

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.3: DECOLONIALISMOS ARTÍSTICOS: PRÁCTICAS Y PENSAMIENTOS INSURGENTES

Porque son perros. Resemantización en la representación artística peruana contemporánea

Julieta Ríos (Universidad Autónoma de Entre Ríos)

RESUMEN: En el presente trabajo me propongo establecer un diálogo entre diversos lenguajes artísticos (literatura, fotografía, arte plástico) con el fin de evidenciar cómo el arte continúa cumpliendo la función social de *ostranenie*, tal como lo planteó Víktor Shklovski en su obra *El arte como artificio*, pues analizaré —a partir de las obras seleccionadas— la representación artística de un momento emblemático del conflicto armado interno en Perú, durante el accionar de Sendero Luminoso (SL), con el fin de reflexionar, mediante los conceptos de *paradigma otro* y *colonialidad del poder*, de Walter Mignolo, acerca de los discursos de “dominación” y “liberación” que atravesaron dicha época. Para ello, construiré un corpus conformado por fragmentos de la novela de Claudia Salazar Jiménez, *La sangre de la aurora*; una fotografía tomada por Carlos Bendezú en 1980, publicada en la revista *Caretas*; el video *Alfabeto de una guerra* y un *collage* sin título, ambos de Santiago Quintanilla, pues todos presentan la violencia ejercida desde el poder sobre los cuerpos animalizados y humillados. De ahí el título del ensayo, *Porque son perros*.

Palabras clave: Violencia; Animalización; Conflicto armado interno; Cuerpos; Colonialidad de poder; Emancipación.

Introducción

En “Error de portugués”, un poema de Oswald de Andrade (2001, p. 225), se plantea una situación hipotética: ¿qué hubiera pasado si la llegada de los europeos se hubiese dado en otro contexto? Y se responde así:

Cuando el portugués llegó

bajo una violenta lluvia

vistió al indio

¡Qué pena!

Si hubiese sido una mañana de sol

el indio hubiese desnudado

al portugués

Más allá de la ironía y el humor del poeta brasileño, podemos leer en esos versos una consecuencia de la conquista: el avasallamiento cultural.

Para continuar reflexionando desde la perspectiva antropofágica del modernismo brasileño, los artistas e intelectuales latinoamericanos del siglo pasado debieron registrar e interpelar el espíritu colonialista y reconocerse, a partir del pensamiento situado, en un lugar distinto al de “periferia” en el que el eurocentrismo los había ubicado. Así lo expresa, por ejemplo, Mario Pedrosa en su “Discurso a los tipinaquis o nambás”, en París, en el año 1975, citado por Andrea Giunta en la introducción de su obra *Contra el canon* (2020, p. 13).

Pensar la reconstrucción cultural latinoamericana desde las posibilidades que ofrecen las diversas manifestaciones artísticas con su poder reparador, memorial, subjetivo, resulta fundamental tanto para observar las tensiones históricas entre los discursos de dominación

y de emancipación, como para producir nuevos paradigmas filosóficos, pragmáticos e históricos.

En el presente trabajo, por lo tanto, me propongo establecer un diálogo entre diversos lenguajes artísticos (fotografía, arte plástico y literatura, en este orden) con el fin de evidenciar los modos que nos ofrece el arte, al obstaculizar y aumentar nuestra percepción de la realidad, para volver a sumergirnos en los hechos históricos, profundizarlos y problematizarlos, pues en las manifestaciones artísticas escogidas el pasado se vuelve presente a través de su reelaboración, representación o traducción estética. En este sentido, el corpus establecido operará como *ensemble* (Barei, 2012, p. 20), ya que, si bien podría analizarse hacia adentro, estéticamente, también remite hacia afuera, es decir, al contexto conformado no solo por la realidad, sino también por otros discursos que han colaborado en la construcción simbólica de “perro/perra” como insulto que marca desprecio por la persona a la que se le asigna.

Cuatro obras lo conforman, todas correspondientes a artistas peruanos, tres de las cuales representan un hecho emblemático del accionar terrorista de Sendero Luminoso (SL), ocurrido en el amanecer del 26 de diciembre de 1980, conocido historiográficamente como *Los perros de Deng Xiaoping*: la ciudad de Lima despertó con varios perros callejeros asesinados, torturados y colgados de los postes de luz en varias de sus avenidas. Una fotografía tomada por Carlos Bendezú (Imagen 1) ese mismo día, publicada en la revista *Caretas*, retrata justamente el momento en el que un policía desata a uno de esos perros y se convierte en una de las imágenes más poderosas. Treinta y dos años después, Santiago Quintanilla vuelve a ella para crear su *collage* (Imagen 2) y, en 2015, el video documental *Alfabeto de una guerra*, en el que participan otros/as artistas.

