo dejar todos los conocimientos que tengo. Porque no solo Pomabamba, el Perú entero debe valorar sus costumbres, debe hacer valer lo que le dejaron sus ancestros. Y debemos sentirnos orgullosos de nuestras raíces.

C.B.: ¿A quién le ha transmitido sus conocimientos?

S.C.: Aquí también había varias bordadoras, pero hacían a escondiditas, no enseñaban, porque pensaban que alguien se iba aprender y para ellos, pues, ellos no querían dejar sus oficios. Sin embargo, cuando yo me retiro de mi trabajo, lo que [hago es] educación, cuando me retiro es con un fin, porque yo ya veía en mi propia vida que

mis alumnos sufrían, no tenían algo que llevar en la boca en refrigerio. Los hijos de los empleados de las personas que vivían dentro de la población tenían su refrigerio, pero los que venían de las comunidades no tenían nada que llevarse, les hacía agua en la boca. De ahí yo dije: yo sé bordar, sé tejer, sé hilar, muchas cosas. Me voy a retirar de mi trabajo, pero con un fin. Voy andar de comunidad en comunidad enseñando a todas las mujeres que quieran aprender. Y ahorita yo ya puedo morir feliz, ya tengo algo de cuatrocient[a]s discípulas: ya saben hacer, ya se defienden, ahora un montón de pomabambinas andan con su pintaybata. Es un orgullo para mí haber difundido este arte.

Cosiendo a la serpiente

Otra bordadora importante es la artista shipiba Elena Valera, del distrito de Iparia, comunidad nativa Rolla, y también miembro de la Comunidad de Cantagallo en Lima. Su arte ha trascendido el Perú, ya que ha expuesto sus obras en diferentes partes del mundo.

Las comunidades Shipibo-Konibo se encuentran en las riberas del río Ucayali. Ellas poseen diferentes formas de expresión cultural, como la cerámica, la pintura, el tejido, el bordado, entre otras. El arte del *kené* es realizado en su mayoría por mujeres, y los textiles y hasta la pintura corporal posee este tipo de iconografía. Al respecto, Álvaro Becerra Figueroa señala:

El *kené* es un arte de género, el cual es ejecutado solamente por las mujeres y está ligado a una práctica ritual, gracias a la ingestión de plantas denominadas «*rao*» o también llamadas «plantas de poder» como el *piripiri*, las cuales tienen como consecuencia visualizar diseños y materializar esta energía a través de la aplicación del *kené* sobre objetos de uso cotidiano, el mismo que no solamente tiene la finalidad estética sino más bien terapéutica, pues para los shipibo-konibo embellecer a las personas y los objetos, con los enrevesados esquemas y patrones, cura los males de origen físico, mental, social y espiritual (2017, p. 32).

Elena Valera realiza los *kénes* ancestrales y también contemporáneos. Los primeros son formas geométricas que se disgregan por toda la composición, mientras que los contemporáneos son representaciones de la naturaleza de la Amazonía, como la forma de la planta de ayahuasca, que surge a partir del contacto de la comunidad shipiba con las urbes.

La casa de la familia de Elena se encuentra en Pucallpa. Después de atravesar la entrada principal, se ingresa a un corredor, y en la primera puerta del lado izquierdo está el taller de la artista. En la pared donde se encuentra la puerta, Elena ha estirado un lienzo, el cual está pintado con tintes naturales y representa a las personas shipibas que han migrado a la ciudad de Lima. Hay una mesa frente a la pintura, donde Elena ha colocado varios de sus trabajos bordados.

Valera trae dos bancas, nos sentamos una frente a la otra, prendo mi grabadora y le pregunto:

C.B.: ¿Cómo aprendiste a bordar?

E.V.: Mi abuela era una especialista en bordado. Ella era muy apreciada por el bordado, por su vestimenta que hace [con] el bordado. Ella era muy linda, muy apreciada. Entonces, ella me contaba que toda la gente, todos los chicos la apreciaban cuando ella era señorita, por su trabajo, que era muy especial. Me aconsejaba «para ser tú también menino». *Mení* es ‘muy apreciado’, ‘que hace bonito las cosas’, o sea ‘que borda muy bonito’. Entonces, ella agarraba una tela, algo así, pero sin bordado. Primero, teñía, tela blanca, cruda, teñía con cortezas de palos y luego le pasaba barro para que sea negro. Entonces, cuando era negro, mi abuela agarraba un carbón o, si no, un pedazo de tierra blanca, y con eso dibujaba como este diseño, para que yo pueda aprender viendo ese dibujo, para que yo pueda bordar con hilo y aguja. Entonces, cuando yo era muy chiquita, mi tío Esteban, que es primo hermano de mi papá, él agarraba mi bordado y me lo hacía, terminando me lo ponía. A veces cuando no podía hacer esta cosa para vestimenta, él también lo agarraba y me lo cosía. Un varón, mi tío. Entonces, eso me acuerdo. Una experiencia muy bonita que nunca voy a olvidar. Cuando no podía, me ayudaba mi tío.

C.B.: No sabía que los hombres shipibos antes bordaban.

E.V.: Ahora están bordando bonito.

C.B.: ¿Cómo trabajaba el bordado tu familia?

E.V.: Mi familia se dedicaba, más que todo se dedicaba para vestimenta, para vender. Cuando yo era niña, bordaban, tenían con corteza, pasaban barro. Quería sacar los colores bien, utilizaba los tintes naturales de cortezas y también utilizaba barro. Para que sea marroncito, tenía puro marrón para poder bordar. Cuando quería pintar, agarraba barro negro y pasaba sobre tela marrón, así como esta. Y cuando quería negro, teñía, me enseñaba, pues, me hacía practicar. Pasaba y quedaba negrito. Y ahí bordábamos con hilo blanco e hilo de color. Mi abuela misma sacaba los colores para las telas y este, algunos, el hilo, teñían con colores naturales, por decir, con achiote o guisador, para que sea amarillo. Entonces, ahí es para que sacara colores. Y también, teñían, telaban. Y así era algo muy bonito que he tenido experiencia.

C.B.: ¿Se transmiten conocimientos en el bordado shipibo?

E.V.: Bueno, cuando uno tiene dieta. Por decirte, las plantas... No cualquiera, los que tienen dieta. Ellos puedes imaginarte, puedes visionarte y todo eso, o sea que sale, sale como una guía, o sea que te guía. Cuando estás durmiendo, cuando tienes ya preparado o alguna vez tu mamá te habrá echado en la camita, o te habrán echado en la nariz o de repente te habrán puesto en el potito, o en ombligo. No sé. Pero eso sale en la visión del conocimiento de las plantas. Si un cuerpo es sano, ves así. Todo está así. Pero si un cuerpo está todo bloqueado, todo feo, no vas a ver así, solo unas cosas oscuras.

C.B.: ¿Qué tipos de *kené* realizas?

E.V.: Yo siempre he bordado algo de *mayakené*, que son de los espíritus de las plantas y todo eso que representa a la naturaleza. Todos estos son *mayakené*. Y también, *shaukené* es el largo, es como hueso, pero estos son chicos. Esto es en lo que más me inspiro, como este, diseños de armonía. O sea que atracción.

C.B.: ¿En tu comunidad, de dónde se pensaba que provenían los *kenés*?

E.V.: Las historias de mi abuela, también me ha transmitido. Ellos han recibido de los espíritus. Y, por otro lado, de las plantitas que les echaban a los ojos y ellos visionaban. Las técnicas que su mamá hacía, entonces por ahí va como su maestra.

C.B.: ¿Por qué es importante el *kené*?

E.V.: Los diseños son un símbolo del pueblo indígena, porque sin diseño no hay su vestimenta. Es el único con lo que se visten. Representa los cosmos. O sea, algo, hay *mayakené*, *shaukené*... Las abuelas sabían.

C.B.: ¿El bordado es dibujo?

E.V.: Bueno, el bordado es parte del dibujo, pero nosotros no lo consideramos como dibujo, el bordado es diseño que cubre, como simbólico que cubre a los shipibos.

C.B.: ¿El bordado puede ser pintura?

E.V.: El bordado es otro acabado de la representación, del diseño.

C.B.: ¿El bordado es arte?

E.V.: Sí.

C.B.: ¿Te consideras artista o artesana?

E.V.: Me considero las dos cosas, soy artesana y también me pueden llamar artista, porque soy creativa y puedo hacer algunas cosas, para poder plasmar o transmitir o visualizar, para que la gente lo pueda transmitir. Puedo considerarme artista o artesana, las dos cosas para mí. Yo estoy feliz que me llamen artesana o artista, para mí es igual.

C.B.: ¿El bordado es una práctica individual o colectiva?

E.V.: Dos o tres estábamos bordando y hablando. En grupo, algunos están cantando, para poder motivarse, concentrarse con los abuelos, porque ellos son los dueños de los conocimientos.

Uniendo los hilos

El bordado puede ser entendido como dibujo, porque muchas veces se realiza el trazo directamente con el hilo y la aguja, sin esbozar líneas con lápices o lapiceros. También, puede entenderse como pintura, teniendo en cuenta que existen diferentes combinaciones de colores, según el lugar de origen, que generan armonías cromáticas a través de la sensibilidad de los creadores.

Asimismo, el bordado, cuando posee carácter de ritual, se convierte en un elemento interdisciplinario, porque se vincula a otras disciplinas para generar acciones ceremoniales. Tal es el caso de las prácticas de los pueblos originarios, donde diferentes disciplinas como el tejido, el bordado, la metalurgia, la cerámica, entre otras, convergen al estar estrechamente vinculadas en acciones de carácter ritual. Todavía existen pueblos originarios en el Perú que poseen este tipo de convergencia, en su mayoría habitan en los Andes y en la Amazonía.

Teniendo en cuenta que no existía una escritura lineal en las antiguas culturas que residían en el territorio peruano antes de la invasión española, el bordado ha sido uno de los medios más importantes para crear memoria o identificación de pertenencia a una comunidad. En el Perú, existen más de cuarenta lenguas originarias, muchas de las cuales no poseen escritura o se encuentran en un proceso de regulación. La imagen bordada es un elemento que produce memoria y puede ser utilizada para la tradición oral, lo cual es evidente al dialogar con los bordadores y observar cómo explican sus bordados de forma narrativa, a través de mitos y leyendas o hasta de cantos.

En nuestros días, una de las mayores preocupaciones es la muerte de las y los sabios de comunidades que traspasan sus conocimientos de generación en generación. La muerte de estas personas representa un peligro latente para las diferentes culturas, porque muchos de sus conocimientos son patrimonio de estas. Además, los pueblos originarios en el Perú se ven amenazados por diferentes problemáticas de sus contextos, seguir realizando sus manifestaciones culturales es una forma de resistencia frente al olvido, donde el bordado es clave para la preservación de sus memorias.

REFERENCIAS

- Becerra, A. (2017). *Línea artesanal de bordado a mano: tecnología e innovación*. Centro de Innovación Turística Artesanal Sipán.
- Carranza, S. (2021). Entrevistada por Clara Best, 10 de marzo.
- Llontop, Y. (2020). Entrevistada por Clara Best, 4 de diciembre.
- Tanaka, R. (2010). El viaje. *El Comercio*, 11 de julio, p. 9.
- Valera, E. (2021). Entrevistada por Clara Best, 20 de enero.

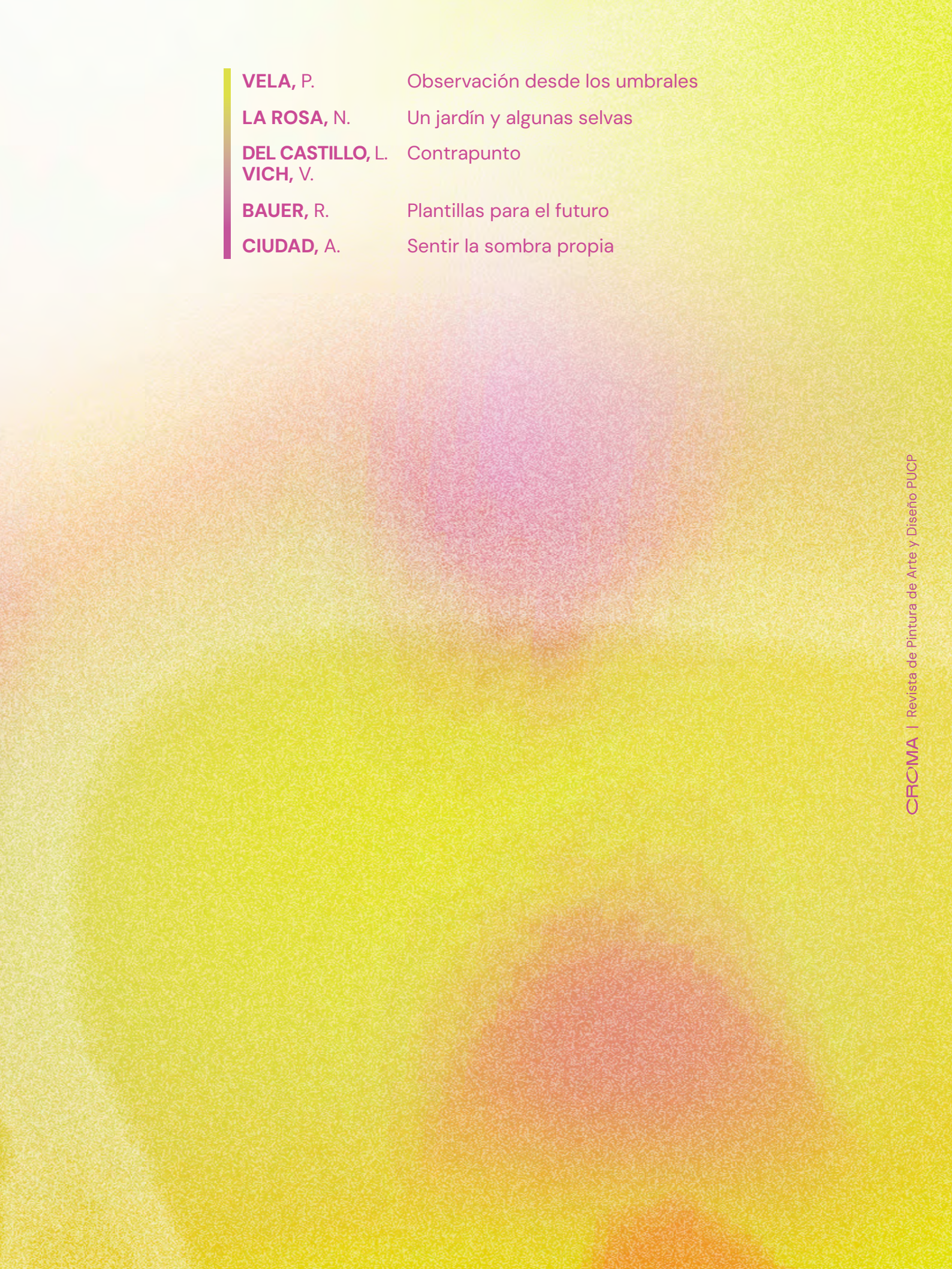
Figura 1. Mito del origen de Pomabamba a través del bordado de Segundina Carranza. Registro de la autora, 2018.



ENSAYO

VISUAL





VELA, P.	Observación desde los umbrales
LA ROSA, N.	Un jardín y algunas selvas
DEL CASTILLO, L.	Contrapunto
VICH, V.	
BAUER, R.	Plantillas para el futuro
CIUDAD, A.	Sentir la sombra propia

OBSERVACIÓN DESDE LOS UMBRALES

Observation from the thresholds

PAOLA VELA VARGAS

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

vela.paola@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-2127-8282>

RESUMEN

Este ensayo visual parte del análisis crítico desarrollado por Walter Benjamin sobre el modelo de experiencia perceptiva inaugurado por la cultura industrial, el cual influyó en la observación y el entendimiento de la realidad y de la producción de imágenes de los movimientos vanguardistas del siglo XX. De este modo, las fotografías seleccionadas se han registrado a lo largo de varios años con el objetivo de recuperar la experiencia de observación desde los umbrales, los cuales son entendidos como intersticios entre lo público y lo privado, entre afuera y adentro, entre el pasado y el presente. El objetivo final de este ensayo es recuperar a un espectador contemplativo, que desde un espacio «medio» puede representar el ocaso de espacios urbanos construidos gracias al triunfo del capital y la circulación de mercancías.

Palabras clave: Umbrales, Walter Benjamin, contemplación, imagen, fotografía

ABSTRACT

This visual essay is based on Walter Benjamin's critical analysis of the model of perceptual experience inaugurated by industrial culture, which influenced the observation and understanding of reality and the production of images of the avant-garde movements of the 20th century. In this way, the photographs selected have been recorded over several years with the aim of recovering the experience of observation from the thresholds, which are understood as interstices between the public and the private, between outside and inside, between the past and the present. The final objective of this essay is to recover a contemplative spectator that from a «middle» space, can represent the decline of urban spaces built thanks to the triumph of capital and the circulation of commodities.

Key Words: Thresholds, Walter Benjamin, contemplation, image, photography

En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Walter Benjamin escribe una serie de recuerdos personales desde la niñez a la adultez que no se circunscriben a la descripción de un ámbito individual y cerrado, sino que nos animan a entenderlos desde una experiencia social más amplia. El autor ha construido los relatos enfatizando la deriva, señalando desde el principio que: «importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje» (Benjamin, 1982, p. 15). Así, desde esta afirmación, podemos intuir cómo esta experiencia social que plantea Benjamin, no se constituye desde narraciones lineales, sino, más bien, desde la fragmentación, donde los tiempos pasado y presente se entremezclan. Benjamin continúa con estas indagaciones en su obra inacabada, *Libro de los pasajes*. Ahí, el autor analiza críticamente este nuevo modelo de experiencia perceptiva inaugurada por la cultura industrial, la cual influye, de forma simultánea, en la observación y el entendimiento de la producción de imágenes de los movimientos vanguardistas, que desarrollaron nociones como el montaje, el *collage* o la apropiación, apuntando a un nuevo tipo de percepción cercana a los orígenes de lo cinético durante el siglo XX.

Pero frente a estas nuevas maneras de narrar y observar la realidad y producir imágenes, Benjamin también nos anima a pensar en la experiencia de la observación desde los umbrales. Esta experiencia puede rescatarse dentro de la sociedad de consumo actual, donde la figura del *flâneur* capitalista está convertida en un consumidor exacerbado que deambula entre los espacios urbanos de las megalópolis contemporáneas para saciar sus fantasías: llenas de tecnología, espectáculo, iluminación, *scrolleos* de imágenes, yuxtaposición, inmediatez, etc. Situación que tiene su origen en la experiencia de percepción modernista, y que como señala Jonathan Crary al reflexionar sobre el análisis de Benjamin, es aquella en donde los espectadores nunca acceden a un objeto único; mirando desde la multiplicidad, en un continuo ejercicio de superposición entre objetos y deseos (2008, p. 40). Así, ante nuestros ojos, todo se encuentra en circulación y, por ende, aquí no hay espacio para la contemplación.

Es desde ahí que, como espectadores contemporáneos en espacios regidos por el capital, aparece la urgencia de rescatar la experiencia del umbral. Del «umbral» podemos decir que es entendido como un limbo entre afuera y adentro, entre lo público y lo privado. Es un intersticio que entra en declive con la modernidad, pero que Benjamin apela a conservar: «Nos hemos vuelto muy pobres en experiencias del umbral. Conciliar el sueño es quizá la única que nos ha quedado o prepararnos para despertar» (Benjamin, 2005, p. 495). Y esta experiencia social nos anima a pensar en la posibilidad de encontrarnos como espectadores contemplativos y mirar los espacios construidos, gracias al triunfo del capital, tal como señala Susan Buck-Morss: «como un cementerio de mercancías que encerraba el rechazo de un pasado descartado» (1989, p. 56).

Así, este ensayo visual, *Observación desde los umbrales*, está compuesto por un corpus de ocho imágenes fotográficas en blanco y negro. Estas son un intento de mantenerse en la delicadeza de ese «entre» compuesto por vidrios, acero, vitrinas, ventanas, animales vivos y disecados, grandes edificios, objetos, ves-

tigios, reflejos, etc. Aquí el ojo, a través de la cámara, construye encuadres que incorporan elementos cotidianos de la urbe capitalista, donde a veces aparecen moles de cemento entendidas como tótems clásicos o elementos insignificantes que pasan desapercibidos. En la selección de imágenes, *Observación desde los umbrales* incluye varias fotografías hechas en algunas ciudades por las que pasó Benjamin, como Berlín o Fráncfort, pero también se extiende a otros espacios, como Róterdam, Bad Meinberg o Lima. Todas las fotografías se han producido entre los años 2008 y 2022.

Estas fotografías tienen el propósito de ser capturas de instantes que preservan una experiencia de observación desde y sobre el umbral, con la intención de detenerse y observar un espacio urbano contemporáneo, quizás en ocaso, caracterizado por la dinámica paradójica de la novedad y la repetición, que entran en un bucle constante (Buck-Morss, 1989, p. 388) y que tiene como fin mantener viva la fantasía de felicidad a través del consumo de mercancías, fetichismo y cosificación. Posicionar la mirada desde los umbrales es resistir y pensar en un posible declive de la dinámica del capital.

REFERENCIAS

- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Ediciones Alfaguara.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal / Vía Láctea.
- Buck Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Visor.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Visión y modernidad en el siglo XIX. CENDEAC.



Figura 1. *Café Einstein*. Berlín, Alemania (2019). Paola Vela. Archivo personal.



Figura 2. Markthal y Kubuswoningen de Piet Blom. Rotterdam, Países Bajos (2017).
Paola Vela. Archivo personal.



Figura 3. Vista aérea desde el edificio Commerzbank. Fráncfort del Meno, Alemania (2013). Paola Vela. Archivo personal.



Figura 4. Vitrinas. Bad Meinberg, Alemania (2017). Paola Vela. Archivo personal.



Figura 5. *Paradero*. Bad Meinberg, Alemania (2017). Paola Vela. Archivo personal.



Figura 6. Vitrina de especies en Museum für Naturkunde. Berlín, Alemania (2017). Paola Vela.
Archivo personal.



Figura 7. *Berliner Fernsehturm en Alexanderplatz y Reichstag (Estructura techo de vidrio por Norman Foster). Berlín, Alemania (2008-2022). Paola Vela. Archivo personal.*

Figura 8. Acuario de lobos marinos en el Parque de las Leyendas. Lima, Perú (2015). Paola Vela. Archivo personal.



UN JARDÍN Y ALGUNAS SELVAS

A garden and some jungles

NANCY LA ROSA SABA

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

nlarosa@pucp.edu.pe / nancylarosa.s@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7026-4552>

RESUMEN

Un jardín y algunas selvas se presentó el 19 de noviembre de 2022 a modo de *performance* leída en el centro de arte contemporáneo Wiels, en Bruselas. Este ensayo visual es una traducción, tanto de idioma como de medio, y es parte del proceso de indagación de la artista. Las siguientes páginas enuncian una serie de preguntas y se generan paralelos entre lo que se entiende por jardines y selvas.

Palabras clave: Amazonía, agroindustria, plantaciones, jardines

ABSTRACT

A garden and some jungles was presented on november 19th, 2022 as a reading performance at Wiels contemporary art center in Brussels. This visual essay is a translation, both in language and medium, and is part of the artist's research process. The following pages state a series of questions and generate parallels between what is understood by gardens and jungles.

Key Words: Amazon, agroindustry, plantation, gardens



16°C 07/04/11 06:23 PM FFT3



86°F 08/16/11 12:44 PM FFT4



28°C 06/12/11 11:50 AM FFT1



26°C 08/16/11 11:09 AM FFT3

Europa es un jardín. Hemos construido un jardín. Todo funciona. Es la mejor combinación de libertad política, prosperidad económica y cohesión social que la humanidad ha logrado construir. El resto del mundo no es exactamente un jardín. La mayor parte del resto del mundo es una selva¹, y la selva podría invadir el jardín (Borrell, 2022, s.p.).

Estas son las palabras de Josep Borrell, alto representante de la Unión Europea, a principios de octubre del año pasado, en un discurso para la Academia Diplomática Europea.



25°C 06/17/11 09:30 AM FFT2



17°C 08/04/11 10:02 PM FFT1



76°F 08/16/11 08:39 AM FFT4



16°C 07/04/11 06:23 PM FFT3

Irónicamente, estas palabras conectan ideas de lo que estoy trabajando, relacionadas con las lógicas binarias occidentales impuestas en la forma de ver y organizar el mundo. Para dismantelar o evidenciarlas analizo las relaciones de poder que existen en las representaciones tradicionales del territorio. Una de esas representaciones es el vínculo entre el caos y el orden.

Estas fotografías han sido captadas por cámaras trampa (La Rosa, 2020), en la Amazonía peruana. Estas cámaras, que se instalan en los árboles y se dejan allí durante varios días, cuentan con sensores de movimiento para fotografiar y censar animales. A veces, los sensores se activan por el movimiento de las hojas que caen, el viento u otra cosa que pasa, y se toman muchas fotografías donde no hay animales, por lo que estas son descartadas por los biólogos. No obstante, a mí me gusta cómo estos sensores de movimiento permiten que el bosque se tome fotografías a sí mismo, presentándose como una coreografía de animación cuadro por cuadro.



86°F 08/18/11 02:52 PM FFT4



33°C 03/17/12 03:53 PM FFT3

Nuestros queridos jardines, quizás en nuestras casas o barrios, no son los mismos de los que habla el alto representante de la Unión Europea. Él se refiere a jardines vinculados a una infraestructura y a estructuras de poder, que nada tienen que ver con nuestros jardines en casa.

- ¿Qué es un jardín y qué es una selva? ¿Dónde están?
- ¿Por qué existe una idea de control humano o caos asociada a estos lugares?
- ¿Qué distancia les separa? ¿Qué tipo de brechas existe entre ellos?
- ¿Pueden superponerse? (en tiempo y espacio)
- ¿Con qué herramientas tratamos de entender estos lugares? ¿Quién las usa?
- ¿Qué tiene que ver esto con el futuro y el presente?
- ¿Qué pasa si plantas un jardín en la selva?



32°C 08/19/11 01:21 PM FFT1

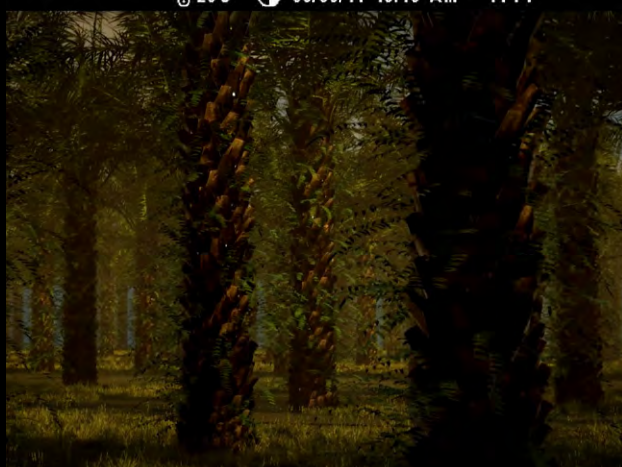
Algunas plantas están transformando nuestros mundos. Hectáreas de plantaciones haciendo una coreografía en líneas rectas.



30°C 03/18/12 12:48 PM FFT3



26°C 08/06/11 10:43 AM FFT1



1 En su discurso, Borrell se refiere a *jungles*. He decidido traducir esta palabra por 'selvas' para la versión en español.

2 Las últimas dos imágenes son fotogramas de animación 3D en proceso, de plantaciones de palma aceitera en la Amazonía, sin título por el momento. Realizador 3D: Hernán Rodríguez.

