

El forcejeo en la representación: el caso de la exposición ¡A mi qué chicha!

Siguiendo a Spivak, que a su vez se inspira en Marx y Gramsci, defino la condición subalterna a partir de una dificultad radical para el logro de una expresión autónoma. Entonces, como el mundo subalterno no logra producir objetivaciones de sí, este vacío es cubierto por los intelectuales y los medios de comunicación, por profesionales dedicados a la elaboración de representaciones colectivas.

Los subalternos urbanos han sido descritos de muchas maneras por los intelectuales. Durante mucho tiempo, siguiendo una inspiración religiosa muy tradicional, ellos fueron representados como gente pobre, atrapada en la miseria, que necesita de la caridad de las personas con recursos para poder sobrevivir. Entonces la existencia de este mundo representa un llamado a la virtud, y un motivo de salvación, para las personas más afortunadas. Este discurso de la beneficencia perdió influencia con las migraciones a la ciudad, con la masificación de la subalternidad urbana. En el caso del Perú hablamos de la década de los años 50 y 60 del siglo pasado. Solo muy lentamente los migrantes y sus hijos están adquiriendo la posibilidad de elaborar imágenes de sí. Los intelectuales, mientras tanto, han nombrado y descrito este nuevo mundo social. Desde las ciencias sociales de los años 60, dominada por un marxismo economicista, los subalternos fueron definidos como marginales, personas sin mayores posibilidades de inserción en el mercado laboral; gente, por tanto, llamada a la acción revolucionaria como única alternativa para sobrevivir y hacerse un lugar en el mundo. En los inicios de los años 80, desde la teología de liberación y la izquierda más nacional, surge un nuevo discurso que describe a los subalternos como protagonistas de la construcción de una sociedad solidaria. El migrante es definido como heredero de las prácticas de reciprocidad del campesinado andino y, por tanto, como agente de un socialismo que recupera las antiguas tradiciones indígenas de ayuda mutua y cooperación. A mediados y fines de los años 80 aparece otro discurso que define al mundo subalterno como el vivero de pequeños empresarios llamados a encabezar una revolución capitalista. La laboriosidad, el individualismo y el deseo de progreso serían las marcas de este mundo. Hoy en día este es el discurso o representación dominante. Este hecho implica la hegemonía del neoliberalismo en el mundo subalterno, de manera que este mundo tiende a (des)conocerse en las imágenes de éxito y emprendimiento con las que es interpelado desde los medios de comunicación. En tiempos recientes, sin embargo, el mundo subalterno está dejando de serlo pues comienza a ser capaz de “hablar”, de expresar, en distintos lenguajes, su experiencia vital. Y uno de estos lenguajes es precisamente la plástica.

La situación actual podría definirse a partir de la conjunción de la hegemonía neoliberal, de la capacidad creciente de los subalternos para definirse a sí mismos, para devenir individuos, y, finalmente, por la persistencia en mucha de la intelectualidad de una actitud crítica frente al capitalismo. En este contexto complejo debe entenderse el esfuerzo del curador Alfredo Villar por producir un nuevo discurso sobre el mundo de la migración. Y la novedad que funda este discurso es el intento de que este sea una creación conjunta pues las imágenes de la muestra son producidas por artistas populares, aunque dentro de un marco proporcionado por el curador.

La muestra curada por Alfredo Villar se llama *¡A mí qué chicha!* y fue expuesta en el Centro Cultural de España entre febrero y marzo del año 2013. Recientemente, en julio del 2014, Alfredo Villar ha curado

una exposición de fotos de Nicolás Torres, en una muestra titulada “El pueblo es una nostalgia que vencerá”.

Quisiera detenerme en analizar la relación entre el curador Alfredo Villar y dos de los artistas que invitó a participar en la muestra *¡A mí qué chicha!* Si bien, como ya se dijo, el concepto de la muestra fue aportado por el curador es un hecho que la producción plástica de los artistas populares no encaja del todo en la propuesta del curador. Entonces, la muestra puede ser analizada como el espacio de un encuentro entre distintas perspectivas. De un lado, un discurso que homogeniza y enaltece; y, del otro, imágenes que se escapan del marco curatorial para mostrar una realidad heterogénea y compleja que, en mucho, se resiste a ser encasillada en la grilla conceptual del curador.