Esta secuencia, a su vez, se completará con ciertos fragmentos de la novela de Claudia Salazar Jiménez, *La sangre de la aurora* (2014), ya que nos permitirá reflexionar, mediante los conceptos de *paradigma otro*, de Walter Mignolo, y *dominación colonial* de Aníbal

Quijano, acerca de los discursos de “dominación” y “liberación”, propios de la retórica de SL, que atravesaron dicha época.

El corpus, entonces, parte de la representación de un hecho real y concreto, fijado en la lente de la cámara de Carlos Bendezú, para —obra a obra— ir ampliando la perspectiva y permitiendo contemplar sus consecuencias, pero también sus causas, su sustrato. Es decir, entender cómo desde el discurso de SL (y su contracara en las respuestas del Estado peruano) se trasluce el pensamiento racista sobre los cuerpos animalizados y humillados de campesinos y mujeres, a quienes —por considerarlos enemigos— se los denomina *perros/as*.

Mignolo, en el prefacio de la edición castellana de su obra *Historias locales / diseños globales*, explica que la idea de raza atraviesa la *colonialidad del poder* e implica una operación epistémica con la que se clasifica a los seres humanos en una escala ascendente que, en Latinoamérica, ha ido de la categoría de salvaje a la de civilizado. En oposición, desde un *paradigma otro*, surge un pensamiento fronterizo que, consciente de su subalternidad colonial, propone nuevas perspectivas, nuevos modos de ver y de verse, una especie de “crítica en las fronteras”, que desestabiliza las construcciones ideológicas coloniales.

El mapa que propongo aquí, recuperando la idea anterior, estaría dividido en dos: de un lado, el discurso del Estado peruano, del otro, el de la organización terrorista, ambos reproduciendo el imaginario colonial; en la frontera, deconstruyendo dicotomías, el arte, pues se constituye en un instrumento que recupera la memoria reciente de la sociedad peruana, partiendo de la subjetividad de los/as artistas y se alimenta con el intercambio colectivo a través de la circulación y difusión de las obras.

Perros: concepto y figura

Comencemos por la fotografía. El evento de los perros colgados en Lima se lee hoy como el anticipo de lo que SL llamaría “Guerra popular contra el Estado peruano”, pero aún desconocido en aquel entonces, por lo que el hecho fue registrado por varios medios periodísticos con cierta incertidumbre. Su lectura posterior da cuenta de una puesta en escena cargada de sentido, un mensaje lanzado no solo a la sociedad peruana, ya que pretendía mostrar la lealtad de Abimael Guzmán al movimiento maoísta chino y la condena del giro político dado por Deng Xiaoping, a quien consideraba un traidor, un *perro*, o *hijo de perra*.

A partir de 1980, los ajusticiamientos públicos realizados por SL incluyeron letreros empleando la denominación “perro” para referirse al ajusticiado, ya sea por ser considerado reaccionario, delator o cómplice del gobierno. Un ejemplo fue el asesinato, en mayo de 1987, de José Herrera Méndez, teniente gobernador de Acomayo (en Huánuco) a quien SL acusó de ser “perro de Alan García” (DESCO, 1989, p. 1001).

Podríamos observar, entonces, cómo mediante una serie de categorías teóricas (marxismo-leninismo-maoísmo-pensamiento Gonzalo) SL organiza, a partir del signo “perro”, esa porción de mundo y modela la mirada que la concibe como única. En este sentido, su discurso propondrá un cambio de perspectiva, pero no de los términos de la conversación, pues persistirá la operación epistémica de clasificación: nosotros/ellos; leales/perros.

En *La sangre de la aurora*, las citas del discurso de liberación revolucionario aparecen indicando la ironía de la repetición del proceder violento del Estado, hecho que SL condena y ataca: “Larga ha de ser pero fructífera, cruenta ha de ser pero brillante; dura ha de ser pero vigorosa y omnipotente. Se ha dicho que con fusiles se transforma el mundo, ya lo estamos haciendo”. Para Marta, una de las protagonistas, como integrante de la cúpula de SL, los miembros del Estado son *perros* (Salazar Jiménez, 2014, p. 9). De esta manera, la

novela permite evidenciar cómo el discurso de SL comparte el imaginario del Estado, al que pretende combatir.

