

La creación de una mirada: el nacimiento del arte popular moderno en el Perú de inicios del siglo XXI.
El caso de Miguel Valverde y Luis Torres.

Gonzalo Portocarrero

La presente ponencia se concentra en el análisis de la obra de dos jóvenes peruanos, ambos artistas plásticos: Miguel Valverde y Luis Torres. Su arte puede ser considerado como un ejercicio de descolonización cultural, como el intento por plasmar lo registrado por una mirada que se emancipa de los viejos estereotipos que han dominado la representación de lo popular y andino en la sociedad peruana. Ambos autores se inscriben en la llamada "cultura de la migración". En la producción simbólica efectuada por los campesinos y sus hijos que ahora viven en la ciudad y que han logrado entretener viejas tradiciones andinas con una concepción del arte que es distintivamente moderna. Se trata de una situación radicalmente nueva pues la expresión de la sensibilidad indígena ha estado, largo tiempo, entorpecida por el colonialismo que la ha reprimido y avergonzado, impulsándola hacia la mimesis y los estereotipos desvitalizados, acartonados, incapaces de explorar las posibilidades de la vida. Pero esta situación está cambiando rápidamente, conforme los migrantes y sus descendientes adquieren la seguridad que les permite mirar(se) sin inhibiciones, y, conforme también, adquieren el dominio de lenguajes que antes solo podían ser manejados por las elites. El resultado es la emergencia de un arte que comienza a revelar en profundidad un mundo antes invisibilizado, silenciado. Y que lo hace, además, desde una perspectiva que siendo personal está cargada de historia.

I
Siguiendo a Spivak, que a su vez se inspira en Marx y Gramsci, se puede definir la condición subalterna a partir de una dificultad radical para el logro de una expresión autónoma (Spivak 1988). 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 diversas maneras por los intelectuales. Durante mucho tiempo, siguiendo una inspiración religiosa muy tradicional, fueron representados como gente pobre, atrapada en la miseria, que necesitaba de la caridad de las personas con recursos para poder sobrevivir. Entonces, para los más afortunados, la existencia de este mundo significaba un llamado a la virtud y un motivo de salvación. 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 las décadas de 1950 y 1960. Después de ese tiempo, solo muy lentamente los migrantes y sus hijos empezaron a adquirir 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 1960, dominadas 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. Luego, a inicios de los años 80, desde la teología de la liberación y la izquierda más nacional, surge un nuevo discurso que redefine a los subalternos como protagonistas de la construcción de una sociedad solidaria. El migrante es definido entonces 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.

Poco después, a mediados y fines de los años 1980 aparece otro discurso, definiendo al mundo subalterno como el vivero de pequeños empresarios llamados a encabezar una revolución capitalista. La laboriosidad, al igual que 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 tiende a (des)conocerse en las imágenes de éxito y emprendimiento con las

que es interpelado desde los medios de comunicación (Vich 2006). 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. Aunque también lo es la poesía y el teatro.

Sea como fuere, la situación actual podría definirse a partir de la conjunción entre la hegemonía neoliberal y la capacidad creciente de los subalternos para definirse a sí mismos, para devenir individuos capaces de representarse. Y en el campo intelectual por la persistencia de una actitud crítica frente al capitalismo.

MIGUEL VALVERDE

Miguel proviene de una familia donde coexisten lo señorial y lo campesino. La familia de su padre tuvo una hacienda y es ahora (era propietaria) propietaria de una botica en Carhuaz, mientras que la familia de su madre, más humilde, campesina, sobrevive gracias a unas pequeñas chacras no muy lejos del pueblo (en el callejón de Conchucos, que sí está lejos de Carhuaz). Miguel nace en 1980. En un inicio quiso estudiar ingeniería. Pero el amor al arte, la literatura y la plástica, lo fue ganando. Paulatinamente, descubrió que el dibujo lo entusiasmaba. Decide entonces estudiar en la ENBA. La familia reacciona al principio con hostilidad, pero se conforma.

