

LINA MARCHA
QUE NO
ESPERA MAS:
LAS CIUDADANIAS
POSTERGADAS
INVADEN EL
CENTRO DE LIMA

INTRODUCCION*

Esta investigación quisiera contribuir al fortalecimiento de espacios de reflexión crítica en torno a los vínculos entre lo simbólico y lo político, así como en torno a las potencialidades y limitaciones de la creación contemporánea en el Perú de hoy. Creo que a pesar de cierto optimismo generalizado, hay muchas razones para considerar que el presente es bastante más problemático de lo que el sentido común local prefiere creer. Por ello, intentaré probar que el ansia frenética del desarrollo económico en el Perú actual se sostiene en el ocultamiento de un núcleo duro de desigualdad y colonialidad que le es constitutivo, y que puede ser develado a través del arte con sencillas pero potentes operaciones simbólicas.

En este caso veremos cómo a través del video arte, en una producción llamada Cisterna¹, Cristian Alarcón evidencia la falta de agua y acceso a servicios básicos en la capital del Perú al trasladar baldes y bateas desde un asentamiento humano al Palacio de Gobierno. Para el análisis, recurriré a algunas categorías como: identidad cultural, raza, colonialismo, distribución, reconocimiento.

En esta propuesta visual, se parece desear interrumpir la circulación frenética de la modernidad y exigir la puesta al día de reclamos postergados. Es decir, las demandas de justicia se hacen visibles en el campo social al recorrer espacios representativos del comercio, la iglesia y el Estado. De este modo, vemos una interpelación directa a instituciones cuyas acciones moldean en granparte las condiciones materiales y los imaginarios compartidos de los peruanos.

Este video pertenece al conjunto de manifestaciones culturales que nos permiten observar el inconsciente colonial del actual momento de éxito económico que vive el Perú contemporáneo. Para ello utilizaré fuentes bibliográficas enfocadas en pensar el devenir del país y sus problemas estructurales. También recurriré a autores que han sabido vincular el arte contemporáneo con lo político, intentando una integración fluida de estos referentes

* Trabajo final para el curso Imagen e Interculturalidad, dictado por María Eugenia Ulfe en el 2014 - I, que tomé de electivo para mi Maestría en Estudios Culturales de la Pucp. El curso es de la Maestría en Antropología Visual.
1, El video puede observarse en: <http://cristianalarconismodes.blogspot.com/2007/10/cisterna.html>

diversos, pues considero que en nuestro contexto aún son escasas las miradas que trasciendan estas fronteras. Guiaré este ejercicio por algunas preguntas transversales:

La pregunta central que guía este texto es la siguiente:

- **DE QUE MODO LA MODERNIDAD PERUANA SE SOSTIENE EN EL OCULTAMIENTO DE UN NÚCLEO DURO DE DESIGUALDAD Y COLONIALIDAD QUE LE ES CONSTITUTIVO?**

Además, al analizar el objeto de estudio elegido, me interesa también responder las siguientes cuestiones:

- **QUE TIPO DE INTERVENCIÓN POLÍTICA EJERCE ESTA PROPUESTA ARTÍSTICA?**
- **¿CUAL ES EL SUJETO POLÍTICO QUE PROPONE?**

Hay que tomar en cuenta que al aislamiento del arte contemporáneo local y sus pocas conexiones con otras esferas de la vida pública, se suma la manera en que sus deseos de insertarse en las dinámicas de creación globalizadas superan sus capacidades de autocritica y de tomar distancia frente a fenómenos internacionales como: la espectacularización de las manifestaciones culturales, su privatización y elitización progresiva, la manera en que las necesidades del mercado pueden pausar las agendas temáticas y estéticas a lo ancho del globo, aún (y a veces sobre todo) las más marginales. En ese sentido, puedo afirmar que mi objeto de estudio están en el lado opuesto de lo que Jacques Rancière considera “arte policial”: es decir, aquel arte que sostiene el “reparto de lo sensible”²(Rancière, 2009, 10), y que suele ser el más abundante. Más bien, si “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2009), creo que el trabajo que analizaré propone agudos comentarios sobre nuestro contexto, justamente poniendo en tela de juicio el reparto dado de lo sensible.

Me interesa conectar distintas disciplinas y acercamientos teóricos pues considero que el arte permanece distanciado de debates importantes sobre el país, siendo aun insuficientemente aprovechado como detonador de discusión y reflexión.

2. El autor utiliza el concepto para referirse a las evidencias sensibles que visibilizan un común “y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. (...) (el reparto de lo sensible) hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce.”

Para esto, comenzaré con una breve descripción de la operación artística: haciendo un recuento de la estrategia utilizada por el artista para elaborar el video y las implicancias de su apuesta estética: economía de medios y la utilización de una técnica de animación tradicional. A continuación me concentraré en un análisis del acompañamiento musical del video, vinculándolo al espíritu movilizador y dispuesto a reclamar sus derechos de gran parte de pobladores del país, preguntándome por la relación entre la música y la protesta social promovida desde el ande, así como por las “nuevas” estrategias en la protesta social.

Luego realizaré una analogía entre el recorrido que realizan los baldes y bateas comandados por Alarcón, atravesando la ciudad para llegar a las puertas de la máxima autoridad nacional y la situación de los sectores de la población limeña que han expandido la ciudad en las últimas décadas. Aunque por un lado se festejan sus aportes culturales o su capacidad de sobrevivir en duras condiciones (eufemísticamente denominada “emprendimiento”), por el otro se deja muchas de sus necesidades a la deriva, como la satisfacción de recursos básicos, entre ellos el acceso al agua potable. En ese sentido, me interesa la forma en que el video es elocuente respecto a la convivencia de varias Limas y sus distintas versiones de la modernidad. Además, relacionaré la pertinencia del video con uno de los temas fundamentales en la conflictividad social de la última década en el Perú: las industrias extractivas y los usos diferenciados del agua entre Lima y provincias.



