

Emilio Tarazona

Sequías, precipitaciones, desbordes... Aspectos de la obra de Juan Javier Salazar vistos desde el cambio climático y socio-económico del Perú contemporáneo¹

“(...)

Todos los poemas terminan igual.

Hechos pedazos contra un cerro oscuro
que no estaba en las cartas.

(...)”

MARIO MONTALBETTI, “Objeto y fin del poema”, en: *El amor es un arma para dos*, Lima: Colección Underwood n 11, 2008

UN SEÑALAMIENTO de áreas antes no advertidas en el ámbito del arte Sudamericano contemporáneo, ocurrido en la última década, parece generar expectativas por irrumpir, vulnerar y en algunos casos remover por completo de su terreno los relatos hegemónicos hasta hoy ensayados por la historia. Son versiones divergentes a esta última (relacionadas en muchos casos con propuestas artísticas no-objetuales) las que están configurándose y, en ese decurso reciente de enfoques críticos, cartografiar y dar nombre se han vuelto instancias tan complejas como la tarea de procurar consistencia teórica a las experiencias, entendidas aquí como territorios inesperados y presencias nativas no contactadas.

Toda función de trazado y denominación son en suma modos de representación y, por lo mismo, se develan como agendas políticas concretas.

Izquierda: Juan Javier Salazar, *Supervisiones: antes/durante después (1977-2006)*. Exp. Sala Pancho Fierro, Municipalidad de Lima, curaduría de Emilio Tarazona, abril 2006. (Vista de montaje, con la instalación *Náufragos* sobre el piso).

Varios de los esquemas previamente propuestos no obstante se mantienen y para muchos no es tan sencillo resistirse a la costumbre o el consenso de pensar en función de posiciones aparentes y fuertemente inoculadas en relación a las otras partes del planeta: oriente y occidente, norte y sur, primer, segundo, tercer y cuarto mundos o centro y periferia. Ellas son cartografías al vuelo, muchas veces sin proximidad con las topografías surgidas en los márgenes, que están siempre en todas partes.

Ante el desgaste de todas estas tensiones que han definido y definen aun el rol subalterno de las civilizaciones, la tarea apunta también a quebrar el monólogo de la civilización dominante y afectar el sistema que esta impone. Se trata así de configurar una nueva estructura geopolítica cognitiva de relaciones al interior de un campo en donde una sola perspectiva epistemológica se ha inscrito como principio cardinal de conocimiento. Como apunta Walter Mignolo:

Occidente ha sido la única región geohistórica que es a la vez parte de la clasificación del mundo y la única perspectiva que tiene el privilegio de contar con las categorías de pensamiento desde las que se describe, clasifica, comprende y “hace progresar” al resto del mundo.²

Esta perspectiva ha sido ampliamente reproducida en la mentalidad colonial heredada, interiorizada y en gran medida presente dentro del sector de la población dominante en los países subordinados, incluso en su etapa de repúblicas (in)dependientes. La presencia de estos estratos sociales interiores y la posición que adopta un individuo ante ellos —a partir de las condiciones en que inicialmente se encuentra— constituyen una deliberada apuesta política.

Eludir la condición privilegiada de habitar un lugar de enunciación de mayores alcances parecía así la opción asumida en un momento por el artista peruano Juan Javier Salazar, quien luego de sus primeras apariciones en la escena cultural decide recluirse durante unos años en un terreno adquirido en Cieneguilla —extremo este de Lima— en donde pretendía dedicarse a una vida semi-campesina, manteniendo una distancia prudencial con el circuito artístico capitalino y huyendo de un Estado que pronto le daría el alcance impulsado por el rápido crecimiento de la ciudad. La desubicación que implica el margen o la frontera entre una civilización y

lo que esta considera su afuera se confronta interiormente a la condición de pertenencia a un espacio, al cual el artista regresa años después —para presentar una exposición de carácter antológico en una sala municipal del acomodado distrito de Miraflores— pero al cual no pretende enteramente pertenecer. Así, ante la pregunta sobre si ha ocurrido en él un tipo de “desclasamiento”, Salazar afirma, acaso ironizando sobre la capacidad que se desarrolla en los sectores sociales más favorecidos —que uno supone asociados bien a una ascendencia criolla o, en todo caso, a una clara mentalidad colonial— de no involucrarse con otras esferas de la realidad nacional:

... pienso que los peruanos burgueses o mestizos siempre tenemos una pata en la carabela. (Pausa) Bueno, hace mucho tiempo que no me preocupaba por las categorías.³

Para Mignolo es también esa condición fronteriza la que permite poner en movimiento un cuestionamiento de los parámetros epistémicos de la prepotente sociedad contemporánea en vías a la construcción de un nuevo campo intercultural capaz de afectar no sólo los relatos, mapas o cartografías posibles, sino las condiciones culturales desde las cuales esas cartografías y narraciones son siempre instauradas e instituidas. El flujo de los diálogos establecidos no puede ser administrado por uno de los interlocutores, tan acostumbrado a la eficacia de su lugar de enunciación. Sudamérica debe dejar de ser el extremo occidente, un margen que tiende al centro, y plantear la condición periférica como medular en la nueva geopolítica del mundo, sin renunciar a ella.