REFERENCIAS

Borrell, J. (2022). *European Diplomatic Academy: Opening Remarks by High Representative at the Inauguration of the Pilot Programme*. Discurso presentado en la inauguración del programa piloto de la Academia Diplomática Europea. Brujas, 13 de octubre de 2022. Fecha de consulta: 13 de enero de 2023.

La Rosa, N. (2020). *El obturador emancipado*. Fotogramas del video. Las fotografías de las cámaras trampa parten de los archivos de David Johnston de Amazon Research and Conservation Center (ARCC), en Madre de Dios. <https://vimeo.com/501869702>

CONTRAPUNTO¹

Counterpoint

LUCERO DEL CASTILLO AMES

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

lucero.delcastillo@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9276-1701>

VÍCTOR MIGUEL VICH FLÓREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

vvich@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>

¹ Esta propuesta es parte del fotolibro del mismo título, *Contrapunto*, de lxs mismxs autorxs.

Del Castillo, L. y Vich, V. (2023). *Contrapunto*. Meier Ramírez.

RESUMEN

Este proyecto se pregunta por el diálogo entre fotografía y poesía. La imagen convoca a un poema y este, a su vez, emplaza a otra imagen en el marco de un despliegue de preguntas sobre las condiciones en las que habitamos el mundo. La secuencia dialoga con aquello que preocupa de uno mismo y con eso que abre y cierra la vida en dinámicas de placer y padecimiento. La idea es que ambos registros se sobredeterminan para corresponderse, para producir una fricción, para marcar la opacidad de una experiencia, para abrir líneas de sentido, para apuntar a aquello que no tiene palabra o para intentar bordear algo innombrable. ¿Qué es lo dialógico detrás del monólogo de la producción artística? El proyecto emerge como una exploración estética de dos personas que han intentado re-articular discursos diferentes y que han buscado otra forma de conversar.

Palabras clave: Fotografía, poesía, foto-texto, correspondencia virtual

ABSTRACT

This project questions the dialogue between photography and poetry. The image summons a poem and this, in turn, summons another image within the framework of an unfolding of questions about the conditions in which we inhabit the world. The sequence dialogues with that which concerns oneself and with that which opens and closes life in dynamics of pleasure and suffering. The idea is that both registers overdetermine each other to correspond, to produce a friction, to mark the opacity of an experience, to open lines of meaning, to point to that which has no word or to try to border on something unnamable. What is the dialogic behind the monologue of artistic production? The project emerges as an aesthetic exploration of two people who have tried to re-articulate different discourses and who have sought another way of conversing.

Key Words: Photography, poetry, photo-text, virtual correspondence

Este proyecto se pregunta por el diálogo entre fotografía y poesía. Sabemos que el discurso poético busca salir del lenguaje habitual para construir una imagen con las palabras y sabemos también que las imágenes suelen activar la necesidad de producir un discurso sobre ellas. Esa correspondencia o esa colisión es la que nos ha interesado explorar con detenimiento.

La propuesta combina el archivo de una fotografía con los saberes de un profesor de poesía, que surgió de una correspondencia, vía correo electrónico, el último año de la pandemia. La imagen convoca a un poema y este, a su vez, emplaza a otra imagen en el marco de un despliegue de preguntas sobre las condiciones en las que habitamos el mundo. La secuencia dialoga con aquello que preocupa de uno mismo y del mundo, con eso que abre y cierra la vida en dinámicas de placer y padecimiento.

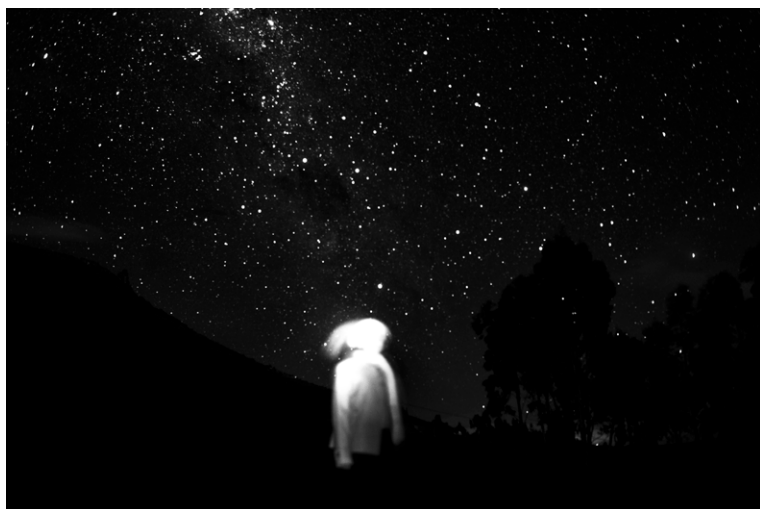
Hemos intentado producir un contraste entre dos registros que aparecen juntos, pero que son diferentes. Nos ha interesado mostrar el contacto, pero también la separación; el puente, pero también el vacío; la frontera, pero también el extremo; el sentido, pero a la vez su fuga; la mimesis, pero también la locura. Nuestra idea es que ambos registros se sobredeterminan para corresponderse, para producir una fricción, para marcar la opacidad de una experiencia, para abrir nuevas líneas de sentido, para apuntar a aquello que no tiene palabra e intentar bordear algo innombrable.

En última instancia, nos ha interesado activar una pausa en medio del mandato social hiperactivo. Buscamos recuperar tanto la visión calmada como la lectura atenta. Cuestionamos la autonomía de cada registro artístico puesto que cada objeto —visual o textual— busca activar su vocación de relevo. ¿Qué es lo dialógico detrás del monólogo de la producción artística? Esta muestra intenta ser una apuesta hacia una materialización integrada de las artes. Nuestro proyecto emerge como una exploración estética de dos personas que han buscado otra forma de conversar.



Llamo, busco al tanteo
en la oscuridad.
No me vayan a haber
dejado solo,
Y el único recluso sea yo

[César Vallejo]



Cómo iba a llegar hasta aquí
intacta
algo tenía que dejar por fuerza
una hojita una espina
quebrada

[Rosella Di Paolo]



Ahora bien, imagina que eres una bala
y eres los manifestantes, que huyen todos
en distintas direcciones.
Imagina que la bala es un misil
cargado de habitantes

[Rodrigo Quijano]

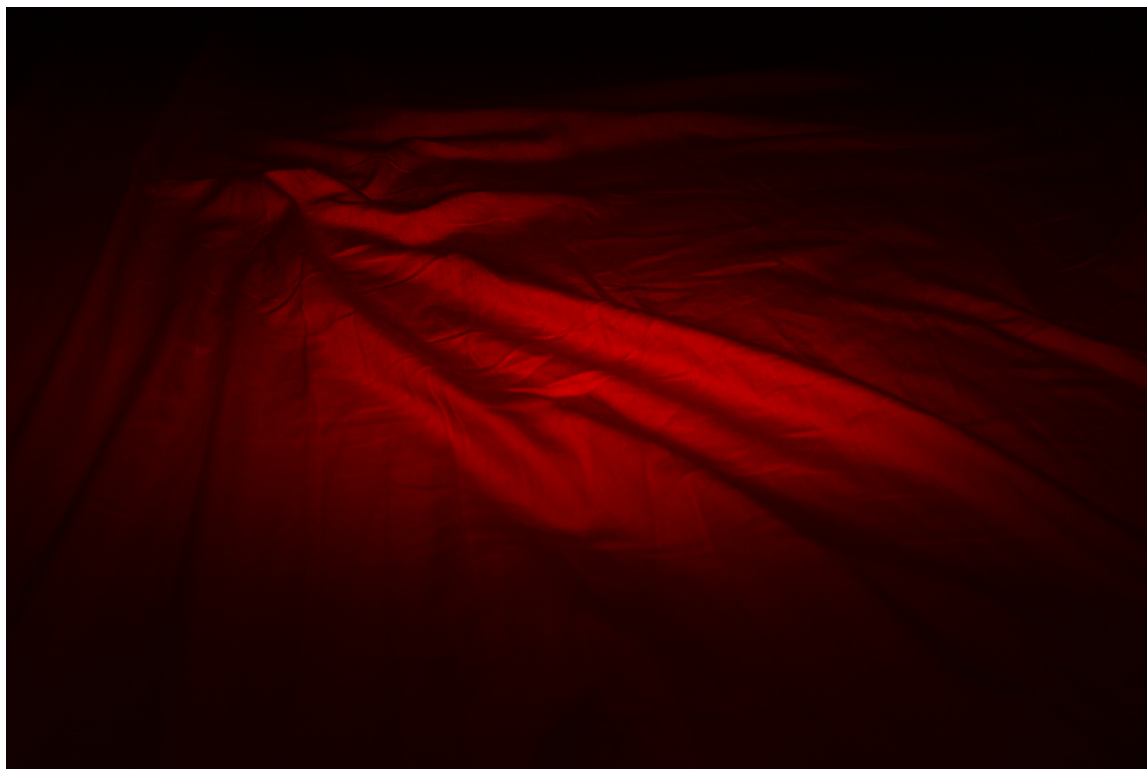


Las margaritas doradas y plateadas quemaron
todo el jardín. Su penetrante
perfume a uvas nos inundó, el penetrante
perfume a uvas, a higo, a miel, de las margaritas,
quemó toda la casa. Por ellas nos volvíamos
audaces, como locos, como ebrios

[Marosa Di Giorgio]

Esta es la luz de la mente, fría y planetaria.
Los árboles de la mente son negros. La luz es azul.
Las hierbas descargan sus penas a mis pies, cual si yo fuera
Dios, dándome punzadas en los tobillos y murmurando su
humildad. Humeantes neblinas refinadas moran en este lugar,
que una hilera de lápidas separa de mi casa.
No veo adónde se puede ir

[Sylvia Plath]

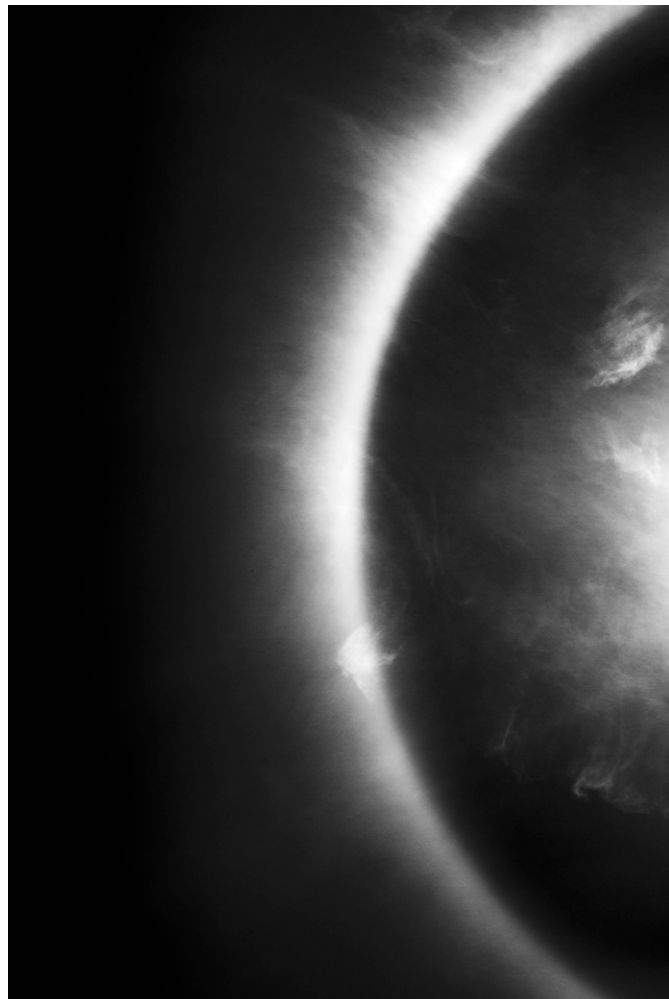


Nunca me voy a olvidar de ese acontecimiento
en la vida de mis retinas tan cansadas
nunca me voy a olvidar que en el medio del camino
había una piedra
había una piedra en el medio del camino
en el medio del camino había una piedra

[Carlos Drumond de Andrade]

Aquí, a 4000 metros bajo el nivel del mar
adonde
no llegan fácilmente ni han llegado ni podrán
llegar presiones
o compresiones otras que las del propio mar
y nuestro propio ser
aquí donde una buena parte del problema
se reduce a esto:
¿Quién baja hasta aquí y por cuánto tiempo?

[Pablo Guevara]







cuando esté
cerca el camino
las hojas
que acompañan
tu puesta
serán mañana
y tierra tu pico rojo
y no habrá quien vea tu cara
en la noche abierta
y serás solo
calma
en abrigo
de amanecer

[Jerónimo Pimentel]

REFERENCIAS

- Di Giorgio, M. (2019). *Los papeles salvajes* (p. 99). Edición definitiva de la obra poética reunida. Adriana Hidalgo.
- Di Paolo, R. (2019 [1988]). Final, 2. *Sibila*, 57.
- Drumond de Andrade, C. (2016). En medio del camino. <https://www.zaidenwerg.com/en-medio-del-camino-carlos-drummond-de-andrade/>
- Guevara, P. (1999). *Un Iceberg llamado poesía* (p. 27). PetroPerú.
- Pimentel, J. (2021). 2. En *A menor*. AUB.
- Plath, S. (1995). La luna y el tejo. En *Ariel* (p. 97). Traducción y notas de Ramón Buenaventura. Edición bilingüe. Hiperión.
- Quijano, R. (1988). *Una procesión va por dentro. 14 poemas* (p. 7). Ritual de lo habitual.
- Vallejo, C. (1988). Trilce III. En *Poesía completa* (p. 113). Edición crítica y estudio introductorio de Raúl Hernández Novás. Casa de las Américas.

PLANTILLAS PARA [] FUTURO¹

Templates for [] future

RALPH BAUER

Independiente

baueralph@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1582-8647>

¹ Esta propuesta tuvo una primera aparición como parte de la exhibición *A veces :-)* otras T_T / Artes recientes, curada por Adriana Tomatis y Max Hernández Calvo, en Espacio ICPNA San Miguel. Lima, 2022.

RESUMEN

La obra consiste en una serie de doce dibujos (tinta sobre papel). Cada dibujo mide 29.7 cm x 42 cm. Las plantillas proponen —de forma sistemática, analítica y poética— posibles maneras de abordar e interactuar con un futuro desconocido, impredecible y absurdo. Las plantillas pueden crear algún sentido momentáneo y verse como herramientas para cuestionar y repensar métodos y procesos.

Palabras clave:

#tratandodecrearalgunsentidodetodo

#ex-ins-res-cons-pers---istir

#futurorutufuturorutufuturo

#algoritmpersonal

#dibujarespensar

ABSTRACT

The work consists of a series of twelve drawings (ink on paper). Each drawing has the size of 29.7 x 42 cm. The templates propose – in a systematic, analytic and poetic manner – possible ways to deal and interact with an unknown, unpredictable and absurd future. The templates can create some momentary sense and be seen as tools for questioning and rethinking methods and processes.

Keywords:

#tryingtomakesomesenseofitall

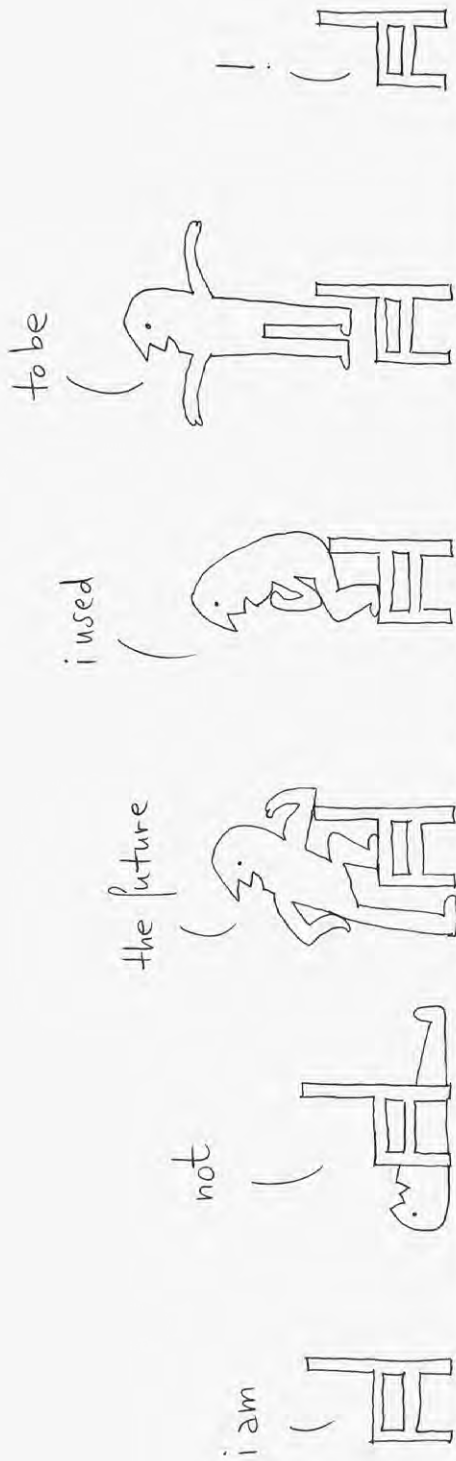
#ex-ins-res-cons-pers---ist

#futurerutufuturerutufuture

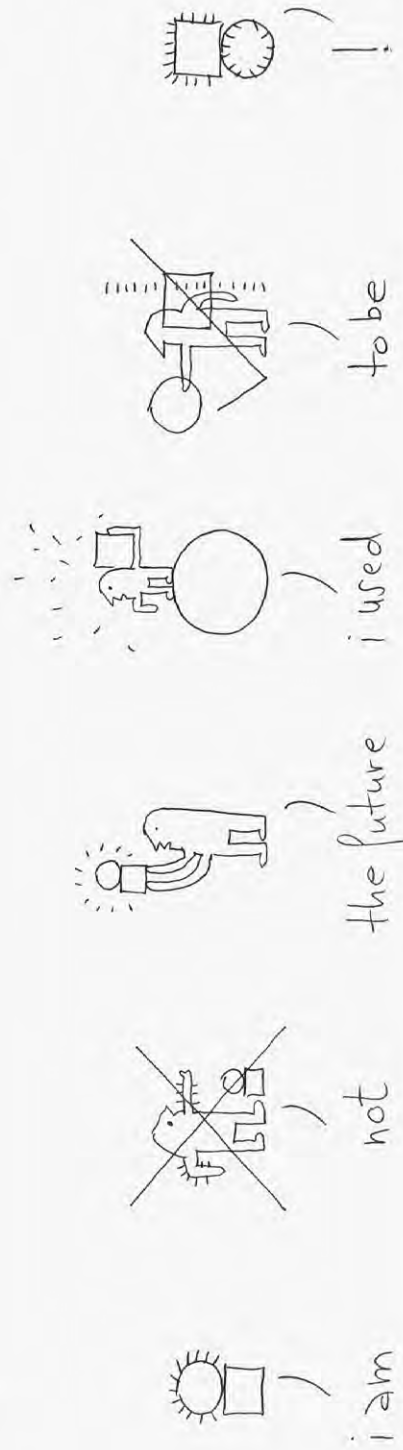
#personalalgorithm

#drawingisthinking

X



ANIMATION A



ANIMATION B

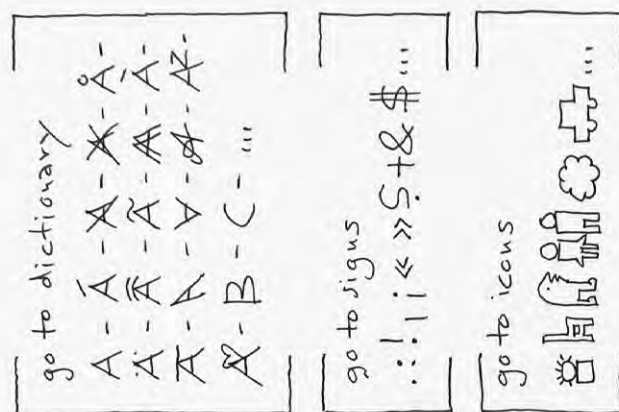
SELECT	EDIT	CHANGE thunder on the mountains, urban traffic, stock market crash, BACKGROUND : children eating bread, migration family in the desert ...	CREATE YOUR OWN ANIMATION	START
--------	------	--	------------------------------	-------

INTRODUCTION

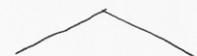
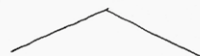
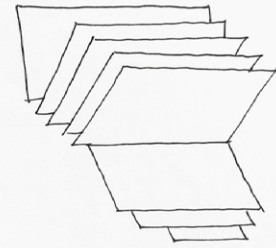
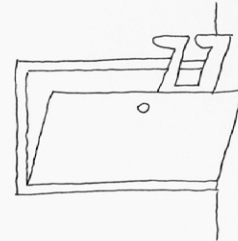
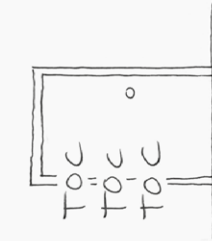
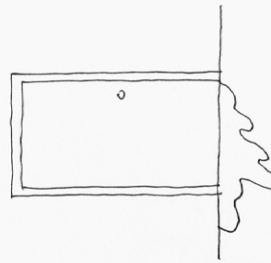
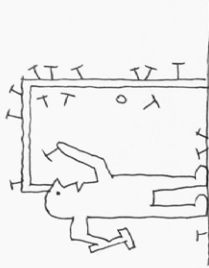
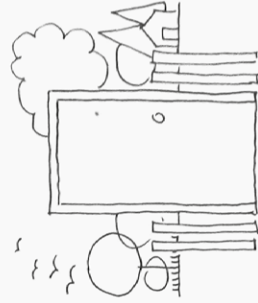
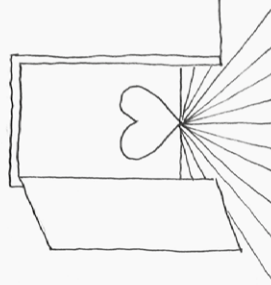
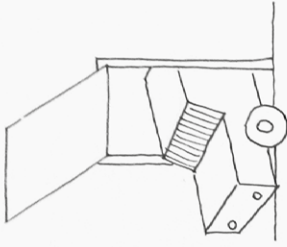
→

☐ future	☐ futur(aeion)	☐ NORMAL	☐ → →	☐ i don't know	☐	☐
☐ Die Zukunft	☐ 3,2,1-	☐ ↑	☐ you ≠ me	☐	☐ futur ^{light}	☐ 14.3.2020
☐	☐ F *E/+ #	☐ yesterday	☐ 24/7	☐	☐ prime*	☐
☐ tussilagotariata	☐ 1945-1933	☐ FUTURO POPULAR	☐ mañana	☐	☐ miau	☐ IN A SILENT WAY
☐	☐ FRZJKTF	☐	☐ qué será será	☐ i ME MINE	☐	☐ FUTUR ^{360°}
☐ MY OWN PERSONAL FUTURE	☐	☐ ad X dy	☐ Ein Haus mit Garten in Oberfranken	☐	☐ Superunknow	☐ ©
☐	☐ ♥+⊕	☐ DISNEY FUTURE	☐ but:	☐	☐	☐

TEMPLATE n°1



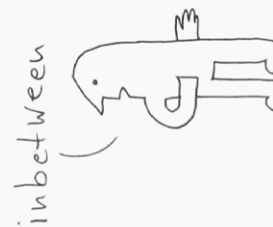
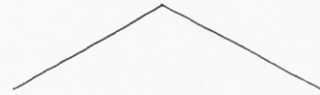
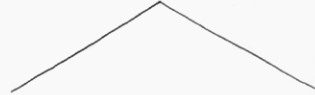
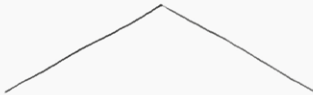
TEMPLATE №2



the future
is inside
the door

the future
is outside
the door

the future
is
the door

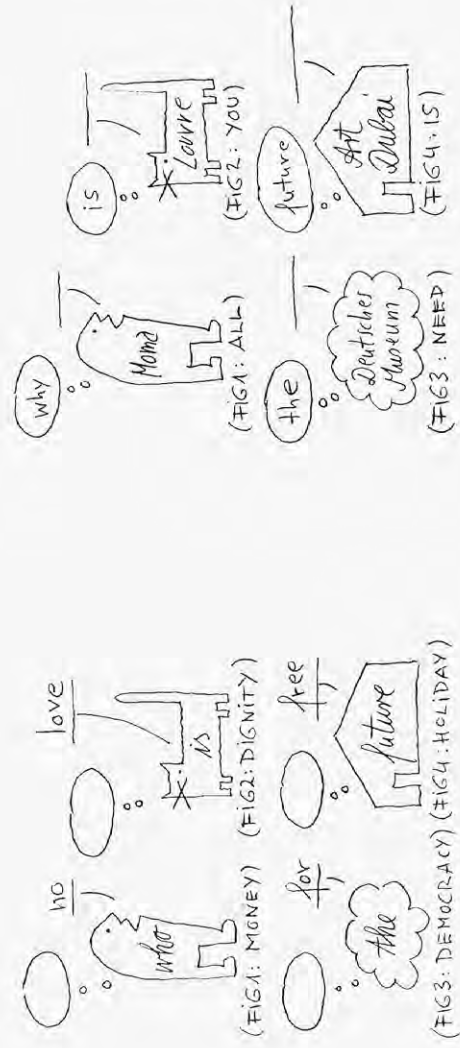
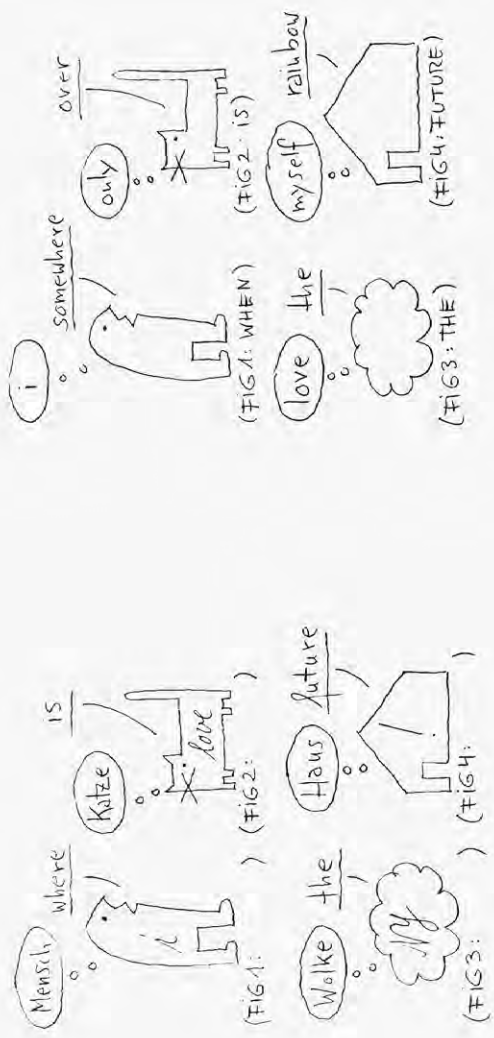


in

out

in between

TEMPLATE Nº3



TEMPLATE N° 4

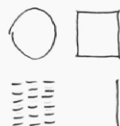


for example:
future

?