Finalmente abordaré el tema de los sujetos del conflicto: Donde contextualizaré la forma en que el acceso inequitativo a recursos básicos para la vida es característico de una sociedad históricamente racista y excluyente. Las luchas políticas entonces se convierten en luchas por el reconocimiento y el derecho a la ciudadanía.

DESCRIPCION DE LA OPERACION ARTISTICA

Es importante para comenzar realizar una breve descripción del trabajo realizado por Cristian Alarcón. Este video ha sido elaborado mediante la técnica de animación conocida como stop motion, que consiste en generar la ilusión de movimiento mediante la superposición de imágenes fijas tomadas secuencialmente. De este modo, es posible lograr que objetos inanimados se “muevan”. Si bien el objetivo al utilizar esta técnica suele ser aparentar un movimiento fluido y verosímil, para lo cual es preciso lograr secuencias muy completas de fotografías considero que en este caso es coherente la decisión del artista de utilizar pocas fotos creando más bien un desplazamiento rudimentario de los elementos en el espacio.

Este desplazamiento entrecortado y abrupto está además justificado porque los movimientos de los baldes siguen el compás de la pieza musical que acompaña las imágenes. La importancia de ese hecho será comentada más adelante. Por ahora quisiera señalar que la coherencia que atribuyo a la sencillez de la propuesta visual y de los recursos utilizados para realizarla consiste justamente en el tema que aborda.

Los baldes provienen de una casa pobre en alguna zona periférica de Lima, que depende de una cisterna para acceder al agua. Es desde ese entorno precario que surgen, sustrayéndose de una actividad cotidiana (ser usados para transportar agua en un lugar donde son fundamentales para la vida diaria) para realizar un largo recorrido hasta el centro de la ciudad.

Ese desplazamiento hace claramente alusión a las marchas que tradicionalmente constituyen una de las formas más evidentes de protesta. Dichas marchas suelen ser protagonizadas por gente de pocos recursos económicos, que utiliza para movilizarse y manifestarse lo que tiene a la mano, aquello a lo que puede acceder desde su contexto inmediato. En ese sentido la importancia de este tipo de acciones radica en la congregación y masividad, en la concordancia respecto a un objetivo o demanda común y la persistencia para culminar el recorrido decidido colectivamente.

Los baldes de Alarcón reproducen esas dinámicas y el video parece rendirles homenaje, o sumarse a ellas animado también por una urgencia compartida. Y la importancia de dicha urgencia es

más grande que sus aparentes limitaciones técnicas. El artista, como los pobladores de los sectores sociales descontentos con sus condiciones de vida, emprende la acción y expresa su sentir con aquello que tiene a su disposición, con los recursos que tiene a la mano, cuya materialidad es elocuente respecto de su procedencia y condición.

YA ES HORA! EL LOMPA DE LA MARCHA DELIDIDA

Es fundamental al acercarnos a analizar un trabajo audiovisual no asumir la habitual predominancia de lo visual como sentido privilegiado de nuestra percepción y considerarlo siempre en relación a lo auditivo. En este caso este aspecto es clave pues como venía diciendo, las imágenes están totalmente organizadas de acuerdo al compás de la canción elegida por el artista.

El avance de los baldes de plástico desde la periferia al centro del poder capitalino está pauteado por el ritmo de la canción Toril Llatino del cantante huanuqueño El jilguero de Llata, que presenta una actitud decidida y vital.

Cabe resaltar que no es frecuente en el arte contemporáneo local recurrir a insumos andinos para la creación. Si bien en la última década es fácil identificar que desde el arte y las industrias culturales han empezado a mirarse ciertas prácticas populares como elementos utilizables y apropiables (como la estética del cartel chicha), esta aproximación del arte menos masivo de formas culturales tradicionales se caracteriza más por depender de tendencias coyunturales que por manifestarse espontáneamente con rumbo propio. Este creo que es el caso de Alarcón, que elige una canción idónea para su propuesta, que sin embargo no es tan conocida ni interpretada por alguien muy famoso. Aunque la trayectoria de Arturo Reyes Rosales, el Jilguero de Llata fue recientemente reconocida por el Ministerio de Cultura, no parece ser su persona lo que ha motivado la inclusión del tema musical tanto como la pertinencia de su fuerza interpretativa.³

De este modo Cristian utiliza un medio no tradicional para difundir una canción de origen andino, generando un cruce de referentes interesante entre un medio todavía considerado relativamente “nuevo” dentro de los parámetros del arte local

3. <http://www.cancioneros.com/co/5391/2/el-ministerio-de-cultura-peruano-distingue-al-cantor-popular-jilguerillo-de-llata> Consultado el 9/7/14.

y una manifestación cultural que suele ser estereotipada como anclada en el pasado. Si consideramos como Stuart Hall, que “el sentido es producido por la práctica, por el “trabajo” de la representación. Es construido mediante la significación – es decir, por las prácticas que producen sentido.” (Hall, 2010, 455) podemos reconocer la importancia de las decisiones tomadas en el ámbito artístico entendiéndolo como una práctica eminentemente productora de sentido, dedicada justamente al trabajo de la representación.

En este caso es potente la decisión del artista de vincular un tema de un género emblemático como el huayno con un contexto al que no suele vincularse, realizando un ejercicio de descentramiento de los sentidos comunes locales que habitualmente fijan las expresiones populares, sobre todo provenientes de la sierra, para insertarlas dentro de representaciones rígidas y “ancestrales”. Por el contrario, este video muestra que las creaciones culturales no tienen por qué restringirse a funciones o contextos determinados, si no que sus usos, formas de circulación, consumo e interpretación son ilimitadas, siendo el arte un vehículo idóneo para aprovechar su dinamismo y potencialidad intrínsecas.