Sur y Norte no son más ubicaciones geográficas ni corresponden a modelos económicos disque desarrollados o no, sino posiciones políticas que tienden a establecer un modelo económico poscapitalista, más integrado o abierto. La multilateralidad que se propone debe alterar la condición en que el mundo ha sido políticamente estructurado en el imaginario de la dominación.

Lo que aquí se presenta es un conjunto de ideas en proceso de coagulación. Una suma de intuiciones que develadas y comentadas aquí espero me permitan apuntalar estos enfoques preliminares en vías a un proyecto de escritura más amplio que insista en el mismo tema. Pretendo abordar

aspectos del trayecto creativo de un artista que, a pesar de contar con una presencia influyente y decisiva en la escena del arte peruano contemporáneo, su obra resulta virtualmente desconocida en el ámbito sudamericano y mundial. Se trata de un aporte que, a su modo, pretende desplazar tanto el lugar privilegiado de enunciación de la historia del arte así como el propio estatus del discurso académico, cuando este se presenta a sí mismo como impermeablemente erudito y cosmopolita. Pero también esta nueva coordenada ha de reconocerse como un paso dentro de un proyecto político diferencial, donde la ubicación de frontera es propicia para la reformulación permanente del propio discurso propuesto. Hoy más que nunca el territorio no es fijo y se transforma más rápido aun que todo esquema trazado sobre él.

Revertir la fuerza de los discursos y el orden mundial consensualmente asumidos es una tarea y una actitud con la que una obra de Salazar podría resumir parte de ese proyecto político de heterotopías reunidas junto a otras obras de resonancias similares producidas por otros artistas en otros países, tejiendo un paradigma diferencial. Se trata de un múltiple que, a modo de bastón ceremonial, el artista denomina *Invierta en la Selva*. El objeto representa un árbol cuyas raíces, cual resortes enmarañados, se encuentran en la copa, mientras en su base, algo circular, una pintura asume representar el cielo y las copas de este y otros árboles vecinos a modo de soporte. Otra forma circular divide bajo las raíces el mundo subterráneo de arriba del resto del mundo visible, que se tuerce hacia abajo. Concebido como un báculo para detener el tiempo y transformar la realidad, la obra sugiere un intento de refundar el orden y producir el colapso de la organización existente desde una perspectiva opuesta a la consensualmente hegemónica. Pero también una apuesta por invertir, en el sentido económico, en nuevos ámbitos y recursos naturales que los más consolidados intereses comerciales descuidan: productos medicinales y alimenticios existentes en la selva peruana, que resultan incluso difíciles de hallar en Lima, salvo en algunos establecimientos regionales (cocona, camu-camu, uña de gato, aguaje, etc.). Una circulación real de los recursos y la producción local que se destaca como una falencia del sistema. Llevado al campo estrictamente artístico, Salazar llama la atención sobre el enorme aburrimiento que entraña ver destacar los nombres de los mismos artistas locales por décadas; y en una versión personal de una conocida sentencia de Andy Warhol, a mediados de los años noventa el artista suscribe:

Hay cinco mil millones de personas y si pudieras alimentarte toda la vida de los 15 mejores minutos de cada una de ellas, el mundo sería fascinante. Los occidentales pensaron que el mundo era plano y después descubrieron América y creyeron que era redondo pero en realidad tiene la tendencia a aplanarse, lo están volviendo plano de nuevo. Hay una *mass-media* brutal, demasiada gente, y el resultado es una mediocridad espantosa.⁴

Así, esa reescritura del arte contemporáneo del sur que destacaba inicialmente pretende cambiar el curso homogenizador de un cause para producir encuentros sin afluencias. No se trata de hacer más ancho el río, sino de interrumpir su flujo principal e, incluso, generar intersecciones y vías eferentes. No obstante aquel gesto propiciatorio presente en el objeto de cobre denominado *Invierta en la Selva*, así como en varios otros trabajos producidos por el artista —incluso enfatizando sus reverberaciones culturales o propiedades mágicas— no nos regresa a la idea de un arte sudamericano que pretende recuperar lo fantástico con el carácter romántico, a-histórico y absurdamente despolitizado con el que hacia fines de los años ochenta e inicios de los noventa algunas versiones teóricas pretendían. Salazar ha permanecido involucrado con lo inmediato (incluso, lo circunstancial) que acontece en la esfera de lo público, inscribiendo sobre esta elementos simbólicos (y no sólo simbólicos) como respuesta a determinadas fuerzas de control y dominación, sean estas locales o no.

