

## La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo

### I

Hay una dimensión de futuro que el Perú ha perdido en lo que va de esta década: un horizonte utópico que se ha desterrado tanto de las expresiones culturales como de la práctica política misma, al menos en sus vertientes oficiales y allí es necesario incluir a buena parte de nuestra actual izquierda. Pero es en la actividad plástica que este proceso nos revela una porción de su intimidad. Tal vez porque fueron pintores quienes más claramente formalizaron la gran apuesta anterior.

En efecto, hacia fines de los años 70 el país atraviesa un expectante momento artístico. En él convergen búsquedas y cuestionamientos diversos para intentar redefinir los estrechos márgenes de nuestra plástica erudita. Surge así una [estrategia] simbólica de aproximación a lo popular, ya no sólo a partir de la [iconografía campesina] (como bajo el velasquismo) sino desde las imágenes más inmediatas de una ciudad atravesada por la migración y el conflicto. Pero grupos como Paréntesis y Huayco no sólo subvierten los lenguajes establecidos, sino en los hechos plantean la posibilidad de un [circuito distinto al de las galerías] y los museos. Nuevos espacios concebidos para el desarrollo de una cultura integradora de los grupos sociales que parecían llamados a transformar el Perú: [obreros, migrantes y sectores medios] radi-

calizados, en cuyo [impreciso encuentro] se creyó ver el sustento posible de una modernidad alternativa para el país. Una modernidad popular en la que [tradicción andina y revolución socialista] se conjugaran.

En otras oportunidades se ha intentado la crónica de esa experiencia,<sup>1</sup> pero queda aún por explicar su dispersión final, el virtual agotamiento que en todo orden afecta hoy a lo más significativo de la promesa que ella llevaba implícita. El rastro actual es de vocaciones a la deriva; talleres dismantelados; obras arruinadas, alteradas, perdidas. El deterioro llega así a sugerirse como una aguda seña de identidad, mas también como síntoma del fracasado proyecto social que esos jóvenes pintores convirtieron en una actitud artística tan inédita como fugaz.

Pues resulta imposible entender el desarrollo último de la plástica peruana si la desligamos de su circunstancia mayor. Es ese contexto el que nos permite comprender la crisis artística actual como parte de un *impasse* más amplio y generalizado. No hay exageración en los términos utilizados: tal vez no exista una crisis evidente en quienes han mantenido una actitud más o menos convencional hacia la labor artística, pero lo que aquí interesa es saber qué está pasando con aquellos que al arriesgar un cuestionamiento alcanzaron a protagonizar verdaderas alternativas.

Agotada la coyuntura que hizo posible esa radicalidad, hay en estos pintores no una sino varias crisis, perceptibles en lo que sucede con sus obras, con sus hábitos personales, con ellos mismos. No es casual que en la mayor parte de los casos hayan optado por emigrar, o que al seguir exponiendo entre nosotros elaboren un lenguaje mucho más personal y subjetivo. Lo que hace seis o siete años era contestatariamente llevado a las calles, hoy se estetiza y se confina al espacio privilegiado de las

1. Véanse, por ejemplo, los aportes diversos de Alfonso Castrión, Luis Freire, Hugo Salazar, Luis Lama y Reynaldo Ledgard en *Hueso Húmero*, N° 18, Lima, julio-setiembre 1983 [1984]. En esa misma revista publiqué —con deplorable estilo y varias erratas— una primera aproximación teórica a los problemas y perspectivas del período: Gustavo Buntinx. “¿Entre lo popular y lo moderno? Alternativas pretendidas o reales en la joven plástica peruana”. *Ibid.* p. 61-85. Más breve y descriptivo es mi “Huayco de Ilusiones”, en *Utopicos*, N° 1, Lima, octubre de 1982. p. 5.

galerías. El trabajo en sí mantiene un apreciable nivel plástico e incluso reflexivo, pero se ha perdido el perfil político que hacía de esa pintura una agresiva propuesta social.

Este desarrollo no es casual. Experiencias como las de Huayco se apoyaron en el soporte proporcionado por una pequeña burguesía ilustrada cuyo proyecto de poder se expresaba en posiciones diversas de nueva izquierda. El horizonte ideológico de casi todas ellas era el socialismo en el sentido más estricto —clasista— del término.<sup>2</sup> Pero el fracaso de esa perspectiva motivó la involución de sus expresiones culturales. La frustración desatada por el estallido de la ARI polarizaría a la izquierda entre el auge mesiánico de Sendero Luminoso y el discurso domesticado de un frente electoral cuya hegemonía descansa (o descansaba hasta los últimos comicios) en sus sectores más convencionales y moderados.<sup>3</sup> Hubo implícito en todo ello una profunda derrota, devastadora porque no sólo fue política sino síquica, moral y hasta económica. La dispersión y la deserción atomizaron los restos de aquel movimiento. Súbitamente el escepticismo pasó a ser el tono predominante entre sus ideólogos más destacados, y las alternativas propiamente socialistas quedaron postergadas de los discursos.

También de las búsquedas artísticas, cuya radicalidad se diluiría conforme los jóvenes pintores percibieron en lo político la cifra traumática de una frustración que se reprime como oscuramente personal. En adelante esa dimensión otrora explícita de su obra se refracta en ocasionales y ambivalentes alusiones a Sendero, casi el único referente capaz de suscitar una cierta reflexión social en la plástica de los últimos tiempos.

2. Que es como deberá entenderse siempre en este trabajo.

3. Fundada en 1980, la Alianza Revolucionaria de Izquierda (ARI, "si" en quechua), fue una coalición amplia —y efímera— de tendencias radicales. La lideró Hugo Blanco, dirigente trotskista que entonces se encontraba en la cresta de su popularidad, pero el frente incluía importantes contingentes maoístas y demócrata-populares. Tal heterogeneidad impidió que la experiencia sobreviviera más que unos días. La dispersión resultante fragmentó en cinco listas antagónicas la participación de la izquierda en las elecciones de ese año. Eventualmente todas ellas volverían a reunirse en la Izquierda Unida (IU), pero el impulso radical se había perdido.

Hace un par de años intenté bosquejar algunos condicionantes de este proceso, pero soslayé su dimensión más subjetiva así como el análisis puntual de imágenes específicas<sup>4</sup>. Carencias que aquí procuraré subsanar abordando la crisis de las alternativas radicales, a partir del testimonio implícito en la obra de tres de sus protagonistas más destacados. La selección es reducida<sup>5</sup>, pero suficiente como pie de apoyo para una reflexión más amplia que ensayaré al final. No se trata de valorar este cuadro o aquel grabado, sino de esclarecer su sentido en el continuo vital del que forma parte. Sin embargo, el problema tampoco está en meramente utilizar la historia para explicar imágenes, sino en permitir que éstas nos revelen una dimensión de los hechos menos comprensible desde otras perspectivas. Entender así, a través del arte, cómo un clima ideológico encuentra expresión cultural, cómo un proceso social es vivido por los seres humanos concretos, cómo la historia se internaliza y sus distintos momentos se incorporan a la trama misma de nuestras ilusiones y nuestros miedos.

## II

Tal vez sea en la obra de Charo Noriega donde más prolijamente se manifiestan las diversas etapas del proceso que aquí interesa analizar. De hecho, la percepción de lo popular que inicialmente tienen estos artistas queda explícitamente resumida en una obra suya de 1981 (foto 1). En ella se ve a un grupo de campesinos en movimiento que, al recorrer la superficie del cuadro, van gradualmente trastocando su identidad por la de nuevos pobladores urbanos. La imagen de José Carlos Mariátegui ocupa un lugar estratégico en la composición. Reynaldo Ledgard ha realizado un perceptivo análisis de ésta y otras obras similares de Noriega, subrayando el interés que ellas revelan por las migraciones entre el campo y la ciudad<sup>6</sup>. Podríamos añadir que la presencia del funda-

4. Buntinx. *op. cit.* 1983 [1984]

5. Y con toda probabilidad injusta. Tan importante como los artistas escogidos es Herbert Rodríguez, por citar tan solo la omisión más patente. Pero los imperativos de espacio son terminantes y he preferido limitar el número de artistas a empobrecer el análisis.

6. Reynaldo Ledgard. "La Pintura de Charo Noriega: Una poética de la conciencia". En *Hueso Húmero*, N.º 18, Lima, julio-setiembre 1983 [1984], pp. 176-183.

dor del comunismo peruano destaca la politización implícita en ese tránsito, así como establece un cierto vínculo entre los sectores populares representados y la intelectualidad revolucionaria con la que la artista se identifica.

Sin embargo ese enlace desaparece en su pintura ante la crisis ideológica de principios de esta década. Todavía en 1982, Noriega ensaya una estética tomada directamente de la cotidianeidad urbana, pero despojándola ya de toda connotación política para reducirla a una dimensión estrechamente personal. En una obra como "Charito" (foto 2) lo agresivo de esta propuesta no se define tanto por el tema (la fiesta infantil de una familia obrera) como por la reproducción deliberadamente exacta del llamado mal gusto popular.

Realizado a partir de fotografías, el cuadro hace suyos los elementos y la peculiar gama cromática que en el Perú caracterizan a la cultura de la migración. Hay en este buscado realismo más de un indicio sobre el desclasamiento ideológico de artistas jóvenes que comprueban los límites del endeble sector medio al que pertenecen. Así lo sugiere el que Noriega haya escogido la escena del cumpleaños de una niña que lleva su propio nombre. Este mismo domina la composición al aparecer magnificado en letras que han sido adheridas a la pared del modesto hogar, según se estila en tales celebraciones. De ese modo reemplaza a la firma que, significativamente, la pintora decidió no colocar.

Deliberado o no, este detalle acentúa la identificación de Noriega con la niña, cuya cara ha sido además trabajada con especial cuidado y ternura. En realidad la artista concentra sus dotes pictóricas sobre los rostros claramente mestizos de Charito y sus padres, modelados para ofrecer una impresión de volumen y de vida que contrasta con el abocetamiento del mantel, la torta, las muñecas... Pero sin duda quien atrae el mayor interés es la propia niña, ubicada al centro mismo del cuadro y con un crucial toque de blanco que emerge de sus cabellos como un gancho en forma de flor. Del mismo color son las manchas que resaltan sus pupilas denotando la dirección de una mirada que busca la del espectador. El recurso es muy frecuente en los autorretratos y aquí la sugerencia resulta irresistible por encontrarse tan claramente asociada a un onomástico: Noriega proyecta su

identidad en crisis sobre esa niña proletaria cuyo nombre comparte.<sup>7</sup>

El gesto quizá no sea del todo consciente, pero queda manifiesto en cada uno de los detalles del cuadro. Incluso en la decisión de no reelaborar la fotografía original según el estilo propio de la artista. Una actitud parecida había caracterizado a la experiencia grupal en la que tan entusiastamente participó Noriega.<sup>8</sup> Pero la intención era allí más amplia, un desclasamiento social que en "Charito" se torna subjetivo y privado. Además el formato de la obra descarta una empresa colectiva como la asumida por Huayco, obligando en cambio a un trabajo personal.

No podrá entonces extrañar que esta pintura clausure el interés de la artista por el universo cultural de la barriada. En adelante Noriega desviará la mirada hacia la imagen campesina, pero sin asociarla ya al fenómeno decisivo de la migración. Una actitud en la que sin duda ha influido el creciente protagonismo político de Sendero Luminoso, pero también el carácter más impreciso de la realidad así expresada.

La artista venía ensayando una imagen contemporánea de lo andino que no perdiera el vínculo ansiado con la tradición. Para ello traslada a su propia obra elementos diversos de la pintura popular del siglo pasado, sometiéndola a un uso descontextualizado pero no ca-

7. Tal vez sea útil destacar que el padre de la niña era trabajador en la pequeña empresa del hermano de la artista, hecho que le permite a ésta mantener una cierta relación personal con la familia retratada.

