

CRISIS[1]

estamos al principio mismo de todo
otra vez midiéndonos la estatura del corazón
ante los signos esparcidos del amor de los ausentes

Juan Bullita, Sitio, 1979

Pensada originalmente para su presentación en la II Bienal Iberoamericana de Lima[2], pero expuesta en Emergencia Artística, muestra autogestionaria de curaduría colectiva llevada a cabo cerca y en simultáneo a la Bienal[3], Crisis, instalación-acción, es en realidad una obra susceptible de ser reelaborada en respetuosas versiones modificadas que pueden ser presentadas repetidamente si el lugar y momento lo ameritan, existiendo ya una versión adaptada en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia[4]. La versión original peruana de Crisis será nuevamente presentada en Lima, probablemente con equivalente vigencia en relación al momento vivido, el año 2014.

Crisis puede describirse así: una instalación en la que está presente una bandera, preexistente o inventada pero representativa de una determinada colectividad, flameante de izquierda a derecha en un cordel negro casi invisible a unos tres y medio metros de alto, tenuemente iluminada en el centro de un pequeño cuarto de aproximadamente tres por tres metros pintado de negro de una sola precaria capa semitransparente, con paredes de quincha u otro material parecido, con una sola puerta y sin ventanas; un bolero sonante, Sin fe de Bobby Capó (conocido como "Poquita fe"), en la voz de José Feliciano; una enorme sombra (la de la bandera) proyectada sobre una esquina en la que se encuentra de pie el artista de negro y casi sin moverse; un único participante, también de pie, en la esquina opuesta junto a la puerta que permanece cerrada; y unos palotes o cuentas de presidiario - que se van añadiendo mediante una prolongada acción - raspados en los muros con la cabeza de un clavo. La acción de Crisis se realiza en no menos de tres semanas, la primera en jornadas de 8 horas los 7 días de la semana, pudiéndose luego reducir el horario sólo lo necesario para evitar que la rutina le reste sentido. La acción completa no llega a ser "vista" por el público, pues en realidad consiste en la reiteración - una vez con cada persona y en privado - de la misma secuencia, habiéndose llegado a realizar en la primera versión mil doscientas treinta y cinco reiteraciones de la secuencia. Las cuentas se hacen lacerando las paredes con la cabeza de un mismo clavo grande (un clavo como objeto residual por cada presentación)[5]. Como consecuencia la instalación se colma de grupos de cuatro palotes verticales y uno diagonal (arriba izquierda-abajo derecha) desde el suelo hasta el largo del brazo extendido (cuarto del rescate de Atahualpa).

Crisis nos remite por su nombre a las ideas de enfermedad, conflicto y cambio definitorio, situación excepcional y transitoria de enfrentamiento con un mal dramáticamente agravado, tras cuyo paso sucede una radical transformación en quien o aquello que sufre dicho mal. En ese sentido alude, entre otras cosas, a las economías, la política, la cultura, las ideas y creencias, los

ecosistemas y las psicologías, los proyectos globales, nacionales, comunitarios e individuales, las identidades y los afectos.

Sin embargo, entre nosotros la excepcionalidad y transitoriedad de la crisis que la obra simboliza son, paradójicamente, excepcionales y transitorias: siempre hay enfermedad y enfrentamiento, siendo los momentos de definitivo y definitorio cambio una ilusión pasajera. Nuestra crisis no es un agudo momento de definición, sino una grave historia de larga incertidumbre. No salimos a acabar con la crisis eterna porque estamos presos en la cárcel del círculo vicioso de nuestra historia[6].

En este contexto Crisis se plantea como una encrucijada en la que los papeles de las partes son intercambiables. Preguntar de quién y para quién en realidad es el canto produce respuestas que matizan lo cantado de la circunstancia vital a la certeza histórica, de la sensibilidad a la conciencia, de los vínculos voluntarios a los lazos impuestos, de la confesión al discurso. El participante de Crisis es testigo y agente de una exhumación, en apretada síntesis simbólica, de un y numerosos recorridos vitales, de una exhortación polidireccional, y de un caos que pretende maquillarse de orden

Nuestra encrucijada, como cruz de alternativas, nos da a elegir no sólo entre lecturas, sino que nos grita imperativamente que asumamos una alternativa de compromiso personal: quien realiza la acción nos crucifica, se crucifica en redención de todos porque la instalación-acción, imagen de una situación-vida exige nuestra pasión solidaria.