Naufragio en el desierto

Concluidas las fugaces aun cuando intensas experiencias colectivas en las que participa a fines de los años setenta e inicios de los ochenta —dentro del Grupo Paréntesis (1979) y del Taller EPS Huayco (1980-81)— Salazar establece su continuidad expositiva en Lima con una muestra emblemática titulada *La grasa y el sistema*, realizada en 1981 en la desaparecida Galería La Rama Dorada. Es en esta exhibición individual que exhibe la primera versión —en pintura sobre madera— de la que puede ser considerada su obra más comentada y mejor conocida. Bajo el título de *Perú país del mañana*, la imagen, emplazada sobre varias planchas de triplay (madera bastante delgada y flexible), despliega una amplia serie de viñetas en donde reproduce en orden cronológico, con estilo poco elaborado y prolijo, los retratos oficiales de un conjunto significativo de presidentes de la república desde la independencia peruana en 1821. A pesar de lo que el paródico lema progresista sugiere, el trabajo no apunta a augurar la

promesa de una nación de futuro próspero. Por el contrario, constituye un comentario sobre el pasado y el presente: Salazar añade a todos ellos un globo de historieta enunciando la palabra “mañana”, como una manera habitual —muy peruana, se dice— de mantener una actitud esquiva hacia el hoy. Se trata de una cáustica referencia a la procrastinación que ha caracterizado al proyecto de la modernidad en el país desde su origen y una emblemática síntesis de la impotencia del poder dirigente a lo largo de la historia nacional.

No obstante es otra propuesta de carácter incidental la que aquí se vuelve un anuncio de las que esta lectura enfoca de manera más precisa. El artista decide colocar en la pequeña sala expositiva huevos fritos hechos en yeso y pintura amarilla, separados y disgregados por el suelo. Estos huevos serían colocados pocos días después de la inauguración a modo de respuesta refleja y casi involuntaria a una irascible y lapidaria crítica contra la muestra, publicada en una revista local.⁵ Acaso la intención es aquí asumir el desgarmo y la precariedad extremos que —a pesar de algunos grabados enmarcados también expuestos— estaban ya presentes en las obras incluidas: el riesgo necesario si la intención es hacer un *omelette*. Pero también obligar al espectador a sortear ese espacio como quien se desliza por un terreno minado de delicados obstáculos.

Esta disposición de objetos será retomada en 1985 cuando el artista presenta una nueva exhibición, esta vez en la galería Trapecio. La figura de



este personaje rodeado de agua es incluida en grabados pero también se transpone hacia siluetas caladas en madera que toman nuevamente el piso y los muros de la sala. Las primeras piezas de esta instalación fueron elocuentemente realizadas con los despojos de un pequeño bote inservible obsequiado al artista. Es así que, junto con la imagen, emerge consistentemente el interés de Salazar por la precipitación de aguas sobre la tierra. El artista produce una síntesis icónica en la que se hace referencia a fotografías similares que la prensa masivamente publica al comentar, dos años atrás, el drástico Fenómeno del Niño que afectó al Perú y, particularmente, el drama de los pobladores de las ciudades del norte del país, tratando de recuperar sus pertenencias de las inundaciones allí producidas.

Entre ellas el artista recuerda particularmente la fotografía en la que un damnificado se abre paso en medio de las aguas sosteniendo en sus hombros un cuadro religioso. Algunas notas que hacen la crónica del momento destacan casos semejantes. No obstante, en las versiones aquí producidas [Ver página 128] el rostro ha perdido facciones y la pintura es un lienzo en blanco —en otros casos calado dejando sólo el marco y en algunos el lienzo ha sido sustituido por una caja de botellas presumiblemente de cerveza, quién sabe si llenas o vacías. “Quiero transmitir la sensación y la idea de que el peruano promedio es un náufrago que está salvándose y salvando lo que puede y como sea”, sostiene Juan Javier Salazar,⁵ y no es difícil imaginar en aquella frase también una alusión al propio artista e, incluso, un retrato fiel de las personas dispuestas a recuperar del río del olvido la memoria de las experiencias artísticas más recientes.



Evidentemente, la sensación de hundimiento es generalizada: el país está desde inicios de la década de los años ochenta convulsionado por la guerra interna declarada contra el Estado por la subversión. Un violento enfrentamiento entre el ejército y los movimientos armados que ocasiona masacres y exterminios en la población va acompañado de una de las etapas más sombrías y críticas en la economía nacional: hiperinflación descontrolada y escasez de insumos.

Pero antes de volver a ello vamos a sumergirnos en el tema: entendido como una alteración de las condiciones meteorológicas y oceánicas, el Fenómeno del Niño —formalmente llamado Southern Oscillation (ENSO)— es un suceso fluctuante en el cual la temperatura del Pacífico Este se eleva considerablemente. Esto se produce cuando los vientos alisios que van de Este a Oeste amainan y el ligero desnivel existente entre la Corriente del Niño (de temperatura más alta), la lleva a superponerse a la de la Corriente de Humboldt (que es más templada). Sus consecuencias repercuten también en las condiciones climáticas de Australia, Indonesia o el Cuerno de África. En el Pacífico Sur ocasiona la muerte y migración de los peces —como la anchoveta, por ejemplo— trayendo no obstante otras especies de aguas tropicales como dorados, barriletes, atunes, mantas, tiburones, langostinos, entre otros. El cambio de temperatura en las aguas produce también lluvias torrenciales, desbordes de los ríos y sequías en otras zonas. En el año de 1983 las precipitaciones contribuyeron a la destrucción del casco urbano afectando los sistemas de irrigación y arruinando hectáreas de cosechas y deteniendo la pesca industrial, dedicada a la extracción de recursos marinos específicos tanto para el consumo local como la exportación, ocasionando cuantiosas pérdidas humanas y económicas.