8. Actitud evidente sobre todo en el respeto observado al trabajar temas como el de Sarita Colonia, santa popular en cuya imagen Huayco supo percibir el rostro místico de la migración. En 1980 el grupo pintó una versión exacta de su efigie sobre doce mil latas —vacías— de leche evaporada, ubicándola cerca a uno de los ingresos principales de Lima. Ese contexto y la fidelidad al modelo original le permitieron a la obra adquirir una fundamental doble naturaleza: ícono religioso para el nuevo poblador urbano, obra de arte conceptual para el público ilustrado. Ambivalencia en la que lo popular emergente se ve integrado a una cultura pequeño burguesa pero radical. El resultado es una simbolización brillante del horizonte socialista de la época: vincular a migrantes y sectores medios politizados en un proyecto compartido de poder.

rente de rigor: se basa en la información reunida por un célebre libro de Pablo Macera<sup>9</sup>, inspirándose en piezas atribuibles a un solo taller —o quizá incluso a una sola familia— de pintores cusqueños (foto 3). De allí la marcada unidad del léxico pictórico que Noriega adapta a necesidades expresivas modernas. Por ejemplo, el personaje maniatado que originalmente representó a un abigeo se ofrece ahora como un certero símbolo de la opresión. Hasta admitirá ser contrapuesto a un horizonte rojo y negro que es una bandera política evidente. Es más, en estos nuevos términos Noriega realiza lo que podría considerarse un segundo autorretrato, donde juega con el doble sentido de la expresión “oveja negra” (foto 4).<sup>10</sup> Pero lo realmente instructivo de este proceso no está en las obras específicas sino en su evolución.

En un primer momento —coincidente con el periodo radical de la artista— estas figuras son confrontadas a una iconografía convencional de izquierda que de ese modo adquiere un sentido renovado. En 1981 Huayco agoniza y deja inconcluso un mural en Vitarte, histórico barrio obrero de la capital. Sin embargo esa malograda representación de luchas sindicales adquiere un interesante contrapunto cuando Noriega le añade un sol con bigotes (foto 5). Tomado del sincretismo religioso andino, su presencia discordante pone de manifiesto la crisis ideológica del obrerismo de los años 70. Pero el trabajo más representativo en esta línea es aquel en que la imagen panfletaria del minero irrumpe en una compleja estructura de planos superpuestos, donde hileras de personajes extraídos de la pintura campesina distribuyen —con sus variadas proporciones— el peso formal de la composición (foto 6). Un vivo contraste cromático es utilizado para enfatizar los elementos que, al quebrar el orden establecido del cuadro, sugieren una ruptura de otro tipo con la realidad mayor que éste representa. Hay así una clara intencionalidad en el color llamativo del minero en esta obra, o en el del zorro acechante y el del garrote suspendido en un cuadro posterior (foto 7).

9. Pablo Macera. *Pintores populares andinos*. Lima, Banco de los Andes, 1979.

10. “Yo soy la oveja negra”, llegaría a decir frente al cuadro (comunicación personal, enero de 1984). Una afirmación de identidad en rebeldía que es también expresión de crisis o transición personal.

Pero más adelante los trabajos de Noriega pierden en tensión política lo que ganan en coherencia artística, al replantearse exclusivamente a partir de la imagen rural. Ya en 1983 era una actitud ambivalente la que se perfilaba en las pinturas dedicadas a describir la violencia que sacude la sierra centro-sur del país. Un claro ejemplo es el cuadro donde campesinos y soldados yacen muertos mientras una figura en primer plano cruza sus labios en señal de silencio (foto 8).

Con el tiempo aun este impreciso comentario será gradualmente sometido a estilizaciones geométricas que subordinan cualquier agresión a un efecto armónicamente plástico. Algunas alusiones persisten, pero son depuradas y simbólicas: un cuchillo magnificado substituye a la descripción misma de la violencia (foto 9); mientras los contrapuntos de color que en los primeros cuadros acentuaban la noción de conflicto, ceden lugar a una suave reverberación cromática. A partir de este desarrollo Ledgard habla de una “estética del silencio” en la obra de Noriega, aludiendo así a “la deliberada reducción de la expresividad para lograr un enfoque más preciso en lo esencial del tema tratado”.<sup>11</sup> Pero las características de la producción posterior demuestran que el término debe ser también entendido en su sentido literal apuntando al gradual retroceso de contenidos en una pintura que los reemplaza con búsquedas cada vez más estrictamente plásticas. Alternativa anunciada por la delicada coloración del lienzo en cuadros intermedios donde luz y textura hacen del fondo una sutil abstracción, mientras la línea evoluciona hacia un deliberado esquematismo que divorcia de sus antecedentes a la imaginería empleada.<sup>12</sup>

Es sobre estas depuradas bases que la artista proyecta hacia desarrollos independientes un lenguaje ya identificable como propio. Admite así otras influencias, como la de la notable obra del uruguayo Joaquín Torres García, a la que en más de un momento cita directamente (foto 10). Esta opción última es de por sí elocuente: tras haber hurgado por una imagen de lo andino que se insertara en la tradición popular y en la historia, Noriega desemboca en la propuesta constructivista de un pintor cosmopolita para quien lo andino es ante todo una esencia atemporal y esotérica.

11. Ledgard. *op. cit.* p. 182.

12. Aunque es interesante reconocer que este proceso mantiene afinidades con el valor que el muralismo andino le otorga a la expresión lineal por encima de la sugerencia del volumen.

Ello no le impedirá derivar la capacidad técnica adquirida hacia una cierta reflexión sobre nuestro conflictivo tiempo, pero ésta se da sólo ocasionalmente y en términos cuidadosamente ambiguos. Lo demuestra, por ejemplo, la manera cómo Noriega ha sabido aprovechar la textura natural del lienzo para potenciar un sentido más formal que político en aquel trabajo reciente donde una hilera de personas se nos ofrece con los brazos dramáticamente levantados en señal de rendición.

Y sin embargo se trata de una pieza excepcional. Casi todas las demás obras que expuso en 1985 se agotan en un juego de aproximaciones visuales que desvían su propuesta original hacia una abstracción epidérmica (foto 11). Es significativo que este abandono de la voluntad de significar fuera inmediatamente seguido por el abandono del país mismo, al trasladarse la artista a Europa. Previamente su pintura había ensayado un tono más jovial, como en algún retrato de hombres y perros en armonioso movimiento. La evolución del último elemento es significativa: el zorro depredador (¿el zorro mítico?) se convierte en el mejor amigo del hombre (foto 12). Toda una introversión política se resume en esta metamorfosis.

### III

Ella queda aún más claramente expresada en la trayectoria última de Juan Javier Salazar. Casi tan talentoso como disperso, Salazar es autor de más ideas brillantes y abortadas que de trabajos concretos llevados a feliz término. Nunca iniciados o gloriosamente inconclusos, sus proyectos colmarían las salas del más ambicioso "museo imaginario" (término que aquí debe ser tomado literalmente) de la plástica radical peruana. El abandono, el deterioro, el olvido, parecen así resumir las sucesivas etapas en la obra de un conceptuador para quien ha sido finalmente más práctico y realista vender sus ideas —convenientemente encuadradas— que sus realizaciones.

Tal vez lo más concreto en la carrera artística de Salazar haya sido el moderado escándalo que suscitó con su provocativa exposición de 1981: un prodigioso ejercicio de improvisación y desidia en el que nada quedó propiamente acabado, aún al darse por concluido el montaje dos días después de inaugurada la muestra. Ciertamente algo más que el caos se ofrecía en esa caótica experiencia: tras toda su (¿deliberada?) irresponsabi-

lidad el artista perfilaba una secuencia importante de agresiones.

En ellas logró rebasar los consabidos ámbitos de lo político y de lo estético, para cuestionar el formato establecido de lo que solemos llamar una exposición de galería. Así lo sostiene Mirko Lauer, el solitario defensor de la experiencia, pero incluso él se ve forzado a lamentar las contradicciones que distancian al artista de esa propuesta<sup>13</sup>. En efecto, un aire de ligero desconcierto rodeaba a las obras allí desparramadas, incluso aquellas que intentaban reafirmar el espíritu radical de los años 70.

La más visible de estas piezas (foto 13) reproducía, sobre siete planchas de madera "triplay", una burda y muy difundida lámina escolar de los presidentes de la República. Todos ellos aparecían pronunciando la palabra "mañana" en sendos globos incorporados por el artista a la manera de los llamados comic. Precisamente, al convertir en tira cómica a una galería de mandatarios solemnes, Salazar ponía de relieve la escasa distancia que separa a la historia oficial de la historieta.

Pero la obra también sugiere un comentario sardónico a los sucesivos procesos electorales en que se fue desactivando el ánimo insurreccional de la nueva izquierda, conforme ésta desplazó el eje de su actividad política de las calles a los escaños. Por otro lado, el artista pareciera ironizar sobre su propia historia familiar, casi remedando un gesto muy anterior de su abuelo materno, Raúl María Pereira. Este había llegado a ser un pintor de cierto interés a principios de siglo, pero se vio empujado por la necesidad a realizar apresurados retratos de nuestros gobernantes para la pomposa celebración del centenario de la Independencia criolla. Una curiosa dimensión personal se conjuga así con otra, más amplia y política, en la propuesta de Salazar. Por supuesto el trabajo permaneció inconcluso, pero sus diversos niveles quedaron expresados en el ingenioso título añadido posteriormente: "Perú, país del mañana. Proyecto para hacer un mural cuando tenga el dinero, mañana". Tras el reconocimiento irónico de la propia desidia, la frase alude a dificultades económicas en que se pretendía explicar los efectos paralizantes de una crisis más generaliza-

13. Mirko Lauer. "Juan Javier Salazar: La refrescante aventura de un anti-plástico". En *Hueso Húmero*, N.º. 9, Lima, abril-junio, 1981, pp. 121-124.

da. Todo ello enmarcado en una sátira feroz a la idea misma de futuro. El resultado es una obra en cuyo estilo se respira todavía el aliento contestatario de los años 70,<sup>14</sup> pero con elementos que prefiguran la dispersión venidera.

Ambivalencia significativa para quien antes había logrado formalizar —con gran capacidad sintética y excelente nivel técnico— las promesas y tensiones del horizonte radical de la época. Lo demuestra una serigrafía de 1980 que sólo podría ser calificada de culminante, quizá el más notable y denso de todos los grabados producidos durante ese período de extraordinaria creatividad gráfica (foto 14). El análisis se ve dificultado por la complejidad de la estampa, pero también por la sutileza con que en ella se articulan contenidos aparentemente contrapuestos. Semi-abierta, una caja de fósforos anuncia un incendio social cuyas características parecen resumirse en el doble sentido del nombre de fábrica "La llama". Sin embargo, a ese juego de palabras se superponen textos e imágenes que sugieren el relevo histórico del campo por la ciudad, la asimilación del mito de Inkarrí a una mitología política moderna.<sup>15</sup>

Así lo insinúan las alteraciones impuestas al conocido envase original (cuyo diseño pertenece además a José Sabogal, el fundador del indigenismo peruano) (foto 15) En efecto, el auquérido que identifica a la marca comercial aparece ahora invertido y con la pata izquierda levantada. Tras siglos de aparente inmovilidad, la llama ha dado un paso. ¿Se alude así a la Reforma Agraria velasquista, al movimiento campesino autó-

14. En realidad se trata de uno de los trabajos que más claramente definen lo que se ha dado en llamar el "pop achorado". Lo pone de manifiesto su inspiración en una imagen barata y de circulación masiva, pero dotada de referentes locales. Además la factura deliberadamente chabacana del mural nos remite a la estética de esos cartelones que en las calles de Lima marcan el bizarro tránsito de la pintura artesanal a la industria publicitaria.

15. Inkarrí, el Inka decapitado cuya resurrección devolvería prosperidad a la tierra, liberando a la raza indígena. En su vertiente original esta esperanza mítica parece circunscrita a los sectores campesinos más tradicionales, pero sus repercusiones abarcan a casi toda la compleja cultura peruana. Véase Manuel Burga y Alberto Flores Galindo. "La utopía andina". En *Allpanchis*, No. 20, Cusco, 1982, pp. 85-101. También Flores Galindo. *Europa y el país de los Incas: La utopía andina*. Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 1986.

nomos, a todo el proceso de cambios en la estructura rural que ambas iniciativas reflejan? En cualquier caso pareciera ser ya demasiado tarde, pues inmediatamente atrás del animal —y con el obvio riesgo de arrollarlo— irrumpe a toda velocidad un microbús urbano. Curiosamente el vehículo desciende del altiplano, pero la ruta anunciada en su carrocería (Lima—Comas—Independencia) es la que vincula a los barrios marginales con el centro de una ciudad transformada por la presencia masiva de obreros y ambulantes; ayer migrantes, hoy protagonistas del nuevo movimiento popular que se creyó llegaría a desplazar las cíclicas —y siempre infructuosas— rebeliones campesinas.