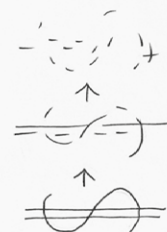
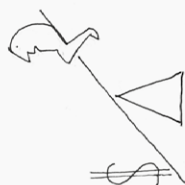
for example:
cactus



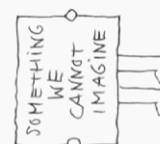
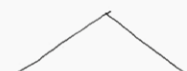
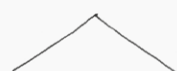
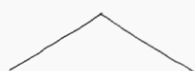
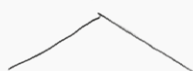
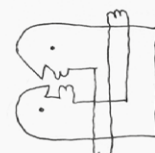
for example:
chair



for example:
money



for example:
human being



TEMPLATE Nº 5

i
you⁽ⁿ⁾
he/she/it
we
you (>1)
they
(others)

remember
translate
think
dream
imagine
destroy
privatize
measure
love
forget
gain
ignore
transform
masturbate
buy
loose
know
understand
order
kiss
invent
multiply
educate
calculate
clean
finish
overestimate
recommend
derision
construct
...

good, black and white,
unknown, bad, sunny,
fantastic, erotic,
colourful, obscene,
dangerous, lovely,
uncontrolled, bw,
lousy, sexy, wild,
dark, neverending,
political, famous,
ridiculous, cloudy,
communist, boring,
sad, overdone,
socialist, fascist,
artificial, invented,
informal, unreal,
creative, poisoned,
creative, uncreative,
mad, modular,
complex, thrilling,
dirty, loud, bright,
black red and golden,
misunderstood, vice,
pink, brazilian, cute,
democratic, brave
...

FUTURE

FUTURE

FUTURE

FUTURE

FUTURE

FUTURE

FUTURE

OK:
before after before
on the road
in a poem of B. Brecht
according to Villem Flusser
while cooking lentils
in a voice message
with a hungry heart
as a piece of Stan Pauchal
while a family lunch
in the year 2035
as easy as Sunday morning
on a public beach
on a non public beach
before sunrise
in the Ovalo Higuereta
in the dark net
before the Reforma Agraria
on the wild side
behind the blue mountains
in a house made by RBA
on a birthday reenactment
online and offline
on a flight to Miami
without a system
without money
in the here and now
on the way to Utopia
on sugar mountains
before World War III
über den Wolken
without Beto Ortiz
with lipstick traces
while kissing
with coloured balloons
after the goldrush
...



7

1 2 3 4 5 6 7

6

1 2 3 4 5 6 7

5

3

4 4

5

3

6

1 2 3 4 5 6 7

7

1 2 3

4 5 6 7

1

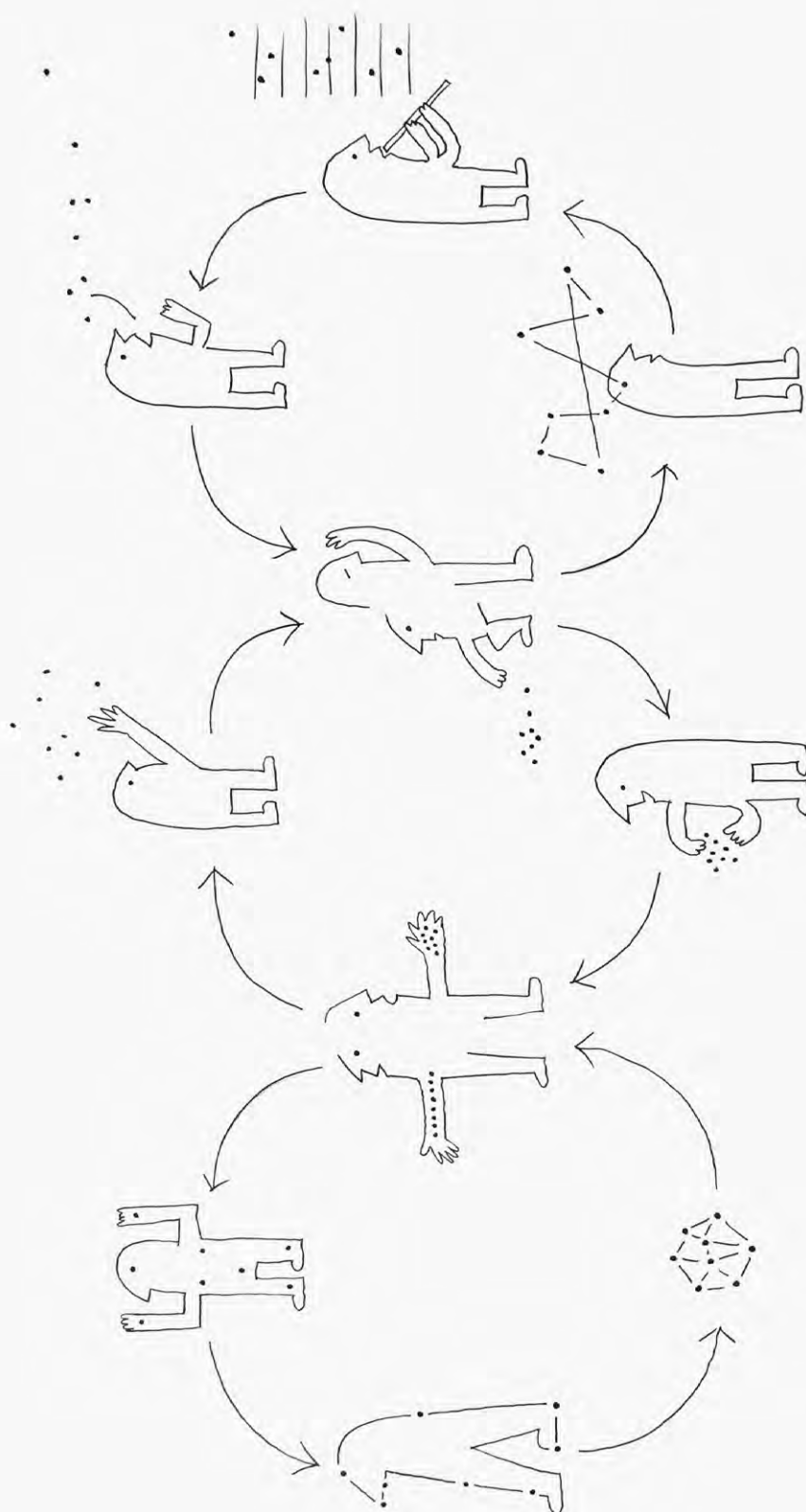
1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7
1 2 3 4 5 6 7

1 2 3
4 5 6 7

TEMPLATE Nº 7

8

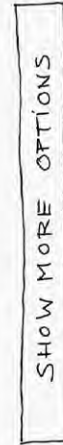


TEMPLATE N°8

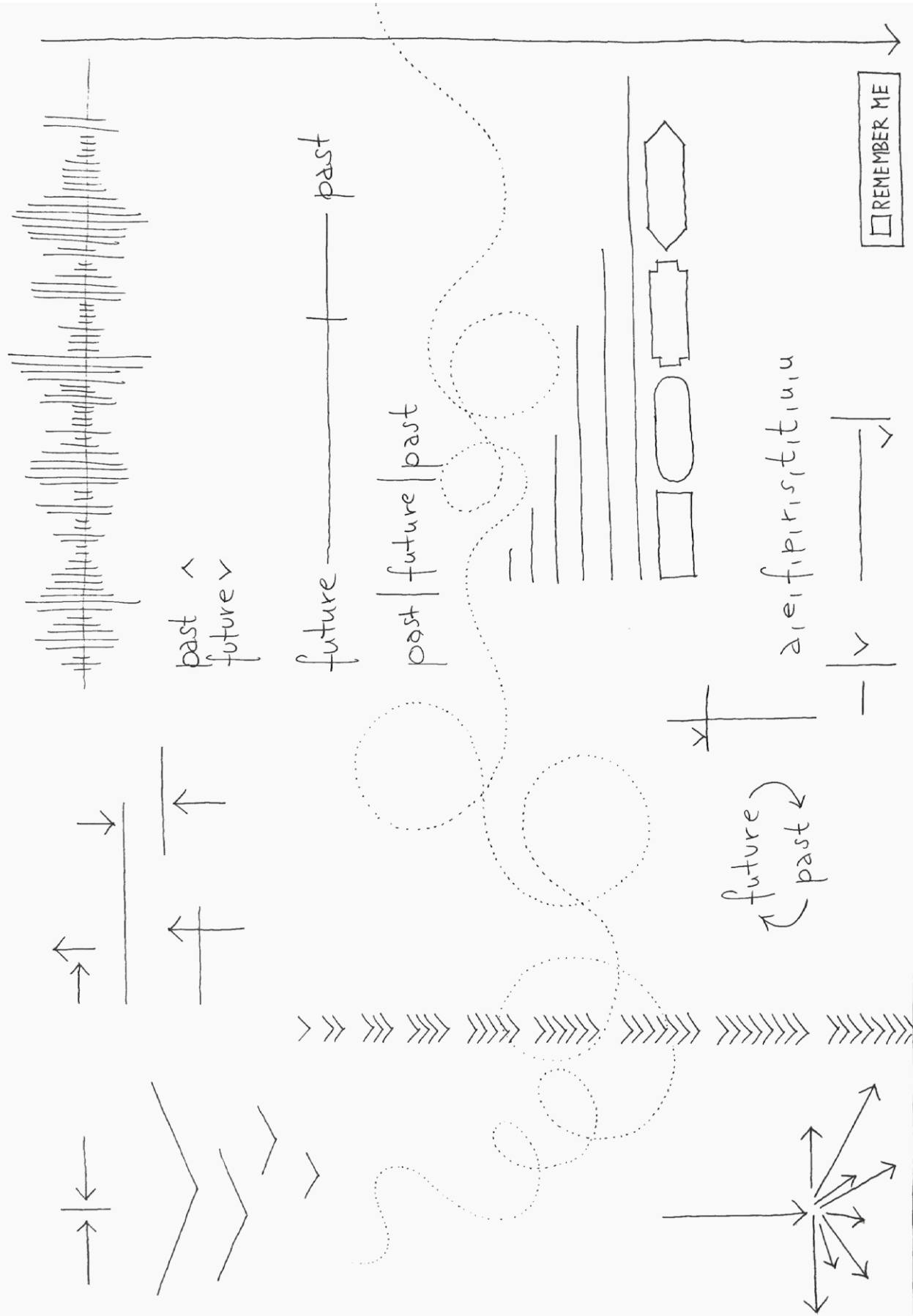
↔↔↔↔↔↔

and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,
and then, and then, and then, and then, and then, and then, and then,

TEMPLATE Nº 9



FINAL SLIDE



REMEMBER ME

DOWNLOADS

SENTIR LA PROPIA SOMBRA¹

Feel your own shadow

ADRIANA CIUDAD WITZEL

Independiente

adriana.ciudad@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0221-4996>

RESUMEN

Sentir la propia sombra es una serie en progreso de pinturas y acuarelas que busca sacar a la luz la sombra de la ambivalente condición de la maternidad en un mundo que tiende a darla por sentada.

El título de la serie proviene del pueblo guaraní de la Amazonía donde «sabiduría» (*Aranduka 'aty*) significa 'aquel que logra sentir su propia sombra'.

«La oscuridad lo abarca todo», dice Carlos Papá Mirim Poty, líder guaraní. «La madre oscuridad es de donde venimos cuando nacemos y adonde vamos cuando morimos. Dentro del vientre materno tenemos nuestra primera existencia en la oscuridad [...]».

Para personas como yo, criadas en un paradigma occidental poscolonial, entender la realidad desde una perspectiva indígena implica un proceso de desaprendizaje. Implica un esfuerzo monumental, tal vez imposible, para transgredir los límites de nuestra razón y así entrar en una *Weltanschauung*, una cosmovisión que desafía toda lógica y ontología occidental. El acto de desaprender se ha convertido para mí en un proceso arduo pero intuitivo, en el que entro en lo más oscuro de mi ser, confiando y dejándome llevar a nuevos mundos y lugares, en un intento de «sentir mi propia sombra».

Palabras clave: Maternidad, cuidado, afecto, sombra, cosmovisiones

ABSTRACT

Feel Your Own Shadow is a series-in-progress of paintings and watercolors that seeks to bring to light the shadow of the ambivalent condition of motherhood in a world that tends to take it for granted.

The title of the series comes from the Guarani people of the Amazon where «wisdom» (*Arandu ka 'aty*) means 'the one who manages to sense their own shadow'.

«The darkness embraces everything», says Carlos Papá Mirim Poty, a Guarani leader. «Mother darkness is where we come from when we are born and where we go when we die. Inside the mother's womb we have our first existence in darkness [...]».

For people like myself, raised in a post-colonial Western paradigm, understanding reality from an indigenous perspective implies a process of unlearning. It involves a monumental effort, perhaps impossible, to transgress the limits of our reason and thus enter a *Weltanschauung*, a worldview that defies all Western logic and ontology. The act of unlearning has become an arduous but intuitive process for me in which I enter the darkest depths of my being, trusting and letting myself be carried away into new worlds and places, in an attempt «to feel my own shadow».

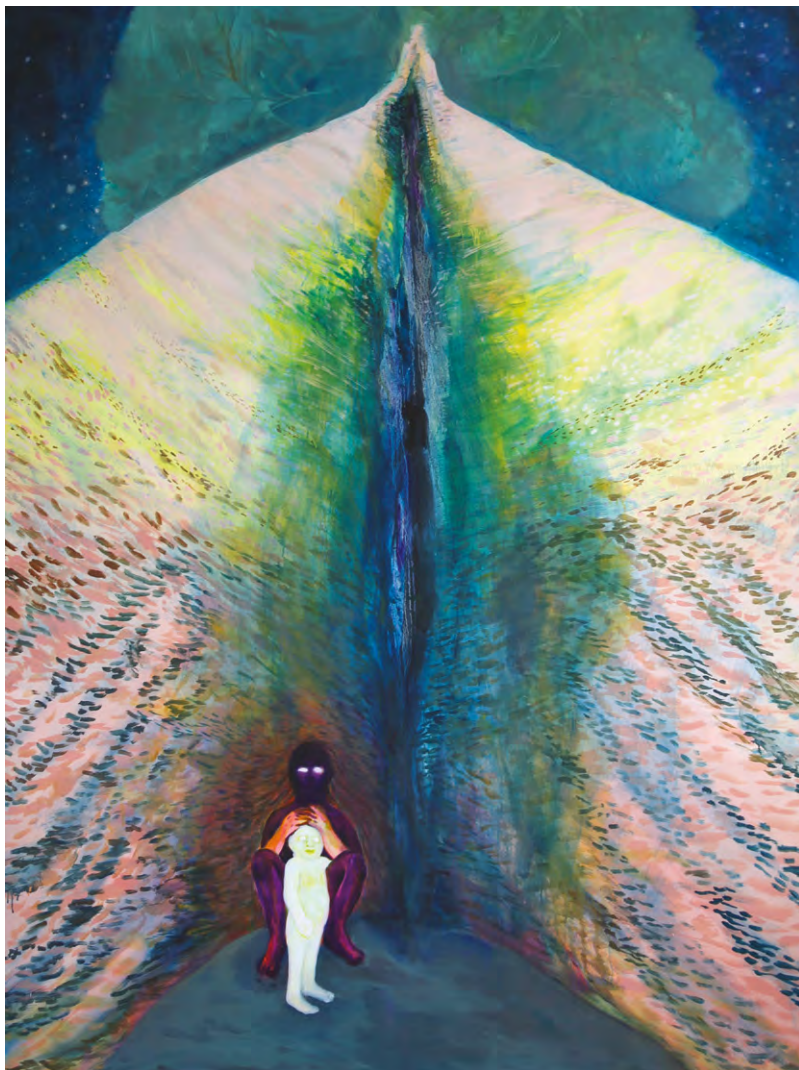
Key Words: Maternity, care, affection, shadow, worldviews

¹ Esta propuesta es parte del proyecto del mismo título, *Sentir la propia sombra*, publicado previamente en la web de la artista. Ciudad, A. (s.f.). *Feel your own shadow*. <https://www.adrianaciudad.com/sentir-la-propia-sombra>



Me sumerjo en aguas turbias
 donde pierdo la cabeza
 agotada de tanto dar
 Me invade la sombra
 de aguas profundas
 mi cuerpo no da más
 Pero antes de hundirme
 me aferro a tu pequeña nuca
 El olor me embriaga
 Aspiro y aspiro
 un placer antiguo
 como el de flotar en aguas claras
 de río y luna llena

Figura 1. *La madre sin cabeza*
 – Mother without
 Head. Adriana
 Ciudad Witzel,
 2022, óleo sobre
 lienzo (200 cm x
 150 cm).



Carne tierra
 piel expandida
 supe parir
 En trance aún
 siento la presencia
 de mi madre
 de tu madre
 de todas las madres
 En el suelo
 reconozco
 el infinito coraje
 de todas ellas
 que parieron

Figura 2.
 Árbol-abuela –
 GrandmotherTree.
 Adriana Ciudad
 Witzel, 2022 / óleo
 sobre lienzo (200
 cm x 150 cm).



El río suena,
 hijo mío
 Cada vez que te alimento
 mi cuerpo
 se vuelve una luna
 que se vacía
 y se vuelve a llenar
 La sed y el hambre me invaden
 mis entrañas producen un río
 que no controlo
 pero que tú suscitas
 Es el río de todas las vidas
 Madre, el río sabe a ti
 aún frente a las sombras
 de una manada
 que se avergüenza

Figura 3. *El río de todas las vidas*
 – *The River of All Lives*. Adriana
 Ciudad Witzel,
 2021, óleo sobre
 lienzo (40 cm x
 50 cm).



Árbol abuela
 de lugares calientes
 sentada bajo tus palmas
 con ellas que parieron
 Soy pasado
 Soy serpiente
 que cambia de piel
 a veces con elegancia
 muchas otras con el dolor
 de una herida abierta
 donde solo queda desgarrar la piel
 Como luchas impostergables
 de piel muerta que asfixia
 Serpiente que entrega la piel vieja
 a la tierra
 a las abuelas
 Abre presagios
 en vientres vaciados
 Soltamos sangre
 que deja huella de nuevos caminos

Figura 4. *Como serpientes en cambio de piel*
 – Like Snakes Changing Skin.
 Adriana Ciudad Witzel, 2021, óleo sobre lienzo (40 cm x 50 cm).

REFERENCIAS

- Carlos Papá Mirim Poty (2020). *Cristine Takuá e Carlos Papá: ARANDU: Educar, Filmar e Viver para Sonhar*. Material audiovisual de CEDIPP - Diversitas - FFLCH - ECA / USP.
- Davey, M. (Ed.) (2020). *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*. Alba Trayectos.
- Krenak, A. (2020). *Ideas to postpone the end of the world* (Doyle, A. Trad.). Anansi International.
- Lynch, K. (2022). *Care and Capitalism*. Polity.
- Rich, A. (1976). *Nacemos de mujer (Of Woman Born)*. Traficantes de Sueños.
- Viveiro de Castro, E. (2006). *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*. Universidade Federal do Rio de Janeiro.



ENSAYO

TEXTUAL

- 
- QUINTANA, M.** Susana Polac. La búsqueda del camino interior
- MORALES, M.** Subordinación y agencia: el personaje principal de la película *Juliana*
- BEDOYA, L.** El sol sale dos veces sobre el río

SUSANA POLAC. LA BÚSQUEDA DEL CAMINO INTERIOR

Susana Polac. The search of the inner path

MOISÉS ALEJANDRO QUINTANA FLORES

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

mquintana@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0001-5129-414X>

RESUMEN

Susana Polac es reconocida en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP como la primera egresada del plan de estudios para artistas implementado en 1940. Sin embargo, poco se conoce sobre su desempeño como estudiante de la Academia de Arte Católico. Tampoco se conoce su contribución como docente en los inicios de esta institución. Y menos aún su reconocimiento por la crítica local como artista emergente, con dos exposiciones individuales realizadas en Lima, antes de su regreso a Europa, en 1950. Este artículo se suma al reciente reconocimiento de su figura como artista, que llegó a tener trascendencia en la renovación del arte religioso integrado a la arquitectura moderna de España en la segunda mitad del siglo XX. El friso *Glorificación del martirio*, que talló para la Iglesia de San Pedro Mártir, teologado del monasterio dominico en Alcobendas, Madrid, permite establecer una relación entre su formación como danzante y su trabajo escultórico.

Palabras clave: Susana C. Polac, Academia de Arte Católico, Adolfo Winternitz, artes gráficas, pintora

ABSTRACT

Susana Polac is recognized at the Faculty of Art and Design as the first graduate of the Curriculum for Artists implemented in 1940. However, little is known about her performance as a student at the Academy of Catholic Art. Nor her contribution as a teacher at the beginning of this institution. And even less his recognition by local critics as an emerging artist, with two individual exhibitions held in Lima, before his return to Europe in 1950. This research adds to the recent recognition of his figure as an artist who came to have significance in the renewal of religious art integrated into modern Spanish architecture in the second half of the 20th century. The frieze *Glorification of Martyrdom*, which she carved for the Church of San Pedro Martir, Theologate of the Dominican Monastery in Alcobendas, Madrid, allows us to establish a relationship between her training as a dancer and her sculptural work.

Key Words: Susana C. Polac, Academy of Catholic Art, Adolfo Winternitz, graphic arts, painter

El recorrido institucional de la Facultad de Arte y Diseño (FAD) de la PUCP carece aún de publicaciones que den cuenta de su amplio y reconocido protagonismo en la historia del arte moderno peruano. En sus más de ochenta años de continua labor educativa ha formado a destacados artistas, diseñadores y educadores con relevante impacto en la cultura nacional.

Podemos aventurarnos a declarar que una razón para esta ausencia es que, a pesar de contar con gran cantidad de información documental, esta no se encuentra catalogada en un archivo que permita un acceso adecuado para académicos, historiadores e investigadores.

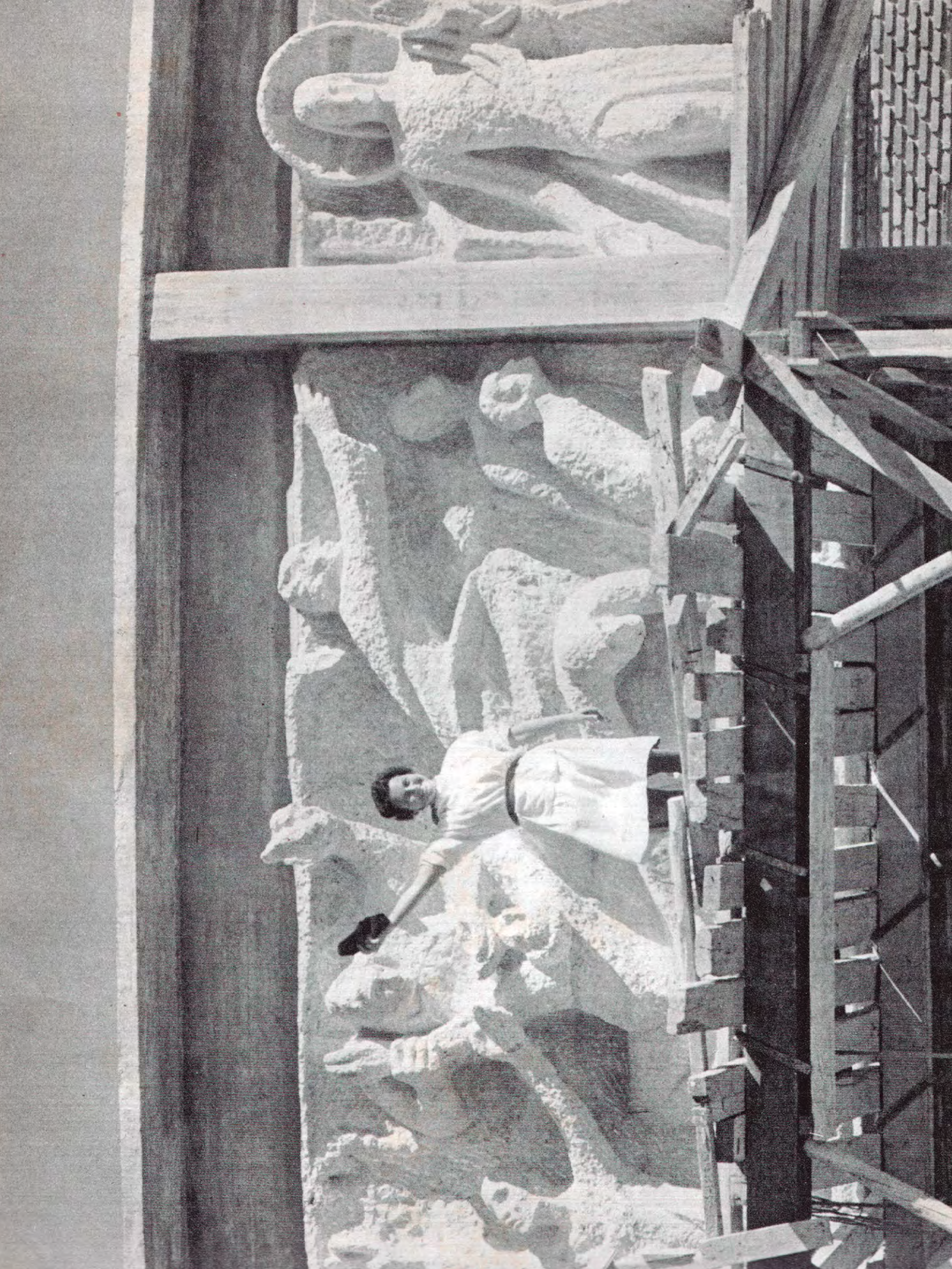
Si bien este artículo resalta solo una pequeña muestra de la vasta, heterogénea y poco difundida información con la que se cuenta, permite visibilizar acontecimientos y figuras relevantes de este recorrido institucional.

El protagonismo histórico de la FAD, señalado por diferentes historiadores del arte nacionales, se centra en su contribución al afianzamiento del expresionismo abstracto como lenguaje incorporado en la formación de artistas plásticos a inicios de la década de 1950. En esa época, la FAD tenía la categoría de escuela, con reconocimiento del Ministerio de Educación Pública en 1955¹. Sin embargo, poco se conoce de su categoría previa como academia, establecida en su fundación y que se mantuvo en sus primeros once años de funcionamiento. Menos divulgada aún es la trayectoria de sus estudiantes y egresados del mismo periodo. Un ejemplo de ello es el caso de Susana Polac, primera egresada, en 1943, del «Plan de Estudios para Artistas» de la Academia de Arte Católico, denominación que tuvo la FAD en su momento de creación, en 1939. Dicha propuesta formativa planteaba seis años de estudios (PUCP, 1943, s.p.). No obstante, Polac la completó en cuatro años, como comentaremos más adelante.

La recuperación de su figura y el reconocimiento a su trayectoria artística en España es motivo de un artículo publicado en la *Revista de Arquitectura* de la Universidad CEU San Pablo, en Madrid, en 2020, en el cual se analiza una de sus obras más emblemáticas, el friso realizado en la iglesia del teologado de los dominicos en Alcobendas (figura 1) ejemplo de integración entre escultura y arquitectura (Labarta y Delgado, 2020, p. 31).

¹ En 1952, el Consejo Superior de la PUCP resolvió incorporar a la Academia de Arte de la Universidad, con la categoría de Escuela (Vargas Ugarte, 1952, s.p.). Este rango fue reconocido por el Ministerio de Educación Pública mediante la resolución suprema 119, en setiembre de 1955. (Quintana, 2022, p. 111).

Figura 1. Susana Polac sobre el andamiaje levantado para la ejecución in situ del friso *Glorificación del martirio*, tallado sobre piedra de Colmenar, con 2.50 m de alto por 14.30 m de largo. Fuente: *Mundo Hispánico*, 1959, 133, p. 25.