La muestra “*¡A mí qué chicha!* (más que un arte, una lucha)” encuadra al llamado “arte popular”, o “chicha”, en un marco interpretativo que resalta el desenfado y la lucha por la sobrevivencia como las notas características de la nueva cultura popular urbana.

Detengámonos primero en el título de la muestra. *¡A mí qué chicha!* remite a la expresión *¡A mí qué chucha!*, que es un giro, tenido como muy grosero, a través de la cual el hablante comunica, de manera contundente, la indiferencia, y hasta el desprecio, que le produce una situación. Como la palabra chucha es uno de los tantos nombres que recibe la vagina, la expresión debe entenderse como articulada desde una posición machista para la cual, si bien es cierto que la chucha es el sumo bien, su penetración no debe dar lugar a algún compromiso con su dueña. Entonces, La chucha es, a la vez, lo

más valorado y lo más despreciado. Estar enchuchado significa estar complacido hasta la ceguera y la idiotez con una mujer (o, por extensión, con una actividad). Por tanto, estar enchuchado no es propio de un hombre que se precie de serlo; el hombre más hombre, el macho, es quien puede decir *¡A mí qué chucha!* pues precisamente no está dispuesto a enchucharse, a entrar a un compromiso que le haga perder su libertad. Ciertamente, no hay chucha que le valga.

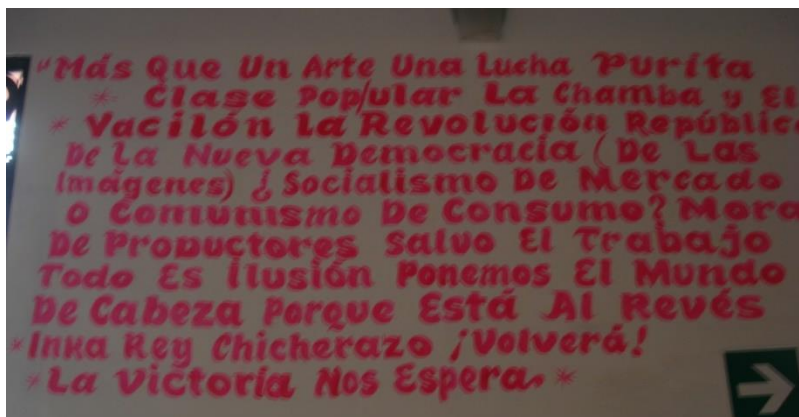
De otro lado, la palabra chicha nombra a una bebida ancestral, de origen prehispánico; preparada en base a la fermentación del maíz. Tradicionalmente se sirve en las chicherías o picanterías, donde suele ser la compañía de frituras con abundante ají. La chicha es una bebida artesanal que suele ser disfrutada

solo por la “gente de adentro”. El consumo de chicha no es publicitado, pero representa una señal de identificación con lo nativo. Entonces, lo chicha es lo “nuestro”, lo que resulta sabroso para los nativos. No obstante, al mismo tiempo, el término chicha se usa también para referirse a algo ordinario, a una imitación burda y malhecha. Entonces, como la chucha, la palabra chicha comparte una ambivalencia semántica, y puede significar, según el contexto, lo valorado o lo despreciable.

Concluyo en que la expresión *¡A mí qué chicha!* viene a resaltar la ambigüedad del sujeto popular frente a su propia cultura. Motivo de goce y orgullo a la vez que de distancia y vergüenza. En todo caso lo que la expresión postula como propio del mundo popular es un pragmatismo irreverente. Un distanciamiento crítico frente a la realidad, tanto la propia como la ajena. Una insistencia en el goce inmediato como la única manera sensata de vivir. Según el discurso curatorial este es el talante que anima al arte popular, y que surge en un medio social que está reprocessando la cultura andina, y que tiende a ser excluido y despreciado, pues el Estado no le proporciona los servicios básicos, y el mundo criollo lo estigmatiza como bárbaro e ignorante.