Su última y devastadora presencia en 1997-1998 hizo que el mundo virara sus ojos hacia Kyoto, tratando de buscar una drástica reducción de los gases de efecto invernadero que juegan un papel importante en la creciente ferocidad de la naturaleza y preguntarse cuánto aporte de la civilización dominante está comprendida en la radicalidad de estos cambios y su amplificación desde la revolución industrial.

La instalación de Salazar es nuevamente emplazada en una muestra de carácter antológico realizada en 1990, en el entonces Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores. El título es un deseo presentado como

duda o premonición: *Parece que va a llover*. Más que insistir en la tragedia vivida años atrás en el norte del país, estas mismas figuras disgregadas se tornan un comentario enteramente dispuesto a aludir a Lima y remar a contracorriente de sus particulares condiciones meteorológicas. Para el artista el objetivo de la muestra es ritual y pretende alterar las condiciones del presente: a pesar del alto porcentaje de humedad, Lima es una ciudad costera en donde raras veces una gota se precipita al suelo. En determinados meses del año, ligeras garúas o molliznas, no más. “Vivimos en una ciudad nublada donde hace veinte años que no llueve... los gobiernos se parecen al clima. Se trata de exorcizar esta situación”⁷ afirma entonces, y la lluvia es tomada aquí como un signo de regeneración, de ciclos que se cierran permitiendo surgir otro distinto. Y su ausencia, casi la metáfora de la falta de circulación o distribución de la riqueza, concentrada permanentemente en la capital.⁸

Años antes del comienzo de la etapa republicana el médico Hipólito Unanue había estudiado las características geográficas y meteorológicas de la ciudad, estableciendo las influencias que el espacio físico y el clima ejercen sobre sus habitantes. El autor señala, entre otras, que el limeño es propenso a desarrollar enfermedades o problemas digestivos y, en relación al ánimo, destaca una predisposición a la melancolía que, en procesos avanzados, deviene en inconstancia.⁹ Salazar podría suscribir la opinión de Unanue en este punto y su apuesta es invocar y sumar voluntades para producir un flujo contrario a los efectos del clima en la Capital. La propuesta es lanzada como una suerte de acto propiciatorio e influjo actuante, tratando de revertir una condición atmosférica generalizada de la que las condiciones meteorológicas son una eficaz e ilustrativa metáfora. La crisis social, política y económica así como la violencia que sacudía varias ciudades del interior del país —y ya entonces también Lima— dejaban en el aire en el ciudadano metropolitano una enorme falta de autoestima y sembraban también una incapacidad para salir de esa condición. Inermes y anestesiados, la sociedad civil llevaba mayoritariamente el desaliento y escasas energías para la movilización social a causa de la represión y el terror cotidianos. “Siete millones de llorones en medio del desierto” es la descripción de la ciudad que cruza por la mente de *Cuco*, personaje principal dentro del cortometraje que el artista realiza y presenta como pieza medular de su muestra en 1990. Su agresiva imagen verbal describe esa atmósfera que supone densa, triste, ausente de todo proceso

revitalizador y de todo ritual de purificación natural siempre presente, no obstante, en el resto del país: “El mito del naufragio en seco”, en palabras de Salazar.¹⁰

Si bien es también cierto que, como ha destacado en su momento el crítico Gustavo Buntinx, una sequía afecta las cosechas en otras partes del país mientras la muestra se realiza,¹¹ acabar con esa sequedad en Lima apunta a revertir con un aluvión real el signo extendido del desastre. En un sentido similar al que el mismo autor enfatiza cuando se refiere al nombre asumido por el Taller EPS Huayco a inicios de los años ochenta. Un vocablo quechua “alusivo a las avalanchas que descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas —Lima, por ejemplo— con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta”.¹²

Un clima de cambios

Hay en efecto un componente eficaz dentro de esa fórmula ensayada contra el desaliento: un corrosivo y personal sentido del humor que en todo el trabajo de Juan Javier Salazar se suma al claro propósito crítico. Indistintamente, este componente se dirige tanto a la realidad nacional, la política cultural y el circuito artístico local, como hacia su vida personal. No obstante ese cáustico e insistente desplazamiento al ridículo al cual arrastra su entorno inmediato, actualmente el crecimiento del coleccionismo y el mercado internos en arte local empieza a destacar su obra, es que se ha visto inesperadamente favorecida, convirtiéndose en una suerte de clásico contemporáneo de interés. Este hecho no ha producido una cotización que haga menos frecuente el contacto con un público masivo, popular y de clase media, al cual el artista apunta preferentemente y en donde su obra tiene también una aceptación singular. En otras palabras: adquirir algunas de sus piezas no es en ningún modo oneroso.