Susana Polac destacó como escultora en el ámbito artístico religioso europeo a partir de su retorno a este continente en 1950. Nuestro objetivo es visibilizar sus etapas formativas, primero, en la danza moderna, en Austria y, posteriormente, en la Academia de Arte Católico, en Lima, donde también se desempeñó como docente e inició su carrera artística como pintora con dos primeras muestras individuales realizadas en nuestra capital. Finalmente, veremos su regreso a Europa y consolidación como escultora. Nos impulsa el deseo de establecer una conexión entre la fuerza creativa de estos primeros años y las sólidas convicciones manifestadas, muchos años después, en una entrevista, con motivo de una exposición de esculturas y acuarelas en Madrid, en 1977. Siendo ya una artista consumada, Polac reflexionó críticamente su propio recorrido y producción en el ámbito del arte religioso europeo.

Los primeros diez años de funcionamiento de la Academia de Arte tuvieron la fuerte impronta de la presencia de Susana Polac, muy significativa como antecedente a la integración de las artes en la arquitectura y posterior incorporación del lenguaje abstracto en el plan de estudios de esta academia².

Nacida en Viena, en 1915, manifestó desde temprana edad inclinación por la danza e ingresó a la Escuela de Hellerau-Laxenburg, cerca de Viena. Esta se encontraba bajo la dirección de la bailarina Rosalia Chladek, quien es considerada pionera de la danza expresiva en Austria (Quintana, 2022, p. 53). En 1935 Polac obtuvo su diploma como danzante y educadora corporal.

Es importante señalar que Chladek se formó en la Escuela de Émile Jacques-Dalcroze (1921-1924) y que desarrolló su sistema de enseñanza «orientando sus investigaciones hacia el estudio del movimiento y las variaciones de energía que lo acompañan» sobre la base de las teorías de su maestro (Llewellyn-Jones, 2016, p. 33). El método Dalcroze³ se fundamentó en el ritmo, como movimiento del cuerpo y la mente, en un espacio y tiempo determinado. La conciencia musical se desarrolla a partir de un entrenamiento de las cualidades físicas. La *rítmica* se entendió como vínculo entre el movimiento corporal natural y el ritmo musical con la imaginación y reflexión. (Jacques-Dalcroze, 2017, p. 25).

Para Dalcroze, la rítmica fue una búsqueda de emociones musicales interpretadas por el cuerpo, a la que denominó una «plástica vivificada» para diferenciarla de las artes «quietas», como la escultura y la pintura: «La *plástica vivificada* es un arte completo. Sus expresiones están dirigidas a los espectadores a ser vivenciadas por los actores» (2017, pp. 100-101).

En consecuencia, la primera formación artística, en danza, que recibió Polac, fue en uno de los principales centros europeos de innovación de la danza moderna, bajo nuevos principios de desarrollo integral del cuerpo, rítmica y el espacio. En consecuencia, consideramos esta primera formación como esencial en su posterior desarrollo como escultora. La sesión de fotografías realizadas en Roma, en 1937, de Polac danzando son evidencia clara del uso del cuerpo como recurso rítmico en el espacio (figura 2).

2 El desarrollo completo de esta fase del recorrido histórico de la Facultad de Arte y Diseño se encuentra en la tesis «La incorporación de la abstracción en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP 1939 - 1964» en el repositorio PUCP.

3 El método Dalcroze está aún vigente alrededor del mundo para la enseñanza y aprendizaje de la música. <https://dalcrozeusa.org/about-dalcroze/what-is-dalcroze/>



Figura 2. Susana Polac en su faceta como danzante, sesión fotográfica realizada en Roma, 1937. Fuente: Archivo Winternitz, Pontificia Universidad Católica del Perú, Sistema de Bibliotecas.

Su hermana Hannah contrajo matrimonio con el pintor Adolfo Winternitz, en 1931, con quien se estableció en Florencia. Luego del fallecimiento del padre de ambas, en 1936, Susana se mudó con la familia de su hermana Hannah en Italia (Winternitz, 2013, p. 46).

Durante su residencia en Roma continuó realizando presentaciones como danzante y estableció una escuela propia de educación corporal. Se convirtió al catolicismo y, al igual que Winternitz, esta profunda fe guio sus respectivos desarrollos artísticos el resto de su vida.

Ante las amenazas de la política antisemita y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Winternitz, con toda su familia, emigró a Lima en enero de 1939. Su cercana relación con altas autoridades eclesiales permitió concretar en breve tiempo el proyecto de una escuela de formación para artistas católicos. Es así como se inició el «Primer Curso 1940» de la Academia de Arte Católico con el apoyo de la Universidad Católica del Perú. Polac realizó en esta academia su formación como artista plástica.

Los fines declarados por esta nueva institución de formación para artistas fueron cuatro:

1. Consolidarse como centro de fomento de cultura artística brindando una formación teórica y práctica que permita su cabal apreciación.
2. Despertar en los jóvenes un sincero sentimiento artístico y afán hacia lo bello.
3. Proporcionar una adecuada formación hacia el arte sagrado, uniendo la vida artística con la espiritual y el recogimiento interior para lograr una indispensable sinceridad de expresión.
4. Proporcionar al clero criterios que permitan distinguir el arte verdadero del falso, el arte religioso-litúrgico del profano para desocupar las iglesias de lo antiestético (PUCP, 1940, s.p.).

En la carátula de este folleto es también significativo hallar, junto al nombre de la Academia de Arte Católico, el símbolo de un globo crucífero [...]. El globo crucífero adquiere significados políticos y de poder al formar parte de las joyas de la corona en diferentes países europeos. En las representaciones sacras, la imagen de Cristo como salvador del mundo sostiene el orbe coronado por la cruz, el cual es un símbolo que representa lo que fueron los primeros fines formativos de la Academia de Arte Católico, desde la concepción de la dirección y cuerpo docente (Quintana, 2022, pp. 28-29).

El fundador de la Academia, Adolfo Winternitz, enfatizó estos fines en su discurso de apertura del Primer Curso 1940 al declarar que: «Nuestra Academia pretende, enseñando a sus alumnos la libre expresión de su personalidad, e instruyéndoles en el conocimiento de la Liturgia Católica, formar artistas católicos capaces de producir obra original y de decorar dignamente los templos del Perú» (1994, p. 9).

Los siguientes años, la Academia de Arte Católico continuó imprimiendo pequeños folletos informativos de sus cursos⁴, reproduciendo también artículos periodísticos publicados en diferentes medios locales que destacaron la propuesta formativa y los buenos resultados, reflejados en la exposición de trabajos de los estudiantes cada fin de año académico. Desde estas primeras publicaciones, las pinturas y trabajos en escritura ornamental de Susana tendrán una presencia constante como logro manifiesto de los fines de la academia (figura 3).

4 El plan de estudios para artistas se desarrolló en clases diurnas. Simultáneamente se dictaron clases vespertinas de dibujo, pintura y escultura. Los mismos folletos señalan, además, clases teóricas de Anatomía artística, Estudios de perspectiva, Historia del Arte, Historia de la Cultura, Iconografía y Liturgia en su relación con el Arte (PUCP, 1940, s.p.).

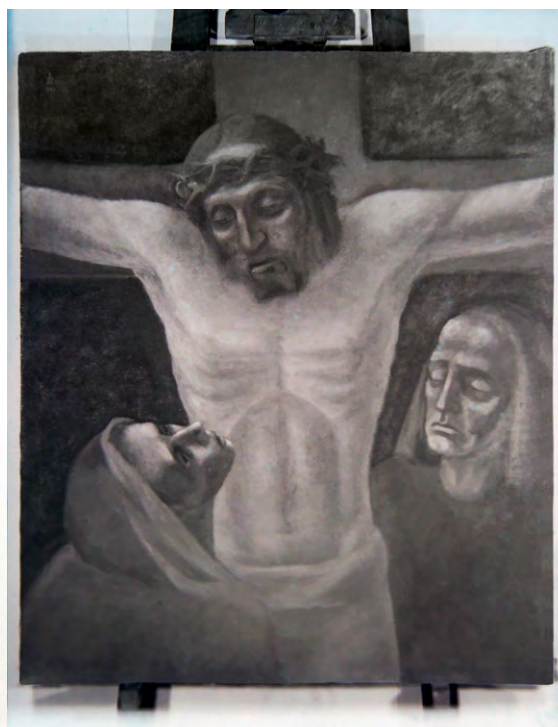


Figura 3. Susana Polac, pintura de Cristo crucificado. La fotografía de esta obra figura en el folleto informativo de 1943, como trabajo realizado el año anterior. Fuente: Archivo Winternitz, Pontificia Universidad Católica del Perú, Sistema de Bibliotecas.

Una nota del periódico *La Crónica*, de enero de 1943, reproduce el discurso de clausura del año académico de 1942 leído por Winternitz, en el cual anunció los premios otorgados a los alumnos destacados, mencionando a Susana María Cristina Polac como premiada al terminar el primer año de perfeccionamiento del plan de estudios. En el mismo periódico se reprodujo una pintura ejecutada por Polac, con una composición de dos figuras femeninas en un ambiente interior, en la que una de las figuras se encontraba sentada, leyendo (Quintana, 2022, p. 57).

Al año siguiente, en el discurso de clausura del año académico de 1943, se mencionaron dos logros relevantes alcanzados por la joven académica: la culminación del primer Curso Normal, de cuatro años de duración, y de los dos años de perfeccionamiento. Así, Polac se convirtió en la primera alumna de la escuela en completar el plan de estudios y posteriormente inició su carrera profesional al integrarse a la plana docente de la misma institución. En el mismo discurso, el director de la Academia presentó la organización del plan de estudios de seis años, que consistía en las dos etapas realizadas por Polac: el Curso Normal, con cuatro años de formación en talleres compartidos por los estudiantes, y el Curso de Perfeccionamiento, que permitía a los alumnos contar con un taller individual en la Academia por dos años adicionales para definir su propuesta artística y establecer su propia «atmósfera de trabajo» contando con la presencia del maestro únicamente para las orientaciones necesarias (Winternitz, 1943):

Ese año, los alumnos de la academia, bajo la dirección de Susana Polac, colaboraron en la realización de las leyendas decorativas de la Exposición Amazónica (Winternitz, 1944). Esta exposición estuvo dentro del marco de las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas, realizada «en el bosque San Felipe de la avenida Salaverry y se compuso de seis pabellones diseñados por el ingeniero y arquitecto Luis Ortiz de Zevallos y decorados por Adolfo Winternitz» (Herrera, 2018, p. 159) (Quintana, 2022, p. 59).

También la clausura del año académico de 1943 fue motivo de un artículo en el diario *La Crónica*, de enero de 1944, con fotografía de una pintura de paisaje de Susana Polac. Estos eventos y publicaciones subrayan su desempeño como estudiante y colaboradora ante encargos institucionales. Además, es significativo notar que el plan de estudios de seis años descrito por el director de la Academia en su discurso fue completado por Susana en cuatro.

Se debe tener en cuenta un aspecto en el folleto de inauguración de la Academia de Arte Católico de 1940: el plan de estudios para artistas consistía en cuatro años de formación y se mantuvo así hasta el folleto correspondiente a 1943, en el cual se extiende a seis. Esto coincide con la explicación que Winternitz dio sobre el curso normal y el de perfeccionamiento, en el discurso de clausura de ese mismo año.

Se puede inferir que Polac, con su formación previa de danza en Europa, tuvo las capacidades para adelantar los logros del plan de estudios de la Academia de Arte Católico, aún en proceso de consolidación. Por otra parte, era necesario

incorporar a docentes en sintonía con los objetivos de la academia, por lo cual no hubo mejor candidata para este desempeño.

Durante los siguientes años tuvo bajo su responsabilidad la enseñanza de dibujo, pintura y escultura, además de tener a cargo la Sección de Artes Gráficas, que respondió a diversos encargos, como la ejecución de afiches, escrituras ornamentales y carátulas de libros (Winternitz, 1943, p. 3). Winternitz reconoció su aporte en estas áreas mencionándola en cada clausura académica de los años 1945, 1946, 1947 y 1948. Ese último año también asumió la dirección de la academia en ausencia del director, al encontrarse en el extranjero, quien mencionó su correcto desempeño fruto de su preparación y eficiencia (Winternitz, 1949, p. 3). Decididamente, fue la mano derecha del fundador de la Academia en esta primera etapa institucional y su presencia fue constante en los eventos académicos (figura 4).



Figura 4. Clausura del año académico de 1946, Academia de Arte. De izquierda a derecha: Sra. Anita Fernandini, Vda. de Álvarez Calderón, presidenta vitalicia del Consejo Nacional de Mujeres del Perú, miembro de la Sociedad de Bellas Artes del Perú y de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas de Lima; Dr. Luis Fabio Xammar, director de Educación Artística y Extensión Cultural; un sacerdote no identificado; el Excmo. señor nuncio de su santidad, monseñor Luis Arrigoni; el cardenal primado Juan Gualberto Guevara; el doctor Víctor Andrés Belaunde; la artista y profesora Susana Polak; y Adolfo Winternitz. Fuente: Archivo de la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP (Quintana, 2022, p. 64).

Su primera exposición individual la realizó en 1946, sobre la cual existe una crítica escrita por Greta de Verneuil para el diario *La Prensa*:

Susana Polak [sic] ha expuesto —con la presentación impecable que le es habitual— unas treinta obras, prueba de un trabajo fecundo. Se ha afirmado la personalidad de esta joven artista y despierta su obra nuestro respeto: es fruto de aplicación, inteligencia y talento.

Susana Polak, paisajista, ante todo, prefiere la atmósfera serrana a la luz más blanda, los contornos más melódicos de la Costa. Sus paisajes tienen algunas veces una cierta calidad dramática y aun una cierta aspereza. [...]

La paleta de Susana Polak se ha liberado de ciertas opacidades; «Luces en la Tarde», por ejemplo, es prueba de un gusto colorístico depurado. [...]

El auto-retrato de la artista es muy agradable, con sus frescos y claros colores: verde agua, amarillo suave, rosados. [...]

Los trabajos de arte gráfico, escrituras, ornamentos, son excelentes, ya que la joven artista tiene gran dominio técnico y buen gusto.

Su mosaico: una cabeza de ángel es bello y original de color con sus dorados, grises, azules, sin embargo, la obra de Susana Polak que realmente nos ha asombrado, es el «Atardecer oscuro», acuarela con trazos de carboncillo. Si bien su técnica, su concepto, debe algo a Cézanne, es esa una interpretación de un paisaje visto con originalidad por una pintora de verdad. ¡Este brillo que da la lluvia a los techos y árboles, esta profundidad de azules y morados! Ahí vemos el camino que debe tomar esta artista tan dotada que nos dará mucha obra, ejecutada con la consciencia que la distingue, y que será cada vez más hermosa. [...] (1946, p. 8).

El texto confirma un desempeño artístico ya reconocido en el entorno cultural local, no solamente como pintora sino también como artista gráfica. Menciona, además, una cabeza de ángel realizada en la técnica de mosaico, resultado de su participación en el primer taller de esta técnica instalado en Lima, iniciativa del director de la Academia de Arte, en la Fábrica de Mármoles y Granito de la Sociedad Mygsa, sobre el cual se realizó una publicación en el diario *El Comercio*, con la fotografía de dicho mosaico (Quintana, 2022, p. 62).

El archivo de fotografías y documentos donado por los herederos de Winternitz a la PUCP, actualmente en proceso de catalogación, contiene registros de las obras de Polac, por lo que es posible ubicar pinturas de estos años. Entre los retratos ejecutados por la artista, destaca uno que consideramos el retrato del Dr. Carlos Cueto Fernandini, la fotografía permite leer el año de 1947, posterior a su exposición individual. La ejecución revela un sólido manejo de la valoración para el modelado de la forma y una delicada expresividad en el manejo del óleo (figura 5).

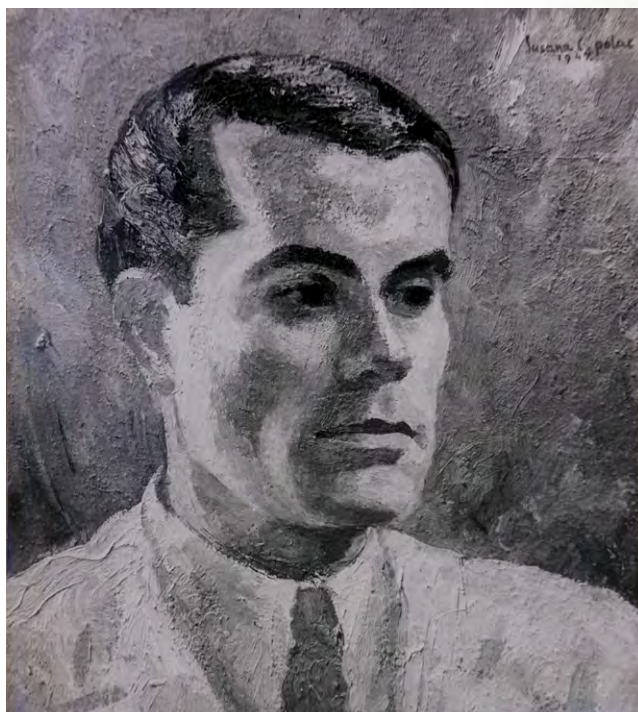


Figura 5. Susana Polac, ¿Dr. Carlos Cueto Fernandini?, pintura al óleo, 1947. Fuente: Archivo Winternitz, Pontificia Universidad Católica del Perú, Sistema de Bibliotecas (Quintana, 2022, p. 65).

El mismo archivo contiene algunas fotografías de pinturas con «atmósfera serena», solo algunas con firma y, una de ellas, con año de ejecución en 1947. A pesar de no determinar un momento exacto de ejecución, el conjunto sí revela un cambio de tratamiento en la factura de las pinturas: unas tienen un tratamiento menos matérico y con superficies lisas, mientras que otros aumentan en la densidad de la capa pictórica, aplicada con expresividad rítmica.

Su segunda exposición individual se realizó en noviembre de 1949, en la Galería de Lima, en la que mostró pinturas al óleo y algunos dibujos. El catálogo de la exposición contiene la lista de las obras presentadas, en el cual son recurrentes los motivos de paisajes, flores y retratos. Entre dichas obras encontramos el título del retrato del doctor Carlos Cueto Fernandini, el cual alude a otro retrato fechado en 1949 y cuya fotografía sí tiene la anotación de puño y letra de Polac que identifica al retratado. Igualmente, en esta muestra concuerdan el título «Niña en rojo» y la única fotografía a color de una de sus pinturas en el archivo donado:

Si bien la imagen no es detallada y la pintura presenta pérdidas de capa pictórica, permite apreciar el uso de una paleta intensa de color. En ella, la actitud pasiva de la figura femenina apoyada en el respaldo de una silla, con expresión sosegada y mirada baja, se contrapone al uso de un intenso rojo en el vestido y un fondo iluminado en amarillo brillante. El tratamiento del óleo es expresivo, con empaste de materia que por momentos se independiza del modelado de la forma volumétrica y explora una manifestación más subjetiva (Quintana, 2022, p. 70).

El catálogo contiene, además, un texto de Carlos Raygada, crítico de arte y música, que presenta el conjunto de obras y cuyas palabras fueron premonición de la siguiente etapa artística de Polac:

[...] Su temperamento, más meditativo que impetuoso, le permite desenvolver sus posibilidades con la lentitud de la meditación que da fuerza. No hay así margen para el traspie. Y ese pisar firme, ejemplificado en el objetivismo de su obra, bien puede sugerir la posibilidad de un salto a corto plazo, que la permita elevarse a regiones de fantasía, a los mundos del ensueño que ahora se vislumbra en sutiles sugerencias poéticas y en cariciosas transparencias de paleta (1949, s.p.).

En 1950 Adolfo Winternitz fue nombrado representante del Ministerio de Educación Pública y de la PUCP para asistir al Primer Congreso de Artistas Católicos y la Exposición de Internacional de Arte Sacro en Roma (Quintana, 2022, p. 98). Su viaje se inició en setiembre y para noviembre del mismo año, toda su familia, incluyendo a Susana, viajaron en barco para unirsele en el puerto de Nápoles. Posteriormente, Susana participó en una exposición en Roma. De los siguientes meses no hay información, hasta su establecimiento en Madrid, en 1951, acorde a su curriculum vitae, publicado en el catálogo de su exposición, en 1980, en la Galería Treffpunkt Kunst, Zúrich, en Suiza.

Su establecimiento en España inició una segunda etapa de su carrera artística en la que cambió del campo de la pintura hacia la escultura. Su participación en

la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte fue la oportunidad para conocer al arquitecto Miguel Fisac, lo que a su vez dio inicio a colaboraciones en proyectos arquitectónicos (Labarta y Delgado, 2020, p. 33). Hacia 1953 Susana realizó una exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo, en Madrid, donde presentó obras escultóricas, mosaicos y máscaras. Sobre esta exposición un crítico opinó que sus obras eran el resultado de un alejamiento de lo figurativo sin caer en lo abstracto, con características románicas pero orientadas hacia la modernidad (Oliver, 1953, p. 17).

Se trató, en suma, de una muestra heterogénea, en cuanto soportes y temáticas, que incluyó un capitel conformado por rostros superpuestos expresivos, que la crítica interpretó como manifestación del esfuerzo por lograr un equilibrio entre la forma sintética y la dramatización. No obstante, se reconoció como sus mayores logros a las esculturas ejecutadas en mármol y alabastro, tituladas «Madre e hijo» y «Paz», respectivamente, ya que exteriorizaban «un inequívoco sentido de reducción a sencillos planos y volúmenes de la fuerte tendencia a captar el germen de la anécdota contenida en una actitud humana» (Arriba, 1953, p. 11).

Será la ejecución del friso de la *Glorificación del martirio*, 1956-1959 (figura 6) para la fachada de la Iglesia de San Pedro Mártir, teologado del monasterio dominico en Alcobendas, en Madrid, como parte del programa arquitectónico de Miguel Fisac, lo que se reconoce como una de sus obras más emblemáticas y logradas desde la integración de las artes a la arquitectura.

Figura 6. Friso de los Mártires. Piedra (14.30 m x 2.50 m.). San Pedro Mártir, Alcobendas, Madrid. Fuente: Archivo Winternitz, Pontificia Universidad Católica del Perú, Sistema de Bibliotecas.



La ejecución de talla directa en piedra, en su mismo emplazamiento, motivó una nota con fotografías, en la revista *Mundo Hispánico* (figura 1).

Ahora en estas fotos, ofrecemos las primicias de la Glorificación del martirio, que Susana Polac talla directamente en la blanca piedra de Colmenar. La figura de Jesucristo, mayestática, serena es como el destino y el reposo en que se resuelve toda la vida tumultuosa y la tremenda agitación que posee el resto de las figuras. El

conjunto es de una fuerza increíble, y es la indudable frescura que le da la valiente talla directa lo que, por curioso contraste, pone algo de hondamente femenino en este relieve tan firme (1959, p. 25).

El tema del friso fue realizado en concordancia con la iglesia del teólogo, dedicada a los mártires de la Orden de Predicadores, una representación de todo martirio «la fuerza brutal y aniquiladores del “mundo” y la fuerza espiritual, religiosa, aparentemente más débil y sometiendo a la primera, pero surgiendo en victoria final. Aceptando por Cristo el martirio» (Polac, s.f., p. 3). La composición, condicionada por elementos estructurales arquitectónicos se divide en tres paneles y un tercio. El primero es el inicio del martirio con una acusación, el segundo es el sufrimiento del martirio con la tortura, el tercero es la búsqueda de la misericordia divina ante la muerte violenta. Todo el recorrido concluye en la figura final de un Cristo cuya posición serena contrasta con los intensos movimientos de los tres paneles previos (figura 6).

El friso se integra al proyecto de Fisac como parte de un minucioso y detallado programa como se especifica en la tesis doctoral del arquitecto Cabañas Galán:

Fisac cambia en este proyecto, el concepto de volumen por el de espacio, desarrollando las relaciones entre ellos, sin interferencias, a la vez que favorece la reunión y la convivencia. Se ha procurado destacar la importancia que le corresponde a cada uno de los elementos. La Iglesia y su torre, aunque no se sitúa en ningún eje, ocupan el lugar preeminente marcando su predominio y presidencia del conjunto a la que van sucediéndose los diferentes conjuntos de pabellones desde los más importantes a los subalternos. [...] Introduce el concepto de equilibrio de masas que haga posible la composición del conjunto desde todos los puntos de vista, tanto periféricos como interiores. La importancia de la iglesia y su torre debe predominar y presidir el conjunto conventual y los pabellones deben sucederse en orden de importancia.

[...] Habla de las tensiones estéticas equilibradas, que forman un conjunto armónico. De esta forma, deja bien claro en esta breve memoria, que el problema estético de mosaicos, cerámicas, vidrio o escultura, incluso de jardinería y paisaje, enlazan con problemas estructurales y arquitectónicos. (2014, p.74).

En el artículo de Labarta y Delgado, mencionado al inicio de este texto, se concluye, como ejemplo de integración de las artes, que el friso tiene una lectura de tres estadios interrelacionados. El primero, con la escultura integrada a la estructura arquitectónica bajo principios modernos, al punto de que se precisa para la culminación del proyecto arquitectónico la pieza escultórica. El segundo, una concordancia espiritual entre la artista y el arquitecto en su programa desarrollado como solución espacial del templo. Finalmente, una consonancia entre el arquitecto y el artista en la sensibilidad hacia los materiales respectivos (ladrillo y piedra) como vehículos de sus intenciones que responden al encargo formulado (2020, p. 42).

Por nuestra parte, podemos añadir que la escultura de Polac también manifiesta los principios modernos en la danza, recibidos a edad temprana bajo la tutela de Rosalia Chladek. El movimiento, en sus diferentes intensidades, son patentes en las relaciones rítmicas entre formas y vacíos tallados por la artista. Las representaciones expresivas de Polac se caracterizan por enfatizar una energía que surge del interior, no solo del gesto superficial. La forma esculpida no es producto únicamente de la imagen mental planteada por un tema, los volúmenes adquieren pesos, en una relación con el espacio que parte también de una experiencia corporal.

Respecto a mi obra puedo decir bien poco. Quién sabe, extrañe algo la diferencia de forma expresiva que hay entre las diferentes piezas de escultura. Depende esto del «alma», de lo esencial de una emoción o de un tema que quiero plasmar. De vez en cuando influye el lugar, para el cual hay que crear una obra, el ambiente que tiene que acoger la escultura para que forme con ella una unidad.

A pesar de esta variabilidad, hay algo común en todos: la figura no me vale por sí sola, sino como portadora de un sentir, de un contenido espiritual u emoción claramente definido. A través de «lo figurativo» aparece muchas veces un escondido simbolismo, algo que nace casi inconscientemente al crear, que después uno mismo analiza y lo refuerza formalmente. Que cada figura diga verdaderamente lo suyo y lo diga con plena convicción, eso es mi anhelo siempre (Polac citada en De Aguilar, 1977, pp. 99-100).