La eficacia de este recurso en este trabajo es mayor si lo entendemos como un señalamiento de la importancia de la música como elemento movilizador. Y más aun, si reconocemos a la música andina como un dispositivo enormemente aglutinante, cohesionador, forjador de identidades y reivindicaciones. En un país multicultural como el Perú, es sabida la importancia de la música como signo identitario y vehículo de autoafirmación sobre todo a partir de los procesos migratorios desde mediados del siglo veinte. Allí donde ha habido desarraigo y desesperanza la música ha podido crear espacios de encuentro y solidaridad, posibilitando el surgimiento de certezas y sentimientos de familiaridad aun dentro de la precariedad más extrema.

Esta característica de la música como portador de rasgos compartidos es algo que han entendido cabalmente los sectores que en los últimos años se han ido convirtiendo en los principales actores de la conflictividad social. Los pobladores de la sierra del país, que han venido alzando su voz de protesta en contra de las decisiones que desde Lima los afectan directamente, sobre todo en relación a la profundización de un modelo económico neoliberal basado en el extractivismo, son quienes recientemente han desafiado con más fuerza el status quo. Esto ha tenido un efecto evidente en las retóricas de la protesta, que se han ido enriqueciendo notablemente, ampliando una estética monocroma y marcial, heredera de las formas solemnes de los 70s, aun

prevalecientes en ciertos partidos y movimientos limeños.

Por el contrario, lo que ha podido verse en hitos de expresión popular de descontento como la Gran Marcha Nacional del Agua del 2012 o la Marcha por el Baguazo del 2009, son manifestaciones que incorporan lo cultural, enriqueciendo el color y variando el tono de las manifestaciones. Si bien hay que reconocer que esto se debe también a la mayor presencia de movimientos feministas o de mujeres (cuya estética es menos agresiva y apela al sentido del humor o la irreverencia) y sectores despolitizados pero solidarios con dichas causas, es preciso notar la riqueza que los grupos provenientes del ande imprimen en estos eventos con sus vestimentas coloridas e incorporando muchas veces bailes y cantos. Es este último un rasgo característico de las comitivas que han venido repetidas veces de Cajamarca a Lima, que suelen recorrer calles e instituciones entonando sus tradicionales coplas, alterando las letras típicas para insertarles mensajes directos contra el gobierno y referentes específicos como el proyecto minero Conga.

El video Cisterna entonces, aparece en un momento en el que la protesta social apela a las identidades culturales para complejizarse y ganar en potencia comunicativa y está en sintonía con las estrategias utilizadas para lograrlo. La música no sólo marca la pauta de las acciones a seguir por los involucrados sino que es el motor de su capacidad de movilización conjunta.

DE "DEL CAMPO A LA CIUDAD" A "DE LAS AFUERAS AL CENTRO DE LIMA"

Leo el trabajo de Alarcón como una pregunta por la situación actual del país, en la que podemos pasar de hablar "Del campo a la ciudad" a "De las afueras al centro de Lima". Es decir, de reconocer un momento post pico del fenómeno migratorio en el cual por fin se ha asumido la capacidad de los migrantes y sus descendientes de transformar la ciudad y hacerla suya. Pero también un momento en el que lo que corresponde es preguntarse por qué es lo que impide que los sectores de la población limeña que han expandido la ciudad en las últimas décadas lleguen a ser ciudadanos.

Con el desarrollo de la modernidad y la consolidación de los Estados nacionales, se asumió la noción de ciudadanía como una que

“alude ante todo a una relación política, aquella que vincula individuos y/o grupos socio-culturales (para algunas tradiciones) con el Estado y la sociedad nacional en su conjunto. Las nociones de ciudadanía que orientan la vida pública de una sociedad establecen los términos de referencia a través de los cuales se define quiénes conforman y bajo qué normas y reglas se regula la convivencia. Discutir sobre ciudadanía implica, entonces, dar cuenta de los mecanismos a través de los cuales se produce la integración de los distintos componentes (individuales o colectivos) de un Estado y una sociedad nacional. De allí que se la pueda considerar ampliamente como un concepto que permite conocer cómo en cada período histórico las sociedades se estructuran, estableciendo criterios de inclusión y exclusión, y cuáles son sus estrategias para legitimar a sus autoridades.”

(Alfaro, 2008, 202)

En el video, los baldes atraviesan Lima desde un contexto evidentemente pobre, árido y fuera de la cobertura de los servicios básicos para vivir (como el agua potable) hacia el centro emblemático del poder político, y emblemático del Estado Nación: Palacio de Gobierno.

En su camino, la cámara muestra otros lugares útiles para graficar las tensiones que caracterizan a Lima como un espacio de permanente conflicto justamente entre lo incluido y lo excluido. Consciente de esta inequidad característica del contexto, el artista describe de este modo su propuesta:

“En Lima al rededor de un millón doscientos mil ciudadanos no tienen acceso al servicio de agua y saneamiento conectados a su red.

Esta parte de la población no se abastece en forma permanente ni en cantidades suficientes, sino a través de camiones cisternas y almacenado el agua en depósitos de plástico o pequeños tanques rudimentarios. Convirtiéndose en zonas vulnerables a deslizamientos, incendios, contaminación y enfermedades.”

(Alarcón, 2007)

A continuación analizaré la secuencia de lugares que los baldes recorren para llegar a Palacio:



La imagen con la que inicia el video corresponde a algún asentamiento humano en las afueras de la ciudad, aquellas afueras que sin embargo han ido dejando de serlo progresivamente, ampliando sus límites hasta conseguir poco a poco urbanizar espacios que pudieron haber sido considerados “la nada” por su aridez y aislamiento.