La idea se ve reforzada por el cromatismo decididamente urbano de la obra, así como por la presencia de consignas que sirvieron de bandera a la gran esperanza socialista de la época: "Sin patronos ni generales, revolución permanente".<sup>16</sup> Los elementos y los colores de la migración se articulan así a las tendencias más radicales del clasismo. Pero un importante sesgo adicional lo proporciona el hecho que sobre el estribo del microbús (como cualquier obrero) viaja Manco Cápac, el primer Inka, en la imagen adocenada de un muy conocido monumento de la capital. El comentario a nuestra modernidad peculiar —a la contemporaneidad de sus tiempos— se torna explícito en el texto que recorre el grabado:

*El comunero esperó confiado la resurrección de Inkarrí. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Sus hijos alfabetos, cholos emergentes, se han insolentado con los patronos. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes, los viejos señores racistas han emigrado a/de Lima a Miraflores. La nueva generación ha descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses. Hasta ellos ya no ha llegado el legado de Inkarrí. No necesitan ese dios. Van a conquistar el poder.*

Es sugerente la idea de una resurrección mítica que se niega a sí misma, una profecía que se autocancela para dar lugar a una mitología nueva. Se trasvasaba así la utopía andina del retorno de Inkarrí a la utopía socialista de un poder ejercido por los trabajadores mismos.

16. El lema fue acuñado por Hugo Blanco, en cuya inmensa popularidad se expresó el encuentro de los grupos clasistas con la radicalidad dispersa de sectores no organizados.

En tal propuesta parecían desembocar las más profundas transformaciones experimentadas por el país durante este siglo. Una esperanza parecida había sido insinuada desde los años 20 en revistas como *Amauta*. Pero es José María Arguedas quien le da su primera expresión fundamentada, al estudiar a Puquio como "una cultura en proceso de cambio" antes que como un universo antropológico cerrado. Resulta significativo que el texto de Salazar haya sido adaptado (con modificaciones ligeras pero importantes) de aquel escrito profético.<sup>17</sup> Quizá lo sea también el que otras aproximaciones teóricas a la década del 70 expresen sus conclusiones en términos similares a los aquí empleados. Pero en ellas la lectura es lineal, casi la constatación de un hecho irreversible<sup>18</sup>. En Arguedas, por el contrario, hay un elemento de paradoja, una dimensión ambivalente en la que el proceso descrito se nos ofrece en toda su incertidumbre y tensión históricas.

Es al asumir estos rasgos que la versión artística de Salazar adquiere matices cruciales y propios. Como la presencia perturbadora de momias repartidas en el marco de la estampa, donde comparten un connotativo espacio con la figura del propio artista. O la ominosa frase "algo va a pasar" repetida hasta constituir la espesa trama de amarillos en el fondo del grabado.

17. José María Arguedas. "Puquio, una cultura en proceso de cambio". En *Revista del Museo Nacional*, t. XXV, Lima. También "La posesión de la tierra, los mitos post-hispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua". En *Colloque International sur les problèmes agraires des Amériques Latines*. París, 1965. Fragmentos de ambos textos fueron publicados en Juan Ossio (ant.). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973, pp. 219-236. Es de este último libro que Salazar toma las referencias incorporadas a su grabado. No debe soslayarse el hecho que allí aparecen indirectamente asociadas a Hugo Blanco. Este encuentro otorga una importante dimensión cultural a la lucha política. Además reitera la memorable correspondencia mantenida —en quechua— entre el escritor y el revolucionario cuando éste último purgaba todavía una condena en la cárcel de El Frontón. Al respecto, véase *Amaru*, N.º. 11, Lima, diciembre 1969, pp. 12-15.

18. Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo: "Hacia fines de la década pasada convergen y se condensan cincuenta años de tradición obrera y urbano-popular, con varios siglos de tradición andina. Porque por entonces parecería culminar el encuentro del mundo andino con la modernidad, no sólo a través del mercado y del Estado, sino en grado significativo a

En azul irrumpe el término "inmediatamente" caligráfico sucesivas veces. Tales palabras explicitan un contenido ideológico al tiempo que componen el sentido plástico de la obra. Pero su reiteración obsesiva sugiere además un ritual, un acto de magia. Salazar ha reconocido que en la confección del grabado no pretendió tan sólo comentar una realidad, sino influir directamente sobre ella con una obra que —sin dejar de ser arte— fuera talismán y panfleto a la vez.<sup>19</sup> Engarzaba así el discurso político moderno a una invocación de oscuras fuerzas que intuía vivas en el complicado nudo de nuestra historia.

Demasiadas contradicciones parecieran agolparse tras esta aspiración, pero en los confusos tiempos inaugurados por el velasquismo ellas podían asumir una extraña coherencia. Al menos mientras perdurara una voluntad radical capaz de articularla. El fracaso de esa voluntad fragmenta la imagen sintética anterior, conforme sus contenidos originales se dispersan para dar una interpretación hermética, casi esotérica, del accionar de Sendero Luminoso. Ciertamente éste no puede ser explicado desde la sola perspectiva del milenarismo andino, pero es en esos términos que fue artísticamente perci-

través del clasismo. El país presencia así el descongelamiento de las tradiciones andinas, el paso del mito de Inkarrí al mito del progreso y la transformación social. Las poblaciones andinas ya no esperan más al Inca: son el nuevo Inca en movimiento". El texto apareció en el No. 3 de *El zorro de abajo*, correspondiente a noviembre-diciembre de 1985. Cinco meses antes se publicó (en *Jaque*, Lima, 2 de junio, pp. 30-31) la lectura aquí reelaborada de la obra de Salazar. Podríamos también remitirnos al grabado mismo o a la cita original de Arguedas. Pero antes que en influencias directas habría que pensar en la creciente conciencia del cambio de época vivido en los últimos años. Conciencia también de la oportunidad perdida en ese tránsito: la de protagonizar el cambio para darle un signo socialista. Fracaso que, de una u otra manera, hoy marca a todos los que vivieron de cerca aquella posibilidad. Pero para *El zorro de abajo* tales connotaciones son ahora el resabio traumático de un pasado a superar. El editorialista anónimo asume las transformaciones experimentadas, pero pretende castrar su indesligable voluntad política. Así, la idea misma de la lucha por el poder —tan crucialmente vinculada al proceso bajo análisis— queda reducida a una "revolución copernicana" que se agota en la redefinición académica de la sociedad civil. Actitud que quizá responda a ansiedades sobre las que volveré hacia el final de este artículo.

19. Comunicación personal, enero de 1985.

En tal propuesta parecían desembocar las más profundas transformaciones experimentadas por el país durante este siglo. Una esperanza parecida había sido insinuada desde los años 20 en revistas como *Amauta*. Pero es José María Arguedas quien le da su primera expresión fundamentada, al estudiar a Puquio como "una cultura en proceso de cambio" antes que como un universo antropológico cerrado. Resulta significativo que el texto de Salazar haya sido adaptado (con modificaciones ligeras pero importantes) de aquel escrito profético.<sup>17</sup> Quizá lo sea también el que otras aproximaciones teóricas a la década del 70 expresen sus conclusiones en términos similares a los aquí empleados. Pero en ellas la lectura es lineal, casi la constatación de un hecho irreversible<sup>18</sup>. En Arguedas, por el contrario, hay un elemento de paradoja, una dimensión ambivalente en la que el proceso descrito se nos ofrece en toda su incertidumbre y tensión históricas.

Es al asumir estos rasgos que la versión artística de Salazar adquiere matices cruciales y propios. Como la presencia perturbadora de momias repartidas en el marco de la estampa, donde comparten un connotativo espacio con la figura del propio artista. O la ominosa frase "algo va a pasar" repetida hasta constituir la espesa trama de amarillos en el fondo del grabado.

17. José María Arguedas. "Puquio, una cultura en proceso de cambio". En *Revista del Museo Nacional*, t. XXV, Lima. También "La posesión de la tierra, los mitos post-hispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua". En *Colloque International sur les problemes agraires des Amériques Latines*. París, 1965. Fragmentos de ambos textos fueron publicados en Juan Ossio (ant.), *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973, pp. 219-236. Es de este último libro que Salazar toma las referencias incorporadas a su grabado. No debe soslayarse el hecho que allí aparecen indirectamente asociadas a Hugo Blanco. Este encuentro otorga una importante dimensión cultural a la lucha política. Además reitera la memorable correspondencia mantenida —en quechua— entre el escritor y el revolucionario cuando éste último purgaba todavía una condena en la cárcel de El Frontón. Al respecto, véase *Amaru*, N° 11, Lima, diciembre 1969, pp. 12-15.

18. Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo: "Hacia fines de la década pasada convergen y se condensan cincuenta años de tradición obrera y urbano-popular, con varios siglos de tradición andina. Porque por entonces parecería culminar el encuentro del mundo andino con la modernidad, no sólo a través del mercado y del Estado, sino en grado significativo a

En azul irruñe el término "inmediatamente" caligrafiado sucesivas veces. Tales palabras explicitan un contenido ideológico al tiempo que componen el sentido plástico de la obra. Pero su reiteración obsesiva sugiere además un ritual, un acto de magia. Salazar ha reconocido que en la confección del grabado no pretendió tan sólo comentar una realidad, sino influir directamente sobre ella con una obra que —sin dejar de ser arte— fuera talismán y panfleto a la vez.<sup>19</sup> Engarzaba así el discurso político moderno a una invocación de oscuras fuerzas que intuía vivas en el complicado nudo de nuestra historia.

Demasiadas contradicciones parecieran agolparse tras esta aspiración, pero en los confusos tiempos inaugurados por el velasquismo ellas podían asumir una extraña coherencia. Al menos mientras perdurara una voluntad radical capaz de articularla. El fracaso de esa voluntad fragmenta la imagen sintética anterior, conforme sus contenidos originales se dispersan para dar una interpretación hermética, casi esotérica, del accionar de Sendero Luminoso. Ciertamente éste no puede ser explicado desde la sola perspectiva del milenarismo andino, pero es en esos términos que fue artísticamente perci-

través del clasismo. El país presencia así el descongelamiento de las tradiciones andinas, el paso del mito de Inkarrí al mito del progreso y la transformación social. Las poblaciones andinas ya no esperan más al Inca: son el nuevo Inca en movimiento". El texto apareció en el No. 3 de *El zorro de abajo*, correspondiente a noviembre-diciembre de 1985. Cinco meses antes se publicó (en *Jaque*, Lima, 2 de junio, pp. 30-31) la lectura aquí reelaborada de la obra de Salazar. Podríamos también remitirnos al grabado mismo o a la cita original de Arguedas. Pero antes que en influencias directas habría que pensar en la creciente conciencia del cambio de época vivido en los últimos años. Conciencia también de la oportunidad perdida en ese tránsito: la de protagonizar el cambio para darle un signo socialista. Fracaso que, de una u otra manera, hoy marca a todos los que vivieron de cerca aquella posibilidad. Pero para *El zorro de abajo* tales connotaciones son ahora el resabio traumático de un pasado a superar. El editorialista anónimo asume las transformaciones experimentadas, pero pretende castrar su indelible voluntad política. Así, la idea misma de la lucha por el poder —tan crucialmente vinculada al proceso bajo análisis— queda reducida a una "revolución copernicana" que se agota en la redefinición académica de la sociedad civil. Actitud que quizá responda a ansiedades sobre las que volveré hacia el final de este artículo.

19. Comunicación personal, enero de 1985.

bido, otorgándole valor premonitorio a las presencias taumáticas en la serigrafía de Salazar.

El mismo lo pondría en sentida evidencia cuando, en 1985, rompe un silencio plástico de cuatro años montando una ambientación bajo el sugerente nombre de Noba (baño) Ritual. Allí magnifica y aísla el paisaje altiplánico que identifica a su grabado anterior, pero depurándolo de toda referencia urbana o política. Luego proyecta sobre él la sombra de Abimael Guzmán, el misterioso líder senderista, cuya silueta ha sido llevada al anonimato por sucesivas reimpresiones serigráficas de un conocido monumento incaico, la piedra de los doce angulos.<sup>20</sup> El resultado evoca la imagen de una momia petrificada. Hay en todo esto una clara intención telúrica, pero también una cierta ambigüedad frente al sentido de lo representado: acaso la del vacío social e ideológico en el que se encuentran Salazar y sus antiguos compañeros.