Siguiendo a otro autor, Felipe Ehrenberg suscribe en su libro *El arte de vivir del arte* la diferencia entre PA (Público Activo y habitual comprador) del PP (Público Pasivo, como el que se reúne mayoritariamente aquí hoy): “Aunque el público activo nos parezca a primera vista más deseable —recomienda a los artistas— nuestro verdadero público será siempre el público pasivo”.¹³ Hasta hoy Salazar se ha adaptado a todas las economías y tiende a distribuir su trabajo tanto en galerías y subastas públicas como en la vía pública, sin renunciar a esa informalidad del intercambio comercial que admite la adquisición a plazos, el regateo y el pilón. Su ácida

sinceridad ha producido desencuentros y rupturas con diversas personas en la misma aun pequeña y endogámica escena de las artes visuales en Lima y, por lo mismo, a pesar de la clara aceptación y el incremento en cierto consenso en cuanto a la apreciación de su obra, no encuentra las puertas abiertas todo el tiempo. Pero una de las preguntas que esta lectura se plantea es en qué espacios desemboca hoy su intención de afectar la atmósfera anímica de la ciudad en un momento en el que el país atraviesa cambios sustantivos en casi todos los ámbitos.

Existen índices psicológicos y no sólo económicos del crecimiento alcanzado por el Perú en los últimos años. La autoestima, la confianza y el optimismo marcan un viraje enorme y ejercen adicionalmente una decisiva influencia sobre una parte significativa de la población. Particularmente sobre aquella que permanece mejor insertada en su acceso a los beneficios de un vigoroso circuito económico que ha visto incrementado su poder adquisitivo. Esta condición atmosférica consolidada en el Siglo XXI se funda principalmente en la supuesta estabilidad que procura tanto el fin de la guerra interna como el de la dictadura, pero acaso particularmente la plena inserción del país dentro del neoliberalismo globalizado.¹⁴ Esa confianza y optimismo hace pensar que, a diferencia de otros países, el Perú no le teme tanto a la amenaza de la crisis financiera global —más bien se siente capaz de hacerle frente y superarla— y ha fortalecido la escena de las artes visuales en lo que va del último decenio, ampliando también el coleccionismo.

Pero la idea aquí es socavar algo de la solidez que sirve de base a los argumentos en los que ese optimismo se sostiene. La receta más bien parece decepcionante: para una mirada perspicaz revela que las condiciones que generaron la subversión y la violencia en el Perú aun persisten, que la democracia se ha convertido en la careta de otros tipos de dominaciones sin participación real y que el capitalismo salvaje se impone sobre un país en medio de un proceso en el que son necesarias sus transformaciones para alterar la lógica interna de un sistema que se nos presenta opresivo, injusto e igualmente devastador. Ciertamente, como ha señalado Martín Beaumont, director nacional de Oxfam, en el Perú la velocidad del crecimiento económico en los últimos años no mantiene una correspondencia con la reducción de la pobreza, que va un ritmo mucho más lento, mientras la desigualdad parece no haber sido afectada en absoluto.¹⁵ No existe una verdadera voluntad política en la reducción de la pobreza y la

desigualdad, y la primera es casi siempre una consecuencia espontánea del crecimiento del producto bruto interno y del producto per-cápita general. Esa persistente desigualdad podría alimentar el descontento y afectar el crecimiento económico sostenido en pocos años, mientras la autoestima y la confianza sea una suerte de barbitúrico que nos coloca en una balsa muy bonita que navega sobre un mar que puede aun volverse inestable, convertidos en consumidores anestesiados con un inesperado acceso a crédito que se supone nos hace participar de ese ansiado bienestar del mundo desarrollado, testigos también de un boom de construcción (y especulación inmobiliaria) que ha transformado enormemente el paisaje urbano capitalino.

Como lo demuestra el terremoto que afectó las ciudades del Sur peruano en agosto de 2007, la falta de previsión del Estado y las relaciones sociales en las que se encuentran sometidos los seres humanos (esto en todo el planeta) así como sus condiciones precarias e inestables de habitabilidad, en lugar de mitigarla le otorgan una mayor potencia destructiva a la naturaleza, afectando más a los que vienen siendo afectados aún antes de que la tierra tiemble. La desigualdad alude también a una distancia y hasta divergencia existente entre el Estado y una multitud que se abre paso en medio del desempleo o subempleo al que una obra ya mencionada de Salazar hace directa referencia.