En consonancia con los principios de la rítmica de Dalcroze, como resultado del movimiento en un espacio y momento determinado, podemos afirmar que Polac tuvo en su recorrido artístico tres contextos determinantes, cada uno en tiempos precisos. El primero, fue su formación como danzante con Rosalia Chladek, quien, a su vez, fue estudiante en la Escuela de Jacques Dalcroze, tiempo y lugar con relevancia mundial para el desarrollo de la danza moderna. Un segundo momento y espacio fue su estadía en Lima, donde se formó en las artes plásticas bajo la dirección de Adolfo Winternitz, en la Academia de Arte Católico. Si bien tuvo un desempeño reconocido como docente y emergente pintora, con dos exposiciones individuales realizadas, sus pinturas respondieron a géneros tradicionales pictóricos, como el paisaje y retrato, además de composiciones libres con tema religioso. El momento y espacio final se dio con su regreso a Europa, tras instalarse en España y desarrollar una propuesta de arte integrada a la arquitectura moderna principalmente con fines religiosos. La consonancia de espíritu, espacio y tiempo se logró en proyectos como el friso para la iglesia del teologado, donde se reflejan, en sus propias palabras, la búsqueda constante del camino interior: «Hoy nos incumbe comunicar algo de lo trascendente, algo de lo escondido, de “lo que está detrás”. Toda técnica adquirida debe ser instrumento y no fin para decir lo esencial de forma entendible y convincente» (Polac citada en De Aguilar, 1977, p. 100).

REFERENCIAS

- Arriba (1953). *ARTE. Exposición Susana Polac. (Museo de Arte Moderno. Dirección General de Bellas Artes)*, 5 de junio, p. 11.
- C. J. (1959). Susana Polac. *Mundo Hispánico*, 133, 25.
- Cabañas Galán, N. (2014). *Convento Dominico de Miguel Fisac en Madrid. El acento de los objetos* (tesis de doctorado). Universidad Politécnica de Madrid. https://oa.upm.es/30585/1/NIEVES_CABANAS_GALAN_1.pdf
- De Aguilar, J. M. (1977) La escultura religiosa de Susana Polak. Entrevista con Susana. *ARA Arte Religioso Actual*, 53, 96-101.
- De Verneuil, G. (1946). Cinco artistas jóvenes. *La Prensa*. Lima, 17 de noviembre, p. 8.
- El Comercio* (1960). *El Perú fue premiado en la II Bienal de Arte Cristiano actual. Declaraciones de Adolfo Winternitz*, 29 de agosto, p. 14.
- Galerie Treffpunkt Kunst (1980). *Susana Polac* [catálogo]. Zúrich, Suiza.
- Jaques-Dalcroze, E. (2017). *Rítmica y creación. Gesto, movimiento y forma*. La Pajarita de Papel.
- La Crónica* (1943). *Realizóse la clausura del curso de estudios de 1942 en la Academia de Arte Católico*, 21 de enero, p. 8.
- La Crónica* (1944). *La Exposición de Trabajos de los Alumnos de la Academia de Arte de la Universidad Católica*, lunes 24 de enero, p. 3.
- Labarta Aizpún, C. y Delgado Orusco, E. (2020). Glorificación y olvido de Susana C. Polac. Una escultora en el Teologado de Alcobendas. *Constelaciones*, 8, 31-45.
- Llewellyn-Jones Garrido-Lecca, M. (2016). *Trudy Kressel, pionera de la danza moderna en el Perú* (tesis de licenciatura). Repositorio institucional de la UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/5193>
- Oliver, A. (1953). La exposición de las esculturas de Susana C. Polac. *Cortijos y Rascacielos. Arquitectura, casas de campo, decoración*, 77, 16-18.
- Polac, S. (s.f.). *Friso*. <https://parroquiasanpedromartir.dominicos.org/arquitectura/friso/>

PUCP-Pontificia Universidad Católica del Perú (1940). *Academia de Arte Católico. Primer curso 1940*. PUCP.

PUCP-Pontificia Universidad Católica del Perú (1943). *Academia de Arte Católico*. PUCP.

Quintana, M. (2021). «La incorporación de la abstracción en la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP 1939-1964» (tesis de magíster en Historia del Arte y Curaduría). Lima, PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/21751>

Raygada, C. (1949). *Exposición de pinturas. Susana Polac* [catálogo]. Lima, 21 noviembre.

Vargas Ugarte, R. (1952). *Carta dirigida al Señor Cardenal Juan G. Guevara, Gran Canciller de la Pontificia Universidad Católica del Perú (26 de agosto)*. Archivo de la PUCP.

Winternitz, A. (1944). *Clausura del curso de estudios de la Academia de Arte 1943, 24 de enero*. Repositorio de Archivos de la PUCP.

Winternitz, A. (1949). *Discurso - Memoria del profesor Winternitz con motivo del décimo año de labores - 1949*. Repositorio de Archivos de la PUCP.

Winternitz, A. (1994). Inauguración de la Academia de Arte Católico. Discurso de Adolfo Winternitz. *Textos-Arte, II*, 5-9.

Winternitz, A. (2013). *Memorias y otros textos*. Fondo Editorial PUCP.

SUBORDINACIÓN Y AGENCIA: EL PERSONAJE PRINCIPAL DE LA PELÍCULA *JULIANA*

Subordination and agency: the main character of the movie *Juliana*

MARTHA MORALES POLAR

Pontificia Universidad Católica del Perú

a19938054@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-4191-6667>

RESUMEN

Este ensayo analiza interseccionalmente al personaje principal de la película *Juliana* (1989) con el fin de resaltar el espacio marginal que la enmarca y en el que se desplaza físicamente, así como el espacio donde predominan las relaciones de poder y subordinación que la condicionan frente a la figura masculina, exigiéndole aceptar la sumisión como una herencia materna. Se recalca cómo a estos factores se superponen la raza y la clase social, con lo que se crean subordinaciones simultáneas. No obstante, se sostiene que, a pesar de estas múltiples capas de opresión, Juliana resiste y desarrolla una agencia que la sitúa en una posición constante de cuestionamiento, lo que le permite desafiar el orden establecido.

Palabras clave: Agencia, análisis interseccional, clase, género, Juliana, raza

ABSTRACT

This essay intersectionally analyzes the main character of the film *Juliana* (1989) in order to highlight the marginal space that frames her and in which she essentially moves, as well as the space where the relations of power and subordination that condition her in the face of the male figure, demanding that he accept submission as a maternal inheritance. It is recalled how race and social class are superimposed on these factors, thus creating simultaneous subordinations. However, it is argued that despite these multiple layers of oppression, Juliana resists and develops an agency that places her in a constant position of questioning, allowing her to challenge the established order.

Key Words: Agency, intersectional analysis, class, gender, Juliana, race

Juliana (1989) es una película peruana codirigida por Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, y producida por el Grupo Chaski, que toma conciencia de la marginalidad en la ciudad de Lima y busca rescatar historias silenciadas que transgredan las narrativas imperantes. Al articular estas historias marginales, el filme posibilita la generación de una conciencia social. La relevancia de la película reside en que, a pesar de haber sido estrenada en un periodo muy convulsionado (la presencia de Sendero Luminoso y la debacle económica producida por el gobierno de Alan García) logró alcanzar una audiencia de cerca de 700 000 espectadores, solo en las salas limeñas, con lo que se posicionó en un lugar central en la historia del cine peruano. En el año 2018, el filme ganó el «Concurso Nacional de Proyectos de Preservación Audiovisual del Ministerio de Cultura», lo que permitió su remasterización y reestreno. Como consecuencia de ello, en el año 2020, *Juliana* multiplicó su audiencia y mantuvo su vigencia treinta años después.

La perspectiva de género como categoría analítica ayuda a visibilizar y explicar las construcciones sociales que fomentan las desigualdades entre hombres y mujeres. Asimismo, dicha teoría examina cómo se ejerce el poder y cómo se producen discursos, categorías e identidades que se asumen como «normales». Esta postura ayuda a evidenciar cómo estas construcciones se naturalizan, ejecutándose sobre los cuerpos, pero también hace visible la agencia de las identidades en contextos de subordinación. La perspectiva de género adquiere entonces complejidad, ya que, al entrecruzarse con otros factores como la raza y clase, permite ver las múltiples formas de dominación.

Asimismo, para Crenshaw (2012), la interseccionalidad, como herramienta analítica, visibiliza las conexiones de estructuras de poder interrelacionadas y que condicionan las vivencias de las mujeres. Estas estructuras también se articulan en la violencia doméstica, la inmigración, el idioma y las barreras culturales. Para Alcalde, «si bien el género es una fuente significativa de subordinación, está lejos de ser el único marcador de identidad -o incluso el más importante- para dar forma a la violencia que experimentan» (2014, p. 95).

En el análisis de *Juliana*, sostengo que el personaje central se encuentra afectado por una multiplicidad de factores como el género, la raza y la clase social, los cuales se superponen y crean, así, una condición de marcada desigualdad. Sin embargo, debemos notar también que, a pesar de estas múltiples capas que la oprimen, Juliana desarrolla una agencia y resiste, insertándose en una posición de constante cuestionamiento que le permite desafiar lo normado, tanto en hechos cotidianos como en decisiones que luego cambiarán el rumbo de su vida.

En lo que continúa me concentraré en las escenas que evidencian el entrecruce de estos factores. En esa línea, llama la atención el uso de los primeros planos, pues nos sumergen al espacio material, social e íntimo de Juliana: la precariedad de los márgenes de la ciudad, como un factor determinante de exclusión; su condición subordinada al padastro; el persistente cuestionamiento a su madre; y la decisión de vestirse de niño para poder introducirse en un espacio creado para hombres. Comentaré también la escena en la cual a Juliana se le transfieren cualidades nega-

tivas de un grupo social subordinado por la «raza» y la clase. Será clave, además, la escena en la que este personaje se mira al espejo buscando su identidad.

La precariedad de los márgenes

En 1989, año del estreno de esta película, el Perú se encontraba sumergido en una grave crisis (económica, política y social), además de estar golpeado por la violencia política. Por ello, no es de extrañar que la historia se desarrolle en las cercanías del Cementerio el Ángel, en Barrios Altos, barrio antiguamente criollo, pero en ese momento empobrecido y tomado por los migrantes andinos en la capital.



Desde el comienzo, la película nos enfrenta a una ciudad que se construye creando sistemas que esconden la inseguridad y la violencia. Adentrarse a la configuración de esos espacios muestra la dificultad de interrelación entre ellos. Hacer una lectura de ese entorno permite observar una sociedad erigida a partir de la subordinación de grupos sociales, de sus memorias y de diversas realidades. De este modo, habría que afirmar que estos espacios son los que han producido y moldeado la subjetividad del personaje. Desde ahí es preciso observar cómo estos personajes buscan crear sus propias estrategias de sobrevivencia.

Esta representación de los espacios urbanos encierra historias muchas veces subordinadas, pero que pueden ser visibilizadas y mostrar narrativas alternas. Es en ese sentido, la historia de Juliana ayuda a disipar las fronteras de una Lima centralista, rompiendo con su supuesta uniformidad y mostrando la diferencia y la exclu-

Figura 1. Primera escena: los márgenes de la ciudad.
Fuente: Legaspi y Espinoza, 1989.

sión. El trabajo improvisado de la madre y de Juliana (vender comida en la calle y limpiar las lápidas del cementerio, respectivamente) se nutre de las carencias de este espacio. En una de las escenas iniciales, donde madre e hijos empujan la carretilla para comenzar su día, se percibe el peso de la vida diaria sobre las generaciones de excluidos. Para Bhabha (1990), la subalternidad irrumpe dentro del discurso de la nación como su negación, vale decir, como la imposibilidad de construir una comunidad de iguales. Los propios personajes expresan su posición frente a una ciudad en la cual sienten que no tienen cabida. En una escena posterior, el personaje de «El Cobra» confirma que, para integrarse a ese espacio en la Lima supuestamente «moderna», es necesario desarrollar estrategias de asimilación: «—Vamos al centro comercial, pero todos bien tizas» (1h07m5s.), afirma en un momento.

Masculinidad patriarcal

Juliana no solo tiene que lidiar con un entorno marginal, sino también con la masculinidad patriarcal, que le exige aceptar la sumisión como una herencia materna. El padrastro la obliga a permanecer en un espacio doméstico, sometiéndola constantemente al maltrato físico y psicológico, y a asumir funciones que, según él, toda mujer «debe» cumplir. Para el padrastro, Juliana es una extensión de la madre y, por tanto, cree tener toda la autoridad para permitirse tratos dominantes: «—Ya sabes cómo es; cuando te llamo, vienes; cuando te digo que me sirves, me sirves» (Legaspi y Espinoza, 1989, 0:19:05). De esta forma, el discurso patriarcal emerge siempre para remarcar el lugar donde debe estar posicionada Juliana. A la vez de las obligaciones con el padrastro, a Juliana se le conmina a trabajar para suplir las necesidades que él no cumple, ya que sus exigencias no corresponden a los roles de género que se asientan en la idea del hombre como «único proveedor».



Figura 2. Juliana, su madre y hermanos saliendo a trabajar. Fuente: Legaspi y Espinoza, 1989.

El padrastro subordina el valor del trabajo doméstico sobre el realizado en la calle, pero no es capaz de realizar este último que, en suma, es el que provee de dinero a la familia. En una de las escenas, Juliana escucha desenchajada el reclamo nervioso de su madre a su esposo: «—¿Por qué no vas a trabajar si tú estás sano?» (Legaspi y Espinoza, 1989, 0:06:34), a lo que él responde: «—Para eso trabajas tú» (1989, 0:06:36). De hecho, el esposo construye una identidad que amenaza con su falta: «—Me voy a largar», señala constantemente (0:06:38). Juliana observa cómo este personaje (y todo lo que él representa) obstaculiza sus posibilidades de desarrollo; por eso, no duda en remarcar su rechazo: «—No es mi papá» (0:05:01).

En otro de sus cuestionamientos, Juliana no comprende qué es lo que lleva a su madre a continuar asumiendo una actitud de sumisión frente al padrastro. «—¿Por qué no lo botas?» (0:20:38) dice, pero ella responde: «—Comprende, hijita; es mi segundo compromiso», exteriorizando así la necesidad de tener una figura masculina a su lado, a pesar de que esta sea abusiva y no provea al hogar. Juliana duda de ese argumento y afirma con agencia: «—Mi mamá nada hace» (0:21:01).

Subrayemos entonces que Juliana está inscrita dentro de un sistema de poder que se erige sobre ella y su madre. Foucault (2005) explica que el poder se construye de una forma productiva, creando identidades y categorías que se fijan sobre los cuerpos y que se instalan en las relaciones sociales. De otro lado, Butler (2007) señala que no hay que pensar la categoría de «mujeres» como una identidad común, ya que cada «rol de mujer» surge en contextos históricos específicos y se entrecruza con otros factores anteriormente mencionados. Esta autora afirma también que insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres niega la multitud de intersecciones sociales en que se construye. Para ella, es mejor subrayar el carácter incompleto de la categoría «mujeres». El personaje de Juliana, en efecto, se construye dentro de un sistema muy complejo, y que no reduce ni esencializa su historia; por el contrario, muestra la sobredeterminación de su particularidad.

Una escena que llama la atención, por mostrar que la desigualdad de género no explica completamente las experiencias de opresión de Juliana, es cuando se la observa viendo televisión junto con una anciana mujer blanca. De manera abrupta, el padrastro irrumpe con gritos y violencia física, y reclama que Juliana debe estar disponible para servirle la comida. Cabe aclarar que Juliana y la mujer veían la telenovela mexicana *Los ricos también lloran*, lo cual evidencia, imaginariamente, que el sufrimiento puede atravesar todo espacio social y racial, pero, también hace notar cómo este mismo sufrimiento puede acrecentarse si es interceptado con otras formas de opresión, como la violencia patriarcal que el padrastro impone a Juliana.

Desde ahí, Juliana tiene que enfrentarse, además, a un espacio público donde las reglas siguen siendo opresivas. Por eso, el único espacio conquistado para ella es el cementerio. Es ahí donde pelea y se posiciona a la par que otros niños trabajadores y marginalizados. Sin embargo, pronto ve en este lugar algunas de sus limitaciones. A Juliana, en cambio, le interesan la calle y las oportunidades de trabajo que esta puede proporcionarle para alcanzar una primera independencia.



Juliana observa a su hermano y ve en él algo que ella quiere obtener. Se da cuenta entonces que hay algo en la masculinidad que ella necesita.

Así, Juliana decide que su única opción para escapar del sometimiento del padrastro y de la resignación de su madre es vestirse de hombre. Esta transformación le permitirá ingresar en un espacio dominado también por un opresor: don Pedro, quien se aprovecha de un grupo de niños abandonados para explotarlos laboralmente. En este contexto, Juliana tomará una posición estratégica en la que claramente se ve que «la adaptación y la resistencia pueden ser casi inseparables» (Alcalde, 2014, p. 108). De este modo, ella observa cómo funciona el poder y, con el fin de maniobrar con él, cambia de género y pasa a ser Julián, que no es más que una astuta estrategia de resistencia que deviene en emancipación. Ahora, como dice don Pedro, ella, como todos los demás, tiene que ser «el pendejito, el bacán» (Legaspi y Espinoza, 1989, 0:29:32) para poder sobrevivir.

Ahora bien, la película muestra, como contraparte, momentos de no adaptación y de conflicto. Por ejemplo, la escena en la que los chicos ven revistas pornográficas, que muestran el poder patriarcal al objetivizar el cuerpo de la mujer. Seguidamente, en otra escena, Juliana toma distancia cuando una prostituta se acuesta con el explotador de los niños y estos se disputan el espacio por mirar, de forma oculta, el acto sexual. Mientras que para los niños este comportamiento es una forma de afirmar su masculinidad, para ella, como mujer adolescente, expresar su sexualidad tan abiertamente no está permitido, ese acto de desinhibición haría dudar de su entereza como mujer. Para ella, adaptarse a esta situación sería un exceso. Por eso, esta resistencia a ver las revistas pornográficas o el acto sexual es lo que genera

Figura 3. El padrastro maltratando a Juliana, exigiéndole que lo atienda.
Fuente: Legaspi y Espinoza, 1989.

una sospecha, una duda sobre su hombría en los otros niños y, en consecuencia, será juzgada como débil y afeminado, como «maricón».

Juliana no solo está subordinada por el espacio marginal y el género que la marcan, sino que también se ve afectada por un espacio designado racialmente que la clasifica por su fenotipo (el color de piel, facciones, estatura y color de cabello), lo que la oprime aún más. La escena en la que el personaje «El Cobra» propone a los niños y a Juliana hacer una visita al Centro Comercial Arenales, ubicado en el distrito de Lince, ejemplifica esta situación de subordinación. Juliana acepta el ofrecimiento y decide acompañarlos, pero esta experiencia la hace constatar que el solo hecho de tener características físicas y un aspecto que no están «acorde» con las personas que frecuentan este espacio, la exponen directamente a ser clasificada y marginalizada.



Figura 4. Se genera una sospecha por la negativa de Juliana de espiar a don Pedro y a la prostituta. Fuente: Legaspi y Espinoza, 1989.

La mala raza y la mala clase

El personaje «el Cobra» crea un plan para vengarse de Juliana, ya que le genera mucha incomodidad su personalidad tan resuelta. Él es consciente de lo que va a ocurrir, porque probablemente lo ha experimentado con anterioridad. Ya en el centro comercial, mientras Juliana, los niños y las otras personas observan un pequeño espectáculo de modelaje, «el Cobra» aprovecha la distracción para robar la billetera a una mujer; luego logra escabullirse y escapar con el botín. La mujer, al darse cuenta del hecho, voltea y mira directamente a Juliana acusándola de ladrona, deduciendo arbitrariamente por su fenotipo que es la única culpable. Esta práctica expone a la protagonista a una circunstancia injustificada, y es reafirmada por los cuidadores del centro comercial que, sin ningún fundamento, la persiguen ferozmente.

Esta situación que enfrenta Juliana también es interceptada por otro factor, la clase social, lo que, como ya dije, crea subordinaciones simultáneas. Visualmente es resaltante el contraste de la infraestructura del Centro Comercial Arenales con el espacio habitual de Juliana; así como también con su vestimenta. La cultura dominante ha construido una serie de prejuicios que son adjudicados a ciertas personas solo por el hecho de pertenecer a un grupo social. Si este es de clase baja, si es pobre, muchas veces es visto como peligroso o como potencial delincuente. En este sentido, para la mujer que acusa a Juliana, el solo hecho de identificar su

aspecto como pobre y «chola» hace que su sospecha aumente y que ratifique su acusación. El prejuicio ha condicionado a la mujer a relacionarse con Juliana de una manera arbitraria, transfiriendo injustamente en ella cualidades negativas y reafirmando así su superioridad y dominación.

Frente a todas estas circunstancias, Juliana desarrolla en sí misma una agencia para desestabilizar lo normado. Resaltamos que el tomar agencia se inscribe en una posición de cuestionamiento, de duda constante, frente a aquello que se ha naturalizado y normado. Para Belvedres las mujeres se enfrentan «a la tensión entre abrir posibilidades o reproducir lo dado» (2018, p. 7). Frente a esto, la autora comenta que hay distintos factores que posibilitan una mayor o menor acción.

Juliana ejerce su agencia en pequeños actos contra su padrastro: mancharle la ropa, escupir en su cerveza o el código que establece con la vecina para cobrar el dinero que se niega a cancelar. Esta pequeña agencia es suficiente para descubrir un espacio de emancipación y libertad. El personaje de Juliana ejemplifica, en su adaptación y resistencia, cómo se enfrenta a la opresión un modo específico y que para ella todas estas acciones son legítimas.

Pero quizá la escena más importante de la película, en la que se evidencia que la desigualdad de género no explica completamente las experiencias de opresión, se muestra cuando Juliana se mira al espejo y se interroga. Aquí sus cuestionamientos

La agencia de Juliana

se complejizan al entrecruzarse la marginalidad de su entorno con el género, la condición social y la raza, vertebrando una estructura que es difícil de desarmar. Con la categoría teórica, «trenza de la dominación», Francke (1989), ayuda a descubrir cómo se articulan los diferentes procesos de subalternidad. Al hablar de anudamientos se hace referencia a una estructura de poder descentrada como tejido, pero sólidamente construida. La trenza de la dominación ejemplifica el entretejido, el entrecruce, la intersección de estos diferentes factores y cómo en el transcurso se generan nudos que dejan evidencia de su permanencia e inamovilidad, pero por, sobre todo, la dificultad de ser desanudados. La autora (1989) propone desnudar y desarmar estas historias para así adentrarse en la manera en que se generan estos nudos y cómo permanecen aún vigentes.

Juliana resiste y se reconstruye desde lo marginal de una manera alternativa. Al inicio, la desconfianza la domina. Se reta a sí misma y se desafía para poder afirmarse: «—No me remedies. Bien viva eres» (Legaspi y Espinoza, 1989, 0:21:35). Juliana tiene un marco de referencia impuesto frente a su cuerpo que crea un estándar de belleza que no coincide con ella: «No te avergüences. ¿Tan fea soy? No, no soy tan fea. ¡Soy como soy!» (1989, 0:21:42). Este estándar la ha clasificado y establecido como fea, según una normativa naturalizada. El poder la discrimina con lo que ve en el espejo: no es blanca, no está bien vestida, su entorno es precario. Como explica Kilani «el racismo asocia estrechamente la realidad “corporal” y la realidad social, y ancla su significado en el cuerpo, lugar privilegiado de inscripción

simbólica y la socialidad de las culturas» (como se citó en Viveros, 2001, p. 172). El no ser «blanca» no solo condiciona su cuerpo, sino también instaaura un ideal de ser humano como categoría moral: bueno o malo.

A pesar de este entrecruce de opresiones, Juliana intenta identificarse consigo misma, con su deseo de independencia, dejando de lado los estereotipos que la han condicionado: «—No, no soy tan fea. Soy como soy». Desde ahí, podemos decir entonces que Juliana pasa del rechazo a la afirmación. La pregunta de si es capaz de hacer un trabajo negado para ella, hecho para hombres, le otorga una nueva agencia: «—¿Tú crees que puedo ir a cantar en un microbús?», «—Si crees, no te chupes», «—Bien huevonaza eres tú. Yo soy la primera mujer que va a cantar en un micro» (Legaspi y Espinoza, 1989, 0:21:30). Entonces, observamos la decisión que tiene el personaje de construir su propia identidad sin intermediarios. La utopía femenina se concentra en el placer de hacer, de generar un discurso propio y de manifestarse abiertamente (Hierro, 1989).

En el momento de más tensión de la película, Juliana nuevamente muestra su agencia, ya que, al ser descubierta en su falsa identidad masculina, se enfrenta a la autoridad representada por Don Pedro. Entonces, lejos de aminorarse reitera: «—Sí, soy mujer, ¿y qué?» (Legaspi y Espinoza, 1989, 1:21:44); y, por, sobre todo, utiliza la presión del momento para denunciar sus tratos: «—Usted es un mentiroso, un explotador» (1989, 1:20:45) y le reitera que con él «—No hay nada de negocio, ¡nos vamos!» (1:21:12). Su ímpetu no solo la sobrecoge a ella misma, sino que incita a sus compañeros a acompañarla «—¡Vamos! Van a estar conmigo, ¿sí o no?» (1:21:50), declara. Ellos deciden seguirla. Juliana logra ahora dos independencias: logra emanciparse de dos vínculos opresivos, con su padrastro (padre ilegítimo y opresor) y con Don Pedro (padre ilegal y explotador).

Figura 5.
Juliana se mira en
el espejo.
Fuente: Legaspi y
Espinoza, 1989.



Las últimas escenas muestran un final esperanzador para Juliana y los otros niños. En estas llama la atención cómo se han apropiado de un viejo barco abandonado encallado cerca del mar. El entorno no solo les proporciona una eventual calma, sino que también les provee alimento. Esta es una imagen fuertemente alegórica porque Juliana y sus amigos se revelan de forma simbólica frente a la autoridad, manifestando la necesidad de reinventar la sociedad y neutralizar las relaciones de poder que les condicionan y subordinan. A pesar de seguir enmarcados por la precariedad y marginalidad, los niños buscan sostenerse; crean un espacio donde no hay roles determinados por el género, clase, raza y donde todas las tareas son importantes. La última escena en la que Juliana expresa: «—Sí está bien, pero es como si nos faltara algo» (1:27:28), no muestra la inconformidad de Juliana frente al espacio conquistado, más bien remarca su persistente posición de anticiparse a lo que vendrá.

El personaje de Juliana se confunde entre la realidad y la ficción, el mismo director Legaspi comentaba en una entrevista que, durante la filmación, la realidad se volvía tal, que la misma intérprete y los otros personajes terminaban exteriorizando sus propios sentimientos y urgencias frente a sus diálogos, ya que estos eran interpretados por niñas y niños de la calle, justamente pensando en darle mayor credibilidad a la historia (AricaDoc. Cine Documental, 30 de julio de 2021).

La perspectiva de género como categoría de análisis ha sido fundamental para revelar las construcciones sociales que han determinado la forma en que Juliana debería relacionarse con la figura masculina, una herencia que constantemente la coloca en una posición de sumisión y desigualdad. Muestra cómo se erige sobre ella una identidad de mujer que la esencializa, condiciona y subordina. Pero, sobre todo, esta perspectiva recalca la importancia de incorporar otros factores, como clase social y raza que ayudan a comprender la violencia que experimenta.

Después de 33 años de la proyección de Juliana, los mismos sistemas de subordinación siguen entrecruzándose y vertebrando una estructura de opresión que es difícil desarmar, afectando y condicionando las vivencias de las niñas y adolescentes en el Perú. La película, por tanto, irrumpe como un espejo y una cartografía de la compleja estructura del poder en la sociedad peruana.

Juliana nos sumerge a un espacio marginal que reduce sus posibilidades de acceder a otros espacios de manera equitativa. Sin embargo, la agencia que ejerce es un instrumento para cuestionar y desestabilizar la realidad entera. Se «adapta» estratégicamente con el fin de crear arriesgadas maniobras que le permitan persistir. El valor de esta película reside en la presencia de un personaje que desafía las trampas de la esencialización de la identidad, posibilitando su derecho a representarse por sí misma. Finalmente, muestra el carácter incompleto de la categoría de «mujeres» al narrarnos la singularidad de su historia.