El vacío es también económico. En algún momento la actividad de estos pintores fue mal que bien financiada por la venta de sus obras a miembros reconocidos de la pequeña burguesía radical. Tras la disolución de ese precario soporte, cada uno de los artistas hurgó por alternativas individuales de subsistencia, con frecuencia culminantes en el abandono del país. Salazar, en cambio, intentó prolongar la experiencia original teorizando libremente sobre la necesidad de un "mercado intermedio"<sup>21</sup> y vendiendo —casi puerta por puerta— pequeños cuadros de efectos lumínicos que decidió llamar "Marcianos" (¿marxianos?). Aludía así a los improvisados refrescos cuya manufactura y venta doméstica se generaliza en una ciudad atravesada por la crisis y el desempleo.

20. ¿Por qué precisamente ese resto arqueológico? Quizá el artista aludía así a las dificultades para definir una piedra angular en la fragmentada cultura peruana. La obra de Salazar es rica en estas segundas o terceras lecturas, asociaciones libres y punzantes que rara vez llegan a ser debidamente formalizadas: son parte de una actitud vivencial antes que de una neta voluntad artística.

21. Juan Javier Salazar. "ASPAP: el sueño de la casa propia". En *El Observador*, Lima, 9-11-84.

La ambientación de 1985 incluye una selección de estos trabajos, connotativamente expuestos sobre un *stand* de supermercado: un apreciable gesto de autoironía, pero también un nivel adicional en el que "Noba Ritual" interpreta y codifica la compleja circunstancia vivida por el artista. Así lo sugiere el propio título de la muestra, hasta en la inversión adolescente de su primer término. Pues estamos fundamentalmente ante una escenografía de la memoria donde lo personal y lo político, lo erótico y lo reflexivo, se entrecruzan en un homenaje a la adolescencia perdida y a la muerte de sus ilusiones. Signo de los tiempos, en ella toda subversión deviene sentimental y egocéntrica.

"La muestra es triste y es frágil", admite Salazar, "como la vida que cada día es más cara pero cada vez vale menos".<sup>22</sup> En esas palabras se expresa la percepción emotiva de una crisis que es personal y política a la vez. Pero resulta sintomático que el conjunto de lo expuesto no apunte, como otrora, a la irrisión o al escándalo, sino a una imprecisa melancolía.

El expositor no intenta ya desvirtuar el espacio de la galería sino adecuarlo estéticamente a sus necesidades. Los nuevos fritos de yeso que en 1981 cubrían el suelo perturbando el paso de los visitantes, ahora ceden lugar al pulcro y sugestivo orden de siluetas recortadas en madera y escenográficamente ubicadas. En ellas Salazar multiplica la imagen periodística de uno de los damnificados por las inundaciones de 1983. Con el agua y el lodo hasta la cintura, el personaje procura rescatar sus últimas pertenencias: un bulto que es cualquier cosa, pero sobre todo es un cuadro. Este se encuentra significativamente en blanco, al igual que el rostro de la víctima. "En este país todos somos naufragos", explica textualmente el artista<sup>23</sup>. Pero el sentido de su propuesta va más allá de esta comprobación elemental.

Lo termina de demostrar el significativo grabado que articula el sentido de la muestra (foto 16). Con

22. Norma Aguilar. "Salazar: El objetivo de una muestra de objetos". En *Hoy*, Lima, 1 de marzo de 1985.

23. Comunicación personal, febrero de 1985. En declaraciones periodísticas Salazar llegaría a ser aún más explícito: "quiero transmitir la sensación y la idea de que el peruano promedio es un naufrago que está salvándose y salvando lo que puede y como sea". *Ibid.*

simples trazos lineales —que reemplazan a los colores “populares” de antaño— Salazar esboza su misma silueta pero ya sin rasgos propios y sosteniendo lo que pareciera ser una máscara. En cambio es reconocible el rostro de quien fuera su amante, hoy apartada del país. Ambas figuras se superponen al torrente líquido que arrasa con una plaza pública. En medio de ésta avanza, trabajosamente, la figura del náufrago con el cuadro a cuestas. Atrás va quedando una fantasmagórica calle donde las inestables viviendas del Cerro San Cosme se prolongan en el romántico edificio que sirvió de taller a Huayco (hoy un elegante bar de moda y quizá el más importante monumento vivo a las mutaciones políticas de ciertos sectores medios)<sup>24</sup>.

La ideología desvanece la distancia física que en Lima separa a la barriada del barrio. Al suburbio invadido por migrantes, del Barranco mesocrático y nostálgico. Una codificación precisa del proyecto radical de los años 70. Pero aquí adquiere amargas connotaciones. Quizás por la inevitable asociación del nombre Huayco —tan expresivo de las ilusiones de la pasada década—<sup>25</sup> con la correntada actual que sumerge a ambas vecindades en el deterioro y en el pasado. Se las siente frágiles y lejanas. Incluso el vendedor ambulante, que pareciera destinado a vincularlas con su triciclo, prefiere huir y darles la espalda. Es de noche y en el cielo un satélite (de comunicaciones, justamente) ofrece una extraña nota de modernidad. Hacia el futuro y hacia el espectador mira —sugestivamente— la mujer insinuada

24. Entre las más graves frustraciones acumuladas por estos artistas está el haber experimentado en su propio local la transformación de Barranco —importante espacio alternativo de los años 70— en centro de la vida *snoob* de Lima. Situación en la que se margina a los sectores populares y medios-bajos que le dieron una consistencia y textura muy especiales a la vida cotidiana de ese barrio. Hoy, la propia identidad arquitectónica de la zona corre crecientes riesgos conforme aumenta la presión económica sobre los antiguos callejones y casonas. Aunque todo esto responde a circunstancias muy variadas, entre algunos de los ex-miembros de Huayco persiste un cierto sentido de culpa por haber involuntariamente contribuido a la reputación bohemia que aceleró este proceso, quizá inevitable.

25. Huayco es el término quechua para las avalanchas que bajan violentamente de la sierra sobre las tierras bajas. Es evidente el sentido adicional que la palabra podía adquirir en relación a las migraciones urbanas.

en primer plano, cuyo lavado de cabello se confunde con el fango dejado por la inundación. ¿Baño ritual o Huayco?

En sus juegos conceptuales, en sus asociaciones y superposiciones, incluso en su factura deliberadamente austera, este trabajo interpreta, como pocos, la crisis de identidad social y la renovada preeminencia de lo personal entre quienes han sido devastados por los últimos tiempos. Pero en especial documenta —como todo en la muestra— el abandono de las utopías tras la fallida experiencia política que marcó a lo más heterodoxo y audaz de nuestra reciente historia plástica.

#### IV

Aunque de modo más críptico, es algo muy similar lo que se evidencia en la obra de Armando Williams. En un primer momento el artista se interesa por el espacio urbano ideológicamente utilizado, como en los monumentos públicos cuyo perfil dibuja sobre vidrio con una cierta actitud irónica. Esta sería luego acentuada en intervenciones conceptuales que registra el video “Lima en un árbol”. Pero sin duda lo más importante de su etapa formativa se daría en el contexto ofrecido por Huayco. Todavía en 1982 las alusiones a esa experiencia compartida ocupaban un importante lugar en la primera muestra individual de Williams. Pero estas referencias ya eran sometidas a un tratamiento subjetivo que claramente las distanciaba de la propuesta colectiva original. “Cada soporte tiene sus fronteras y características”, explicaría el expositor. “Lo que hago es tratar imágenes de un consumo visual cotidiano para elaborarlas luego dentro de lo que es el arte ‘culto’, o sea la pintura, y exponerlas en una galería”<sup>26</sup>.

Williams pareciera decirnos que el traslado de las imágenes de un contexto social determinado a otro totalmente distinto exige cierta adecuación formal, al menos si lo que se busca es una comunicación efectiva. Un postulado en el que se extingue el espíritu provocador que le otorgó frescura y significado a experiencias como las de Arte al Paso, cuyo sentido mismo estaba en

26. “Armando Williams: A cada público lo que corresponde”, entrevista de Fietta Jarque. En *El Observador*, Lima, 24 de marzo de 1982, Segunda Sección, p. 1.

la contradicción flagrante, hasta ofensiva, entre circuitos y estilos<sup>27</sup>.

El que a pesar de éste giro el artista insista en imágenes populares, nos habla de una radicalidad puesta en duda antes que limpiamente descartada. En efecto, Williams no abandona sino diluye, hacia un sentido cada vez más personal y hermético, lo que pudiera haber de vocación crítica en su trabajo. En ese proceso posterga la caligrafía explícita que caracterizaba a sus cuadros, reemplazándola por imágenes extraídas de los medios de prensa. Pero aun esta búsqueda en la difusa memoria social del periodismo se verá luego matizada por un tratamiento plástico que satura de ambigüedad a sus obras.

Ambigüedad resumida del modo más sugerente posible por un cuadro de 1981 (foto 17). La obra no lleva título pero su obvia fuente iconográfica es una célebre fotografía tomada durante el violento Paro Nacional que el 19 de julio de 1977 inició la retirada del gobierno militar. Aunque la movilización fue fundamentalmente popular, a ella contribuyeron algunos sectores medios radicalizados. Incluso artistas jóvenes, como el propio Williams, propusieron acciones que no sólo subvirtieran el orden sino significaran el momento<sup>28</sup>. Pero cuatro años más tarde no es un recuerdo heroico sino angustiado el que parece manifestarse en su pintura. El hecho es significativo, pues la importancia que aquella huelga tuvo para la definición ideológica de Williams intensifica la carga personal de esta obra hasta el punto de convertirla en una pieza clave para la comprensión de toda su trayectoria última.

27. Es en el elegante espacio de una galería que los integrantes de Huayco decidieron exponer trabajos con imágenes directamente tomadas de la estética popular urbana, en su vertiente más cruda y agresiva. Realizada en mayo de 1980, la experiencia se llamó Arte al Paso en honor a la pieza central del conjunto: una gigantesca porción de salchipapas pintada sobre las miles de latas vacías que luego servirían de soporte a la efígie de Sarita Colonia.

28. Como interrumpir el tráfico en la principal vía expresa de Lima con enormes cortinas de latas de leche vacías. Aunque no logró llevarse a cabo, el proyecto anunciaba algunos de los materiales y direcciones que la plástica alternativa asumiría en los siguientes años.

En un lúcido artículo<sup>29</sup>, Alfonso Castrillón ha sabido describir y analizar algunos de sus aspectos fundamentales. Un recuadro gris —la “irrealidad”— sirve de soporte o marco al plano rojo sobre el que se instala la “realidad sangrienta”: una llanta que arde mientras algo más atrás una barrera humana termina de bloquear la avenida. Pero el sentido aparente de la imagen se ve socavado por procedimientos que la relativizan en grado extremo. Las líneas entrecortadas, que podrían interpretarse como señales de tránsito, transgreden los límites del plano de la “realidad” para insertarse en el “irreal” del marco gris. Algo similar sucede con la columna de humo que sube en diagonal hacia la derecha, también con los nubarrones oscuros que se sugieren como sombras extrañamente desligadas de los cuerpos que las generan.

Castrillón nos recuerda que “La venganza” (foto 18), célebre obra de Magritte, hace gala de un procedimiento similar aunque invertido. Allí la “realidad” rodea la “ficción” de un cuadro pintado dentro del cuadro, pero esta nítida demarcación de niveles queda subvertida por dos nubes que se escapan del lienzo representado para extenderse hacia el espacio circundante e incluso proyectar su sombra sobre la pared de la habitación. La relación con la obra de Williams parece irrefutable, sin embargo el autor se deja convencer por el testimonio del artista al acotar —en una nota a pie de página— que “La venganza” no ha tenido que ver, “en ningún sentido”, con la creación del trabajo analizado<sup>30</sup>. Me inclino a pensar lo contrario, sin que ello implique una pretensión falsa por parte del artista. Más bien estaríamos ante un procesamiento no deliberado de imágenes que forman parte del acervo visual de toda persona mínimamente interesada en la historia de la plástica contemporánea. El propio pintor ha señalado, con insistencia, el origen inconsciente de varios aspectos importantes del cuadro. Esto no devalúa a la obra; por el contrario, le otorga esa carga adicional de autenticidad que sólo se encuentra en las manifestaciones irreflexivas y espontáneas.

Resulta así interesante que Williams se haya inspirado precisamente en Magritte, artista cuyo recurso

29. Alfonso Castrillón, “Williams o el pretexto de la realidad”. En *Hueso Húmero* N° 18, Lima, julio-setiembre, 1983 [1984] p. 154-162.