Crisis no es espectáculo (acción antes que performance), sino experiencia sacrificial catalizadora que debe vivirse y no mirarse, experiencia de la que el público no puede ser testigo completo, sino participante fragmentario. La radical diferencia entre vivir y mirar pide confrontar en crisis personal, estimulando integralmente corporalidad, emotividad y razón en un enfrentamiento interpersonal que es enfrentamiento de enfrentamientos.

La crisis del participante asoma desde el inicio[7]: su ingreso a solas, a puerta cerrada y en obscuridad absoluta, lo ponen en incertidumbre; luego el gesto del artista, la bandera y su sombra, los palotes de presidiario en la negrura y el bolero, exponen al participante a una colapsante experiencia concentrada en ideas y emociones. El himno nacional es resti/sustituido, merced a la elocuencia del gesto de la mano en el pecho, haciendo de la bandera un amor difícil que cubre bajo su sombra la sombra y cuerpo del artista, que es como imagen especular del participante al estar enfrentado a éste desde la esquina opuesta y en equidistancia de la bandera que es, de algún modo, la superficie del espejo. En un momento menos tenso de la secuencia[8] puede detenerse el pensamiento en los quinquenios de palotes y en la cárcel que artista y participante comparten, siendo ya el gesto de la mano en el pecho más expresión de pesar que indicio de himno nacional; pero este relativo respiro emocional para el participante, quien cree ya haber visto todo, es prontamente destruido por la mirada del artista[9], al someterlo mediante ella a un increpante interrogatorio casi telepático que dura largamente hasta el final del bolero. Este es el punto crítico de Crisis: el participante puede perder los papeles, o hacer

una emocionada revisión del sentido de todo lo transcurrido y del sentido de su presencia, que es puesto en concluyente evidencia en el último momento de la secuencia[10], en el que el participante es convertido, mediante el palote final arrancado al muro, en una herida más de tantas heridas y una esperanza más de tantas esperanzas en la contabilidad de nuestros intentos.

[1] Texto escrito en septiembre de 1999 para la presentación de la primera versión de la obra, revisado y leído en octubre de 2000 en conferencia organizada por Arte Imago en el Museo Pedro de Osma, Barranco, Lima. Revisado nuevamente en mayo de 2006.

[2] La obra debía realizarse en el Centro Cultural de Bellas Artes, donde iba a llevarse a cabo el Salón de Invitados, correspondiente a los artistas que representaron al Perú en la primera edición de la bienal.

[3] Tres meses antes de la inauguración, el Presidente de la Bienal comunicaba por escrito a los artistas cuya obra estaba destinada a ser expuesta en el Centro Cultural de Bellas Artes, que la directiva de Bellas Artes había revocado el préstamo del local. Debido a ello no fue posible presentar Crisis en la Bienal, y decidí realizar la presentación de la obra por cuenta propia, emprendiendo la búsqueda de local. Dado que el mejor espacio que obtuve resultaba sobredimensionado, propuse a Gustavo Buntinx organizar una muestra que diera uso al área sobrante. La muestra, llevada a cabo en los días de la II Bienal Iberoamericana de Lima (27 de octubre - 14 de noviembre de 1999), fue colectivamente conceptualizada, diseñada y designada con el título de Emergencia Artística, inaugurándose en el significativamente ruinoso Colegio de Periodistas de Lima tras un durísimo trabajo cooperativo de acondicionamiento. Gustavo Buntinx escribió el texto de presentación en el modesto folletín que pudimos solventar.

[4] Muchos de los artistas extranjeros que exponían en la Bienal vieron la muestra y participaron en Crisis. Raquel Schwartz, artista boliviana, se comunicó conmigo contándome que ella y varios de los artistas visitantes identificaban la obra con la historia y presente de sus países, y solicitando realizarla en Santa Cruz bajo una forma adaptada (sustituyendo la bandera peruana de la versión original por la boliviana). La iniciativa fue una feliz y enriquecedora coincidencia con el sentido de la obra, por lo que efectivamente Schwartz realizó Crisis en versión boliviana, ejecutándola en la muestra Artefacto (Santa Cruz, 9 de diciembre de 1999 - 30 de enero de 2000). Posteriores intentos de realización en Ecuador (2001) y en Cuba (2003) no han podido llevarse a término por razones diversas; sin embargo realizar la cadena latinoamericana es sigue pendiente.

[5] El clavo de la primera ejecución fue donado al crítico de arte Gustavo Buntinx en su residencia de Chaclacayo, Lima, diciembre de 1999.