Una vez terminados sus estudios, se le presenta el desafío de vivir de su profesión. Luego de muchos tanteos, logró encontrar una fuente estable de ingresos en la reproducción de pinturas francesas del siglo XVIII, en el estilo rococó. La producción de estas pinturas es una importante fuente de ocupación para los artistas peruanos. Se trata de lienzos que terminan adornando pasillos y habitaciones de hoteles en diversos lugares de Europa. Pero Miguel luego se fue especializando en la elaboración de los llamados «monos»¹ para el mercado mejicano: desde México le llegan fotos de personas que quieren ver embellecidos sus retratos mediante una intervención artística. Entonces, Miguel trabaja sobre la base de las fotos que recibe usando 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 continúa: «Solo para el dos por ciento, quizá. Los demás tienen que enfrentarse a la calle». Vamos a examinar dos trabajos suyos.

«Chacalón muestra el futuro»



Figura 1. *ILLAPA CHACALON* (pintura de Miguel Valverde; exposición *¡A mí qué chicha!*; 2013; Centro Cultural de España, Lima).

¹ Los «monos» son fotografías intervenidas para suavizar los contornos de los rostros y blanquear la piel de los retratados, que las exhiben en un lugar prominente de su vivienda, tras haber sido tomadas en ocasiones solemnes, como matrimonios o bautizos.

El primero es un mural grande en una pared en la exposición *¡A mí qué chicha!* No tiene nombre, pero con justicia podría llamarse «Chacalón muestra el futuro» (figura 1). 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 tratara de transmitirle un mensaje. La existencia de este mensaje está también sugerida por su brazo y su mano derecha, en especial por su dedo índice, que apunta hacia una realidad que se sitúa fuera del cuadro, pero que puede imaginarse como una tierra prometida, un destino que nos convoca a ponernos en camino. De otro lado, la inclinación de su dedo nos hace ver que el lugar que Chacalón indica es el horizonte. Entonces parece sugerir que hay que ir siempre más allá, no conformarse.

Es muy significativa la suerte de flama que, como un remolino, 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 inscribe en la categoría de profeta de un futuro diferente y mejor. Por otra parte, 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 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 sabe también cuáles son sus temores y deseos, y que, sobre todo, puede indicarle el futuro.

En el bolsillo superior izquierdo del saco de Chacalón aparecen tres pequeñas cantutas. Esto es muy expresivo. En efecto, la cantuta es una flor oriunda de los Andes y fue usada por los incas para ritos iniciáticos de masculinidad y, también, como símbolo de alegría y hospitalidad. Más tarde se convierte en la «flor oficial» del Perú. También se debe tener en cuenta que, en el bolsillo de Chacalón, sus dos colores son el blanco y el rojo, los de la bandera peruana.

Fuerza y movimiento son las notas sugeridas por la imagen. No es la de un cantante que simplemente goza con su arte.

“El hombre que piensa”



Figura 2. *El hombre que piensa* (pintura de Miguel Valverde; exposición *¡A mí qué chicha!*; 2013; Centro Cultural de España, Lima).

El segundo lienzo de Miguel Valverde es, quizá, el menos esperable pues representa algo reprimido en el imaginario sobre lo popular. 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 sigue 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 este 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 pues de un individuo. Alguien que no agota su identidad en la pertenencia a un grupo, que se interroga.

El último lienzo de Valverde que vamos a analizar nos confronta a una versión desafiante de un viejo motivo de la iconografía cristiana: María Magdalena. En la iconografía occidental, “clásica”, la figura de María Magdalena se ha desarrollado en la imagen de la mujer pecadora pero arrepentida. La estampa clásica es la de una mujer de semblante triste, rezando en la intención de lograr el perdón de Dios. La calavera suele aparecer como una anticipación de la muerte que invita a pensar, a sentirse culpable y temeroso, pero a la vez arrepentido y esperanzado en la salvación.