En efecto, *Recuerdos de la lluvia*, nombre de aquella película de cuarenta minutos presentada y producida en 1990, despliega una historia de ficción que el artista construye a partir de un hecho real (o casi), ocurrido en mayo de 1979, durante la conmemoración del Combate de Iquique: solitario aunque significativo triunfo peruano dentro de la derrota general de la Guerra del Pacífico. El marco temporal de los años evocados es un gobierno en transición: con sonada anticipación se proponían una serie de eventos cuyo instante más álgido y solemne se llevaba a cabo en la Plaza Grau, ante la estatua del almirante y héroe principal de la Marina de Guerra del Perú, muerto en un combate posterior del mismo conflicto. Allí asistieron los dos presidentes del país (el General Francisco Morales Bermúdez, gobernante, y Fernando Belaunde, civil que le sucedería) además de escuadras navales, ministros, miembros de la Asamblea Constituyente, representantes de varias naciones así como autoridades políticas, religiosas y militares de todo rango. Esa misma noche, luego de concluida la larga ceremonia

oficial de discursos, marchas y entrega de coronas de flores, un chofer ebrio se estrella contra el monumento al héroe sin ocasionar mayores daños, hecho ante el cual las autoridades se encargaron inmediatamente de disipar en la prensa cualquier sospecha de atentado.

El incidente anecdótico deviene no obstante para Salazar en un suceso deslumbrante y cargado de sentido. El cortometraje narra un día en la vida de un chofer de taxi que concluye con esa aludida colisión de su auto con el monumento. Desde el inicio, la expresa identificación del artista con el conductor —cuyo vehículo ha sido convertido, dentro de la trama, en una súbita ofrenda de flores— representa el deseo de propiciar un encuentro entre dos realidades que nunca se tocan. Es finalmente el Estado, en su intento de glorificar por encima de todo, el que desnaturaliza un homenaje y lo expropia para la honra de sus valores oficiales, reduciendo todo tipo de ánimo participativo. Un marino que perece por la patria en un combate se disocia, así, de aquél trabajador que libra combates todos los días dentro de su propia economía de subsistencia, en la que todos siempre terminan siendo náufragos. La fisura entre la efeméride oficial convertida sólo en el asueto del ciudadano es el continuo desencuentro entre el Estado y la sociedad civil.

Esa poderosa metáfora que en marzo del año 2000 Salazar presenta dentro de su exposición titulada *Nunca digas siempre*, anuncia la presencia constante de esa fisura. En su mayor parte, se trata de pinturas de paisajes submarinos invadidos por inscripciones verbales de proposiciones condicionales, aquellas en las que es necesario que algo suceda para volverse afirmativas. *Nadando en un mar de incertidumbres* es el título de la serie. En uno de estos lienzos el artista incluye hacia el fondo de la imagen la sombra de un avión que se sumerge en el océano mientras en primer plano un cardumen se desplaza en la misma dirección. Estas palabras son las que se enuncian, quebradas por el paso de los peces: *A veces / Parece / De alguna*

Derecha: Juan Javier Salazar. Sin título, 2000. Izquierda: Juan Javier Salazar. *Solamente el piloto, siempre*, 1998 ca



manera / En otro momento / —y añade una resonancia onomatopéyica—: Qui-zásss...

La aeronave cita un díptico pintado previamente por Salazar, del que actualmente sólo queda uno de los lienzos. El tema aquí es una alusión a la tragedia ocurrida a fines de 1987: un avión modelo Fokker, perteneciente a la Marina, se precipita en las aguas de la costa, en un forzoso intento de amarizar al no poder descender en el Aeropuerto Jorge Chávez de Lima, a causa de fallas técnicas en el tren de aterrizaje. El avión naval traía desde Pucallpa a la joven selección peruana de un importante equipo de fútbol local (El Club Alianza Lima), el cual regresa de un victorioso encuentro, logrando situarse como puntero en el torneo descentralizado.

En efecto, el piloto fue el único sobreviviente de la catástrofe, rescatado por unidades aéreas de las Fuerzas Armadas de un mar donde se recuperaban también los cadáveres y los restos de la nave, dejando en la prensa una noticia que ocuparía semanas en los titulares y las noticias televisivas. Salazar ve en la tragedia una metáfora de lo que ocurre en el país: los líderes permanecen y sobreviven mientras la población se hunde sin remedio. Pero el tema aludido en ambos cuadros, como circunstancia frecuente en la historia política, resulta ese año para el Perú singularmente profético, pocos meses después de realizada la exposición del artista. Se trata del momento político más inestable en la dictadura de Alberto Fujimori, que anunciaba su inminente desplome. Con su cómplice —el ex-asesor, jefe del Servicio de Inteligencia, Vladimiro Montesinos— perseguido y fugado del país, el mandatario depone su cargo a sólo dos meses de ocupar la presidencia por tercer periodo consecutivo en una elección ganada fraudulentamente. Tras un éxodo intempestivo por Brunei, aún como jefe de Estado, se exilia finalmente en Japón enviando su renuncia —vía fax— dirigida al Congreso de la República. El título de la obra de Salazar es el mismo de la inscripción sobre los lienzos: *Solamente el piloto / Siempre*.