En este caso el encuadre pone en primer plano la geografía del lugar donde la señora vive: un terreno infértil que como señala el artista, es propicio para los deslizamientos y potencialmente inseguro. Este paisaje suele ser desconocido para quienes no viven en esas zonas de la ciudad. Sus imágenes nos llegan

normalmente a través de las noticias para reportar desgracias, crímenes o visitas de las autoridades en época de elecciones. Es principalmente cuando se dedican a actividades proselitistas cuando las autoridades entran en contacto con estos espacios, restringiendo su relación con sus pobladores a relaciones clientelistas, sobre todo a partir del gobierno de Alberto Fujimori, quien se caracterizó por visitar lugares recónditos llevando regalos.

Habitualmente lejos de los beneficios posibles de las políticas públicas de turno, estos espacios marginales crecen y se reproducen cada día dependiendo exclusivamente de los criterios y recursos de sus habitantes. En su cotidianidad, la lejanía con el Estado es perceptible ante la ausencia de condiciones mínimas de salubridad y seguridad, pero además, de expectativas de satisfacción de necesidades futuras más complejas. El discurso de los gobiernos recientes (especialmente el de Alan García) al respecto es perverso: al hablar de los sectores populares y su extracción migrante se suelen festejar sus aportes culturales o su capacidad de sobrevivir en duras condiciones inventándose formas de generar recursos propios (eufemísticamente denominada “emprendimiento”), mientras se evaden responsabilidades centrales, dejando a la deriva la satisfacción de recursos básicos, entre ellos el acceso al agua potable.

De acuerdo al último Censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática – INEI, 700 mil habitantes continúan usando camiones cisterna para abastecerse en Lima y siete millones de personas no tienen acceso a agua potable segura a nivel nacional según la Autoridad Nacional del Agua.⁴ Sin embargo no se tiene celeridad para revertir esta situación, a pesar de una situación macroeconómica que lo permite.

Esta inacción puede ser leída a la luz de los criterios empleados por Akhil Gupta para hablar de violencia estructural:

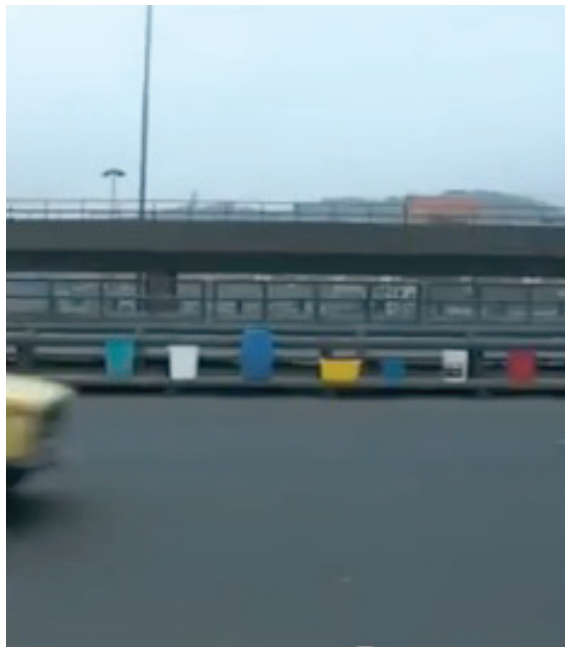
“Aquello que debería ser considerado excepcional, una tragedia, una desgracia, pero no lo es: las formas invisibles de violencia que resultan en las muertes de millones de pobres, especialmente mujeres, chicas, gente de las castas más bajas, e indígenas. ¿Qué hace invisible a esa violencia? ¿Cómo puede uno pensar no sólo sobre actos deliberados de violencia como la brutalidad policial, sino también la acción e inacción política, administrativa y judicial que impiden que la gente pobre tenga una vida en la que obtenga atención médica y asegure necesidades vitales como alimentación,

4. Datos obtenidos en: <http://www.eumed.net/eve/resum/07-junio/ljtd.htm> y <http://www.camara-alemana.org.pe/downloads/2-130311-ANA.pdf> Consultados el 9/7/14.

vestimenta, abrigo y salubridad? (...) Más importante, ¿cómo esta violencia se da por sentado en las prácticas rutinarias de las instituciones estatales de modo que desaparece de la vista y no es tematizada como violencia en lo absoluto?” (Gupta, 2012, 5)

El día elegido para grabar la escena en cuestión no puede ser coincidencia y así, la característica neblina limeña aparece borrando tanto cualquier horizonte esperanzador como cualquier atisbo de conexión entre el espacio que muestra y ese más allá al que los baldes deciden dirigirse. La división de los espacios es clara y es esa imposibilidad de acceso la que los baldes deciden desafiar con el camino que emprenden hasta desaparecer en la neblina.

La metáfora es potente: su horizonte tapado sintoniza con la extensión del concepto de violencia estructural como equiparable a cualquier situación en la cual algunas personas son incapaces de desarrollar sus capacidades en todo su potencial y definitivamente si no son capaces de hacerlo del mismo modo que otros. Esa barrera de neblina ocultando aquello que excluye a quienes sí vemos parece también aludir el hecho de que “la violencia estructural es un término espacioso, que abarca no sólo la exclusión de derechos como la comida y el agua, sino también la exclusión de ciertos grupos de formas particulares de reconocimiento (derechos ciudadanos, igualdad ante la ley, derecho a la educación, representación, etc.)” (Gupta, 2012, 20)



Una vez cruzada la neblina, vemos a los baldes abriéndose paso entre lo que suele llamarse la “jungla de cemento”. La opacidad del ambiente sigue reinando y la poca amabilidad del paisaje sintoniza con la indiferencia de sus habitantes. La marcha frenética de la modernidad (el ritmo de la producción imparable, asegurada por la fuerza del trabajo de las mayorías, precariamente transportadas en vehículos inseguros) no va a detenerse por insignificantes baldes de plástico. El cobrador del micro llama a sus pasajeros

sin notarlos y los peatones pasan apurados a su lado sin mostrar extrañeza.