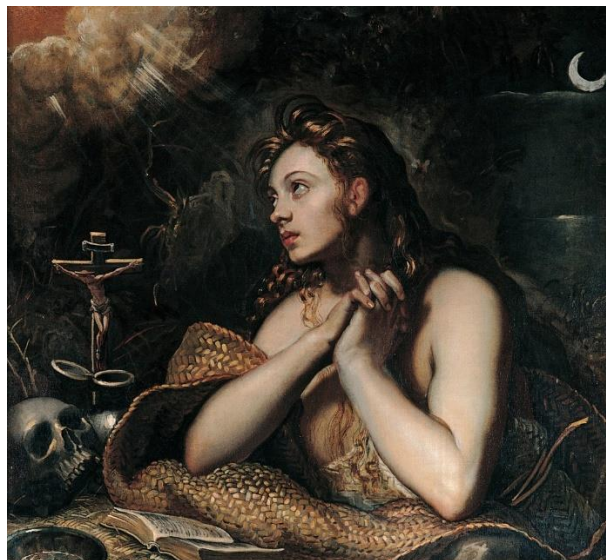


Figura 3. *María Magdalena penitente* por Tintoretto

En una representación clásica, elaborada por Tintoretto, observamos que lo tenebroso de la vida de María Magdalena comienza a ceder a la luz que emana de la nube que ella mira con amor y esperanza. No obstante, en la mezcla de belleza y sensualidad, que emana de su figura, se insinúa un pasado parcialmente penitenciado, que es aún un presente vivo como se deja ver en lo sugestivo de sus hombros descubiertos, y en la aún oscura atmósfera que la envuelve. Pero para llegar donde ahora está es evidente que ha pasado por mucho: oración, meditaciones, disciplinas y otras prácticas devotas asistidas por objetos que están perdido su centralidad conforme María Magdalena se purifica. Me refiero a la calavera, símbolo de la fugacidad de la vida, invitación a hacer lo que se debe. También está el crucifijo y el libro cuya lectura ha dejado para buscar y entregarse al vínculo místico con la trascendencia.

En la política contrarreformista la figura de María Magdalena tuvo una gran acogida pues pretendía ser un llamado al arrepentimiento, a una nueva relación con Dios, estrecha y feliz. Y el camino no es tan difícil y es inspirador el ejemplo de María Magdalena.



Figura 4. *Magdalena* por Miguel Valverde

La pintura de Valverde transfigura significativamente la tradición iconográfica occidental. Para empezar, no vemos señas de arrepentimiento en su rostro. Ni auto desdén, ni tristeza. Su sonrisa, distraída y animosa, es inocente, carece de malicia. No conoce la perversión. El despliegue de su sensualidad, evidente en la profundidad de su escote, no pretende ser una invitación al sexo. Es el despliegue de su modo de ser. El rostro de María Magdalena pone en evidencia que su autor, Miguel Valverde Robles, conoce mucho los “rostros peruanos”, tanto su fisonomía como su gestualidad. La primera corresponde a una agraciada joven mestiza, la segunda a una seguridad feliz y contagiosa; es una mirada coqueta, una invitación a una vida más plena. Es muy interesante la presencia de la calavera pues no está separada, ni resulta intimidante como en la pintura de Tintoretto. Con Magdalena la calavera tiene una relación personal, cargada de afecto. La familiaridad con que la exhibe pareciera arrancarle una tímida sonrisa. Es una visión lúdica de la muerte; destinada a producir alegría y despreocupación, más que miedo y pesar. Está siempre allí y hay que conocerla y quererla.

En medio del desierto y no muy lejos de ella se aprecia un jarrón con flores, unas piedras en círculo, y una cruz que se encuentra ladeada. Este conjunto semeja una tumba. Lo curioso del caso es que la cruz lleva las iniciales: MVR, que corresponden precisamente al nombre del pintor Miguel Valverde Robles. El artista sugiere que ya no será parte del futuro que se insinúa con el amanecer y la sonrisa de Magdalena. No será pues –quizá- merecedor de esa nueva realidad pero si uno de sus inspiradores.

LUIS TORRES

He conocido a Luis Torres por sus grabados exhibidos en el MAC, gracias a la curadoría de Gabriela Germaná. Hemos conversado cuatro veces pues su arte me entusiasma. Coincide en este juicio Silvia Agreda, que es mi colaboradora y asistente de un proyecto sobre las imágenes de nación que se despuntan en la cabeza de los artistas de esta parte del planeta que es el Perú.