Pero volviendo a la fotografía, si fueron varias las imágenes publicadas durante los días posteriores al evento, ¿por qué la de Bendezú se volvió emblemática?



Imagen 1 – Fotografía de Carlos Bendezú. *Caretas*, 1980

Desde el punto de vista del *studium*, la fotografía documenta un instante del hito histórico y se convierte en una estrecha puerta de ingreso a todo ese sistema de signos y significantes, pues detiene el instante en el cual un policía desata a uno de los siete perros colgados. Sin embargo, pensarla como un medio para representar la realidad de manera transparente, veraz y objetiva resulta difícil, pues sabemos que el universo del realismo fotográfico se encuentra solamente dentro de su encuadre y lo que ocurre fuera siempre es mucho más complejo. Pero, por otra parte, esa misma existencia fotográfica, que trasciende la ausencia, es la que permite generar una relación con lo desaparecido. Tal es la función, por ejemplo, del proyecto *Yuyanapaq. Para recordar*: un relato construido con alrededor de doscientas fotografías tomadas durante los veinte años de violencia política (1980-2000), que pretende mostrar a los/as espectadores/as qué ocurrió durante esos años en el Perú. En tanto informe visual, *Yuyanapaq* hace referencia a la legitimidad de la cual está imbuida la Comisión de la Verdad y Reconciliación, apropiándose de los objetivos que la originan: analizar el contexto de surgimiento de la violencia política y contribuir al esclarecimiento de los hechos, a la verdad de lo ocurrido.

En *La sangre de la aurora*, nada casualmente, una de sus protagonistas es fotógrafa. Al revelar una serie de fotografías tomadas en un pueblo ayacuchano, luego de un ataque senderista, piensa:

Otro grupo de fotografías parecían cortadas, como si reclamaran salir del marco, obligando a prolongar las miradas de las mujeres, de los hombres, de los niños contenidos entre esas cuatro líneas. Ahí está la del pueblo envuelto en la humareda. Ese olor que jamás me soltará. Son fotos que empujan a mirar fuera del encuadre, a revelar todo eso que aún no se había podido capturar. ¿Cuánto queda fuera del marco? (Salazar Jiménez, 2014: 78).

Fuera del marco de la fotografía de Bendezú quedan el olor de los cuerpos colgados, las sensaciones experimentadas por los transeúntes al encontrarse con ellos, la incertidumbre social de cara a la escena. Por eso, el artista peruano Santiago Quintanilla se apropia de ese

fragmento de realidad existente en la fotografía, da entidad al *punctum* y la concibe como una invitación a cuestionar dogmas y abrir polémicas, a romper el silencio de la estupefacción y quebrar la enajenación del olvido, a erigir otras miradas y nuevos documentos. Así crea *Alfabeto de una guerra*, un video que reúne las obras y las voces de cinco artistas, quienes —a partir de la figura del perro, de sus concepciones y miradas del hecho histórico y desde sus estilos estéticos propios— la reelaboran.

El *collage* sin título, integrante de la serie *Objetos fúnebres* (Imagen 2), es una de las obras que forma parte del proyecto de Quintanilla y que él describe allí mismo como “una autopsia que pretende identificar la causa, el origen de la muerte, no solo del animal, sino también del episodio histórico”. En este sentido, el *collage* presenta nuevas dimensiones simbólicas al evento y a la violencia vivida durante esos veinte años. La yuxtaposición de datos estadísticos, el emblema comunista y la infografía del animal evidencian los diversos ejes sociopolíticos y culturales que atravesaron dicho período, sin perder de vista la perspectiva racista presente en el signo “perro”, signo que pretende diseccionar para entender. En esa búsqueda, creo, se instala el *paradigma otro*: en el reconocimiento de que habrán de transitarse nuevos caminos para comprender el origen de la violencia y sus consecuencias.



Imagen 2 – Santiago Quintanilla. Sin título. De la serie *Objetos fúnebres*, 2012

De esta manera, las obras vuelven al pasado histórico para exponer su violencia desde la memoria de los sentires y las emociones del presente, del cual estos artistas forman parte, y no desde el discurso político ideológico heredado. En la novela de Salazar Jiménez, por ejemplo, este *paradigma otro* lo encarna el personaje de Modesta, una campesina que, solo

después de tomar conciencia de que puede luchar y mantenerse viva por sí misma, enfrenta el miedo uniéndose a otras como ella. Y es en este proceso de concientización cuando deja de usar la segunda persona y encarna la primera:

... controlo mis manos que están frías y casi no se quieren mover y, de un tajo, le corto el cuello al miedo. Lo desangro y lo dejo seco para que se salga de mi cuerpo. Me escapo. [...] Agarré la olla de sopa hirviendo y se la eché en sus partes. Ha gritado como si el alma se le estuviera escapando. Su fusil se ha caído y lo levantamos para golpearle la cabeza. Para eso no eres valiente, pues, soldadito. A nadie más le vas a hacer porquerías, ¡chancho! Se ha desmayado. Lo dejamos tirado. Vámonos, mamachas, vámonos. Ellas me siguen, iremos juntas por los caminos (2014, pp. 79-80).