30. *Ibid.*, p. 157

y discurso es fundamentalmente el de la ambigüedad. Este rasgo último se ve integrado a la personalidad de nuestro pintor, como se puede deducir de sus titubeos e incertidumbres en la conversación que Castrillón transcribe. Con gran esfuerzo el artista va gradualmente venciendo sus censuras y resistencias para descubrir el sentido latente de su propia obra. Pero es sólo hacia el término de ese diálogo, y en respuesta a una secuencia de preguntas muy directas, que el entrevistado finalmente admite la posibilidad de que el cuadro sea producto de una desilusión política, "una especie de desilusión en el sentido de que las consecuencias no están a la altura del pretexto"<sup>31</sup>.

En efecto, la palabra "pretexto" aparece integrada a la porción superior del plano de la "realidad", pero se encuentra curiosamente tachada por una serie de líneas doradas. Estas parecen derivar de la columna de humo que, a su vez, torna borrosas las imágenes de los obreros en huelga, convertidos así en siluetas fantasmales y anónimas. No se trata, sin embargo, de una negación absoluta pues —tal como el propio Williams hace notar— aun tachadas las imágenes siguen teniendo un sentido descifrable. Pero el hecho de tachar significa, acota Castrillón, y en ese doble sentido se resume la ambivalencia del pintor frente a un compromiso político que culminaba ya en frustración. Tal vez así se explique la presencia de signos y flechas que enfatizan el desplazamiento de la columna de humo y de la vista del espectador hacia la derecha, dirección que podría referirse a un viraje ideológico. Pero en todo caso el tema del cuadro no es una anécdota política sino un proceso más amplio y al mismo tiempo más personal. Al manifestar un desasosiego íntimo Williams da expresión al momento político, por cierto, pero sobre todo a un fracaso vivencial que deviene en desencanto.

La frustración, el desencanto, también el desencuentro: entre artistas jóvenes que han perdido la esperanza que los reunía y terminan dispersos, amargamente distanciados por rencillas banales; entre la intelectualidad radical y aquellos obreros clasistas que parecían ser los llamados a materializar la utopía socialista antes de engrosar las filas de ambulantes y desempleados. En el cuadro han perdido hasta el rostro y sus sombras asumen fúnebres connotaciones. Proviene de una pin-

31. *Ibid.*, p. 161

tura anterior donde acompañaban a un grupo de trabajadores de Solidaridad, el militante sindicato que en esos años se propuso redefinir el socialismo polaco. Pero todo lo que en la obra queda de ellos son sus sombras volumétricas. "En forma de huecos", dice el artista<sup>32</sup>. Con igual facilidad podría haber dicho en forma de tumbas.

La sugerencia es importante porque nos remite a un motivo que se tornó obsesivo en la obra de Williams a partir de 1983. Se manifiesta por primera vez en un cuadro de grandes dimensiones donde una momia prehispánica aparece con las ligaduras perturbadoramente desatadas (foto 19). "Siento que hay una persona viva adentro" explica el pintor, "una persona que quiere salir y a la vez se encuentra atada"<sup>33</sup>. Pero lo desconcertante de la imagen radica, otra vez, en su provocativa ambigüedad. ¿Es un develamiento inminente lo que se expresa, o la posibilidad de un nuevo nudo, una nueva prisión para las culturas relegadas del Perú?

La idea fue tomada de la fotografía periodística de un fardo funerario, momentos antes de ser abierto para beneficio de las cámaras de un programa norteamericano de televisión. El hecho provocó la airada protesta de algunas comunidades indígenas de Estados Unidos. Esta anécdota le podría haber otorgado un carácter adicional al trabajo de Williams, pero su tratamiento formal la deja oscuramente implícita. Culmina así la creciente tendencia del artista a embozar el sentido político de su pintura bajo una elaboración cada vez más hermética. Un doble fondo, agrisado e indefinido, enmarca al fardo como separándolo de la realidad ficticia del cuadro para remitirlo a otra aún más inmaterial e imprecisa. Quizá la anunciada por esa fosforescencia verde con que el artista sugiere la energía percibida en aquel bulto enigmático. Este mismo fue pintado de un rojo opaco con chorreados ligeros que le restan contundencia emblemática y lo sumen en una subjetividad lírica. Sobre esa presencia diluida se destaca con facilidad el azul vibrante de los lazos claramente delineados por el pintor, como si hubiera querido concentrar en ellos la mirada.

32. *Ibid.*

33. "Williams: 'Soy un artista narrativo'. En *El Observador*. Lima 23 de marzo de 1983.

Pero los nudos deshechos no parecen aludir a una liberación proclamada con optimismo, sino a la incertidumbre sentida frente a una imagen en la que coexisten las nociones encontradas de lo profanado y lo resurrecto. Ambivalencia que tal vez sea la del propio artista frente a los restos latentes de un pasado cuyo resurgir es ansiado pero temido. Ambivalencia también frente al uso político que de ese pasado se hace.

Cadáver, feto y semilla al mismo tiempo, el fardo funerario contiene el testimonio y la promesa de una civilización ancestral que es ideológicamente prolongada hasta la población indígena de nuestros días. Pero no son tiempos complementarios sino conflictivamente yuxtapuestos los representados por una obra que aísla elementos diversos para luego someterlos a una recontextualización personal. "Fuera de sitio" es precisamente el título del cuadro original, y "Destino" o "Pasado, presente, futuro" el de las serigrafías donde la momia y torres de alta tensión dinamitadas aparecen en un confuso entorno de parajes desérticos, escaleras que conducen al vacío y atletas abocados al inútil ejercicio de una carrera de obstáculos.

Hay aquí toda una desconsolada asociación de ideas. Las alusiones probables al retorno de Inkarrí y el accionar de Sendero Luminoso se entrecruzan con una indefinición angustiosa, expresada también por un tratamiento formal y cromático que vela el sentido de lo representado. Las múltiples sobreimpresiones de color en una misma estampa, la persistente negación y reafirmación de sus elementos por medio de líneas y marcas, la dispersión deliberada de los centros de atención de la obra, son factores que contribuyen a la imagen global y su acabado, pero le restan nitidez al sentido del trabajo<sup>34</sup>.

34. Tal vez en ellos se explique el importante reconocimiento obtenido en 1983 por el artista al ganar los dos primeros premios y una mención especial en el Salón de Grabado que auspicia el Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Las obras presentadas por Williams podían ser fácilmente asimiladas a las propuestas internacionalmente consagradas por trabajos célebres del estadounidense Robert Rauschenberg, muchos de ellos realizados precisamente en serigrafía. Cabe entonces preguntarse si las referencias a Sendero llegaron a ser del todo evidentes para quienes dirimieron el concurso. Pero es necesario destacar que en aquella ocasión el jurado estuvo compuesto por personas de criterio inusitadamente amplio, incluyendo una representante del ICPNA que luego sería purgada de la institución por sus actitudes heterodoxas.

Este procedimiento encubridor se ve exacerbado en la última muestra del artista, realizada en 1985. Allí expuso una secuencia de tres lienzos en que aquel connotativo fardo se ve gradualmente encubierto —tenta decir: enterrado— por manchas, líneas y geometrías bajo las que finalmente desaparece una imagen de la que ya sólo nos quedan vestigios. Nada de ella podrá encontrarse en el último de los cuadros (foto 22) donde la momia yace invisible bajo una mancha abstracta e indefinida. El segundo (foto 21) ofrece el añadido de algunas manos que parecen abrir el fardo (¿o cerrarlo?), pero en medio de tantos repintes la idea resulta casi imperceptible sin un conocimiento previo del cuadro original. Por cierto éste es el que se expuso en primer término (foto 20), pero drásticamente alterado por zonas planas de color intenso que nos remiten a los códigos empleados por Hernán Pazos, un talentoso pintor joven de formación e intereses más cosmopolitas.

La coincidencia tal vez sea indicativa del efecto inconsciente que el éxito o el prestigio de otros artistas de la misma generación ha ejercido sobre aquellos cuya radicalidad fue duramente castigada por el mercado plástico. Al respecto puede ser revelador precisar que la serie fue terminada a fines de 1984, pocos días antes de que Williams se trasladara definitivamente a Nueva York. Un viaje en el que se conjugan hastío y desilusión final, con la necesidad sentida de vencer el punto muerto al que había llegado la carrera del pintor en un medio artístico cada vez más estrecho<sup>35</sup>.

Pero todo esto no termina de explicar un hecho crucial: la decisión de negar pictóricamente al propio cuadro que dio origen a la idea del fardo, cuando fácilmente pudo haberse preservado practicando las variaciones buscadas en alguna versión nueva, como efectivamente se hizo en las otras dos pinturas expuestas. Hay aquí algo más que un gesto autodestructivo o el punto final de una frustrada experiencia artística, agudamente puesto en vísperas del viaje que

35. Desaparecido el aliento radical de la clase media, Williams queda virtualmente sin compradores. En todo 1983, le informa a Castrillón, vende apenas un par de grabados y ningún cuadro. Y aun este reducido interés parece circunscrito a sectores marginales del mercado plástico establecido: "La mayoría de gente que me compra es gente extranjera. Por ejemplo ahora último un italiano me ha comprado dos cuadros al acrílico vendidos en sitios que no son galerías". Castrillón. *op. cit.* p. 162.

la clausura. En realidad estamos ante la inhumación simbólica de una de las creaciones más sugerentes y reveladoras de lo que pasó con la plástica alternativa peruana bajo el segundo belaudismo<sup>36</sup>.

Ya Freud ha sugerido que no existe analogía mejor para la represión que el sepultamiento, pues hace inaccesible algo anímico pero al mismo tiempo lo conserva<sup>37</sup>. Tal vez sea un gesto similar lo que en estas obras se expresa: la represión de un compromiso político que deviene traumático en tanto su proyecto original es desvirtuado por la propia izquierda, mientras cobran relevancia otras propuestas radicales, pero de conducción social distinta y de repercusiones más violentas e inmediatas.

## V

Williams, Salazar, Noriega, ¿Qué conclusiones sacar de sus trayectorias? Quizá no tarden en ser integradas a la virtual asepsia de la historia del arte, entendida como disciplina académica. Estos apuntes han intentado rescatar otra dimensión en ellas, la que vincula a sus trabajos con la historia a secas. Pues más allá de precios o virtudes técnicas, el valor esencial de las imágenes aquí presentadas se encuentra en su compromiso con un proceso vital genuino.

Para comprenderlo así debemos integrar las circunstancias individuales a la experiencia mayor de la que forman parte. En otras ocasiones he hablado de un postvelasquismo pictórico, hoy signado por la ambigüedad en su relación con las culturas populares que originalmente pretendió reivindicar<sup>38</sup>. Al término le faltó gracia y no ha hecho mayor fortuna, quizá también porque califica a un fenómeno artístico desde categorías que le son en apariencia ajenas. Pero posee la virtud de dirigir la mirada hacia el corte decisivo que el golpe de 1968 significó tanto en éste como en otros terrenos.

Efectivamente, es necesario ver en aquel populismo militar algo más que una secuencia de reformas: el co-

36. En los últimos años el fardo ha pasado a ser uno de los temas más diversamente explotados en el arte nacional. La variedad y el sentido de ese interés ameritarían un estudio detallado.

37. Sigmund Freud, "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen". En *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. p. 141.

38. Buntinx. *op. cit.* 1983 [1984], p. 80.

mienzo del fin de una época, la culminación y crisis del desarrollismo anclado en la idea del progreso y la fe tecnológica. Ya otros han sabido percibir en todo esto la quiebra de un modelo determinado de modernidad, definida como el desarrollo continuo e ilimitado de las fuerzas productivas a través del conocimiento científico<sup>39</sup>. Pero modernidad es también —y sobre todo en el terreno político— voluntad de ruptura con el pasado inmediato. En el velasquismo ésta adquiere connotaciones particulares al plantear la integración de las promesas desarrollistas a pautas y términos que se presumen tradicionales. Actitud que de algún modo se expresa en la consagración artística ensayada para cierta producción artesanal<sup>40</sup>. O, más claramente, en los afiches de la Reforma Agraria y sus esfuerzos por asimilar las conquistas formales del Pop internacional a la exigencia de una nueva imagen local. Ninguna de las dos propuestas sobrevivió a la debacle iniciada en 1975. Pero de ellas surgió buena parte de la materia prima para el lenguaje plástico que se iría constituyendo durante los siguientes años, tanto en sus perspectivas abiertamente políticas como en su introversión final.