El optimismo mejor orientado

Pero, como nos propone el título de su exhibición del año 2000, nunca hay que decir siempre. Si bien la fractura entre gobierno y multitud parece continuamente insalvable, los procesos judiciales y condenas con las que lidia actualmente el ex-mandatario Fujimori en Lima, luego de su extradición, si bien no sueldan la distancia tampoco parecen mantener a salvo

de forma permanente a la clase dirigente, despejando en gran medida la impunidad y la corrupción, ese cielo siempre gris que empaña el espíritu generando el desaliento.¹⁶ Pero como anota el economista Félix Jiménez, es equívoca la idea generalizada que afirma que “en economía ... no tenemos presidente, porque desde los noventa ella está gobernada por un piloto automático”.¹⁷

Salazar se desplaza por temas a los que alude también con desvíos simbólicos. El de la pesca y la riqueza marina explotada por la industria es una constante y apunta a reflejar condiciones de vida urbana en las que uno se encuentra inscrito dentro de la administración de los recursos y la fuerza de trabajo por parte del Estado. Un cuento llamado *Pecados, pescados y peces*, que el artista envía a un concurso nacional pero que luego ha transformado en diversas intervenciones orales —públicas o no— de manera sustantiva, incluye un fragmento de una conversación que Salazar sostiene hacia los años noventa con un ecologista y *broker* de harina de pescado en el puerto de Chicama, playa del norte peruano ideal para deportes como el surf. Él le habla de las condiciones del mar peruano y de la eficiencia del Instituto del Mar:

—El fenómeno del Niño —dice— es peor que la industria de la pesca porque altera todo más. Nosotros sabemos lo que hacemos; tanto así que hace 40 años que el Perú exporta medio millón de toneladas de harina de pescado seis meses por adelantado todos los años.

—¿Qué?

—Todos los años exportamos medio millón de toneladas de harina de pescado seis meses por adelantado.

—¿Quéeee?...

—¿Estás sordo?, ¿estás idiota?, ¿quieres que te lo repita?...

—No... Estoy pensando en los peces...

—¿Quéé?

—Sí. Ya los han vendido como harina y ellos no saben nada, y están nadando con total inocencia. Están recién naciendo y moviéndose bajo el agua... El país ya los ha vendido y ellos nadan.¹⁸

Aquí los peces aluden a aquella condición de asalariados en las que Marx veía también una aglomeración de almas vendidas a beneficio del capital. La vida ilusoria con la que las compensaciones y promesas de bienestar

—que otorga el consumo— presumen diluir la imagen de una existencia previamente condenada y un futuro regido sin nuestra participación.

La concentración en la explotación de pocos aun con abundantes recursos no es la mejor forma de generar riqueza a largo plazo. Una economía sostenible debe apuntar a diversificarlos. Resulta sintomático que la anchoveta, principal especie extraída para la producción de harina de pescado —y otro producto derivado como el aceite— muera masivamente en las aguas con la llegada del fenómeno del Niño, mientras otros cientos de miles de estas especies se desplazan en busca de aguas más frías o se sumerjan a mayores profundidades, siendo inalcanzables para (diríamos también, *salvadas de*) las enormes flotas pesqueras que ven sustantivamente afectada su producción y con ello la economía del país que, en cuanto a pesca, permanece exclusivamente sustentada en este insumo y exportando sus productos antes principalmente al mercado europeo y ahora a China. Ningún beneficio supone para éstas el que aprovecha la pesca artesanal en el norte, debido a las nuevas especies que pueblan las aguas, traídas por el mismo fenómeno.

Entre la opción de adaptarnos a los cambios y prepararse para ellos, hay otra mejor: contribuir a que las transformaciones que se van a producir se produzcan de modo diferente. Acaso este *boom* de la economía nacional se encuentre, como algunos insinúan, más fuera que dentro del país: aseveración posible en un periodo de voraz extracción de recursos por las corporaciones multinacionales, de liberación de los mercados y de grandes beneficios creados por el incremento de dinero dentro de los estratos sociales privilegiados por esas transacciones o por el establecimiento de las franquicias. Todo territorio puede ser devastado también por el acto de tomar las oportunidades poco visibles y los más mínimos recursos existentes, y ello se debe a que el objetivo es la acumularon (o flujo) del capital-dinero. En lo que va del Siglo *xxi*, las diferencias con los tiempos de debacle económica son muchas. Si bien en medio de la crisis de los años ochenta, la burguesía se había tornado casi siempre una parodia de sí misma, ciertamente escasa pero enormemente desconfiada y temerosa, en momentos aparentemente favorables se hace pedante, compulsivamente consumista y prolifera de súbito por todas partes, generando un incalculable costo social y —por lo idiota que puede llegar a ser ésta— quizá mucho más peligroso e irreversible.