REFERENCIAS

- Alcalde, C. (2014). *La mujer en la violencia: Pobreza, género y resistencia en el Perú*. IEP.
- Belvedresi, R. E. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3(1), 5-17. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865>
- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. Routledge.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- Crenshaw, K. (2012). Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias y violencia contra las mujeres de color. En R. Platero (Ed.), *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 87-122). Edicions Bellaterra.
- AricaDoc. Cine Documental (30 de julio de 2021). *Conversatorio: Grupo Chaski [Perú]*. [Archivo de vídeo].
- Francke, M. (1990). Género, clase y etnia: la trenza de la dominación. En C. I. Degregori, M. Francke y J. López (Eds.), *Tiempos de ira y amor: Nuevos actores para viejos problemas* (pp. 77-106). DESCO.
- Foucault, M. (2005). *Las redes del poder*. Amalgesto.
- Legaspi, A. y Espinoza, F. (1989). *Juliana* [película]. Grupo Chaski. <https://www.dailymotion.com/video/x7v0f1e>
- Grupo Chaski. (2022). *Comunicación audiovisual*. <https://grupochaski.org/>
- Hierro, G. (1989). Género y poder. En *11 Encuentro Internacional de Feminismo Filosófico*, Buenos Aires. <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volv/genero-y-poder>
- Viveros, M. (2009). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista Latinoamericana de Estudios de familia*, 1, 63-81. <https://revistasojs.ucaldas.edu.co/index.php/revlatinofamilia/article/view/5569/5033>

EL SOL SALE DOS VECES SOBRE EL RÍO

The sun rises twice over the river

LUZ MARÍA BEDOYA

17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México

luxmariabedoya@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-4072-1762>

RESUMEN

Relato ubicado en el cruce de una reflexión sobre la posibilidad de desmontaje conceptual de algunos dispositivos ópticos de representación y la figura de Alexandra David-Néel —una de las primeras mujeres anarquistas, feministas y viajeras de la historia— para preguntarse, atendiendo a sus iluminaciones mutuas y a sus oscuridades, acerca de las potencias e impotencias de la distancia.

Palabras clave: Fotografía estereoscópica, desfase, distancia, ficción, viaje, anarquismo, Alexandra David-Néel

ABSTRACT

A story at the crossroads of a reflection on the possibility of conceptual dismantling of some optical devices of representation and the figure of Alexandra David-Néel —one of the first anarchist, feminist and traveler women in history— in order to wonder, attending to their mutual illuminations and their obscurities, about the powers and impotence of distance.

Key Words: Stereoscopic photography, gap, distance, fiction, travel, anarchism, Alexandra David-Néel

¿Qué ocurre si uno piensa en la visión de nadie, en el mundo humano
sin presencia humana que aún está ahí para ser visto?
Colebrook, 2014, p. 28 (la traducción es mía).

En un cuaderno con lomo espiral dibujo tres cuadrados. Dos de ellos están en la parte superior de la hoja separados un par de centímetros entre sí. El tercero está debajo, en el centro. Cada uno tiene en su interior dos formas triangulares que pretenden esbozar un paisaje de montañas. Dos líneas largas, inclinadas, forman una V y conducen desde ellos al cuadrado inferior. Al lado de este aparece escrito «3D», y más abajo se lee la palabra «completud».

En la página siguiente, otro dibujo a lápiz. Esta vez son dos cuadrados vacíos, uno junto al otro. Una flecha vertical señala, desde arriba de la página, el espacio entre ambos. Abajo se lee en líneas sucesivas:

«completo»
«completado»
«por efecto»
«de ilusión»

Más adelante, en el cuaderno, hay algunas notas escritas ese mismo día, durante un fin de semana del año 2011 pasado con mi familia junto al río Cañete, en la estribación andina de Lunahuaná. En ellas intento pensar qué significa —más allá de ser una réplica técnico-óptica de la biología— esa distancia vacía entre los dos cuadrados. Quiero perseguir ese *algo* que, supongo, es un asunto ideológico más que un problema solo visual.

Este es el relato del trayecto emprendido tras la ruta marcada por esa pregunta. Una ruta no trazada de antemano, sino, al contrario, determinada por el desenvolvimiento de esa franja inestable que es la persecución investigativa, la cual suele echar mano de textos, de rastros, de desarreglos, de deseo. Azar, falta de certezas y equívocos, entre otras pequeñas fuerzas, alimentaron este itinerario¹. Lo que intentaré delinear a continuación serán, entonces, las figuras de esa marcha y no la figura de su resolución².

1 En 2017, varias de las ideas presentes en este ensayo formaron parte de mis materiales de aplicación a la Maestría en Teoría Crítica en el 17, Instituto de Estudios Críticos, en México. En 2018 las incluí en mi conferencia dentro del coloquio «Poder y representación», desarrollado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. A modo de testimonio o de *disclaimer*, como prefiera leerse, debo decir que, en mi experiencia, el trayecto de investigación académica y el trayecto de creación artística son indisolubles.

2 Por ello, varias de las notas a pie de página en este escrito deben leerse como el marco de agujeros hacia otros lugares, nunca concluyentes, que a lo mejor puedan extender tanto como descentrar el campo.



**a. Ésta es la historia del pozo
Ésta es la historia de la foto
Ésta es la historia del pozo y de la foto**

Fathy, s.f.

Figura 1. Sea Gulls
Near Gibraltar,
1901 by H.C.
White Co.
Colección
personal de la
autora.

Los dibujos del cuaderno esbozaban un saber nada erudito: la condición tridimensional que concedemos al mundo se origina en la visión humana binocular. Esto es, los dos ojos separados entre sí recogen sendas imágenes ligeramente distintas, cuya diferencia es interpretada por el cerebro para componer una tercera y única imagen mental de tres dimensiones y devolvernos una percepción volumétrica del mundo.

Este sistema biológico fue reproducido en la fotografía con las llamadas «cámaras estereoscópicas», que registran dos imágenes simultáneas de la misma escena desde un punto de vista apenas distante. Luego el espectador se vale de un aparato conocido como «estereoscopio» a través del cual cada ojo recibe una de esas dos imágenes por separado, entonces su cerebro puede interpretar la distancia y la diferencia entre ellas y reconstruir la imagen 3D³.

La estereoscopía precisa, por tanto, de una distancia y una diferencia para provocar una percepción tridimensional. Las distancias —aquella horizontal entre los dos puntos de vista replicando la distancia entre los ojos, pero también la distancia entre cada posición de mirada y lo que se está mirando— resultan elusivas frente a la imagen estable percibida finalmente. Eran esas distancias las que yo deseaba pensar.

³ Las raíces léxicas de «estereoscopía» proceden del griego *stereo*, 'sólido' y 'dos'; *skopein*, 'observar'. «Estéreo» era también una unidad de medida, aludía a la cantidad de leña que cabía apilada en el volumen de 1 m³. Así, 'solidez', 'volumetría' y 'dupla' definen la producción visual de la técnica estéreo-fotográfica.

**b. Pero, si pudiéramos comunicarnos con la mosca,
llegaríamos a saber que también
ella navega por el aire poseída de ese mismo pathos,
y se siente el centro volante de este mundo.**

Nietzsche, 2012, p. 17.

Si es que la distancia entre ambas capturas de una fotografía estéreo y su desfase en el instante del registro de una escena son los que entregan la ilusión de volumen y profundidad, ¿sería posible señalar y extraer ese desfase para conservarlo únicamente a él y dejar de lado el resto de la imagen? La pregunta se me presentaba como un problema elemental, casi un no-problema, y al mismo tiempo producía en mí el escalofrío que antecede a un trayecto que reconozco como sin objeto y urgente, en simultáneo. Aun asumiendo lo elemental y mecánico de tal ejercicio, mi deseo inicial era intentar conservar aquello que, insertado en un sistema —en este caso un sistema óptico—, provee un sentido de totalidad a algo, pero que por sí solo parece una *parte* difícil de decodificar. En las fotografías estereoscópicas esa diferencia permite que armemos un fondo, un espesor, una posición, un sentido de ubicación y una experiencia de distancia. Extraerla era un primer paso para explorar cómo desestabilizar su consistencia; retroceder la imagen al punto de ingravidez en que no podía caer completa, asignable. Y debía elegir una manera de hacerla material, tocar ese cuerpo ahora sobrante.

No era en absoluto nuevo suponer que aquello que podría denominarse el «impulso tridimensional» del pensamiento visual occidental tendría un equivalente en la expectativa de control de las narraciones. Mi pregunta se abría entonces. ¿Había, frente a ese ojo autoritario desde la tridimensionalidad, una opción de desmontar sus mecanismos directivos? Quizás, si tomaba el dispositivo estereoscópico como expresión tangible de los principios de autoridad, podía descomponerlo desde sus fundamentos físicos y ópticos, extrapolando sus medios a un análisis extrafotográfico, en el que los descalces entre las formas que componen un pretendido todo no serían unidades nombrables, sino algo distinto, esa *parte* o *desfase* que mencioné⁴. Pero entonces, ¿qué sería ese desfase? ¿Dónde estaría? ¿Tendría equivalencia? ¿Sería intercambiable? ¿Qué sentidos o sinsentidos portaría una vez extraído del dispositivo del que formaba parte para estructurar un orden? ¿Qué fuerzas poseería una vez suelto? ¿Sería un disidente? ¿Podría escabullirse? ¿Podría fugar? ¿Desaparecería?⁵

4 Las nociones de «quiasmo», de Merleau-Ponty (2010), y «disparidad», de Gilbert Simondon (2009) pueden ser fértiles acá. Queda pendiente revisarlas con hondura.

5 La idea de que la representación es una adecuación y dice una verdad fue minada hace mucho. En 1873, unos 25 a 30 años luego de la producción de la primera fotografía estereoscópica, Nietzsche había escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, y en ese ensayo-bala había hecho caer la forma adecuada para, al contrario, sostener el filo de la ficción. El conocimiento inventa y la invención actúa. Algunos alcances de este disparo pueden leerse en la conferencia *La verdad y las formas jurídicas*, de Michel Foucault (1978).



c. De este modo, el negro consolida una de sus grandes funciones afirmativas: marcar la ubicación de lo que solo existe para estar ausente

Alain Badiou, 2015, p. 78 (la traducción es mía).

Figura 2. Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia. ca. 1930. Autor anónimo. Colección personal de la autora.

Mi acecho adoptó la necesidad de reunir información acerca de la producción y circulación de la fotografía estereoscópica; no mucho más que datos, fechas, lugares. El género se inventó alrededor de 1840 gracias a Charles Wheatstone; pronto ese tipo de registro y de experiencia visual se hizo popular y las imágenes se vendían como tarjetas sobre las que ambas fotos eran pegadas lado a lado, para poder ser luego observadas a través del estereoscopio y entregar al usuario un fragmento del mundo.

Entre las compañías emisoras de tarjetas estereográficas existieron la sociedad anónima Granberg, en Suecia; la editorial Syvet, en Rusia; así como la compañía C.E. Watkins, en los Estados Unidos, donde Bradley & Rulofson imprimía las fotografías tomadas en California por Eadward Muybridge. Destacó la Underwood & Underwood, que emitía tarjetas en Estados Unidos, Gran Bretaña, Japón y Canadá. Por otro lado, existen muchos archivos privados de profesionales y de amateurs que desde inicios del siglo XX realizaron fotografías estéreo.

Dada su capacidad de crear la ilusión de espacio, sitio y verdad, uno de los usos más extendidos de la cámara estereoscópica fue servir como viaje portátil. Fotógrafos viajeros recorrían lugares remotos del mundo para llevar el conocimiento de geografías distantes a otros que podían permanecer inmóviles. Entre las series que producía Underwood & Underwood se encuentran las compiladas en el *Curso de geografía elemental*, fotografías recogidas en álbumes temáticos que documentaban diversos lugares en el mundo. Estas venían acompañadas de un *kit* llamado

«El sistema de viaje Underwood» dirigido a educar y deleitar a los viajeros de escritorio.

La fotografía estereoscópica traía a los hogares parcelas del planeta, amplificando cierta práctica pictórica que hacía de la realidad un objeto portátil en un gesto de recorrer, colonizar y apropiarse del mundo. Pero la fotografía estereoscópica sería no solo la apropiación descontextualizada del territorio, sino acaso también un mecanismo de vigilancia de la adecuación entre el mundo y su representación, una vigilancia tan expansiva como ubicua.

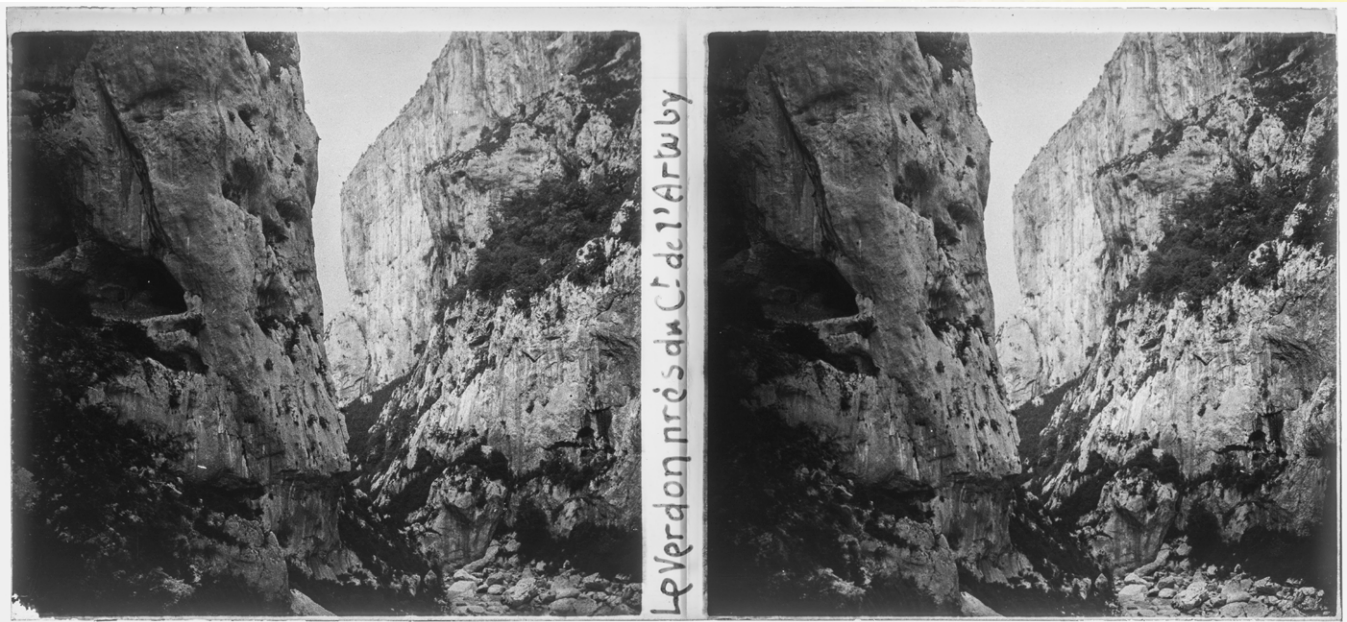
Si atendía nuevamente al dispositivo y el consecuente desfase en las fotografías estereoscópicas, podía pensar en esa «porción» sin referente reconocible, como un fondo *infame* de la imagen tridimensional; discernirlo como un fundamento capaz de otorgar cuerpo a modo de una transacción estética de adaptabilidad, con la peculiaridad de ser en sí mismo inservible, falto de ajuste y atribución⁶. Esa distancia expresada como forma innombrable era intraducible, pero, sin embargo, posibilitaba la experiencia ilusionista de repetición⁷.

Lo que las fotografías estereoscópicas mostraban era que los principios de autoridad de la mirada occidental habían construido imágenes a su semejanza, imágenes institucionales productoras de mensajes. Pero ocurre que esa imagen cierta presenta una disparidad de fondo que la constituye. El problema se abría hacia cómo trabajar en ese espacio que es distancia y carece de nombres. No se trataba de reparar ese desfase nombrándolo (justamente nombrarlo lo habría regresado al emplazamiento de lo cierto y habría obliterado la opción de pensar en él)⁸. Tampoco se trataba solo de reflexionar sobre ese lugar del desfase (esto nos dejaría al pie de la vanidad analítica, semejante al punto al que he llegado hasta este instante en el intervalo de la escritura que me coloca en esta misma palabra). Se trataba, creía, de hacer algo en él y con él. Su estatuto parecía material, no únicamente discursivo. Era preciso no desconocer ese cuerpo excedente, sino intentar voltearlo hasta hacer de él una omisión, un agujero o una ficción. Tal vez, pensaba, ese trozo de carne era, en verdad, una prótesis herida.

6 La psicoanalista argentina Jessica Bekerman (2018) reflexiona sobre una forma de la «infamia». Desde varias instancias —escriturales, clínicas y formativas— ha venido pensando sobre dos palabras cercanas y a la vez distantes: «infancia» e «infamia». Ambas se inician con el privativo «in-» y proceden del verbo latino *for fari* que significa 'hablar'. *Infans* es 'el que no habla' y designa un ser ubicado en el umbral del lenguaje, siendo la infancia una condición no instalada en la cronología. En palabras de Bekerman, somos infantes cuando balbuceamos, cuando empezamos una terapia analítica para reconfigurar un orden en nuestro mundo; infantes son los locos, los poetas, los niños que juegan con su parloteo. En *Infancia e historia*, Giorgio Agamben —uno de los referentes críticos de Bekerman— relaciona la infancia con la *experiencia* humana y con la posibilidad de pensar los límites del lenguaje: «Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia» (2007, p. 70). «Infamia» carga un matiz hartado distinto. Es la carencia de nombre, pero no de quien no ha accedido a la estabilidad del lenguaje, sino de quien no tiene cómo ser nombrado, pues ha perdido su honra y su nombre. Infamia sería la carencia de atributos para ser nombrado. Mi especulación en este trayecto fue que aquella parte desfasada de la imagen estereoscópica, una vez suelta, constituía una parte infame que desde lo innombrable producía la articulación autoritaria de la imagen del mundo. Bekerman ha asociado lo infame a las tragedias del abuso infantil. Yo me aventuro a pensar la condición de infame como un atributo operativo. Me pregunto si es que hay una dimensión productiva de la infamia, en el sentido de si es que hay una «actuación» que se valga de ella para producir efectos prácticos. También me pregunto sobre la radicalidad de esta división. ¿Es la in-famia algo que nunca besa la in-fancia? Parece existir una relación oscilante entre ellas, parecen no ser excluyentes.

7 Lo escópico (*skopein*) sería la marca ilusionista del dispositivo estereoscópico. *Skopein* está asociado al «mirar», pero también a lo «imaginario». Y lo imaginario bascula en él en sus dos sentidos: como «imaginación» y también como el llamado «registro imaginario» lacaniano. El cruce de la imaginación con lo imaginario lacaniano es fructífero a la hora de pensar en la representación visual que promete un saber. La eficacia del trabajo analítico se encuentra, para Lacan, en el momento en que lo simbólico (como efecto de verdad) revela el carácter ilusorio y la fragilidad de lo imaginario. «El arte del analista debe ser el de suspender las certidumbres del sujeto, hasta que se consuman sus últimos espejismos» dice Lacan en *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis* (1988, p. 241).

8 En el bello documental *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, Donna Haraway reflexiona sobre cómo el pensamiento solo puede aparecer en el fracaso del dar nombres (Terranova, 2016).



d. Entonces los saco de una bolsa y le pongo uno a cada uno en la mano y yo siento que la realidad tiembla por un instante....

Juan Javier Salazar, 2022, p. 150.

Figura 3. Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia. ca. 1930. Autor anónimo. Colección personal de la autora.

Acercarme a la solidez del metro cúbico preñado de leña —esa antigua acepción de la palabra estéreo— y a la posibilidad de tocar su aspereza, me extraviaba al interior de varias cajas cuya volumetría parecía estar minada desde dentro. A modo de lista dispersa, enumero cuatro:

La primera

Los ladrillos decorados de Comalcalco, el sitio arqueológico maya en Tabasco, México. Careciendo de piedra en la región, sus habitantes realizaron construcciones empleando ladrillos de barro. Algunos de esos ladrillos llevaban inscripciones —dibujos de animales, fechas, fragmentos de escritura— ocultas en el interior de los muros. Esos ladrillos fueron marcados para colmar con ellos el cuerpo material, intestino, de una arquitectura levantada sobre signos sofocados.

La segunda

Los versos de Anne Carson en *Autobiografía de rojo*:

*¿No te parece que AeroPerú
pondrá algún impedimento a que subamos un animal de madera de tamaño
natural?
No seas irreverente, respondió Heracles,
no es un animal de madera es Tezca el dios tigre. Puede ir como equipaje.
¿Equipaje?
Lo envolveremos en una bolsa de armas, mucha gente viaja con armas a Perú.
(2016, p. 205).*

La tercera

Las palabras de Ursula K. Le Guin en *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*:

Si es humano poner algo que quieres, porque es útil, comestible, o hermoso, en una bolsa, o un cesto, o en un pedazo de corteza o de hoja enrollada, o en una red tejida con tu propio pelo, o lo que sea, y luego llevártelo a casa, siendo la casa otro tipo diferente de saquito o bolsa, un recipiente para personas, y más tarde sacarlo y comértelo o compartirlo o guardarlo para el invierno en un contenedor más sólido, o ponerlo en el botiquín o en el altar o en el museo, el lugar santo, el área que contiene lo sagrado, y luego al día siguiente probablemente hacer más de lo mismo —si hacer esto es humano, si eso es lo que hace falta, entonces, resulta que sí soy humana, a pesar de todo. Completamente, libremente, alegremente, por primera vez (2020, pp. 32-33; la traducción es mía).

La cuarta

El poema de Safaa Fathy, *Nombre a la mar*, del cual recojo un fragmento:

Un día lejano en un pueblo de la memoria, mi madre y mi hermano se colocaron junto a mi padre y a la hermana que fue y que NUNC no es más. Nosotros nos obligamos a inscribirnos en la placa e imprimir el instante de recuperación en una película negra que se convertiría en una imagen blanca que transportara nuestras melenas negras para que la imagen se volviera para nosotros la prueba tangible de nosotros mismos (Fathy, s.f.).

Como si aquella disparidad de fondo que constituye una foto estéreo hubiera estallado. Como si el metro cúbico de leña hubiera sido encendido, estas cajas desbaratan su volumetría no para develar el secreto de ese fondo infame ni para hacer metáfora, sino acaso para dar cuerpo a lo desigual.

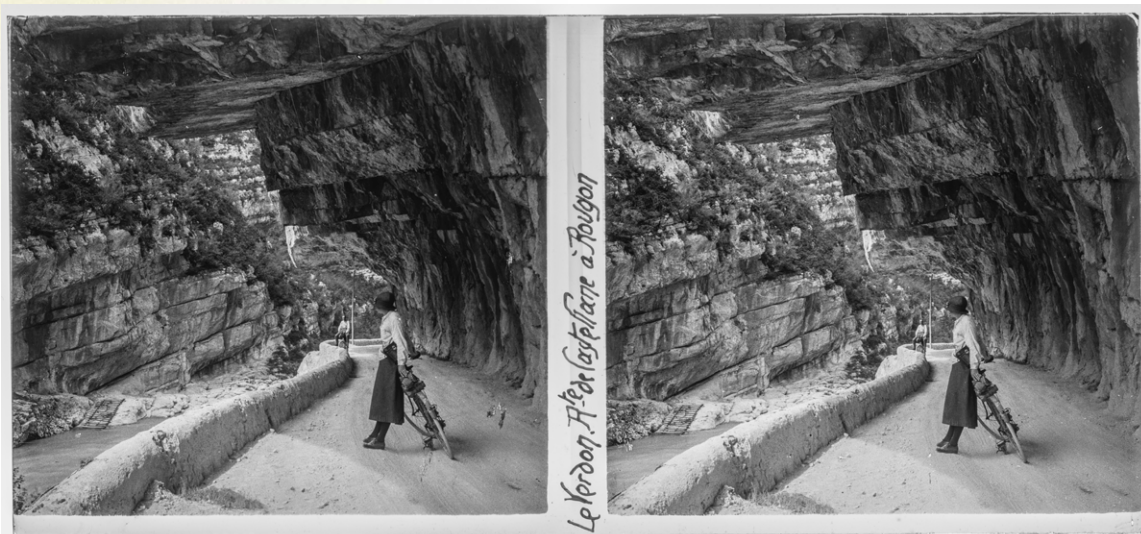


Figura 4. Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia. ca. 1930. Autor anónimo. Colección personal de la autora.

e. ¿Cómo la imagen falta en la imagen?

Quignard, 2015, p. 10.

Había reunido para entonces ya un grupo de fotografías estereoscópicas. Tenía conmigo gaviotas volando en 1903 sobre el mar en el Estrecho de Gibraltar y un canal de navegación en el istmo de Corinto; ambas fotos que compré a un anticuario en la ciudad de Arequipa, Perú. También había recopilado varias halladas en internet: dos toros con un niño detrás sosteniendo una larga vara inclinada en su mano; cientos de personas en línea caminando sobre la nieve hacia el paso de Chilkoot en Alaska durante la fiebre del oro en Klondike; los restos de un bosque petrificado en Arizona; hombres con ponchos y chullos en torno a una larga mesa blanca a la intemperie y un muro de adobe detrás; un toro negro de perfil con una mancha blanca sobre el abdomen; mujeres y niñas cruzando un camino de piedras sobre un lago en el jardín Suizenji de Kumamoto. Recuerdo una fotografía particularmente hermosa, era la imagen de tres niños tomados de las manos que miraban de espaldas e inclinados hacia adelante, entre vapores sulfurosos, las profundidades del cráter del monte Aso, en Japón. Además de la belleza de esa foto, me asombraba en ella la fuerza asociada a su incongruencia. Esos niños observaban, con el cuerpo entero, una oquedad cuyo fin era imposible vislumbrar.