Es claro que este encuadre curatorial supone tomar distancia de la hegemonía del discurso del neoliberalismo que define a los migrantes como individuos, emprendedores y consumidores, cada vez más prósperos y más articulados a la dinámica del mercado. En contraste el discurso de Alfredo Villar presenta al mundo popular como capaz de recrear una sensibilidad autónoma respecto a la cultura de masas divulgada por los omnipresentes espectáculos televisivos.

Este encuadre es, digamos, una “meta representación”, un intento por definir una suerte de matriz común a todas las imágenes presentadas en la muestra. Y, funciona al mismo tiempo como una forma de instruir a los asistentes a la muestra en la manera en la manera en qué deberían apreciar las imágenes que están por ver y contemplar. El encuadre está plasmado en un texto que, apropiadamente, se ubica en el umbral de la muestra. Un texto que pretende capturar lo básico del mundo popular.



Este discurso se coloca entre el artista popular y el visitante del Centro Cultural, que es, por lo general, una persona joven de clase media interesada por la cultura. En todo caso es alguien que, se presume, necesitaría de ese discurso para una valoración más precisa y profunda de las obras expuestas. El discurso tiene una compacta densidad. Pero, yendo a lo sustancial, afirma la existencia de una vitalidad

que se encausa en una actitud laboriosa que no anula el goce de vivir. Este espíritu, la “chamba y el vacilón”, trasciende las ideologías de izquierda y derecha, y se enraíza en la tradición indígena. Su fortalecimiento significa la vuelta del “Inka Rey Chicherazo”.

Ahora bien, ya esta altura, podemos plantearnos como preguntas ¿En qué medida la invisibilización de la tristeza, el desánimo, la corrupción y la delincuencia son resultados del discurso curatorial? ¿En qué medida estos aspectos aparecen en las obras exhibidas? Dejemos estas preguntas para el final. Concentrémonos, ahora, en dos de los artistas participantes y en las imágenes que han elaborado.

II

Empecemos examinando algunos trabajos de Maximino Valverde Huamán. En su tarjeta de presentación leemos lo siguiente.



Maximino Valverde, que prefiere ser llamado Máximo, nació en Huaraz hace 66 años. Su padre era un destacado cocinero. No había compromiso en las altas esferas sociales de la capital de Áncash donde no fuera llamado a preparar la comida. Ya desde el colegio admira a su profesor de Bellas Artes que dibuja a todos los héroes nacionales. La pintura lo entusiasma desde niño. Entonces cuando migra a Lima las cosas están decididas. Estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de donde egresa en 1969. Entre sus maestros recuerda a Ricardo Grau. Desde un inicio puede vivir de su arte. Se dedica a hacer murales en locales públicos: chifas, restaurantes, cebicherías, hoteles y, también, escuelas y espacios comunales. Ha vivido por diferentes partes de Lima, pero ya hace tiempo que se afincó en San Juan de Lurigancho. El último de sus trabajos es un mural en un hotel de Los Olivos. Trabaja al gusto del cliente y en el hotel ensaya una representación bastante estereotipada del Perú: la Costa está representada por la playa con unos caballitos de totora. Machu Picchu personifica la sierra, y la selva se expresa con un caudaloso río orillado por frondosas palmeras. Máximo destaca como un hombre alegre y confiado, pero también, sereno y ponderado.

En la exhibición del Centro Cultural España, Máximo Valverde presenta una serie de trabajos que no son tan estereotipados. Ellos atestiguan una vocación que va más allá del oficio de decorador. No obstante, estos cuadros no son una producción espontánea, sino que resultan de un acuerdo con el curador de la muestra. Según cuenta Máximo, en todos sus murales, junto a su firma el coloca también su número de celular. De hecho, así fue como entró en contacto con el curador. De otro lado, por su parte, Alfredo Villar tenía un catálogo de fotos sobre el mundo popular de Lima. Fotos tomadas por el colectivo “LIMAFOTOLIBRE”, un colectivo de artistas que se proyecta a documentar la vida urbana popular.

Ambos, el artista y el curador, convinieron en seleccionar cuatro de esas fotos para “transformarlas” en oleos.

Entonces, en todos sus cuadros, al lado derecho de la pintura, Máximo Valverde ha colocado la foto que le sirvió de inspiración. No queda clara la intención del artista al proceder de esta manera. Es presumible que quiere compartir con los espectadores de su obra la fuente que le sirvió de inspiración. Actualmente Máximo, que tiene dos hijos, trabaja con el mayor a quien ha enseñado los secretos de su arte.