Como ocurre durante las marchas, la calle suele responder con poca curiosidad a su irrupción en el espacio. Sus reclamos pasan generalmente desapercibidos, tanto en el espacio público como en las instancias de poder. Ante la aparente imposibilidad de cambio, asentada no sólo por nuestra conflictiva historia sino por la progresiva despolitización promovida por el gobierno Fujimorista y la globalización neoliberal, los disidentes son elementos disonantes y minoritarios.



Como estos coloridos pero sencillos baldes, las movilizaciones en el espacio público suelen interrumpir la rutina menos de lo que se proponen, exponiendo la fragilidad de sus cuerpos en entornos tan apáticos como agresivos sin garantía alguna sobre su seguridad o el éxito de su misión.

Luego los baldes cruzan el distrito de San Isidro, específicamente la zona denominada “centro empresarial”, donde se congregan las principales entidades financieras del país. Es decir, el centro del poder económico peruano (cada vez más ligado a lo transnacional), que en las últimas décadas ha confirmado ser, en síntesis, el centro del poder.

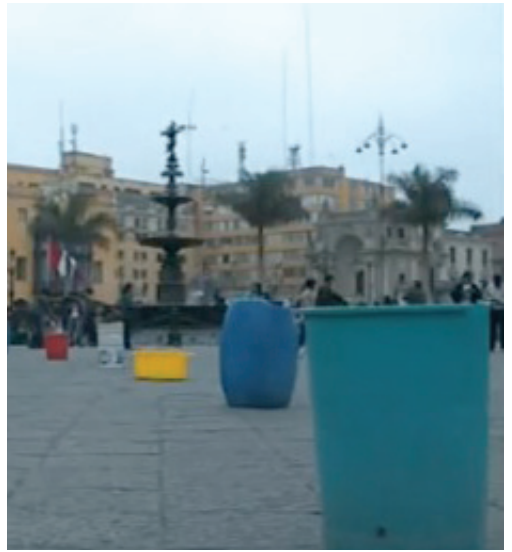
Asumiendo la teoría de Aníbal Quijano que permite entender la modernidad como un patrón de poder mundial globalizado basado en la hegemonía de instituciones producidas según ese mismo patrón de poder, es decir que:

“En el control del trabajo, de sus recursos y productos, está la empresa capitalista; en el control del sexo, de sus recursos y sus productos está la familia burguesa; en el control de la autoridad, sus recursos y sus productos, el Estado-nación; en el control de la intersubjetividad, el eurocentrismo.” (Quijano, 2000, 214)



Podemos afirmar no sólo como él sostiene que dichas instituciones existen en relaciones de interdependencia que hacen que este patrón de poder opere como un sistema sobre la totalidad de la población planetaria, sino que cada vez más este sistema parece sostenerse en la articulación colonialidad del poder - capitalismo, con lo que la importancia de la institución empresarial es central, debilitando progresivamente a estados débiles como el nuestro.

La imagen de la cafetería Delicass puede interpretarse como el señalamiento de un elemento distintivo de esa sociedad tras la espesa neblina, aquella totalmente inaccesible para los sectores de donde emergen los baldes. Si en el año de grabación del video (2007) esa fachada podía ser sinónimo de consumo de lujo y diferenciación social, es obvio que siete años después las opciones en el rubro se han multiplicado exponencialmente, tanto como se han expandido y descentralizado, generando consumo de lujo y endeudamiento crediticio en sectores medios y bajos. La oferta de establecimientos sofisticados ha crecido llegando a atraer franquicias y marcas exclusivas que han cambiado radicalmente el paisaje urbano, aumentando elementos visibles que harían muy fácil graficar las brechas de desigualdad si se quisieran registrarlas visualmente en la actualidad. Resulta particularmente cruel pensar en la proliferación de una cultura gastronómica de lujo frente a índices tan altos de desnutrición y desigualdad en el acceso a alimentación de calidad a pesar de las celebradas cifras macroeconómicas y supuesta reducción de la pobreza.



La llegada al centro comienza con la vista de la Catedral de Lima, pero en primer plano vemos a un policía de tránsito realizando una acción cotidiana. Es interesante preguntarnos por la inclusión de este personaje en un video en el que hasta el momento la aparición de personas es más bien contingente.

Una posible interpretación es la intención de hablar del espacio público como uno marcado por la necesidad de orden y control. En la ruta de los baldes al palacio, alguien que encarna a las fuerzas del orden aparece protagónicamente. Si bien en este caso no impide que continúen su camino, sabemos que de ser personas desplazándose colectivamente si lo haría, pues en los últimos años las manifestaciones están prohibidas de llegar a la Plaza de Armas.

Atrás quedaron las épocas en las que este emblemático espacio era el punto final de marchas y concentraciones, como durante los días de Los Cuatro Suyos. Hoy esa plaza restringe su acceso cuando hay evidencias de movilización social y está consagrada a mantener un aspecto impecable para las fotografías que los turistas se toman ahí diariamente. La conflictividad social no puede llegar a su centro, a pesar de tenerlo en la mira, y de ello se encargan los efectivos policiales. Además de su mala fama por la corrupción generalizada, la policía es mirada con recelo por amplios sectores de la población que no considera que su objetivo último sea la protección del ciudadano. Debido a los bajos sueldos estatales, los policías trabajan haciendo servicio a particulares en sus días de franco, lo que genera situaciones ambiguas y preocupantes. Un caso emblemático al

respecto es el controversial rol de la policía en Cajamarca, donde las protestas contra el megaproyecto minero Conga han sido violentamente reprimidas por policías muchas veces transportados por buses de Buenaventura. En la lucha por la participación en las decisiones que los atañen y a recursos básicos para la vida ¿De lado de quién están las “fuerzas del orden”?, ¿Quién defiende a quién y de quién?