En realidad, el nacionalismo es una suerte de religión laica. Una actitud que pretende galvanizar una comunidad a partir del compromiso de sus miembros como herederos de un pasado y constructores de un

futuro. El nacionalismo implica un yo ideal colectivo que es uno de los fundamentos cruciales de la autoestima personal.

El Perú republicano nace como un estado débil y dependiente que no alberga dentro de sus fronteras una nación. Más bien, prima la jerarquización y falta de solidaridad. Entonces hemos vivido y aún lo hacemos bajo la amenaza de una “guerra civil latente”. Una guerra sin bandos claros, pues los grupos étnicos no tienen fronteras precisas. A veces parece que se trata del conflicto hobbesiano, de la lucha de uno contra el resto; es decir, de todos contra todos. Otras veces parece que la lucha fuera de los blancos y criollos contra los cholos e indígenas. Y en ocasiones la lucha que cobra protagonismo es entre las regiones y lima, o entre los distritos y las capitales de provincia. Y en el conflicto armado quedó evidenciado que esa imagen idílica de la comunidad campesina supuestamente solidaria oculta profundos resentimientos entre familiares y vecinos; emociones que, explotadas por Sendero Luminoso, dieron lugar a una guerra civil en el propio mundo campesino.

Creo que este es el trasfondo sobre el que puede entenderse el cuadro de Luis Torres: “Historia Crítica”. Es evidente que el artista se ha inspirado en la carátula de su propio cuaderno de historia. Se trata de un cuaderno que es distribuido masivamente, en la escuela pública, por el Ministerio de Educación. La imagen de la carátula podría ser considerada como una propuesta oficial, u oficiosa, de lo que es el Perú.



Tenemos que, en la construcción del Perú, el protagonismo está en los niños o jóvenes. O, más específicamente en una niña-joven pues es ella quien está realizando una labor que implica tener criterio y que lleva a culminar el esfuerzo común de una variedad de personajes: el albañil que acarrea una carretilla, el policía que hace la mezcla, el campesino que entrega el ladrillo al minero que lo recibe y que a su vez se lo dará a la niña-joven que, situada en la parte más alta del andamio, lo colocará en el sitio que corresponde. La imagen trata de comunicar la idea de integración y comunidad. El Perú es tarea de todos. Y el país está prácticamente terminado gracias al esfuerzo de todos estos personajes, hermanados por compartir el trabajo de construir algo entre todos.

Pero, hay algo extraño, paradójico, en esta imagen. Para empezar, la construcción no está terminada pues en el propio centro del mapa hay un vacío que, curiosamente, tiene la misma forma del mapa del Perú. Este vacío simboliza que lo inacabado es justamente la misma entraña del país. También es poco congruente el rol

del policía pues no se corresponde con su uniforme el dedicarse a mezclar la arena, el cemento y el agua que producirán la argamasa que permitirá unir los ladrillos. En el mismo sentido se nota que la argamasa no llega a manos de la niña que se parece a limitarse a colocar los ladrillos. Labor que la imagen sugiere que ya está terminada. La coordinación es pues más una apariencia que una realidad. Igual sucede con el supuesto acabamiento de la obra. Y también con el rol del policía. Finalmente es notoria una serie de ausencias: empleados, mujeres mayores, hombres jóvenes. En síntesis, pretendiendo describir el momento terminal de la construcción de la nación, la imagen sugiere, en realidad, el inacabamiento de lo más decisivo. Y queriendo mostrar la cooperación entre la gente pone en evidencia la falta de coordinación de los esfuerzos: la mezcla se hace, pero no se usa de manera que los ladrillos son apilados sin argamasa en una construcción que tiene que ser precaria. Finalmente es notoria la ausencia de personajes que simbolicen a grupos que integran la nación.

Sea como fuere, es claro que la imagen no termina de ser lo que parece o pretende ser. En todo caso esta imagen es apropiada y reelaborada en el grabado "Historia crítica" de Luis Torres.