La pareja del triciclo



La pintura de Máximo no es una reproducción exacta de la fotografía. Hay cosas que se añaden y otras que se sustraen. Digamos que el cuadro expresa la realidad tal como a Máximo le gustaría que fuera. En principio, el lienzo muestra una joven pareja en un triciclo. La pareja está en un primer plano que tiene como trasfondo ese símbolo de la modernidad que es un grifo. En relación al original fotográfico, en el cuadro el vehículo y la pareja aparecen magnificados y embellecidos. Así, la señora de la foto, mayor, no muy agraciada y con cara de preocupación se transforma en una bella muchacha de evidente origen campesino. Y el rostro del personaje masculino, que, en la foto, está casi totalmente sumergido en la penumbra producida por su sombrero, aparece, en el cuadro, claramente delineado como un joven adulto, decidido y trabajador.

El hecho de que la señora esté sentada encima del triciclo y sea conducida por su compañero puede explicarse, en el caso de la foto, por lo avanzado de su edad o, alguna eventual enfermedad. En el caso del cuadro, la interpretación más obvia sería un acto de gentileza y caballerosidad.

Mientras tanto, el grifo, que aparece como trasfondo, está drásticamente simplificado. No obstante, curiosamente, en el cuadro se añade un pequeño carro verde que no aparece en la foto original. Este carro tiene el mismo color que el triciclo, pero no parece corresponder a ningún “carro real”. Es demasiado pequeño y compacto. Extrañamente tiene la rueda de repuesto en la parte trasera, lo que insinúa que sería una suerte de mini 4 x 4. En todo caso, es posible imaginar que ese es el carro que el artista supone que la joven pareja desea.

La simplificación del grifo y la intensificación correlativa del primer plano, donde aparece la pareja con su triciclo, puede valorarse como expresión de un deseo de protagonismo de lo andino y de minimización de una modernidad que se desea pero que resulta aún difícil de alcanzar.

El mendigo y la Loca



En la foto original aparece un hombre mayor en un estado de evidente abandono, producto, probablemente, del alcoholismo. Su cara revela una actitud vencida y resignada. Está debajo de una estructura que semeja el pilar de un puente. Sobre la pared del pilar se encuentran pegados una serie de afiches que anuncian fiestas de música tropical andina. Y al lado derecho, a unos dos metros y medio del hombre abatido, aparece una mujer totalmente desnuda salvo por las medias. Ella está haciendo un gesto, jalarse los pelos, que denota mucha ansiedad y sufrimiento. No obstante, su rostro queda casi totalmente oculto por las sombras que proyectan sus manos. En resumen: la foto nos muestra un mundo de dolor, angustia y falta de esperanza. Lo desolado del paisaje y los rostros atormentados de los personajes retratados nos hacen sentir la presencia de la miseria y el abandono.

Pero en la representación pictórica la situación es muy distinta. El paisaje está embellecido con flores que no están en el original. Antes que alguien abatido por el alcohol, el personaje masculino parece una persona normal que estuviera descansando. Se des-dramatiza la situación, se neutraliza la carga de inquietud que trasmite la foto.

En la pintura, la enajenación de la mujer se difumina y resulta una imagen incomprensible, con la cual es difícil sintonizar, hacer empatía. Contribuye a este efecto una mirada introspectiva, como si estuviera pensando en algo importante, como si estuviera realmente cuerda.

El nuevo Perú

Quizá el trabajo más significativo de Máximo Valverde en la muestra es el siguiente:



Y he aquí la foto que le sirve de inspiración:



La pintura es un mural que abarca toda una pared, de 3 por 4 metros, que dentro del espacio de exhibición del Centro Cultural resulta un lugar privilegiado por su ubicación. El abigarramiento de casas y edificios que la foto registra aparece drásticamente simplificado en el mural. Aquí hay menos construcciones y están más ordenadas. De otro lado los colores son menos diversos y se concentran en torno al amarillo, al naranja y al azul. La sensación de caos está pues muy atenuada en el mural. Pero el hecho más importante es la centralidad que en el mural tiene la bandera y la cruz. Siendo prominentes en la foto, lo son, aún mucho más en el mural. Y es que hay una luz, casi enceguecedora, que vincula la bandera con la cruz. Esa luz parece ser, en parte, un reflejo de la iluminación de un foco. En todo caso, tiene la aprobación plena de Máximo a quien le parece deseable y natural ese resplandor. Y es que la luz se asocia a lo más valioso, a lo ideal, a lo que sirve de guía. Y es que, en el mural, el pueblo florece al amparo de Dios y la Patria.