Si el policía genera suspicacias respecto a su rol en el espacio público, la presencia de la catedral de Lima puede también plantear importantes preguntas, sobre todo considerando el carácter represor de su cardenal. En un país supuestamente laico, es bien sabido que los poderes de facto impiden el debate y la implementación de políticas públicas capaces de revertir situaciones alarmantes como crímenes de odio, embarazos no deseados y muertes por abortos clandestinos.

Los baldes casi son imperceptibles ante la imponente de la catedral, metáfora potente de la desigualdad respecto de la repartición de poderes en el país. ¿Pueden hacerse oír voces disconformes frente a las posturas de la iglesia? Si Quijano propuso a la familia burguesa como el dispositivo de control del sexo, sus recursos y productos, podemos pensar en el rol de la iglesia en nuestro contexto como el ente que apuntala la eficacia de este control, atento a cualquier irregularidad y asomo de cuestionamiento al respecto y presto a ser cómplice de la violencia para contrarrestarlo.⁵

La imagen a continuación representa la pileta central de la Plaza de Armas. Nuevamente se pone en cuestión el tema del espacio público en el país y en ese sentido es fuerte el contraste de los baldes vacíos, probablemente cansados luego de su travesía, y la pileta que luce su elegancia y abundancia de recursos. Mientras la arquitectura de esta Plaza es heredera directa de las formas y ordenamientos coloniales de jerarquización y división por estamentos, la importancia de la pileta como emblema del lugar se renueva a medida que el objeto pileta ha ido posicionándose como elemento recurrente en el entendimiento local del espacio público. Así, a lo largo de todo el país vemos plazas, con plantas o sin plantas, con usuarios o desiertas, bien mantenidas o abandonadas, luciendo infaltables piletas cuyos generosos chorros deben resultar paradójicos para muchos pobladores que carecen de agua en sus casas y que no la disfrutan diariamente

⁵ Quedaron en el imaginario local las escenas de policías reprimiendo con violencia a manifestantes homosexuales en el atrio de la Catedral: <http://elcomercio.pe/lima/sucesos/policias-agredieron-gays-que-se-besaban-centro-lima-noticia-713170> Consultado el 9/7/14.

a menos que realicen esfuerzos o pagos considerables.⁶ Que el ex Parque de la Reserva fuera privatizado durante la gestión de Carlos Castañeda no importa, mientras los paseantes puedan deleitarse con sus modernas y rebozantes piletas. Este elemento parece colmar las expectativas urbanísticas de las autoridades en los últimos tiempos, evitándoles el pensar alternativas para lograr que el espacio público funcione como activador de encuentros más que como algo destinado a la pasiva contemplación. Que el agua sea destinada para estos fines en una ciudad asentada sobre un desierto también es lo de menos.

Finalmente los baldes llegan a Palacio de Gobierno. Poco a poco, paso a paso aparecen delante suyo en la pantalla. Primero pequeños trazando su ruta, hasta crecer y aparecer en primer plano colmando la pantalla.

Es importante prestar atención a este gesto del artista, de ir progresivamente cediéndole el espacio en el encuadre a los baldes en desmedro de la imagen de Palacio, ya que tradicionalmente este edificio equivale en el imaginario colectivo al Estado. Y en ese sentido es pertinente citar a Gupta (2012, 43) cuando afirma que los estados no son simplemente aparatos burocráticos funcionales sino espacios poderosos de producción cultural y simbólica que además son siempre representados y entendidos en formas particulares.

En este caso hemos visto un recorrido por algunos espacios representativos de las diversas Limas que coexisten simultáneamente, con sus distintas versiones de la modernidad en permanente tensión. Finalmente la llegada de estos baldes en Palacio nos habla del destino de un reclamo, de un señalamiento explícito del lugar al que se dirigen quienes deciden movilizarse desde sus lugares de origen, que es al mismo tiempo fuente de sus preocupaciones y reclamos. Es decir que es importante entender esta relación dialéctica entre causas y resultados de la conflictividad social como constituyentes del Estado en sí: “los bloques hegemónicos constantemente luchan para construir el estado como un imaginario. Por esta razón, los conflictos culturales deben ser vistos como constitutivos más que como

6. “Lo que pagan las familias peruanas sin conexión a los servicios de agua potable es 12 veces más que de los que sí cuentan con dicha conexión y esto sólo considerando el precio del agua, sin añadir el tiempo perdido en ir y venir del punto de abastecimiento a la vivienda”, señaló el presidente de Afín, Gonzalo Priálcé.” Noticia sobre declaraciones de la Asociación para el Fomento de la Infraestructura Nacional respecto a que un 48% de hogares en Lima y Callao no cuenta con agua potable de calidad. http://www.rpp.com.pe/2013-04-05-afin-el-48-de-limenos-no-cuenta-con-agua-potable-de-calidad-noticia_582819.html Consultado el 9/7/14.

efectos de las prácticas del estado o de las relaciones sociedad - estado. La violencia estructural es siempre resultado de esas luchas culturales desiguales.” (Gupta, 2012, 61)

La idea de lucha cultural es fundamental en cuanto pensamos la especificidad del problema al que alude el video en relación a nuestra historia reciente. El nudo del conflicto es el problema del agua y si en el video lo vemos abordado desde la vida cotidiana de las familias más pobres en Lima, desde el momento en que los baldes llegan a la puerta de palacio el marco referencial se amplía. Si pensamos el problema como uno nacional entonces, podemos más bien pensar el agua como uno de los temas fundamentales en la conflictividad social reciente en el Perú: las industrias extractivas y los usos diferenciados del agua entre Lima y provincias. Es en ese sentido en que la palabra cultura adquiere su real dimensión, pues los conflictos en torno a las industrias extractivas están fuertemente marcados por dos ideas antagónicas de desarrollo.