El grabado radicaliza las ambigüedades que la imagen original: muestra, aunque pretenda ocultar. Para empezar el mapa está deformado, especialmente la zona que corresponde al noreste del país. En vez de ladrillos, tenemos cabezas de gente. Las cabezas tienen los ojos abiertos, y mantienen una patente expresividad, no hay duda de que están vivas. El país no está hecho de ladrillos sino de personas, de sus cabezas. Pero esas personas comparecen en el grabado como individuos aislados. Es decir, no están dialogando entre sí, tampoco miran al mismo lugar. Parecen individuos aislados, reunidos o agregados, sin su consentimiento. En el mismo sentido es notorio lo adusto de sus rostros. No hay expresiones felices, parece primar una proximidad involuntaria, incómoda. Es como si hubieran sido depositados por ese equipo que construye el país a la manera en que puede rellenarse un saco de papas.

La división del trabajo, y sus protagonistas se ha alterado en relación a la imagen inspiradora. El albañil carga las cabezas en su carretilla. Un militar, o "terruco", le pasa las cabezas ya no un campesino sino a una

campesina que, a su vez, se las entrega a un personaje que podría ser un minero, u, otra vez, un militar o un “terrucos”. Este último las pondrá a disposición de la niña- joven que irá rellenando esa suerte de bolsa mapa, pues ya no es una pared mapa, con las cabezas que va recibiendo. En esa bolsa-mapa las cabezas lucen expresiones terriblemente incómodas, como si no quisieran estar allí. Además, ya casi no queda espacio para colocar más cabezas.

Muy significativa es la actitud de la niña, evidenciada en el globo o cartel que sale de su boca. Ella dice “hagamos al hombre nuevo”. Así se pone de manifiesto su buena voluntad y, también, su manera de ver la situación. Ella actúa sobre la base de la idea de que para terminar de construir el país sería necesario crear al “hombre nuevo”, a un sujeto que aún no aparece en el mapa. Entonces, solo en base a este sujeto sería posible construir una comunidad, una nación. Y solo hay algunas pocas cabezas, dos para ser precisos, que le responden ¡hagámoslo!

En síntesis, el Perú aparece como un espacio que reúne a gente que no tiene otra cosa en común que compartir, apretadamente, un mismo lugar que ha sido delimitado sin su participación. Esa gente es la materia prima sufriendo de una comunidad que aún está por surgir; y eso en el mejor de los casos.

Muy expresivos son esos nubarrones que están encima de la niña. Su negrura contrasta con los rayos de luz que iluminan el mundo desde el Perú. Los nubarrones anuncian una tormenta, un desastre que podría arrasarse con esa comunidad aún tan incipiente y frágil.

No obstante, si bien es cierto que el cuadro no derrocha optimismo, tampoco es que descarte la construcción nacional. No hay desenlace, solo incertidumbre. Aunque sean grandes los obstáculos la lucha se está dando. Y hasta de repente es que no hay otra salida. Ahora, en la imagen estamos bastante mal. Quizá podríamos estar mejor. El camino que aparece es seguir el consejo un tanto irreal y romántico de la niña. Un consejo que pocos escuchan, al menos, por ahora... El desenlace es pues abierto.

La imagen es ciertamente paradójica. No es bella ni armónica. No produce placer visual. Su oscuridad y sordidez golpea y hiere el ánimo de quien la ve. Aunque, de todas maneras, se postula un sentido para el actuar de la criatura humana en este rincón del globo terráqueo, de esa parte que llamamos “nuestra”.

¿In-visibilidad del mundo popular?

Desde un punto de vista estrictamente plástico, estas 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 esfuerzo de los artistas se concentra en producir una imagen empoderante, antes que una copia realista.

En todo caso, es claro que estos pintores han nacido fuera del sistema oficial del arte culto. Apuntan a identificar sensibilidades y miradas que no están muy documentadas en el imaginario peruano, demasiado influido por los colonialismos. En todo caso es un arte genuino, imaginativo; que 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. Pero a manera de complemento necesario de esa luminosidad tenemos lo realista y sombrío, que Luis Torres logra inscribir en sus magníficos grabados.