El proceso no es sólo ideológico. El fracaso del velasquismo cancela la experiencia de la modernidad pero deja un saldo: la crisis económica. Su secuela inmediata será la radicalización extrema de la sociedad, pero a más largo plazo desmovilizará a amplios sectores conforme la desobrerización multiplica y fragmenta las tácticas de supervivencia. Se generaliza así la huida hacia lo personal y lo cotidiano<sup>41</sup>. También los pintores la experi-

39. Estos son los términos escogidos por Guillermo Rochabrún en *Crisis y democracia en el Perú*. Lima, octubre de 1986, texto mecanografiado. p. 5. Para una visión menos específica, más amplia, véanse las diversas opiniones recogidas por "La experiencia velasquista en debate", en Carlos Franco (Coord.) *El Perú de Velasco*. Lima, CÉDEP, 1986. p. [1911] - 1970.

40. Para Mirko Lauer, iniciativas como el Premio Nacional de Cultura otorgado al retablista Joaquín López Antay expresaron la posibilidad de una modernidad andina en el arte así como la Reforma Agraria quiso esbozarla en la economía. El fracaso de ambos proyectos radicaría en la incapacidad del populismo para concebir otra modernidad que la capitalista. Véase *Crítica de la artesanía*. Lima, DESCO, 1982.

41. Rochabrún, *op. cit.* Para una apreciación temprana de este fenómeno, véase Luis Pásara. "¿Qué pasó con Hugo Blanco?". En *El Caballo Rojo*, No. 114, suplemento de *El diario Marka*, Lima, 18 de julio de 1982, p. 7.

mentan, al enfrentar la disolución del precario soporte que la pequeña burguesía politizada les había proporcionado. Ya no pueden seguir el camino radical de hace algunos años, pero tampoco les es factible penetrar de lleno en un sistema artístico, que displicentemente los incorpora a su circuito sin por ello integrarlos al mercado plástico mismo<sup>42</sup>. Esta inserción incierta los coloca en una posición ambigua que no deja de manifestarse en las obras mismas. Una evidente distancia las separa de las propuestas claras y homogéneas que, pocos años antes, fueran concebidas bajo la expectativa de una inminente transformación social. La dispersión de imágenes corresponde a la dispersión de vidas. Al perder la expectativa y el espacio otrora compartidos, los pintores pierden también el vocabulario artístico que los unía. Lo que hoy vincula a sus obras es el variado repertorio de una misma desazón. La perplejidad que brota de la percepción de lo social como carente de sentido. El escepticismo que desemboca en lo estrechamente personal asumido como un refugio. La crisis de identidad en que ambas dimensiones se conjugan, anunciada ya por cuadros como "Charito" y llevada a su culminación expresiva en el último grabado de Salazar. Pero ante todo la frustración de quienes supieron formalizar y darle un rostro inédito al proyecto socialista de la época, sólo para verlo abortado sobre el vértice mismo de su culminación. Sensación de derrota pero también de desconcierto, por ser consecuencia no de una abierta lid política con la derecha sino de fuerzas que parecían inexplicables y de situaciones confusas al interior de la propia izquierda.

De este contexto anímico brota la obsesión e indefinición de los pintores frente a Sendero Luminoso, en cuyas acciones creen vislumbrar los ambivalentes signos de un resurgimiento andino. Un claro indicio al respecto es la opción de Noriega por modelos tomados de la tradición campesina, así como su posterior estilización hacia referentes cada vez más abstractos e imprecisos. Pero es en las modificaciones experimentadas por el motivo del fardo que esta angustiada expectativa encuentra su representación más precisa. En 1980 los antiguos muertos componían el marco propiciatorio para una transformación moderna, invocada con fervor y optimismo. Pocos años después ellos pasan a ocupar el cen-

42. Ninguno de los artistas aquí mencionados tiene dificultades mayores para exponer. Pero el espacio ganado en las paredes de las más importantes galerías todavía no se traduce en un acceso a un sector proporcional de su clientela.

tro mismo de obras atravesadas por la ambigüedad y el desasosiego.

Hay aquí implícito un derrumbe personal, es cierto, pero también un malestar de época sobre el que quisiera detenerme en lo que queda de este ensayo. Pues tal vez en todo esto se perfilan algunos rasgos propios de lo que en otros lugares ha dado en llamarse la post-modernidad. Son producto de una crisis que no se atribuye ya a las estructuras tradicionales de la sociedad, sino a experiencias fallidas de modernización. En los términos de un conversatorio reciente, estamos ante la clausura de aquella etapa de nuestra historia que se inicia en la década del 20<sup>43</sup>. Flores Galindo resume el problema en una frase provocativa: Leguía produjo a Haya y Mariátegui; Velasco ha producido a Alfonso Barrantes y Alan García<sup>44</sup>. El comentario a la miseria ideológica de nuestros días es explícito, pero quizá incompleto. Las evidencias surgidas de la producción artística revelan la necesidad de añadir el nombre de Abimael Guzmán. No por su aporte teórico sino por lo sintomático y llamativo de un movimiento en el que nos vemos obligados a confrontar las otras secuelas de desarraigo y frustración generadas por nuestro desarrollo trunco. En efecto, la perpetuación de la lucha armada parece responder a situaciones intermedias que son consecuencia de estrategias equivocadas de modernización. El incremento acelerado de jóvenes y mestizos en la población, así como de migrantes y desempleados, provoca inseguridades y agrava problemas ya existentes de identidad<sup>45</sup>. Alimenta así ideologías peculiares como la "idea crítica" del Perú que Gonzalo Portocarrero y Patricia Oliart han descubierto generalizadas entre los profesores de escuela. "Sintetizando ideas largo tiempo vigentes con otras distintivamente nuevas", esa visión redefine el concepto mismo de modernidad al esbozar nociones propias de la revolución y del futuro. Nociones en las que —por ejemplo— no aparece la democracia política como aspiración<sup>46</sup>.

Pero la consolidación de estas perspectivas coincide con el giro socialdemócrata ensayado por buena parte de

43. "La experiencia velasquista en debate". *op. cit.*

44. *Ibid*, p. 927.

45. Alberto Flores Galindo. "¿Es posible la utopía?". En *El Caballo Rojo*, Segunda época, No. 1, suplemento de *La Razón*, Lima, 28 de setiembre de 1986, pp. 4-5.

46. Gonzalo Portocarrero y Patricia Oliart. "La 'Idea Crítica': Una visión del Perú desde abajo". En *Los Caminos del Laberinto*, No. 3, Lima, abril de 1986; pp. 3-14.

una izquierda que logra así oficializarse durante el segundo belaudismo. La paradoja da sustento a una importante tesis: a pesar de ciertas apariencias y deseos, en la sociedad peruana persiste una desarticulación profunda. No existe, por lo tanto, un único espacio social al que todos concurren para hacer política. Lo demuestra la coexistencia —y el éxito relativo— de proyectos excluyentes como los de Sendero Luminoso, el Apra y ese conglomerado de contradicciones que lleva el curioso nombre de Izquierda Unida. Las tres son fuerzas representativas de una porción de lo popular, pero ninguna puede asumir el monopolio de esta categoría. En el Perú, hoy, lo popular es una realidad escindida<sup>47</sup>.

Sin embargo existe una tradición andina de la cual todos se reclaman a su manera tributarios. Y tal vez ello explique por qué, a seis años de iniciada la insurrección, Sendero Luminoso no ha tomado el poder pero sí ha capturado la imaginación nacional. Aunque el enfoque varíe, su accionar está en el centro de muchas de las propuestas culturales más importantes del momento. Por cierto también de los comentarios políticos, sin embargo allí suele primar una ofuscada subjetividad, oportunamente denunciada por Nelson Manrique en un artículo que provocó las más exaltadas reacciones pero —hasta donde he podido constatar— ni una réplica meditada<sup>48</sup>.

Es significativo que prime una actitud de escándalo antes que de reflexión. Ya Henri Favre ha destacado la creciente tendencia a substituir el análisis de Sendero por su exorcismo, anatemizándolo en términos pasionales para “liberarse de la carga de ansiedad que generan sus actos”<sup>49</sup>. Ansiedad es ciertamente lo que se expresa en la interpretación cultural de estos hechos. Desde algunos tempranos —e importantes— textos del poeta Antonio Cisneros hasta los trabajos más recientes de Noriega o Williams o Salazar. Como tantos de su generación y condición, estos artistas compartieron la esperanza de que

47. Este párrafo es una libre interpretación de las ideas resumidas por Nelson Manrique en “El terrorismo y la imagen del Perú”. En *El Caballo Rojo*, Segunda época, No. 4, suplemento de *La Razón*, Lima, 19 de octubre de 1986, p. 3. El título no pertenece al autor, como se verá.

48. *Ibid.*

49. Henri Favre. “‘Desexorcizando’ a Sendero”. Entrevista de Raúl González en *Quehacer*, No. 42, Lima, agosto-setiembre de 1986, p. 47.

cierta pequeña burguesía —ilustrada y radical— pudiera encarnar la nacionalidad misma integrando las culturas dislocadas del país bajo el discurso unificador del socialismo. Tras alcanzar una inusitada vigencia, esa utopía —como otras similares en la agrietada historia peruana— sucumbió a contradicciones propias y ajenas. Sobre sus escombros se erige la violencia actual, empujando a muchos hacia un proceso de introspección y conflicto íntimo con la política. Y es esta dolida (in)conciencia la que le impide reasumir los ilusionados compromisos de ayer.

Las obras aquí analizadas evidencian ese desgarramiento hasta en la selección de sus motivos: imágenes y gestos que se ubican en el quiebre mismo de las ideologías antes que en cualquiera de sus fragmentos. Muy otra será la actitud de quienes sencillamente niegan aquella porción de la realidad que cuestiona su visión unificada de lo político en el Perú. Resulta sintomático que el título original del texto de Manrique haya sido inconsultamente cambiado antes de su publicación: en abierta contradicción con el sentido mismo del artículo, el término “Sendero Luminoso” fue reemplazado por el de “terrorismo”. Se reducía así un complejo fenómeno social a su manifestación más repudiable y quizá menos significativa<sup>50</sup>. Pero además quedaba evidenciado cómo en el nombre mismo de Sendero se percibe una *alteridad*, el lado otro e inenarrable de la modernidad en crisis a la que también pertenece la izquierda oficial<sup>51</sup>. De allí la dificultad de esta última para acercarse al problema sin sentir su propia identidad amenazada. De

50. Cedo la palabra a Favre: “Sendero es un *movimiento insurreccional* que se vale del terrorismo dentro del cuadro más general de una lucha popular armada”. *Ibid.*, p. 46. Énfasis en el original.

51. ¿Qué hay tras un nombre? Tal vez un ubicarse en el mundo. Cuando éste no parece ofrecer cabida, adquirir una identidad puede demandar un esfuerzo mesiánico. En sociedades tan fragmentadas como la peruana no puede sorprender que el fanatismo se generalice. Ya un observador agudo y comprometido como Arguedas lo puso en evidencia al plasmar las voces múltiples de los desarraigados de Chimbote en el “lenguaje aluviónico” del padre Cardozo: un discurso denso en el que se superponen mensajes religiosos, políticos y culturales. Asimila así la revolución armada al *yawar mayu* (“río de sangre... que arrasa y da alimento”), o la figura del Che Guevara a “la *senda luminosidad* que Juan XXIII abrió especialmente para la salvación del humano maltratado de negros, indios, cholos”. (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En José María Arguedas, *Obras completas*. Lima, Editorial Horizonte, 1983. Tomo V, pp. 191-192. Énfasis

allí también los persistentes llamados a "derrotar a Sendero" o la reivindicación reciente de los principios de Ley, Orden y Autoridad<sup>52</sup>. Es el léxico inusitado de un sector de nueva izquierda, prematuramente envejecida en la larga marcha por la respetabilidad y la conquista de la clase media. En el camino van quedando no sólo su inserción en los sindicatos —hoy más bien escenarios de esporádicos resurgimientos clasistas— sino todo un concepto del país y de su transformación posible.