En los casos en que las poblaciones afectadas por los proyectos mineros que se imponen desde la capital (específicamente desde Palacio de Gobierno con la venia y presión del poder económico) han expresado abiertamente su desacuerdo, hemos podido ver que lo que está en juego es una concepción distinta de la vida y de la relación del hombre con la naturaleza. Como lo han manifestado repetidas veces los dirigentes de organizaciones de distintas partes del Perú, ya sea en Cajamarca contra Conga o líderes amazónicos contra los derrames en los ríos de la selva, el entendimiento de las necesidades vitales es radicalmente otro y es en ese sentido que se exige el respeto al derecho a la Consulta Previa que exige el Convenio 169 que Perú firmó con la OIT.

Los últimos gobiernos no han hecho más que desobedecer abiertamente las responsabilidades implicadas en dicha firma, con soberbia e ignorancia por Alan García, quien públicamente se ha burlado de las creencias andinas sobre la naturaleza y con hipocresía por Ollanta Humala, que candidateó asegurando priorizar el agua por sobre el oro para luego invertir la figura una vez en el poder.

Estos conflictos han evidenciado la falta de un diálogo intercultural y de condiciones mínimas de igualdad ante la ley en el momento de ejercer el derecho a la protesta, criminalizando a sus participantes y líderes, muchos de ellos personas inocentes que son enjuiciadas arbitrariamente o que incluso pierden la vida mediante acciones criminales que quedan impunes.

En ese sentido, estas diferencias de perspectivas y deseos sobre el país que se quiere construir, no encuentran espacios de discusión productivos y muchas veces los ciudadanos interesados, hartos de no ser considerados interlocutores válidos por el gobierno, recurren a la protesta como único recurso de presión disponible. Como hemos visto en los últimos años, la movilización social no garantiza resultados ni abre necesariamente las puertas de las instituciones gubernamentales, amoldadas a un marco institucional ineficaz y construido de espaldas a las demandas populares. Como propone Paulo Drinot, no es que el Estado peruano haya sido incapaz de satisfacer las necesidades de las mayorías pobres no costeñas, es más bien que se constituyó sobre la misión de desaparecerlas para seguir su ideal de progreso, que las excluía.

Desde comienzos del siglo XX, el Estado se desarrolló principalmente como un estado laboral. “Es decir, se desarrolló como un estado para y del trabajo, constituido por y constituyente de, un proyecto de gobernabilidad que reflejó la idea de que el trabajo era un recurso valioso, un agente del progreso, y que el propósito de ese estado era proteger y mejorar ese recurso valioso. Se desarrolló de un modo que reveló el brillo particular del trabajo en el contexto peruano. Al mismo tiempo, se desarrolló como un estado expresivo de la creencia de que los indios eran incompatibles con el progreso y por lo mismo, como un estado cuyo propósito finalmente y fundamentalmente era redimir y reconstruir la nación eliminando a los indios.” (Drinot, 2011, 50)

Este imaginario racista prevalece en la actualidad y es por eso que no sorprende cuando las luchas anti Conga suelen describirse como enfrentamientos de gente “anti progreso” o “anti sistema” contra el progreso y el crecimiento. O por otro lado, se explican como expresiones del trabajo manipulador que ciertos agentes (dirigentes individualistas, ongs con intereses propios) ejercen sobre poblaciones manipuladas, como si éstas no pudieran tener sus propias convicciones, reproduciendo una tradicional mirada paternalista sobre el ande y sus habitantes como sujetos despolitizados (mirada que se extrapola fácilmente a los habitantes de la amazonía)

Las respuestas del gobierno a las incomprendidas y menospreciadas demandas de sus gobernados son insuficientes o nulas cuando no falaces, peor en todo caso, incapaces de construirse sobre la base de un encuentro horizontal entre culturas diferentes.

En el video los baldes llegan a la puerta de palacio haciendo sentir su presencia en las afueras pero no podemos anticipar los

efectos de ese arribo. ¿Es la antesala a algún acontecimiento importante?, ¿Una suerte de advertencia, un último llamado de atención?

SUJETOS EN CONF LITO



Si bien a lo largo del video aparecen distintas personas en la calle, incluyendo el policía previamente comentado, la única persona que interactúa con los baldes es la mujer de la escena inicial.

Creo que esto es un detalle importante porque es en esta escena en donde vemos la función de los baldes en la vida cotidiana y no es casual que quien los utiliza sea una mujer.

Por el contrario, si entendemos la fuerte conexión entre la inequidad, la raza y el género, podemos coincidir con Marisol de la Cadena en que “las mujeres son más indias”, (De la Cadena, 1991) es decir, resumiendo, que la migración del campo a la ciudad no cuestiona las jerarquías de género, sino todo lo contrario, las profundiza. La urbe es considerada como masculina y como el espacio donde los hombres tienen mayores posibilidades para desindianizarse y lograr la independencia económica. Por el contrario, las mujeres migrantes siguen siendo subordinadas por el trabajo doméstico.

Hay numerosos estudios sobre las formas en que la pobreza incide en las condiciones de vida de las mujeres peruanas, poniéndolas en el último lugar del eslabón de acceso a recursos de todo tipo.

La mujer del video está transportando el agua con los baldes y la edición de las imágenes, sumada al uso de la musicalización, nos hace comprender que esta acción repetitiva es probablemente cíclica, constante. Hay un énfasis en la repetición del gesto y un montaje entrecortado que impide una fluidez de movimientos.