Por alguna razón hasta hoy indiscernible, y a pesar de mi interés en estas fotografías, no lograba encontrar aquella para comenzar las pruebas materiales. Decidí entonces buscar archivos más amplios y no fotos sueltas, pero, además, archivos que no estuviesen sistematizados. Me interesé en uno. El vendedor solo indicaba que el archivo contenía cerca de 80 placas que registraban a una pareja durante un viaje en bicicleta por algunos cañones en el sur de Francia, y ofrecía más detalles sobre las fotografías y su autoría a quien las adquiriera. Lo hice. Luego de unos meses recibí en Lima las placas dentro de una pequeña caja de madera. El vendedor no respondió ninguno de mis correos donde le solicitaba la información prometida. En ese momento, sin embargo, esa información dejó de interesarme puesto que las placas eran un universo al que me sentía cada instante más atraída, como los niños a la boca del volcán. Las fotografías mostraban paisajes capturados en Alta Provenza y en la Provenza Marítima, durante expediciones en bicicleta a lo largo de las gargantas del Verdon y del río Cians. Cada tanto aparecían los ciclistas en las fotos, a menudo con su bicicleta al lado, vestidos con trajes y accesorios que parecían pertenecer a la década de 1930. A veces miraban a la cámara, a veces posaban de espaldas a ella dirigiendo sus cuerpos y miradas hacia el río. A veces se fotografiaban juntos, a veces se fotografiaban uno al otro. En ocasiones solo registraban el corte vacío entre las montañas. Por fin decidí comenzar la exploración material del desfase con este archivo debido a algunas condiciones que comencé a sentir como señales. Me llamó la atención su contexto de producción: el cañón, como falla geológica, que contiene en sus laderas la huella causada por la fractura de algo que fue una vez un territorio continuo; los cuerpos de los dos ciclistas mirándose uno a otro al borde de una grieta; las dos bicicletas: las dos llantas de las dos bicicletas

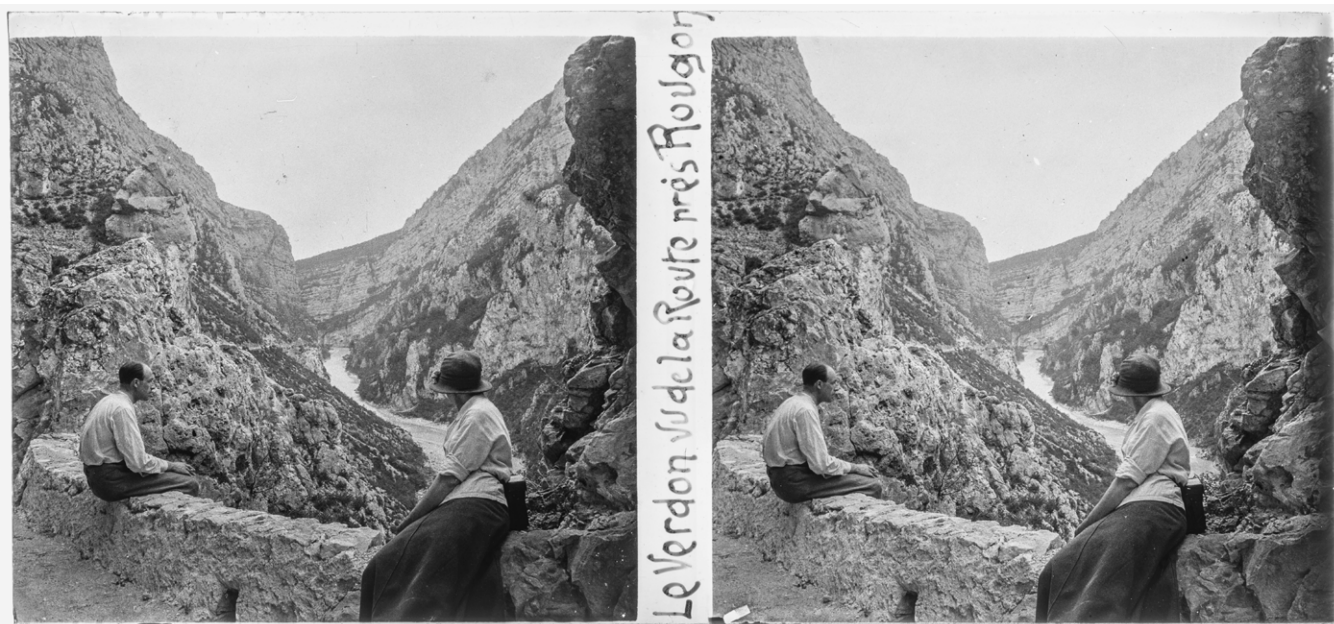
impulsando ese recorrido a lo largo de la falla. Lo que estas fotografías contenían eran descalces dentro de descalces, y las dos tomas fotográficas estéreo los hospedaban a todos ellos.

Sin embargo, en el proceso de trabajo pronto apareció una razón aún más poderosa para insistir en seguir la ruta de este archivo: la figura de la exploradora y escritora francesa Alexandra David-Néel. Llegó cuando, en paralelo a la revisión del archivo fotográfico adquirido, me encontraba también revisando información acerca de mujeres anarquistas. Entonces noté que el rostro de la ciclista de las fotografías se parecía al rostro de Alexandra David-Néel de un modo tan llamativo que recuperé todos los retratos que pude hallar de ella. Me dediqué a comparar de manera obsesiva ampliaciones de ambos rostros, hasta que estuve convencida que la mujer de la bicicleta *era* ella. Encontré su biografía y una compilación de sus cartas, supe que de joven había viajado mucho en bicicleta y que al volver a Francia luego de años de viajes, se instaló, en 1928, en Digne-le-Bains, donde vivió y trabajó hasta su muerte. Digne-le-Bains forma, en el territorio, un triángulo de líneas equidistantes, a solo una hora y media de camino, de las gargantas de Cians y de Verdon. Todo parecía encajar en mi dibujo en el aire. Pasado un tiempo me hallaba inmersa en una ficción creada por mi propio impulso. Ella es la otra. Pero esa ficción me permitía construir una suerte de efectividad en el universo afectivo al que apuntaba mi búsqueda: guiada por ese deseo, ambas situaciones —el elemento disidente en el descalce de las fotos y la figura de Alexandra David-Néel— podían iluminarse mutuamente aun en sus disparidades e incluso gracias a ellas⁹.

Viajera que recorrió a pie regiones de la India, la China y el Tíbet por cuarenta años, Alexandra nació en las afueras de París, en 1868, y murió al sur de Francia en 1969. La primera vez que se escapó de su cuidadora para ver lo que había *más allá* fue en el bosque de Vincennes, cuando tenía cuatro o cinco años. Mujer de difícil clasificación, fue cantante lírica, escritora, feminista y simpatizante anarquista. Se casó a los 36 años con Philippe Néel y luego de siete años, a los 43, tuvo la necesidad de abandonar su vida conjunta para hacer un viaje por Asia que, previsto para un año y medio, duró 14 años consecutivos. Nunca volvió a vivir con su esposo, con quien mantuvo, sin embargo, una correspondencia intensa durante 37 años, hasta la muerte de él, en 1941. En la India adoptó como hijo a un joven tibetano, Aphur Yongden, quien se convirtió en su compañero de por vida. En 1924, acompañada por él, fue la primera mujer occidental en ingresar a la ciudad de Lhasa, la ciudad sagrada y prohibida del Tíbet. Llegó a pie luego de caminar clandestinamente, junto a Yongden, 2000 km a lo largo de cuatro meses, con el rostro embadurnado de ceniza bajo un disfraz de mendiga tibetana para no ser reconocida como occidental y expulsada. Vivió en una caverna, se hizo yogui, creó un tulpa¹⁰. En la víspera de su 101 cumpleaños, y poco antes de morir, acudió a renovar su pasaporte. Con 21 años escribió la frase «Uno obedece porque *se imagina* que es necesario obedecer» (2000, p. 23, las cursivas son mías), en su primer libro de pensamiento anarquista titulado *Elogio a la vida*. Rechazado por las editoriales, logró publicarlo en Bélgica nueve años más tarde, bajo el seudónimo de Alexandra Myrial. Redactó sus memorias apoyada en gran medida por las cartas que había enviado a su esposo a lo largo del tiempo. Publicó su último libro a los 90 años y continuó escribiendo hasta los 95.

9 Pascal Quignard (2015 pp. 27-28) describe la más extrema de las imágenes que faltan: un rectángulo recortado en el cielo por las manos del agorero en el cual examina la dirección de las nubes, las tormentas, el vuelo de las aves, y todo signo que atravesase esa imagen ausente.

10 Un «tulpa» es, según el budismo tibetano, una entidad creada con el pensamiento por un acto de imaginación y de voluntad, tras un periodo intenso de meditación. Si bien es un fenómeno espiritual, está dotado de consistencia física y autónoma capaz de tomar diversas formas.



f. Lo más probable es que fuéramos los únicos seres humanos en esa montaña

David-Néel, 2016, p. 178 (la traducción es mía).

Me pregunto por qué la figura de Alexandra David-Néel pareció llegar con tanta precisión cuando yo pensaba en el desfase estructural de un tipo de fotografía instalada como modelo de adecuación representacional. Intuyo que ella, Alexandra, pero no solo su sorprendente vida particular sino también su figura fantasmal, es decir ella tomando el cuerpo de la ciclista, resulta también un modo de desarreglo. Alexandra era en sí misma distancia: distancia geográfica, distancia de los protocolos sociales, distancia de las ideas convencionales del amor de pareja, distancia de la maternidad biológica, distancia de una concepción instrumental del tiempo, distancia de una noción fija del espacio¹¹.

Solo en virtud de esa distancia, ella escribe.

La aparición de Alexandra David-Néel pincha y revienta desde dentro la justa imagen tridimensional¹². Y si puede recibirse el azar de su arribo, es quizás porque la ficción de su rostro en el rostro de la ciclista es un nuevo desfase, un descálculo que desde su error opera sobre las pequeñas cosas y las hace existir¹³.

Figura 5. Viaje en bicicleta por cañones del sur de Francia. ca. 1930. Autor anónimo. Colección personal de la autora.

11 Como explica la geógrafa y cartógrafa Joëlle Désiré-Marchand, muchos de los lugares que Alexandra cita en sus escritos no aparecen en los mapas existentes debido a que, tras invadir Tibet en 1950, los chinos modificaron la toponimia del territorio para hacer olvidar las historias locales. Además, intentó reconstruir sus recorridos clandestinos en Lhasa, pero se vio impedida de hacerlo, pues circulaba por lugares nunca antes cartografiados.

12 Podemos pensar en la resistencia de estas distancias como formas de contraconductas, en el sentido en que las trata Foucault. A la pregunta de Bernard Henry-Lévy en *No al sexo rey*, sobre la resistencia como imagen inversa del poder, Foucault responde: «Para resistir tiene que ser como el poder. Tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él» (1977, s.p.).

13 Hay una paradoja en la ficción, una doble cara en su poder. La ficción puede construir discursos de verdad y puede hacerlos estallar inventando mundos posibles. En 1888, como parte de sus consignas anarquistas, pero también sacudiendo el lugar de las identidades,

Coda

Hoy que existe no solo la fotografía digital, sino las imágenes satelitales y todas las variantes de las imágenes producidas por inteligencia artificial (recuerdo los hologramas, las imágenes láser, el modo como se registran las líneas de Nasca escondidas bajo capas de arena), preguntarse por el desfase óptico de las dos tomas de una foto estéreo sea quizás un problema ya sin lugar. Pienso que es cierto. Pienso también que la condición análoga de tal registro, su simplicidad técnica y su prolongación orgánica del ojo humano lleva el ejercicio a un plano tangible, casi. La posesión de esa suerte de sintaxis antepresente, no desplegada, que habita en el corazón de las fotos estereoscópicas, puede ceder y desarticularse. Probablemente sea en las sintaxis no desplegadas en el mundo, en esas detenciones deliberadas como formas del no decir, donde es preciso, justamente, detenerse. No atender a relaciones lógicas sino a lógicas de la relación.

Al parecer hay en todo esto un problema de escalas (recordemos que palomas espías llevaban mensajes cifrados reducidos en negativos fotográficos, como miniaturas explosivas, en tiempos de guerra; tanto más pequeño el dispositivo, tanto más lejos el alcance). Se trata, en verdad, de evitar ser absorbidos por la infinita calculabilidad del mundo¹⁴ y de encontrar modos de indisciplina para dejar caer, uno mismo, las armas aseguradoras de la identidad.

He retornado estos días de escritura a mi cuaderno de notas. Encontré ahí un dibujo olvidado, en la página que antecede a las descritas al inicio de este texto. En él veo dos cuadrados entre cuya separación se encuentran y caen, en un solo punto, las dos líneas inclinadas bajando en forma de V desde las palabras «cerca» y «lejos». Arriba de todo ello aparece escrita la frase «La ve chica». La *ve* referida a la letra V, que señala la unión de dos, y la *ve* de «ver».

Muy abajo dice «El desfase».

En algún momento a lo largo de los años acompañada por esta pregunta, cometí un error de tipo. Quise escribir «El desfase» como título de la carpeta donde conservaba los materiales de trabajo, pero en su lugar presioné el lado izquierdo del teclado y se formó la palabra «Es». La torpeza de mis dedos habló por mí. Así emergió un nombre. *Es desfase*.

Alexandra David-Néel escribe en *Elogio a la vida*: «Las ideas abstractas, al mismo tiempo que gobiernan a los hombres, se van modificando en cada individuo según sus particulares disposiciones. De este modo, el antagonismo que existe entre su vida y la vida personal de los individuos es menos aparente del que se manifiesta entre la vida individual del hombre y la de una cierta especie de personalidades ficticias que toman prestada una aparente existencia a las vidas humanas, cuyo gregarismo sirve para crearlas. Forman parte de este grupo: la patria, el Estado, la Iglesia, el partido, la familia, etc. y, en general, cualquier colectividad que tienda a constituir una personalidad propia bajo un nombre que designa el conjunto, sin mencionar las individualidades que la componen» (2000, p. 60) (llama la atención la correspondencia temporal con Nietzsche y su escritura de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Ambos libros contemporáneos entre sí, fueron publicados varios años luego de escritos). Silvia Rivera Cusicanqui describe, 127 años más tarde, una función encubridora de las palabras propia del colonialismo, en su *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*: «De este modo las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. Los discursos públicos se convirtieron en formas del no decir» (2015, p. 175).

¹⁴ Bernard Stiegler dice que, presos del algoritmo, transformados en proveedores de data infinitamente calculable, somos reducidos a desposeer nuestros propios deseos (2018, p. 23).

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*. Adriana Hidalgo editora.
- Badiou, A. (2015). *Le Noir. Éclats d'une non-couleur*. Autrement.
- Bekerman, J. (2018). *Conferencia sobre infancias*. XXV Coloquio internacional Arte y «discapacidad»: de la norma al nombre, 27 de junio.
- Carson, A. (2016). *Autobiografía de rojo*. Pre-Textos.
- Colebrook, C. (2014). *Death of the PostHuman. Essays on Extinction*. Volumen 1. Open Humanities Press.
- David-Néel, A. (2016). *Correspondance avec son mari 1904-1941*. Plon.
- David-Néel, A (2000). *Elogio a la vida*. Octaedro.
- Désiré-Marchand, J. (2018). *Alexandra David-Néel, passeur pour notre temps*. Le Passeur.
- Fathy, S. (s.a.). *Nombre a la mar*. Poema traducido por Marian Pipitone. <https://diecisiete.org/creacion/numero-a-la-mar>
- Foucault, M. (1977). *Non au sexe roi*. <http://1libertaire.free.fr/MFoucault225.html>
- Foucault, M. (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa.
- Lacan, J. (1988). *Escritos 1*. Siglo XXI.
- Le Guin, U. K. (2020). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Terra Ignota.
- Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.
- Nietzsche, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos.
- Quignard, P. (2015). *La imagen que nos falta*. Vestia.
- Quiroz Luna, M. (2014). *La escritura, el cuerpo, su desaparición*. 17 editorial.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Salazar, J. J. (2022). *Paraguas existencial*. Ed. Jorge Villacorta, Alina Canziani.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Cactus.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hiru.
- Stiegler, B. (2018). *Dans la disruption*. Babel.
- Terranova, F. (2016). *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*. Documental.



ARTÍCULO



POZZI, R.

La mujer armada

LA MUJER ARMADA

The armed woman

El cuerpo es el primer y más natural instrumento del hombre. O más exactamente, por no hablar de instrumento, el primer y más natural objeto técnico, y al mismo tiempo el medio técnico del hombre.

Mauss (2002 [1934], p. 10).

RUSTHA LUNA POZZI ESCOT

Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú

rpozziescot@pucp.edu.pe / rusthaluna@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2369-4952>

RESUMEN

En este artículo reflexiono sobre la forma y función que tienen los objetos de uso cotidiano femenino en mi obra *Mujeres Armadas* (2009-2019). A partir de la creación de una singular indumentaria, extendiendo esta propuesta hacia la fotografía y la escultura utilizando la idea de objeto desde su heterogénea condición: como materia, como significante y como mediador. De esta forma, propongo un lenguaje plástico en el que el cuerpo de la mujer es el soporte en la medida que expone contenidos ligados a la identidad de género y a las diversas temáticas que de ahí se desprenden y cuestiona la imagen contemporánea. Asimismo, recojo algunas definiciones sobre el objeto cotidiano, que van desde su razón de «ser» hasta su parentesco con la obra de arte, y reviso diferentes disciplinas y momentos históricos para, como una navaja suiza, desplegar algunos componentes que explican la importancia que tiene entre nosotros.

Palabras clave: Objeto, cuerpo, mujer, obra, género, armas

ABSTRACT

In this article I reflect on the form and function of everyday female objects in my work *Mujeres Armadas* (2009-2019). Starting from the creation of a singular garment, I extend this proposal to photography and sculpture using the idea of the object from its heterogeneous condition. In this way, I propose a plastic language in which the woman's body is the support to the extent that it exposes content linked to gender identity and the various themes that arise from it and questions the contemporary image. Likewise, I collect some definitions about the everyday object, ranging from its reason for «being» to its relationship with the work of art, and I review different disciplines and historical moments to, as a Swiss army knife, display some components that explain the importance it has among us.

Key Words: Object, body, woman, artwork, gender, weapons

Ser objeto

En la serie fotográfica *Mujeres Armadas* (2009-2019) me presento como personaje en las fotografías, apropiándome de gestos y clichés que introducen al espectador en un espacio-tiempo conocido. En ningún caso se trata de un autorretrato, sino de una puesta en escena en la que el protagonista es la mujer. Estas mujeres se materializan en las figuras de la mujer africana, asiática, mitológica, occidental, árabe, guerrillera latinoamericana, china e india. Imágenes universales, sin pasado y sin futuro. Imágenes que se caracterizan por su carácter consensual, en las que la singularidad de cada una de ellas, o de cada una de nosotras, se exilia. Estos estereotipos, transformados aquí en arquetipos de guerreras interpelan a nuestro imaginario y nuestras convenciones en relación con la identidad y el género de los sujetos. Las imágenes que presento de las mujeres del mundo no son necesariamente las más reales o fiables, sino todo lo contrario: nacen de una creación personal irónica y lúdica en la que conjugo clichés, feminidades inspiradas en imágenes publicitarias, películas o televisión, revistas de moda, diversos puntos de vista estereotipados o tradicionales que rondan sobre la mujer a través de diferentes culturas. La construcción de cada una de ellas enfatiza las posibilidades de reconocimiento por el espectador. Utilizo un lenguaje no verbal, anclado en el cuerpo y sus despliegues: expresiones del rostro, mirada, gestos, posturas, movimientos y los potenciales comunicativos de la indumentaria. Diez retratos de mujeres armadas y vestidas con trajes típicos que responden a una imagen fija, que se conecta principalmente con la idea del otro/a/e. Las vestimentas de estas mujeres son todas hechas como verdaderas esculturas con objetos donados o comprados en subastas en línea¹ a mujeres de diversas partes del mundo, como son los rulos utilizados para realizar el vestido «Boubou» de la fotografía «África»; el vestido de «Occidente», que reúne 9931 ganchos de pelo; o los accesorios de la mujer del «Western» americano hechos con brochas y medias de nylon².

1 Se utilizó la plataforma Ebay

2 <https://www.rusthaluna.com/femmes-armees>



Figura 1. Rustha Luna Pozzi Escot, Exposición *Lakino-Berlin*, 2010.

Durante este largo proceso de recolección de objetos «femeninos», de reflexión, construcción y ensamblaje, me interrogué sobre la condición primera de los objetos en nuestro entorno. Estos juegan un rol esencial en la manera en que reconocemos y comprendemos nuestro mundo. Son, en algunos casos, los mediadores entre los individuos, sus acciones y propósitos; están presentes en nuestro día a día, interaccionan en medio de nuestros hábitos creando un lenguaje propio de relaciones. Es ineludible que como seres humanos nuestro cuerpo vive la experiencia de la realidad desde una aproximación sensorial: la vista, el tacto, el gusto, el olfato y el oído. Estos sentidos son como «cables a tierra» que nos ayudan a conectar y comprender el mundo que nos rodea. Sin embargo, estas experiencias corpóreas que definen la esencia misma de la cotidianidad de las relaciones con las cosas son circunscritas, porque solas no revelan y no nos permiten entender en su totalidad la esencia de un objeto. Cada cosa encuentra un sentido, no solo por sus cualidades o propiedades, sino por la relación implícita que se teje automáticamente al interactuar con ella, revelando un sinfín de posibilidades de interpretación y comprensión del mundo. Tal como lo comenta el filósofo fenomenólogo francés Merleau-Ponty:

Las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por eso los gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto al mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere... (2003 [1948], p. 30).

Esta reflexión nos conlleva a tratar de definir lo que es una «cosa» y un «objeto». Según el diccionario de la lengua española RAE³, la primera definición de cosa es: «lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual» y, en segunda definición, «objeto inanimado, por oposición a ser viviente». Según estas acepciones, cosa y objeto estarían imbricados uno con otro compartiendo un rasgo determinante, el de no tener vida propia, pero a la vez gozan de una «entidad», es decir, de ser ente⁴. Martin Heidegger (1971) se hizo la pregunta: ¿qué es una cosa? En efecto, es una pregunta que atraviesa toda su reflexión teórica, así como la cuestión del significado del ser. El filósofo alemán argumentó, en un curso profesado en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, el 5 de setiembre de 1935, que las cosas son los objetos que nos rodean (a excepción de las plantas y los animales) en el espacio y en el tiempo: «lo que es accesible, lo que es visible y lo que está al alcance de la mano» (1971, p. 17). Por lo tanto, el concepto de cosa, que ante todo es un concepto extraído del lenguaje cotidiano, le servirá para cuestionar toda una tradición metafísica que piensa la cosa como «sustancia», como soporte de «propiedades», y que piensa la cosa de una manera fija y circunscrita teóricamente antes de ser pensada y examinada prácticamente como algo que experimentamos en la vida cotidiana. El interés de Heidegger (1971) reside en preguntarse si hay algo en un objeto independientemente de las determinaciones que se le atribuyen y nos habla de «cosidad», es decir, lo que hace de la cosa una cosa. En este punto, mi cuestionamiento se torna al uso de algunos objetos y cuáles serían esas determinaciones que los definen: ¿Existe una distinción entre objeto y herramienta? La acepción más común de herramienta es

3 Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/cosa>

4 RAE: Ente: Del lat. *ens, entis* «ser». Lo que es, existe o puede existir.

la de definirla como un objeto técnico producido por el hombre desde que su evolución le permitió ponerse de pie, dándole la posibilidad de utilizar sus miembros superiores para la manipulación de diversos objetos. Esta actividad se ve reflejada en la adopción (en diversas disciplinas como en antropología o en la historia) de la categoría del *Homo Faber* (hombre que fabrica) en contraposición del *Homo Sapiens* (hombre que piensa), del cual el hombre hace parte. Algunos autores intentan reagrupar las técnicas y los productos hechos por la humanidad, lo que resulta una tarea difícil. Leroi-Gourhan (1943 y 1945), etnólogo, paleontólogo y arqueólogo, dedica gran parte de sus investigaciones a la recopilación de las técnicas, describiéndolas, agrupándolas y clasificándolas, haciendo distinciones materiales, funcionales y culturales entre los diversos artefactos creados por los hombres, convirtiéndose en un estudio importante en la historia de la cultura material. Sin embargo, podemos hacer cuenta que las investigaciones realizadas sobre las expresiones de género en la cultura material y técnica han puesto en debate los usos sociales de los objetos, analizando no solo las maneras de fabricación y sus condiciones físicas y técnicas (como lo hizo Leroi-Gourhan), sino también las distintas interacciones en las esferas económica, política, religiosa o simbólica en que están comprometidos. Esas esferas tienen que ver también con las interacciones entre hombres y mujeres. En un artículo pionero, aparecido en 1979, *Las manos, las herramientas, las armas*, Paola Tabet se interroga sobre la relación entre división sexual del trabajo y diferenciación por género de las herramientas y armas utilizadas por ambos sexos en las sociedades llamadas de caza y recolección hasta nuestros días. Las actividades manuales son en su mayoría operadas por las mujeres, lo que sostiene su infradotación constante y crea una brecha en el empleo y un mayor control de herramientas y de armas en beneficio de una dominación masculina. Como escultora de formación me he interrogado sobre la relación existente entre las herramientas de oficio escultórico y la función de las mismas dentro de la mirada consensuada de la imagen de escultor hombre, fuerte y técnico (con respecto a la imagen de la mujer, considerada mayormente como musa, frágil y delicada), en la que el discurso dominante masculino, una vez más, se impone. No es raro observar la invisibilidad de las escultoras en la historia



Figura 2. Rustha
Luna Pozzi Escot,
Mes outils, 2003.

oficial moderna de esta disciplina y que, solo a partir de la segunda mitad del siglo XX, las mujeres aportan al universo escultórico una caja de herramientas renovada para trabajar la materia y, en muchos casos, la introducción del textil como materia blanda muy presente en las propuestas de las siguientes generaciones⁵.

Para entender mejor a estos objetos y usos, el filósofo francés Gilbert Simondon, quien, en 1958, publica *Del modo de existencia de los objetos técnicos*, afirma, de manera concluyente, que un objeto técnico tiene una forma de inteligencia independiente a la del hombre considerándolo como un ser vivo. Para el autor, el sentido de los objetos técnicos está estrechamente ligado al humanismo, es decir, nada de lo que el humano es capaz de hacer debe ser extraño a nosotros. En nuestra realidad, la técnica es una expresión por excelencia del ser humano, es una apropiación a la vez intelectual, cultural y ética cargada de valores. Simondon (1958) afirma que debemos tener una relación ética con los objetos técnicos. No habría que reducirlos a la esclavitud por su productividad o su utilidad, es decir, por las exigencias que son exteriores en su propio funcionamiento y, al contrario, entender que la técnica en nuestra relación con el mundo es nuestro mejor aliado para vivir en mejores condiciones. Tenemos que observar la realidad humana encerrada en el objeto técnico. Estos poseen cierto parecido a los seres humanos, tienen un ciclo de vida y muerte, no deben ser dejados de lado antes de un final accidentado o de su obsolescencia programada. La noción de reparación es un concepto pionero que está presente en el pensamiento de este autor junto con el concepto de responsabilidad frente a la sociedad de consumo.



5 Como Eva Hesse (Hamburgo, 1936 – Nueva York, 1970) o Louis Bourgeois (París, 1911 – Nueva York, 2010).

Figura 3. Rustha Luna Pozzi Escot, *Mes outils*, 2003.

Enfocándonos en la producción de un objeto, Lefèbvre (2013 [1974]) sostiene, apoyándose en postulados marxistas, que es necesario analizar lo que encierran los objetos para revelar ciertas relaciones sociales. Para el autor la importancia de una identificación del objeto y su producción dentro de una línea del tiempo (marco histórico) y contexto es primordial para su análisis. A modo de ejemplo, al situarnos en el periodo de la primera Revolución Industrial que debutó en Europa a mediados del siglo XVIII, podemos observar cómo este proceso de transformación tecnológica y socioeconómica origina un cambio radical del trabajo manual al trabajo mecánico (industrialización), gestando nuevos grupos sociales,

expandingo el comercio y dándole importancia al dinero; en resumen, el advenimiento del sistema capitalista. Progresivamente, debido a su circulación, los objetos obtendrán el estatus de mercancía. Su producción mecanizada va acelerar la proliferación de objetos de diversa índole, cumpliendo funciones, necesidades y usos, pero que, detrás de su producción no siempre visible, se esconde un mundo laboral injusto de explotación y dominación económica. En este sistema, el cuerpo también se ve afectado por esta evolución, no solo como protagonista (cuerpo-máquina) de la producción de objetos y su alejamiento del hacer manual, sino como consumidor activo e indiferente de los mismos⁶. Cabe señalar que, en la misma línea de pensamiento, Jean Baudrillard acota que los objetos forman un sistema coherente de signos mucho antes de ser inscritos en el consumo, siendo para el autor «un modo activo de relación (no solo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural», afirmando que «no son los objetos y los productos materiales los que constituyen el objeto de consumo: solamente son el objeto de la necesidad y de la satisfacción». (1968-1969, p. 223). Estamos ante un alcance social de los objetos no solo por su valor monetario sino por las múltiples interacciones que se generan.