Jared Diamond nos relata cómo los polinesios de la denominada Isla de Pascua habrían terminado trágicamente divididos y enfrentados, sobreexplotando sus recursos forestales y afectando el ecosistema en un hábitat ya con frágiles conexiones con otras islas, convirtiendo así el bosque que fue en la prehistoria —cuando levantaron sus inmensas esculturas— en la tierra baldía y despoblada que encontró el explorador holandés Jacob Roggeveen en 1722.¹⁹ Nuestro mundo es hoy nuestra pequeña isla. Si bien fenómenos similares a los del Niño contribuyeron al desplazamiento y disolución de la sociedad que consolidó la cultura prehispánica Mochica, en el norte del Perú; también lo es que si colocamos semillas de algarrobo en el desierto de Sechura, muy cerca de allí, un diluvio general convertiría ese páramo en un vergel por muchos años.

No podemos celebrar el desastre ecológico, terrible para casi todo el mundo, pero tampoco ignoramos que beneficia la agricultura y la extracción de otros recursos en Groenlandia, por ejemplo, y que le permite ahora producir papa, brócoli y otros vegetales antes impensados allí.²⁰ Esta lectura termina más con preguntas que con respuestas. De modo similar a como el poeta Mario Montalbetti imaginaba el vuelo en aeronave del poema, el sistema-mundo podría terminar también “hecho pedazos contra un cerro oscuro/ que no estaba en las cartas”. Sólo algo parece haberse desestimado hasta ahora: los seres humanos somos, en efecto, el principal recurso —y uno de los más diversificados— que tenemos en el planeta. Pero también somos mucho más que eso.

Lima–Ciudad de México
Enero 2009

Notas

¹ La redacción de este ensayo ha contado con la asistencia de investigación de Stefania Polo y Valter Arica quienes, al igual que el autor, son miembros de: aim-arteimovilización.

² Walter D. Mignolo. *La idea de America Latina*. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007, p. 60. (Trad. De Silvia Jawerbaum y Julieta Barba).

³ En: César Ángeles "Juan Javier Salazar y la lluvia. 'Tenemos ídolos de barro'". *La República*, Lima, 11 marzo, 1990, p. 21. (Entrevista).

⁴ En: José Medina "Juan Javier Salazar. Una introducción al arte del anonimato". *Motivos* 38. Lima, julio, 1995, pp. 37-38. (Entrevista).

⁵ Luis Lama. "La grasa y el sistema". *Caretas* 647, Lima, 11 mayo, 1981, p. 66.

⁶ En: Gustavo Buntinx. "Parece que va llover. Sueños húmedos". *La República*, Lima, 12 marzo 1990, p. 11. (Artículo intercalado con amplias frases del artista).

⁷ "Parece que va a llover". *El Comercio*. Lima, 12 marzo, 1990, p. C8.

⁸ Y el ritual es entusiasta: en entrevista con César Ángeles, ese año, Salazar declara: "Sería perfecto que lloviera entre el 12 y 24 de marzo. Y tengo una imagen que resume esto: un puño, como el símbolo clásico del proletariado, pero con un desatorador de inodoros. En este país hay que desatorar el cielo, hay que permitirnos volver a creer que las cosas pueden ser por sí mismas, y no a través del Estado ni del financiamiento extranjero. Tenemos que ser capaces de soñar." En: César Ángeles (entrevista citada).

⁹ Hipólito Unanue. Observaciones sobre el clima de Lima y su influencia en los seres organizados en especial el hombre. Lima: CNPCI, 1940, p. 66. (La primera edición apareció en Madrid en 1806).

¹⁰ En: Roger Santibañez "Parece que va llover". *Clave*. 1ra semana de marzo, 1990, pp. 64-65.

¹¹ Gustavo Buntinx (artículo citado).

¹² Gustavo Buntinx. *EPS Huayco*. Documentos. Lima: IFEA – CCE – MALI, 2005, p. 20.

¹³ Felipe Ehrenberg. *El arte de vivir del arte*. Ciudad de México, Biombo negro editores, 2000, p. 29.

¹⁴ Que, en el Perú, como en toda nación fragmentada y, en la práctica, con diferentes niveles de ciudadanía, esconde tensiones contra los ámbitos visiblemente recluidos, no cartografiados e incluso segregados.

¹⁵ "El crecimiento económico del Perú no se refleja en baja de pobreza". *El Comercio*. Lima, 12 junio, 2008. [Declaraciones en torno al Informe Anual sobre Pobreza 2007-2008].

¹⁶ Meses después de esta lectura, en abril de 2009, el ex-presidente Fujimori fue condenado por la justicia peruana a 25 años de cárcel por los crímenes contra los Derechos Humanos en los que se le encontraba implicado y que fueron cometidos durante su gobierno.

¹⁷ Félix Jiménez “Notas sobre el crecimiento económico actual y sus problemas”. En: <http://felixjimenez.blogspot.com/2008/05/notas-sobre-el-crecimiento-economico.html> (revisado: enero 2009. artículo publicado también en *La República*).

¹⁸ Versión grabada en audio en enero 2009.

¹⁹ Jared Diamond, *Colapso*. New York. Viking, Penguin Group, 2005.

²⁰ James Owen “Global Warming Good for Greenland” En: National Geographic, 17 octubre, 2007. En: <http://news.nationalgeographic.com/news/2007/10/071017-greenland-warming.html> (noviembre 2008).