Se nos habla entonces de una carga que se lleva con esfuerzo, repetidamente. Y entonces podemos recordar la forma en que la herencia colonial se ha reproducido en el Perú mediante mecanismos como la servidumbre doméstica. Si bien esta mujer parece estar recogiendo agua para su propia casa, nada de eso cambia el hecho de que las condiciones de su trabajo doméstico puedan ser consideradas tan injustas como las de la servidumbre que Galindo vinculaba a la esclavitud. Al respecto él afirmó que durante mucho tiempo cholo fue sinónimo de “raza vencida e inferior, a la que sólo quedaba la sujeción. En apariencia o en todo caso así lo creían sus amos.” (Galindo, 1988)

Y en ese sentido la desigualdad estructural que señala el video nos recuerda que aunque hoy se denuncian cada vez más las prácticas racistas y se encubren ciertas palabras, los cambios no son proporcionales a la gravedad de las brechas entre unos y otros.

Sin embargo, cabe pensar también en que así como podemos interpretar este comienzo como una denuncia de la situación de la mujer dentro de la cadena de exclusión, podemos también entenderla como un llamado de atención a la potencia transformadora de esa fuerza. Pues al ser sus baldes los que cruzan la ciudad hasta Palacio, hay mucho de ella en la invitación a la acción que el video parece querer transmitir.

Entendiendo que lo personal es lo político, es decir, que tenemos que prestar atención a los gestos y acciones micro para entender y actuar en relación a lo macro, considero muy potente el gesto de Cristián de poner a una mujer como agente dentro de su video, por ser uno de los actores que en las últimas décadas ha adquirido visibilidad en las luchas por reconocimiento y derecho a la ciudadanía.



CONCLUSIONES

Creo que de forma sencilla el video Cisterna de Cristian Alarcón permite la discusión de temas neurálgicos para el país. Con una economía de recursos acorde al tema que aborda, el video es eficaz en su denuncia de la problemática del agua a nivel local, pero además permite abordar cuestiones amplias y complejas partiendo de una aproximación que se nutre de la experiencia vital del día a día.

“El foco en las prácticas cotidianas, más que en las presentaciones espectaculares del poder estatal o de eventos inusuales y singulares, nos ayuda a entender cómo el estado normal de las cosas es mantenido de modo que la violencia hacia la población pobre se da por sentada. Me interesan precisamente esas condiciones que permiten que todas las clases sociales, incluyendo grandes y formidables aparatos de desarrollo estatales, procedan con sus operaciones normales de manera que ignoran ampliamente la muerte masiva y desproporcionada de los pobres.” (Gupta, 2012, 72) En el caso peruano, esta violencia estructural está fuertemente ligada a una división racializada del trabajo y los recursos, así como a la imposibilidad del estado de promover una verdadera ciudadanía intercultural, dada su constitución de espaldas a la población no costera del país.

Podemos entender la ciudadanía intercultural como “un estatus jurídico pluralista que, asumiendo la importancia que ostenta la pertenencia a un grupo cultural como factor de dignidad, bienestar y respeto individual, reconoce legalmente la existencia de comunidades culturales dentro de la comunidad política mayor y distribuye bienes sociales (territorio, educación, salud) en función a esta premisa; un tipo de comunidad política abierta a ser imaginada a través de múltiples tradiciones culturales; un tipo de esfera pública estructurada para permitir la interacción entre los miembros de distintos universos culturales en igualdad de condiciones.” (Alfaro, Ansión, Tubino, 210) A partir de ahí será necesario reconocer la dificultad y complejidad de retos que tenemos como país para emprender la tarea de asumirlos plenamente, desde el reconocimiento de que sólo en esa dirección podemos aminorar y ojalá erradicar la herencia colonial y su violencia.

Esta definición es importante además en tanto abre las puertas para liberar nuestra imaginación hacia otras formas posibles de vivir como colectividad y en ese sentido, será también fundamental

propiciar los diálogos entre las ciencias sociales y el arte como dispositivos para el trabajo de la representación, el cuestionamiento del status quo y el ejercicio de la imaginación.

Así también, serán más potentes nuestros acercamientos a la interpretación y el cuestionamiento de la realidad cuanto más podamos liberarnos de los compartimentos que dividen las diversas culturas que nos rodean. Por el contrario, este video es un sencillo pero agudo ejemplo de lo que es posible lograr utilizando elementos de tradiciones disímiles, como las herramientas y lenguajes del arte contemporáneo y la música tradicional del ande.

Puede ser quizá una forma acorde a aquellas posibles que evocaba Quijano, cuando expresaba su deseo de pensar alternativas para la construcción de “una radical devolución del control sobre el trabajo/recursos/productos, sobre el sexo/recursos/productos, sobre la autoridad/instituciones/violencia, y sobre la intersubjetividad/conocimiento/comunicación, a la vida cotidiana de las gentes.” (Quijano, 2000,241)

BIBLIOGRAFIA:

Alfaro, Ansión, Tubino. Ciudadanía intercultural. Conceptos y pedagogías desde América Latina. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2008.

De la Cadena, Marisol. Las mujeres son más indias. Etnicidad y género en una comunidad del Cusco. En: Revista andina. Lima, 1991.

Drinot, Paulo. The allure of labor. Workers, race and the making of the peruvian state. Duke University Press, 2011.

Flores Galindo, Alberto. Buscando un inca. Lima: Editorial Horizonte, 1988.

Gupta, Akhil. Red tape. Bureaucracy, Structural Violence and Poverty in India. Duke University Press Books, 2012.

Hall, Stuart Sin Garantías, trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: IEP, Envió editores, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pesar, 2010.

Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Bs. Aires: CLACSO, 2000.



COLECCION "MAESTRIA EN FANZINES"

FANZICULO 7

LIMA 2015