Las investigaciones sobre cultura material y los estudios sobre los objetos de finales del siglo XX, como *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, de Arjun Appadurai (1986), han contribuido a forjar una visión más amplia que abarca los aspectos social y cultural de los objetos. Desde entonces, se ha interrogado ampliamente los usos sociales de los objetos. Pensar en el género de los objetos y su pluralidad es pensar en el uso social que tienen los mismos; es pensar si los objetos son sexuados (o no) y cómo ellos contribuyen a una afirmación identitaria. El género no es atribuido desde el nacimiento, sino que se construye socialmente y permite a los seres humanos, según los contextos políticos y culturales en que se encuentran, pensar y orientar sus actividades sociales y, por tanto, sus identidades masculinas, femeninas o de otro tipo. Las luchas feministas desde la década de 1970 hasta el movimiento MeToo, en su apogeo en 2017, han permitido un avance en la emancipación de las mujeres de la dominación histórica, que se expresa mediante el control del cuerpo de las mujeres en el sistema patriarcal.

Del cuerpo desnudo al vestido

Podríamos intentar hacer un recuento de cuándo el cuerpo de la mujer se convierte en objeto o la mujer en objeto del deseo en la historia del arte occidental, pero no es nuestra intención primera. Sin embargo, podemos observar cómo el objeto va a ingresar en el terreno de la creación y cómo su condición multiforme va a adaptarse para permanecer en las creaciones de los artistas. Como lo hemos expuesto anteriormente, estamos rodeados de objetos comunes en gran número y con diversas funciones. El objeto atraviesa la tradición pictórica occidental desde la Antigüedad, pero es en Europa, en el siglo XVI, cuando la representación del objeto inanimado se constituye como un género aparte y se independiza. La «naturaleza muerta» es una categoría pictórica en la que los objetos que posan, suspendidos en el tiempo, son retratados por la mano del artista. Fue en el siglo

⁶ Eleanor Leacock (1981), antropóloga y teórica social, defendió la idea de que la dominación masculina había surgido con la organización del trabajo propio de las sociedades industrializadas, siendo el capitalismo una de las causas principales de la opresión de la mujer.

XVII, en los Países Bajos, donde los pintores se consagraron a este género con excelencia. A principios del siglo XX, veremos este género en su versión cubista, Georges Braque, Pablo Picasso o Juan Gris son algunos de sus representantes. Jarrones, botellas, instrumentos de música y otros objetos pueblan las pinturas en las que los objetos pierden sus estructuras geométricas desdoblándose y facetándose para ocupar el espacio pictórico en difracciones que rompen las leyes de la perspectiva clásica. Pero será en 1913 cuando el objeto saldrá del plano bidimensional de la pintura para transformar el mundo del arte. Marcel Duchamp radicaliza y revoluciona la idea de objeto de arte al introducir en un espacio artístico un objeto manufacturado, un urinario al cual llamó «*ready-made*», objeto ya hecho. El objeto usual y el objeto de arte se convierten en uno. Esta desacralización del arte operada por Duchamp va a proporcionar en los siguientes años una mayor incorporación del objeto real en las propuestas artísticas. Los surrealistas van a proponer una mirada hacia el objeto extraño y singular al inyectarle una carga simbólica, una lectura onírica, muchas veces basada en el inconsciente, lo que hará más confusa y compleja la noción de objeto de arte. André Breton y Paul Éluard (1938) conciben el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, en el cual, con 222 ilustraciones (la mayoría objetos), dan cuenta de la variedad de objetos artísticos considerados en el universo surrealista según sus diferentes realidades: objeto móvil, objeto mudo, objeto onírico, objeto fantasma, objeto fetiche, etc. Podemos observar que dentro de algunas obras de artistas hombres surrealistas, el cuerpo femenino tuvo especial protagonismo como proyección del deseo masculino utilizado como «objeto», a veces desmembrado, plástica y simbólicamente como en obras de René Magritte o Hans Bellmer (Alario Trigueros, 2000, p. 61). A partir de 1960 el objeto se entregará a las transformaciones más espectaculares: «acumulaciones», «compresiones» y las diferentes «trampas» de los nuevos realistas. La escultura será la depositaria de una postura crítica en el arte pop americano al utilizar al objeto como representación de la sociedad de consumo. Nos interesa subrayar que, a partir de la ruptura con el modernismo, la concepción del arte sin obra (objeto) como en las propuestas de arte conceptual, el *land art*, o el *body art*, por ejemplo, va a jugar un rol determinante en la manera en que la obra es considerada, es decir, desde su desmaterialización. La intención, el proceso, la acción artística y las diferentes rutas que puedan tomar las propuestas artísticas contemporáneas, incluso involucrando en algunos casos al público, constituirán las nuevas formas de creación. El objeto pasa a ser el antagonista.

En este punto, podemos preguntarnos específicamente por la utilización del objeto por las mujeres en la creación artística. Sabemos que el sexismo con ideología basada en un sistema patriarcal mantuvo a la mujer relegada detrás de la «escena»; esta tuvo que trabajar en secreto o anónimamente o simplemente quedarse en el espacio doméstico, con lo que se le negaba la posibilidad de expresarse durante muchos siglos⁷. Sin embargo, en las décadas de 1960 y 1970, podemos observar

7 Algunos textos fundadores que contribuyeron a demostrar esta invisibilidad femenina son: Linda Nochlin, «Why have there been no great Women Artists?» [¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?], ARTnews, enero, 1971; Lucy R. Lippard, *Changing: Essays in Art criticism*, Nueva York: Dutton, 1971. Más recientemente, Danièle Véron-Denise (2018), investigadora y comisaria de la exposición *Primeras cuerdas – Bordados de artistas, en los orígenes de la Renovación del tapiz* [Premières de cordée, Broderies d'artistes, aux sources de la Rénovation de la tapisserie], pone en evidencia el rol invisible, pero elemental, de las esposas, hermanas y madres de artistas del posimpresionismo y el rol del bordado en la renovación de las técnicas en la tapicería en el siglo XX en Europa.

un cambio profundo de las prácticas artísticas, como resultado de nuevas formas de expresión, por lo que la expansión del campo del arte fuera de sus propias fronteras va contribuir a un significativo despunte de las mujeres artistas. Entre las reivindicaciones feministas de los años setenta y años de movimientos sociales constatamos que la utilización de la imagen, y por ende los medios como la fotografía y el vídeo, resultaron adecuados para poner en escena la intimidad femenina en su cotidianidad, lo que le dio una nueva vida al cuerpo femenino y a su imagen, desde el prisma de las mujeres mismas al cual se había querido durante mucho tiempo someter. Por lo antes dicho, vamos a ser espectadores de un periodo transgresor en el arte femenino, que cuestiona el entorno familiar, los modelos y clichés sociales. El cuerpo se convierte en la herramienta particular en la medida que es el medio privilegiado para comunicar el poder, las luchas y derivas masculinas. A través de su exposición, de su representación y de su transgresión, se denuncia al sistema opresor a la desigualdad en las posiciones sociales, influyendo en las relaciones de dominación. Se denuncia la hegemonía de la mirada masculina en la constitución de imágenes sexualizadas en las que las mujeres eran puestas en evidencia. Para la construcción del proyecto *Mujeres Armadas*, evaluó la desnudez a lo largo de las representaciones de la mujer en la historia del arte y trato de subvertir esa mirada patriarcal que ha sexualizado y objetualizado los cuerpos de las mujeres durante siglos, por lo que me inclino a trabajar con el cuerpo vestido como vehículo de expresión identitaria.



Figura 4. Rustha
Luna Pozzi Escot,
fotografía *Ensayo
Africa*, 2009.

8 Desde el período medieval y heredado ampliamente en occidente.

«Vestimenta», procedente del latín *vestimentum*, designa⁸ «el conjunto de los objetos utilizados para cubrir el cuerpo humano» (Fauque, 2013, p. 212). Nuestras prendas son objetos blandos que están íntimamente ligados a nuestro cuerpo. Nos presentamos al mundo exterior envueltos en ellas, son esa superficie material que nos contiene y nos proporciona una segunda piel que actúa como filtro con el exterior. ¿Qué significa vestirse? Es claro que desde épocas remotas nos cubrimos por necesidades primarias, específicamente climáticas y que actualmente en nuestra sociedad, no salimos desnudos por las calles... Poniendo de lado las cuestiones de protección corporal evidentes, podemos preguntarnos: ¿nos vestimos para parecernos a algo? ¿Nos vestimos para distinguirnos? ¿Nos vestimos para pertenecer a una clase social? En todo caso hablar de la indumentaria es hablar del lugar que uno ocupa en la sociedad. Más allá de sus funciones: protección, ornamento, pudor, seducción, comunicación, y de sus beneficios: materiales, psicológicos, sociales... la vestimenta ha jugado un rol esencial en la creación de las identidades. Los cuerpos femeninos y masculinos se asocian a la evolución del vestir y forman parte de un conjunto semiológico analizado ampliamente por Roland Barthes (1978 [1967]), centrado en el vestido para codificar y decodificar, al que llamó «el sistema de la moda». La moda es parte de la vida social y como tal es furtiva y voluble. Es un conjunto de códigos y un sistema de signos que se encuentran en constante movimiento y que, de alguna manera, como lo afirma Lipovetsky, regla o normaliza una «coacción colectiva permitiendo una relativa autonomía individual en materia de apariencia e instituyó una relación inédita entre el átomo individual y la regla social» (1996 [1987]), p. 47).

Ese dispositivo que conjuga mimetismo e individualismo se encuentra, a diferentes niveles, en todas las esferas donde se ejerce la moda, aunque en ninguna parte se manifestó con tanta fuerza como en el terreno de la apariencia: el traje, el peinado y el maquillaje son los signos más inmediatamente espectaculares de la afirmación del Yo (pp. 47-48).

El proceso de creación de la serie fotográfica *Mujeres Armadas* empezó con un reconocimiento iconográfico e iconológico de vestimentas de mujeres en diferentes culturas; me interesé en las distinciones entre indumentaria o ropa, vestido y traje. Mientras que la indumentaria amplifica un contacto directo con el cuerpo y es adoptado por los grupos sociales, lo que llamamos traje se caracteriza por ser parte de un grupo determinado que tiene relación directa con las costumbres (un país, una región, un barrio) y se refiere a un espacio-tiempo cristalizado sobre el cuerpo. Vestido, por su parte, tiene esa peculiaridad de ser una unidad dentro de la indumentaria que cubre tanto la parte alta como la baja del cuerpo y está presente en la historia de la humanidad; puede ser ropa y traje a la vez (en un primer momento sin importar el sexo, pero constatamos que luego, en el uso, se feminiza)⁹. Retomando el análisis de Roland Barthes (1978 [1967]), el autor identifica en los conceptos de indumentaria y de traje una oposición análoga a la que Saussure (1916)¹⁰ establecía entre lengua y habla: el primer término corresponde a lo que

9 RAE: vestido: Del lat. *vestītus*. Prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo. Traje enterizo de la mujer.

¹⁰ En el *Curso de lingüística general*, de Ferdinand de Saussure, el autor define magistralmente un gran número de conceptos claves (la distinción entre lengua y habla, la noción de lenguaje como sistema de signos, la relación entre significado y significante, etc.), con los que instaura las bases de la semiología.

está socializado, el segundo, a lo que es individual; en este caso, el término «vestido» engloba ambos aspectos en el lenguaje (1978 [1967], p. 150).

Algunas artistas contemporáneas van a apropiarse de los trajes folklóricos como lenguaje dirigido a la identificación de una cultura en especial y sus derivas sexistas. Vemos la introducción del vestuario como objeto en la fotografía como en las propuestas de Pilar Albarracín (Sevilla, 1968), en las que cuestiona la identidad de lo español, así como el género, con un claro acento en interrogar lo costumbrista y lo popular al utilizar diversos estereotipos de la mujer andaluza en sus fotografías. (Bleue, 2018 o Torera, 2009)¹¹. En su producción más actual, la artista ejerce en su obra visual una suerte de contradicción entre el objeto de pacotilla industrial y turístico en contraposición con lo femenino, conjugando clichés y elementos vernaculares desde la ironía y el sarcasmo. En el trabajo de esta artista, la herramienta comunicativa está íntimamente ligada a la cultura tradicional, yendo más allá del individuo binario, atravesando imaginarios populares para revelar un colectivo socio-cultural desde sus objetos culturales.

¹¹ <http://www.pilaralbarracin.com/fotografias/fotografias17.html>
<https://www.galerie-vallois.com/artiste/pilar-albarracin/>

No podemos negar la gran riqueza plástica en la multitud de objetos que se asignan al género femenino (accesorios de belleza, elementos postizos, costumbres estéticas, necesidades físicas, etc.). El ajuar de las mujeres es prolífico: pintalabios, ruleros, brochas, sujetadores, tampones, toallas sanitarias, pinzas... la lista es larga. Podemos afirmar que estos objetos aportan de manera simbólica a una construcción de la identidad femenina normada por su utilización, y son, en muchos casos, un asunto de hombres, de identidad comunitaria, de jerarquía social y de ideología (Anstett y Gélard, 2012). Como hemos visto anteriormente, los objetos que nos acompañan (incluyendo la indumentaria) son los testigos de nuestras formas de vida, los roles que adoptamos, la manera en que nos relacionamos y convivimos; hombres y mujeres.



Figura 5. Rustha Luna Pozzi Escot, *Cinturón de balas y Uzi*. Exposición *Armée de Femmes*, Tinbox Contemporary Art Gallery, Burdeos, Francia, 2009.

Desde hace algún tiempo, trabajo con esos elementos para formular y construir mis piezas. Selecciono y reúno los objetos en tipo, forma y usos para así tener una especie de «enciclopedia» de los objetos femeninos, para luego disponer de su potencial morfológico y conceptual en la colección de vestimentas, así como Georges Perec (1986-1985), que enumeraba los objetos en forma de catálogo, para clasificarlos y de alguna manera entenderlos. Se trata de hacer «arqueología cotidiana», es decir, tomar los objetos descontextualizados para examinarlos y darles un nuevo sentido. El empleo de estos elementos asociados, en muchos casos, al cuidado de la belleza femenina como piezas afines a una construcción de indumentaria tridimensional les otorga un rol indivisible; unidades que se multiplican y fusionan para crear conjuntos volumétricos texturados. En consecuencia, se crea una relación entre el conjunto y el detalle: la mirada cercana va a revelar de qué están hechos los trajes; hay una forma de sorpresa y de distancia irónica al tratarse de objetos de pacotilla acumulados y ensamblados. Estos trajes se convierten en poderosas armaduras; accesorios corporales que corresponden en forma, color y tamaño a un patrón mental determinado y son creados para presentar a ese cuerpo «carne» al espectador, el cual, Merleau-Ponty considera como «coraza de mi percepción» (2010 [1964], p. 22). Primero una percepción del cuerpo vivida desde el interior hacia el exterior, un va y viene de las miradas de otros, y de uno mismo, que lo conforma y define. Y todo esto a través de, no lo olvidemos, la imagen fotográfica. Vera Lauer (2019), en un texto curatorial con respecto a la serie fotográfica *Mujeres Armadas*, evoca los paradigmas de la representación de la mujer en el arte y los estigmas que pesan sobre ella retomando la frase del crítico John Berger, «los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas» (2016 [1972], p. 47). La frase de este crítico confería varios antirroles a la agencia femenina en la historia del arte: segregada como creadora, relegada a objeto decorativo producido por y para el género masculino, desplegada como pieza de intercambio en las estrategias del poder... (Lauer, 2019, párr. 4).



Figura 6. Rustha
Luna Pozzi
Escot, *Bombe*,
fotografía
de Adrien
Benoliel, 2015.

Considerando que las prendas vestimentarias son signos de identificación de la diferencia sexual, el hecho de construirlas con elementos atribuidos del universo femenino pasa a un segundo plano visual. Estos elementos codifican y universalizan la idea de imagen colectiva, cualquiera que sea el origen y los cánones de belleza de cada cultura. Tal y como lo hace la artista Cindy Sherman en su serie intitulada *Untitled Film Stills*, que consta de más de setenta fotografías en blanco y negro realizadas entre 1977 y 1980, en las que recrea papeles dictados por la mirada masculina, prototipos de mujeres en la sociedad occidental. Si este proyecto fotográfico tiene algo en común con la obra de Sherman es que no intenta en ningún momento ser un autorretrato (Respini, s.f.).

Todas las mujeres de la serie fotográfica están armadas: machete, revólver, nunchaku, sable, cuchillo, pistola, espada, etc. Son imágenes de mujeres guerreras en toda circunstancia, cuerpos en acción armados de objetos y accesorios que se funden en una representación de pertenencia cultural.

Las armas juegan el rol de extensiones del pensamiento patriarcal, operando con una carga simbólica de transformación, de «embellecimiento» y ejerciendo una oposición entre lo femenino y lo viril. Un trabajo manual, fino y delicado, que las desvía de su intención inicial y contribuye a magnificar la potencialidad de la imagen. En las fotografías de la serie *Mujeres Armadas*, la imagen construida como un arma visual se convierte en un medio plástico, donde la identidad y el género se entremezclan en los mensajes discursivos cuestionándonos.

Jugar con soldados

Marcando una forma de distanciamiento con la imagen, pero conservando la esencia de los cuestionamientos vinculados con la serie fotográfica, propuse trasladar la problemática de la función de los objetos en la construcción de identidad femenina a un lenguaje diferente, el de la escultura mixta al crear *Armadas*, en 2019¹². *Armadas* es un conjunto de estatuillas en pequeña escala de 30 cm aproximadamente. Los diez personajes de la serie fotográfica se convierten en múltiples estatuas modeladas previamente en cera de abejas, luego escaneadas y reproducidas en una impresora 3D, mezclando técnica tradicional con tecnología. Esta serie está acompañada de una pieza de gran formato que retoma la morfología de la Venus de Willendorf¹³. Esta pieza está construida con una estructura de metal, la cual está revestida por una cantidad considerable de nudos de alpaca. El soporte es una red cuadrículada de metal sobre la cual se anuda, en cada intersección, un punto. El textil, presente en esta pieza, nos recuerda que es nuestra segunda piel y nos acompaña desde tiempos inmemoriales. Me interesa trabajar con materiales de recuperación, en este caso, la materia textil utilizada son los sobrantes «merma» de una fábrica de Alpaca local¹⁴. Fue un trabajo de tejido en la superficie de esta escultura utilizando una técnica híbrida, intersección entre el tapiz y el punto cruz.

12 <https://www.rusthaluna.com/armada>

13 Venus es una escultura de 2 m 20 cm realizada a escala 20:1 del tamaño original (11 cm).

14 Gracias al gentil aporte de Colca Fabrics.

Figura 7. Rustha
Luna Pozzi Escot,
Venus, 2019.



En relación con la fabricación de esta pieza, podemos introducir una posición interesante en la producción de un objeto de Tim Ingold, antropólogo británico, referente en el estudio de la cultura material. Ingold nos brinda ciertas reflexiones en el campo de la actividad artesanal, ubicando a la fabricación como una forma de tejido y no inversamente como solemos asimilarlo, es decir, el tejido como forma de fabricación. El autor rechaza el modelo hilemórfico de Aristóteles, heredado ampliamente en el pensamiento occidental, en el que no hay forma sin materia, ni materia sin forma. Ingold sitúa en primer plano el proceso de formación de los objetos en oposición al producto terminado, en otras palabras, a los «flujos de transformación» de la materia en oposición a su forma pasiva en el modelo aristotélico. Para el autor, «la noción de fabricación define una actividad en función de su capacidad de producir un objeto dado, mientras que el tejido se centra en la naturaleza del proceso por el cual se forma el objeto» (2013 [2007], p. 291) sugiriendo una inversión en la manera en que se observan los objetos en los contextos cotidianos y dándole importancia a los productos de la actividad humana y su función simbólica:

Cuanto más alejados estén los objetos de los contextos de la vida cotidiana en los que se producen y utilizan —cuanto más parezcan objetos estáticos para la contemplación desinteresada (como en museos o galerías)—, más oscurecidos quedarán los procesos que les dan origen por el producto u objeto en su forma final. Por tanto, tendemos a buscar el significado del objeto o la idea que expresa, descuidando la actividad a la que está vinculado originalmente (p. 291).

Es claro que esta visión está enfocada en la habilidad técnica, pensando en el tejido en un sentido amplio y metafórico, en la relación del hombre con la materia, la destreza que debe poseer el ejecutante para aplicar las técnicas y la calidad narrativa que ejercen los movimientos del hacer manual. Una experiencia que se teje infinitamente en nuestro cotidiano y nuestras relaciones con nuestro entorno y con los otros. La confrontación entre artesano y artista, junto con la antigua separación entre artes mayores y menores dejó de ser polémica cuando se establecen diferencias de valor entre la maestría técnica (el oficio) y la creación de un objeto artístico que contiene una realidad objetiva (y a la vez subjetiva) y, en consecuencia, está regido por un juicio estético. Si el arte designa no solo la producción de objetos, sino más bien un conjunto de procedimientos para llegar a un resultado con voluntad de significar, podemos decir que este nace en el preciso momento en que la mente opera.

Dentro de las decisiones tomadas en la ejecución del proyecto *Armadas*, la dimensión volumétrica y la escala tienen una gran importancia para ingresar a las diferentes lecturas del cuerpo. Originariamente, la Venus de Willendorf es una estatuilla de arcilla que, según los estudiosos, debido a sus características, se cree que fue un amuleto. Toda la simbología de este objeto se concentra en ese pedazo de materia modelada hace 40 000 años. ¿Por qué una figurilla de barro con forma de un generoso cuerpo desnudo de mujer cabe en la palma de una mano? O podemos también cuestionarnos, ¿cómo cierta conciencia del cuerpo femenino y sus efectos podrían verse atomizados en ella?



Extrapolando la idea de soldado de plomo, imagino esta escultura de gran formato acompañando al conjunto de piezas en pequeño formato que aluden a un ejército de soldados. Los soldados en plomo son miniaturas creadas inicialmente para debatir estrategias de batalla y que, con el tiempo, cayeron en manos de los niños convirtiéndose en un juego por excelencia masculino, en el que formar ejércitos e imaginar escenarios bélicos forman parte del universo infantil casero. De esta manera vemos en qué medida el rol del juguete, considerado como objeto, permite volver a examinar las categorías de género, su construcción y sus variaciones. Me interesó sintetizar y neutralizar la riqueza formal de los atuendos de las mujeres armadas para, de alguna manera, comprobar si el estereotipo visual asociado se reproduce en un lenguaje puramente ligado a la forma y al concepto. La unificación por el color y por el tamaño le confiere a esta serie de esculturas la idea de seriación y advierte la cosificación del objeto, y por extensión, la del cuerpo de las mujeres. Estos soldados «femeninos» pueden situarse en un «*no man's land*» del género, donde permanecen intactos para la batalla. Muñecas vs. soldados, rosa vs. celeste, el color gris como terreno neutro se impone. Es así como las reminiscencias de juegos infantiles se entremezclan y nos cuestionan sobre las características de los objetos designados por género que permanecen casi inmutables. La escultura viene a imponer el orden original en medio de la necesidad de comprender las esencias identitarias que se entretajan en nuestra historia humana y nos invita a pensar en la universalidad de la mujer.

REFERENCIAS

- Alario Trigueros, M. T. (2000). Nos miran, nos miramos. *Tabanque: Revista pedagógica*, 15, 59-78.
- Anstett, É. y Gélard, M. (2012). *Les objets ont-ils un genre: Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Armand Colin.

- Barthes, R. (1978 [1967]). *El sistema de la moda*. (J. Viñoly I. Sastre, M. Pendaux. Trad.). Gustavo Gili. <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/01/barthes-sistema-de-la-moda-1978.pdf>
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz*, Entrevistas 1962-1980. (N. Pasternac. Trad.). Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1969 [1968]). *El sistema de los objetos*. (F. González Aramburu. Trad.). Siglo XXI.
- Berger, J. (2016 [1972]). *Modos de ver*. 3ª ed. (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.
- Boyano López de Villalta, D. (2020). Del objeto escultórico como dinamizador de la narrativa en la performance feminista iberoamericana contemporánea. *Sin Objeto*, 2, 68-82. http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2020.02.04
- Breton, A. y Éluard, P. (2003 [1938]). *Diccionario abreviado del surrealismo*. (R. Jackson, Trad.). Siruela.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2019). *Los cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Dos Bigotes.
- Fauque, C. (2013). *Les mots du textile*. Berlín. Collection Le Français retrouvé.
- Heidegger, M. (1971). *Qu'est-ce qu'une chose ?* (R. Jackson, Trad.). Gallimard.
- Ingold, T. (2013 [2007]). *Marcher avec les dragons*. (P. Madelin, Trad.). Zones Sensibles.
- Ingold, T. (2017). La vida en un mundo sin objeto. *Perspectiva*, 1, <https://doi.org/10.4000/perspective.6255>
- Lauer, V. (2019). *El resguardo corporal en modo retroactivo*. Exposición *Armadas* del 4 setiembre al 27 de octubre. Alianza Francesa de Lima. <https://www.calameo.com/books/0003976494c10e8d8c379>
- Leacock Eleonor, B. (1981). *Myths of Male Dominance. Collected Articles on Women Cross-Culturally*. Monthly Review Press.
- Lefebvre, H. y Martínez Lorea, I. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing. <https://istoriamundial.files.wordpress.com/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf>

- Leroi-Gourhan, A. (1943). *Evolution et techniques*. Tomo 1. *L'homme et la matière*. Albin.
- Leroi-Gourhan, A. (1945). *Evolution et techniques*. Tomo 2. *Milieu et techniques*. Albin.
- Leroi-Gourhan, A. (1988). *El hombre y la materia*. Tomo 1 de *Evolución y técnica*. (A. Agudo Méndez-Villamil, Trad.). Taurus.
- Lipovetsky, G. (1996 [1987]). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. 5ª ed. Anagrama.
- Mauss, M. (1934). *Sociologie et anthropologie : Les techniques du corps*. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mam.tec>
- Merleau-Ponty, M. (2003 [1948]). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. (V. Goldstein, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, M. (2010 [1964]). *Lo visible y lo invisible*. (E. Consigli, B. Capdevielle, Trads.). Nueva Visión.
- Perec, G. (1986 [1985]). *Pensar, clasificar*. (C. Gardini, Trad.). Gedisa. https://monoskop.org/images/a/a2/Perec_Georges_Pensar_Clasificar.pdf
- Preciado, B. (2019). *Un apartamento en Urano*. Crónicas del cruce. Anagrama.
- PrNeix, (21 de enero de 2013). *Gilbert Simondon Entretien sur la mécanologie [complet] 1968 (R1: Bobine 1 de 3) [video]*. <https://www.youtube.com/watch?v=VLkjI8U5PoQ>
- Saussure, F. D. (1991 [1916]). *Curso de lingüística general*. 24ª ed. (A. Alonzo, Trad.).
- Simondon, G. (1989 [1958]) *Du mode d'existence des objets techniques*. 3ª ed. Aubier.
- Respini, E. (s.f.). *Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up?* https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/Respini_Will_the_Real_Cindy_Sherman_Please_Stand_Up.pdf
- Tabet, P. (1979). Les mains, les outils, les armes. *L'homme*, 19(3-4), 5-61. <https://doi.org/10.3406/hom.1979.367998>