[6] Algunos trabajos anteriores sirven de coordenadas para una mejor lectura de Crisis por compartir con ella ciertos intereses temáticos y de formato. La acción Desatorador (1990, nuevamente en 2005 y pendiente de ser cerrada en 2020) con una sola persona como testigo (los fotógrafos Carola Requena en 1990 y Sergio Urday en 2005), y con un significativo desatorador de inodoros llevado en la mano derecha, es una caminata de tres días de doce horas por la ciudad de Lima, uniendo en su recorrido mediante el respectivo gesto de succión instituciones públicas y privadas (Palacio de Gobierno, Palacio de Justicia, Congreso de la República, diversos ministerios, locales de partidos políticos, universidades, organizaciones empresariales y gremiales, etc.) que guardan relaciones de responsabilidad con el desarrollo nacional. Tres años después de la primera ejecución de Desatorador, en Grandes planes para el futuro, una acción sin público pero registrada en video, se llenaron lentamente las paredes del Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores con los mismos palotes de presidiario usados en Crisis, sólo que con un agrupamiento correspondiente a las bancadas congresales de entonces. En la sala se escuchaba Un dedo en las bocas, cinta magnetofónica que resignificaba por recomposición coral un estribillo de campaña publicitaria de la dictadura fujimorista entonces apoyada por más del 90% de la población: "Nunca tuvimos la oportunidad, ahora tendremos la oportunidad". Finalmente en el verano de 1996, en un concierto de acciones realizadas por el Colectivo PBI.SA (Augusto Del Valle, Alexis García, Emilio Santisteban. Con la colaboración de Carlos León Xjiménez, Óscar Limache, Mirelis Alva, Luis Valdivia, Gilberto Romero), las performances El Facho, Discurso de Intelectual y Sado-Maso-Huaman Poma entre otras, estaban enmarcadas -al inicio, intermedio y final de una secuencia idénticamente repetida señalando un entrampamiento- por un emblemático bolero Poquita Fe en voz de José Feliciano, en señal de históricas frustraciones.

[7] El participante espera su turno fuera de la habitación de Crisis, y cuando este llega el artista le abre la puerta y le invita a pasar sin compañía. Al ingresar se encuentra en total obscuridad por unos instantes, hasta que empieza el bolero, se prende suavemente una tenue luz y entonces descubre al artista, de negro en una esquina de un cuarto negro, con la mano al pecho y la mirada en lo alto, cubierto por la agitada sombra de su bandera, la misma que se encuentra flameando en el elevado lugar al que mira. El bolero va diciendo: Yo sé que siempre dudas de mi amor y no te culpo, yo sé que no has logrado hacer de mí querer lo que tu amor sonó, yo sé que fue terrible la ilusión que en mí tú te forjaste, para luego sentir desconfianza y frialdad en mi querer. Comprende que mi amor burlado fue ya, ya tantas veces, que se ha quedado ya mí pobre corazón con tan poquita fe; tú tienes que ayudarme a conseguir la fe que con engaños yo perdí, me trenes que ayudar de nuevo a amar y a perdonar. Entretanto el artista sigue en el

mismo lugar, y su cuerpo estático persiste en el mismo gesto mientras en las negras paredes pueden verse raspadas unas cuentas claras.

[8] La música sigue, pero el canto hace una pausa. El artista permanece en el mismo lugar (se acerca a la bandera con unos pocos pasos sin dejar de mirarla, acercándose así también al participante, sólo si intuye que es necesario para aquél o para sí mismo en el esfuerzo de mantener la intensidad de la experiencia), y gira la mirada (y el cuerpo si es necesario) hacia una pared en la que se encuentran unos palotes. Permanece así, siempre con la mano en el pecho, hasta que vuelve a oírse el canto.

[9] Se escucha: Comprende que mi amor burlado fue ya, ya tantas veces, que se ha quedado ya mi pobre corazón con tan poquita fe; tú tienes que ayudarme a conseguir la fe que con engaños yo perdí, me tienes que ayudar de nuevo a amar y a perdonar. El artista gira el cuerpo y la mirada hacia el participante sin retirar la mano del pecho, y permanece así hasta que termina el bolero. La mirada interroga al participante largamente mientras la sombra de la bandera se agita sobre el rostro del artista y su reflejo se imprime en los anteojos del mismo.

[10] Concluye el bolero. El artista retira la mano del pecho, se dirige a la pared que había estado mirando en el segundo momento y lacera el muro raspando un nuevo palote que incremento las cuentas. Se aproxima a su ubicación original en la esquina opuesta a la del participante, y se hace nuevamente la obscuridad absoluta. Han transcurrido poco más de tres minutos y la acción ha terminado. El participante es invitado a salir y otro ingresa en su lugar para dar lugar a una nueva acción personalizada.