Mel y Marcela (Marta), en cambio, hacen uso de discursos críticos, pero desde un punto de vista europeo (la primera) y masculino (la segunda) para sostenerse.

Para su incursión en la selva, Melanie consigue un salvoconducto a través del padre de una amiga. Tiene contactos, una profesión, una piel blanca que le permiten cumplir con su propósito.

Uno de los oficiales detiene su almuerzo. Me mira. Suertuda que es usted, ah. Cómo habrá hecho para conseguir el salvoconducto, porque así nomás no los están soltando. Hasta mis superiores han dicho que la cuidemos. Pienso en el vodka y en todas ellas. Salud por ellas, cuyos nombres no puedo decir y a quienes también yo debo proteger. Le sonrió al capitán, sin decirle nada en particular (2014, pp. 57-58).

Marcela, en cambio, debe hacerse un lugar en el partido. Pero para eso, debe abandonar su feminidad, su “debilidad”, incluyendo su rol de esposa y madre.

Borré las marcas de la debilidad. Un trozo de algodón humedecido para limpiar el maquillaje de mi rostro. Limpio y puro debía quedar en este nuevo nacimiento. Sujeción

plena e incondicional. Sin adornos, ni aretes, nada. [...] La igualdad comenzaría por nosotras (2014, p. 26).

A través de sus tres protagonistas, la novela logra poner en evidencia el carácter complejo de la realidad y apartarse de dicotomías ideológicas o estéticas, multiplicando y profundizando los ejes de la violencia local y su relación con la violencia universal, a la vez que renueva la confianza en el arte como intersticio para vislumbrar el pasado reciente. Más allá de sus diferencias sociales, las tres mujeres son violentadas mediante el discurso y el accionar patriarcal. Sus cuerpos son animalizados, cosificados, pero la única que cobra conciencia de su vulnerabilidad, para fortalecerse y renacer, es Modesta.

A modo de conclusión

La inclusión de la fotografía de Bendezú en los proyectos *Yuyanapaq* y *Alfabeto de una guerra* persiguió el objetivo de desarticular los relatos de la historia oficial del conflicto armado interno y proponer una relectura por parte de la sociedad peruana, de su historia reciente, debido a que aún sufre las secuelas de dicho periodo.

Volver a leer estas imágenes en el presente implica recordar, implica luchar contra el olvido de los sucesos que evocan, volver a ofrecer su percepción es el aporte del arte: favorecer la construcción o la ampliación de la memoria colectiva.

En este sentido, la inclusión de la novela *La sangre de la aurora* en el recorrido propuesto ratifica la función del arte como medio para crear nuevos sentidos, generar nuevas lecturas, construir o mantener viva la memoria del pasado reciente de la sociedad en la que circula.

De este modo, vemos cómo el arte despliega un nuevo horizonte crítico que nos permite conocer, reflexionar y revalorar las tensiones y los conflictos del proceso histórico de la sociedad peruana, al menos desde el año 2000 en adelante; pero también reflexionar sobre la sociedad en la que nos encontremos inmersos/as.

Referencias bibliográficas

Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Ferreyra Editor.

de Andrade, O. (2001). *Escritos antropófagos*. Corregidor.

DESCO. (1989). *Violencia política en el Perú, 1980-1988*. Dos volúmenes. DESCO.

Giunta, A. (2020), *Contra el canon*. Siglo XXI.

Mignolo, W. (2003), *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.

Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad – racionalidad. Bonilla, H. (Comp.), *Los Conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. FLACSO, Ediciones Libri Mundi, pp. 437-449.

Quintanilla Flores, S. (2015). *Alfabeto de una guerra*. Video digital. Vimeo.

<http://www.santiagoquintanilla.com/alfabeto.html>

Quintanilla Flores, S. (2017). *La construcción del motivo emblemático del perro ahorcado en las narrativas limeñas sobre la violencia política en el Perú*. PUCP.

Salazar Jiménez, C. (2014). *La sangre de la aurora*. Portaculturas.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.