El autor del artículo y su asistente, y co-investigadora, Silvia Agreda, con Máximo Valverde, el artista, posando delante del mural “nuevo Perú”.

Las fotos del colectivo “LimaFotoLibre” parecen estar animadas por un afán documentalista. Se trata de registrar paisajes, personajes y acontecimientos típicos del mundo popular. Máximo transforma las fotos en imágenes que dicen mucho de su deseo. El protagonismo de lo andino en el primer caso, la negación o atenuación de la marginalidad y la locura, en el segundo, y, finalmente, la belleza y el orden en el tercero. La mirada de Máximo está pues marcada por deseos que no están totalmente recogidos en el texto curatorial.

Miguel Valverde

Pese a compartir el apellido con Máximo, y haber nacido también en Huaraz, Miguel Valverde no es pariente de Máximo. Proviene de una familia donde coexisten lo señorial y lo campesino. La familia del padre es propietaria de una botica en Carhuaz, y la familia de la madre, más humilde, campesina, sobrevive gracias a unas pequeñas chacras. Miguel nace en 1980. En un inicio quiere estudiar Ingeniería. Pero el amor al arte, a la literatura, a la poesía y la plástica, lo va ganando. Paulatinamente descubre que el dibujo lo entusiasma. Decide estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes. La familia reacciona con hostilidad, pero se conforma.

Una vez terminados sus estudios se le presenta el desafío de vivir de su profesión. Después de mucho tanteo logra encontrar una fuente estable de ingresos en la producción de los llamados “monos” para el mercado mejicano. Desde Méjico le llegan fotos de personas que quieren ver embellecidos sus retratos mediante una intervención artística. Miguel trabaja sobre la base de las fotos, usa diversos programas informáticos pero lo fundamental es la “iluminación” a través del óleo y el pincel. “La escuela nos formó para un mundo que no existía para todos”, dice Miguel. Y continua: “Solo para el 2%, quizá. Los demás tienen que enfrentarse a la calle”.

Vamos a examinar dos trabajos de Miguel Valverde:



Se trata de un mural bastante grande, que no tiene nombre, pero que con justicia podría llamarse “Chacalón muestra el futuro”. Aparece la figura del gran cantante encima de un cerro, teniendo como trasfondo un fragmento de esa nueva Lima que lo idolatró. La mirada de Chacalón está directamente orientada al espectador como si estuviera tratando de transmitir un mensaje. La existencia de este mensaje está también sugerida por su brazo y mano derecha, en especial por su dedo índice que apunta hacia una realidad que se sitúa fuera del cuadro pero que pueda imaginarse como una tierra prometida, un destino que nos convoca a ponernos en camino. Pero la inclinación de su dedo nos hace ver que el lugar que Chacalón indica es el cielo. Entonces lo que parece sugerir es siempre ir más allá, el no conformarse.

Es muy significativa la suerte de flama que envuelve el pecho y la cabeza del artista. Sus colores -rojo, naranja, amarillo- transmiten la sensación de una gran fuerza vital. Es como un aura que lo eleva a la categoría de profeta de un futuro diferente y mejor. Su rostro es sereno y apacible, pero, a la vez, firme y resuelto. Contribuye a esta impresión la posición de su brazo izquierdo que descansa sobre su cadera sugiriendo una actitud de seguridad.

La imagen de Chacalón es la más icónica de la muestra, una suerte de figura tutelar que conoce el alma de la gente humilde y que sabe también cuáles son sus temores y deseos, y que, sobre todo, indica el futuro.