Es la imagen misma de la revolución la que ha cambiado para esa izquierda. Ya no una secuencia breve de disturbios en las grandes ciudades y luego la insurrección general que daría lugar a una toma relativamente incruenta del poder<sup>53</sup>. Ahora se entrevé la realidad incipiente de una guerra civil sangrienta y prolongada, surgida de —pero no encerrada en— aquellas provincias del sur andino que algunos sociólogos habían borrado de la historia venidera del país. Ya no una sola y decisiva batalla, frontal y moderna, sino también un lento despertar de odios seculares y violencias atávicas. Y además la sensación de que los protagonistas de una revolución planteada en esos términos no serían ya los compañeros del aula universitaria o los amigos del barrio, sino una masa que se presiente oscura, distinta, ominosa. El futuro deseado de los años 70 es hoy un futuro temido.

Pero no siempre. Pues esa misma imagen es la que le permite a otros grupos reelaborar la utopía en sus propios y exaltados términos. No he tenido acceso a la producción propiamente artística de quienes comparten esta actitud. Sin embargo basta una somera mirada a los afiches senderistas (foto 23) o a las artesanías producidas por los presos políticos para apreciar cómo, en el Perú, los temores de un sector determinado dan expresión a las esperanzas de otro, a pesar de coincidencias ideológicas nominales.

mío). Lo premonitorio del léxico escogido por Arguedas no parece responder a una casualidad. Por otro lado no resulta difícil establecer distancias con el estilo escatológico de Sendero y con el autoritarismo que lleva implícito. Pero no es por la vía de la condena moralista que llegaremos a comprender las insólitas fuerzas que están recomponiendo al país.

52. Véase, por ejemplo, Víctor Hurtado, "IU: Ley y Orden". En *El Caballo Rojo*, Segunda época, No. 1, p. 3.

53. Es la imagen que podría derivarse de películas como *Octubre* de Eisenstein, o de libros como *Diez días que conmovie-*

No tendría sentido comparar demasiado puntualmente a esta producción con los cuadros y grabados que ya he analizado: pertenecen a géneros plásticos distintos, concebidos para públicos y usos divergentes. Pero es instructivo el contraste entre la desazón implícita en los últimos y la carga mesiánica que exuda la primera. Aunque burda y panfletaria, el significado de ésta mantiene una cierta relación con las transformaciones sufridas por aquella franja del arte erudito que aventuró salidas radicales.

Sin embargo debemos cuidarnos de las conclusiones fáciles. En la propia izquierda legal —en su considerable área de influencia— las reacciones anímicas a la polarización actual constituyen un universo amplio y con frecuencia contradictorio. Analizarlo implica dificultades especiales: interesa tanto la generalidad del proceso como la constatación del modo en que éste es vivido bajo cada circunstancia.

Pero probablemente sea en la actividad plástica donde tenemos el registro privilegiado de los diversos modos y momentos en que la gran esperanza socialista de la década del 70 se convierte en una utopía amargamente perdida. Este artículo espera, entre otras cosas, haber contribuido a demostrarlo<sup>54</sup>.

ron al mundo de Reed. Ambas referencias pertenecen a Gonzalo Portocarrero y Alberto Flores Galindo, con quienes he tenido oportunidad de discutir las ideas que sustentan este párrafo.

54. Hasta aquí la experiencia acumulada bajo el segundo belaudismo. Sin embargo, hoy la radicalidad pareciera estar buscando una segunda oportunidad. Lo pone de manifiesto el rebrote de tendencias clasistas un tanto al margen de Izquierda Unida, pero también al interior de ésta se percibe una actitud nueva. Horas antes de entregar este artículo leo en *Amauta* (Lima, 11 de diciembre de 1986, p. 5) un editorial que lleva el significativo título de "La hora del reenacimiento". "Tras seis años de una cierta fascinación por las urnas", se afirma allí, "los ojos empiezan a volver —nuevamente— al movimiento social". Una semana antes (11 de diciembre de 1986, p. 16) la misma revista difunde un "Llamado a los intelectuales" en el que Miguel Azcueta —el respetado alcalde de Villa El Salvador— solicita un retorno al trabajo de base para la formación "de nuevos y mejores dirigentes". Algo similar, aunque más complejo, se desprende del artículo de Agustín Haya publicado en la misma página, donde además se postula una inusitada voluntad de poder. Quizá el período del desconcierto esté acabando, pero resulta significativo que esto sólo se de en la coyuntura distinta inaugurada por el régimen aprista. ¿Qué imágenes darán expresión a los nuevos y cargados tiempos?