En el bolsillo superior izquierdo del saco de Chacalón aparecen tres pequeñas cantutas. Este es un hecho muy expresivo. En efecto, la Cantuta es una flor oriunda de los andes y fue muy usada por los Incas para ritos iniciáticos de la masculinidad y, también, como símbolo de la alegría y la hospitalidad. Más tarde, se convierte en la “flor oficial” del Perú. También se debe tener en cuenta que sus dos colores son el blanco y el rojo, los colores de la bandera peruana. Fuerza y movimiento son las notas sugeridas por la imagen. No es la imagen de un cantante que goza con su arte.

El hombre que piensa



Se trata, quizá, del lienzo más excepcional de la muestra pues representa algo reprimido por las otras imágenes. Teniendo como trasfondo una multitud en blanco y negro, se retrata a un hombre a colores que está en una obvia actitud dubitativa. De un lado, se rasca la cabeza con la mano izquierda y del otro no está siguiendo el camino de la muchedumbre, sino que está detenido dándole la espalda, mirando al costado, no sabemos qué. Mientras que la vida se desarrolla “normalmente” en blanco y negro, este hombre solitario, a color, y en ese sentido más real, está pensando, preso de dudas que no le permiten decidirse a tomar un camino definido. Se trata de un hombre joven, de una llamativa modernidad. Es como si en algún momento en el camino de la multitud de la que formó parte, a este hombre lo hubiera asaltado una duda. Y es como si esa duda lo hiciera más real.

Se trata de un individuo, alguien que no agota su identidad en la pertenencia a un grupo, que se interroga.

Música de fondo

En los ambientes del centro cultural de España donde se exhibe la muestra, se escucha música tropical andina. Se trata de una opción bien planteada pues la música es el arte popular por excelencia. Es el paisaje sonoro que envuelve la vida cotidiana. En realidad, la música nos reconcilia con la vida pues hace más tolerable lo difícil y nos ayuda a procesar lo traumático.

Mucho de la exposición se refiere precisamente al mundo de la música: carátulas de discos, retratos de intérpretes, fotos de fiestas donde la gente se divierte intensamente. Las figuras que se reiteran son Los Chapis, especialmente Chapulín, “el dulce” pero especialmente Chacalón.

Conclusiones

Desde un punto de vista estrictamente plástico, las pinturas pueden inscribirse en una suerte de costumbrismo que podría tildarse acaso de maravilloso por la acentuación del polo del deseo y la esperanza. El dibujo, es un poco naif. No es evidente un virtuosismo técnico. El esfuerzo del artista se concentra en producir una imagen empoderante, antes que una copia realista.

A través de estos cuadros ¿están hablando de subalternos? ¿Y acaso están diciendo lo que el curador afirma de ellos?

Digamos que, a la vez, sí y no.

No, en tanto están poniendo por delante lo que el sistema les pide: el esfuerzo, el deseo de progreso. Pero si en la medida en que también se pone por delante el deseo de continuidad de lo andino y, también en tanto se privilegia la música como el camino que guía hacia el futuro. Aunque también aparece la religión y la patria como fuerzas que gravitan sobre el presente y habilitan el futuro.

Como se vio la muestra pretender hacer de la irreverencia la marca definitiva del arte y del mundo popular, un mundo donde reinaría un caos creativo y sabroso. En este punto, la propuesta curatorial no coincide con las obras examinadas. En el nuevo Perú existe un deseo de reconocimiento, de ser tomado en serio por el mundo oficial, que el discurso curatorial ignora. Y aunque sea cierto que la vitalidad, la chamba y el “vacilón”, sean marcas de este mundo; queda, sin embargo, sin nombrar, o, en todo caso, subestimadas, la violencia, el sufrimiento y la auto destructividad.

En todo caso es claro que estos pintores están fuera del sistema oficial del arte. Es un gran mérito del curador haberlos reunido pues, pese al filtro que introduce, es evidente que estamos ante un arte genuino, imaginativo, pues apunta a reconstruir la verdad subjetiva, la manera en que la gente ve y siente su mundo. Y aquí domina, indiscutida, la esperanza simbolizada por ese Chacalón que invita a colonizar el futuro y quizá sobre todo por el deslumbramiento que produce la conjunción de la cruz y la bandera.

Nicolás Torres: el pueblo es una nostalgia que algún día vencer