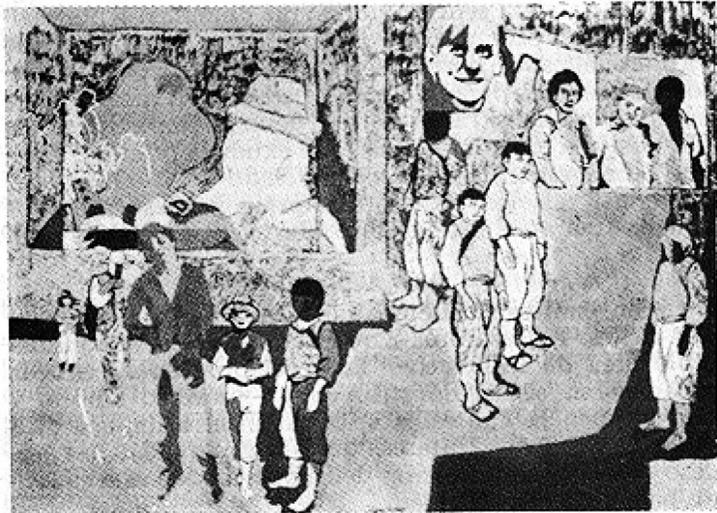


Foto 1



Foto 2



Foto 3

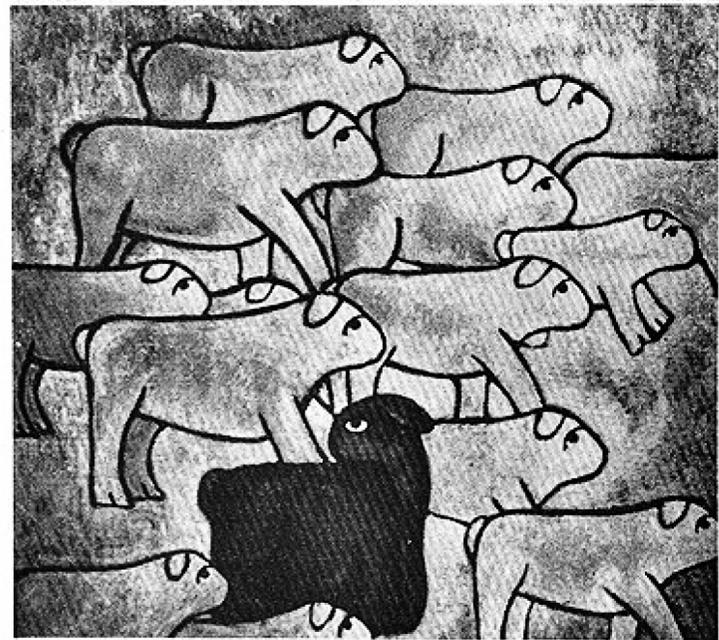


Foto 4



Foto 5



Foto 6



Foto 7

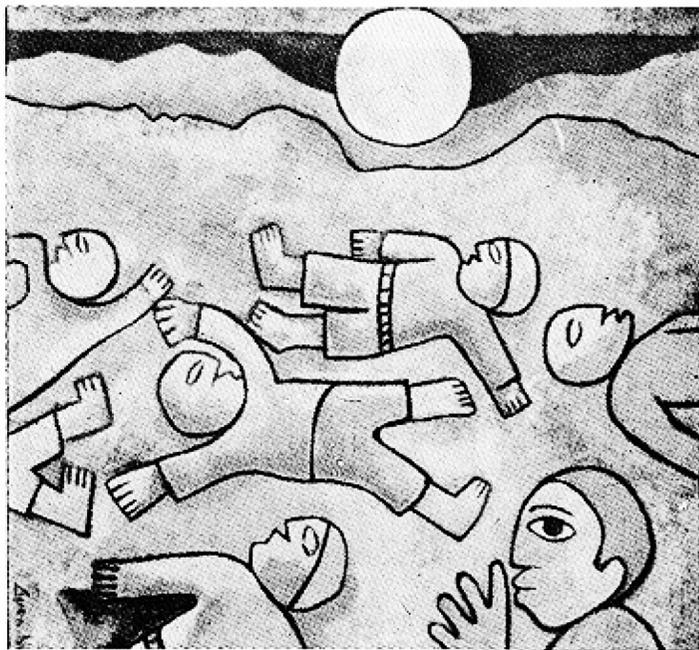


Foto 8

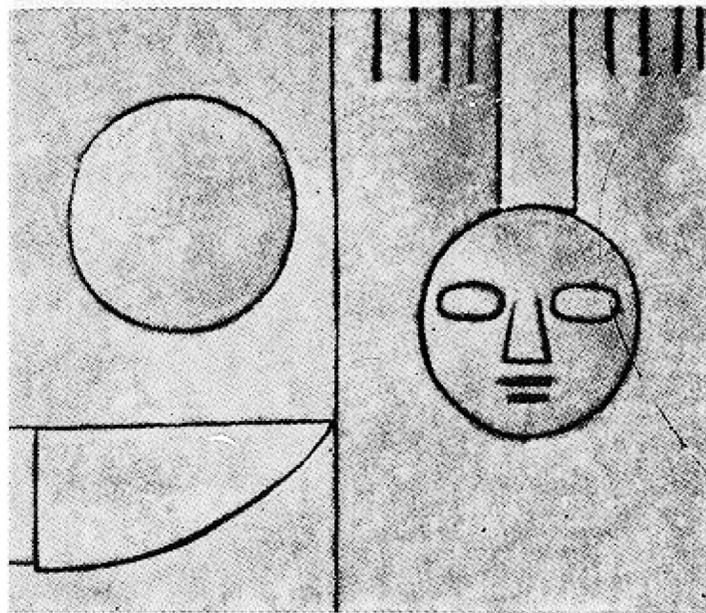


Foto 9

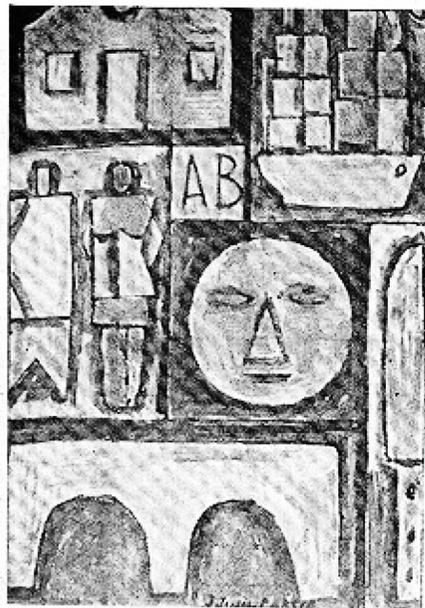


Foto 10

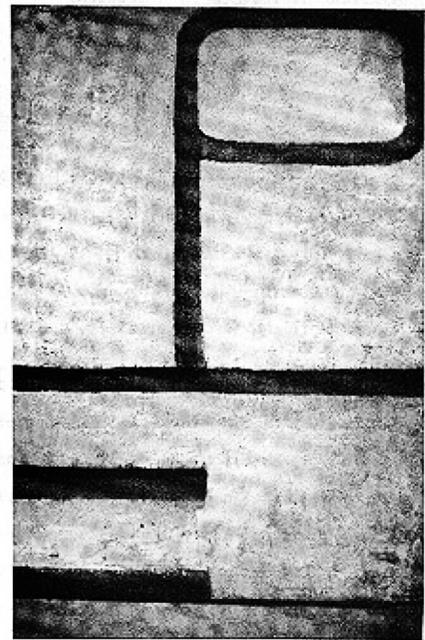


Foto 11

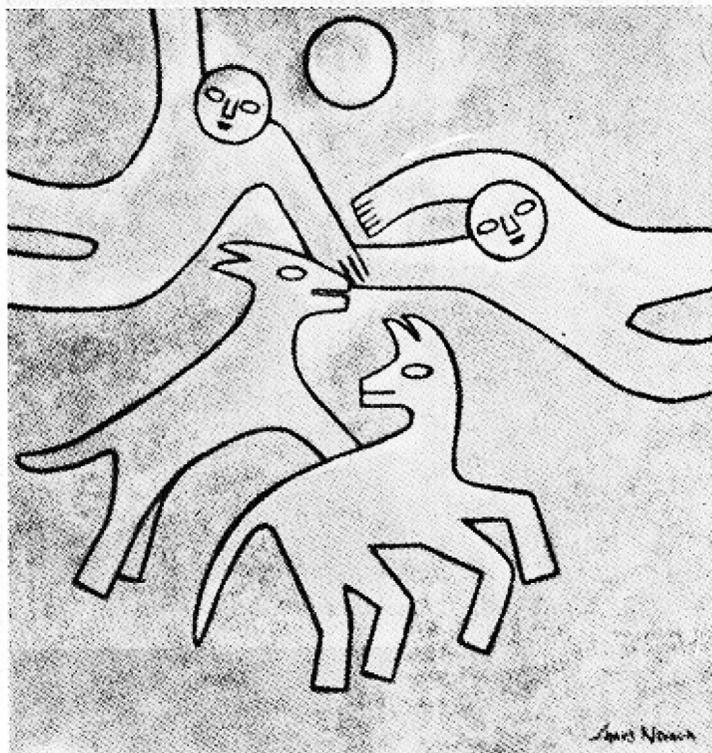


Foto 12

### ILUSTRACIONES

1. Charo Noriega. Sin título. 1981. Técnica mixta sobre madera. 95 x 60 cms.
2. Charo Noriega. "Charito". ca. 1982. Óleo sobre madera. 82 x 62 cms.
3. Anónimo cusqueño. "Los trabajos del campo". Siglo XIX. Técnica mixta sobre bayeta preparada.
4. Charo Noriega. "Oveja Negra". ca. 1983. Témpera sobre tela. 120 x 120 cms.
5. Huayco E.P.S. "La toma de la fábrica Cromotex". 1981. Mural inconcluso en la fachada exterior de la Municipalidad de Vitarte. Hoy desaparecido.
6. Charo Noriega. Sin título. ca. 1982. Témpera sobre madera. 120 x 120 cm.
7. Charo Noriega. Sin título. ca. 1983. Témpera sobre tecnopor. 111.5 x 114 cms.
8. Charo Noriega. Sin título. 1983. Témpera sobre madera. 111 x 103 cms.
9. Charo Noriega. Sin título. 1985. Acrílico sobre tela. Sin medidas disponibles.
10. Joaquín Torres García. "Composición". 1931. Oleo sobre tela. 76 x 100 cms.
11. Charo Noriega. Sin título. 1985. Témpera sobre tela. 110 x 80 cms.
12. Charo Noriega. Sin título. 1984. Témpera sobre tela. 120 x 120 cms.

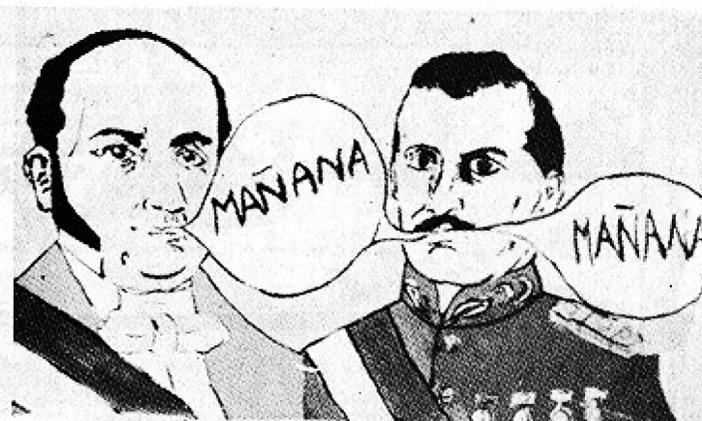


Foto 13



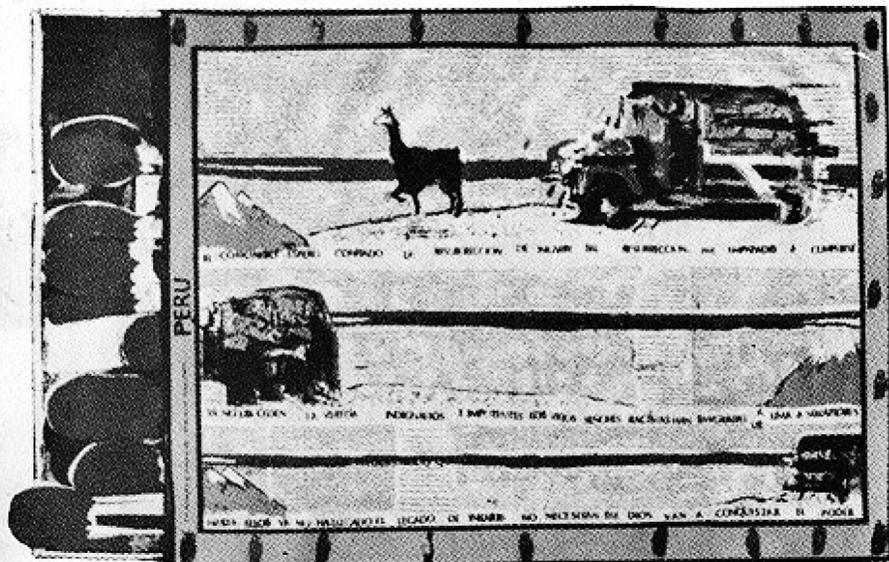


Foto 14



Foto 15

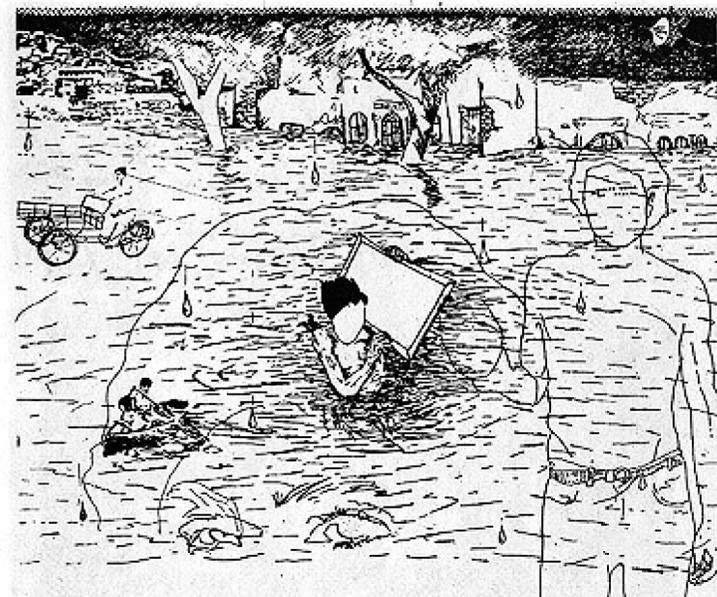


Foto 16

13. Juan Javier Salazar. "Perú, país del mañana" (detalle). 1981. Técnica mixta sobre madera triplay.
14. Juan Javier Salazar. Sin título. 1980. Serigrafía sobre papel. 58 x 90 cms.
15. Emblema de la marca de fósforos "La llama". Diseño original de Jose Sabogal.
16. Juan Javier Salazar. "Ñoba ritual" 1984-1985. Offset sobre papel. 32 x 45 cms.



Foto 17

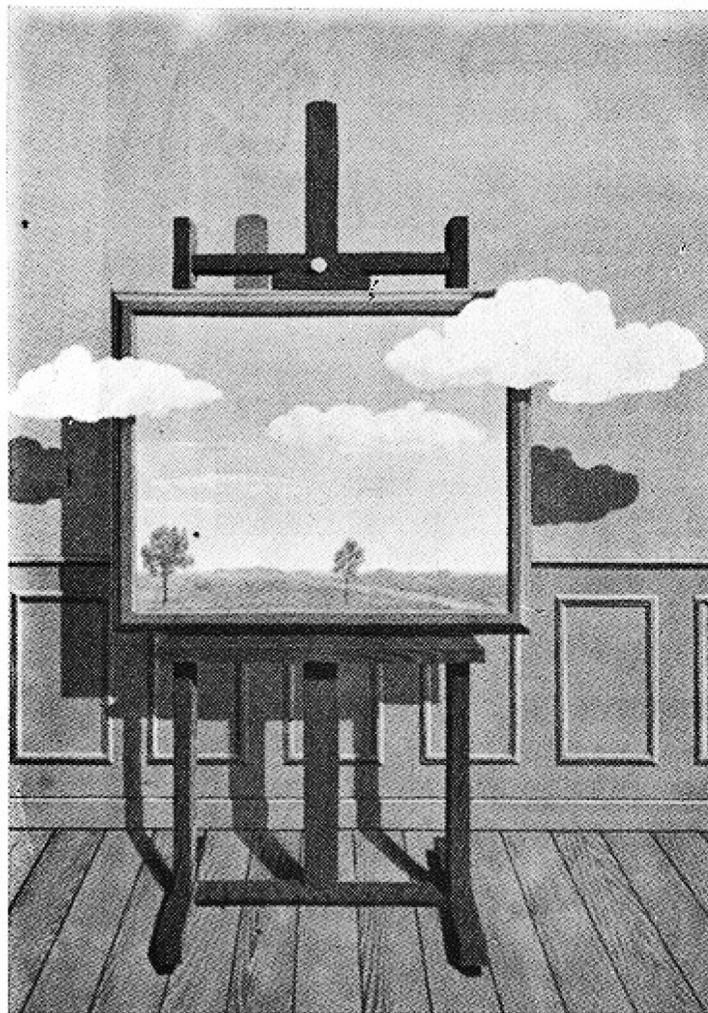


Foto 18



Foto 19



Foto 20

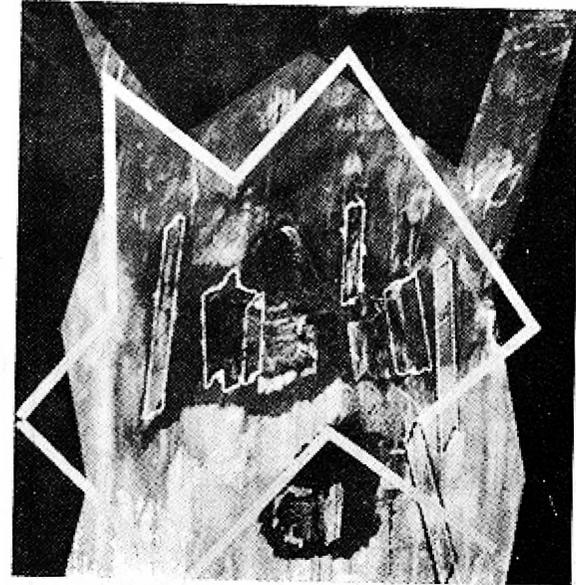


Foto 21

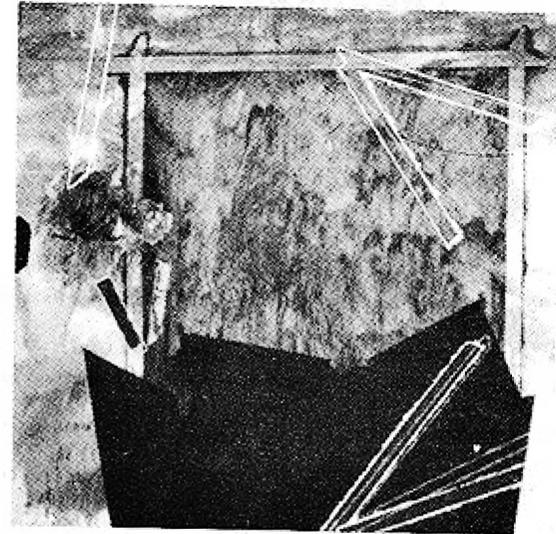


Foto 22



Foto 23

17. Armando Williams. Sin título. 1981. Técnica mixta sobre tela. Sin medidas disponibles.
18. René Magritte. "La venganza". Oleo sobre tela.
19. Armando Williams. "Fuera de sitio". 1983. Acrílico sobre tela. 150 x 150 cms.
20. Armando Williams. Sin título. 1984. Acrílico sobre tela. 150 x 150 cms.
21. Armando Williams. Sin título. 1984. Acrílico sobre tela. 150 x 150 cms.
22. Armando Williams. Sin título. 1984. Acrílico sobre tela. 150 x 150 cms.
23. Anónimo. "¡Desarrollar la guerra popular!". 1985. Serigrafía sobre papel. 29.5 x 21 cms.