

SE BUSCA MUCHACHA

Elena Tejada-Herrera, Natalia Iguíñiz y Patricia Roncal “María T-ta” De cómo tres artistas peruanas visibilizaron la violencia política y social contra la mujer a través de sus obras durante el período del Conflicto Armado Interno y de la Dictadura Fujimorista (1980-2000)

El largo período de violencia que afrontó nuestro país en los llamados años del “terrorismo”, aplicado tanto por grupos subversivos como por el Estado, dejó un saldo estimado de 70,000 muertos¹ según el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y al día de hoy 20,511 desaparecidos identificados por el Ministerio de Justicia. En medio de este conflicto que desangró las naciones que ocupan el territorio administrado por el Estado peruano, las mujeres, solo por su condición de género, sufrieron específicamente todo tipo de violencia. Hablamos de casos de violaciones a menores de edad, adultas y ancianas, tanto como de violaciones grupales, acoso, numerosísimas faltas al pudor, torturas, muertes y, específicamente durante la dictadura, masivas esterilizaciones forzadas tanto a mujeres sin hijos y como en edad de procrear.

En un contexto, donde levantar la voz resultaba peligroso y donde los artistas mismos podían pagar con cárcel la tergiversación de sus ideas, como en el caso del artista Alfredo Márquez (1963), retratado entre otros en el documental “Against the Grain / an artist’s survival guide to Perú” de la cineasta norteamericana de origen japonés Ann Kaneko, ¿Cómo fue que estas artistas lograron denunciar y visibilizar la violencia en medio de la cual



Mtra. Nemiye Pérez Mardini
nemiye@hotmail.com
Lima, Perú

(1) Estas cifras aproximadas figuran en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. La cantidad de desaparecidos,

vivían?, ¿Cómo llegaron a su público y a nuevos públicos?, ¿Es que acaso esto constituyó una de las primeras resistencias feministas?, ¿o su trabajo trascendió el espacio de la contracultura urbana para abrir nuevos de resistencia simbólica y participación ciudadana?

En este breve texto analizaremos la obra de Elena Tejada-Herrera, artista performer peruana, reconocida por trabajar a partir de la irrupción en el lugar-tiempo-espacio del incipiente circuito global del arte local a fines de los años 90's. Luego veremos a Natalia Iguíñiz, artista plástica, cuyo trabajo de intervención gráfica en las calles escandalizó a la sociedad limeña de finales de los años 90's y finalmente analizaremos el trabajo de Patricia Roncal "María T-ta", que irrumpió desde la escena de la música subterránea a mediados de los años 80's.

Para estudiar el caso de todas ellas, nos detendremos en obras que podemos considerar emblemáticas, escogiendo una pieza de cada una entre el corpus de sus portafolios: propuestas que transparenten su visión sobre la condición de la mujer y de su entorno social, cultural, económico y político.

Pero antes de pasar al estudio de las artistas y su producción, consideramos de extrema pertinencia dedicar unas líneas a la reflexión del periodo de violencia que en particular afrontaron las mujeres durante los años 1980-2000. En el Perú, a comienzos de los años 80's, en un contexto de pobreza, abandono del campo y caos, el grupo subversivo PCP Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso), aparece y comienza su actividad en la sierra sur del país, aplicando las tesis maoistas de guerra popular del campo a la ciudad. Unos años más tarde, el MRTA Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, grupo extremista de izquierda, se declara también en guerra contra el Estado Peruano. En respuesta, sucesivos gobiernos, (el de Fernando Belaúnde Terry (1980-1985), el de Alan García Pérez (1985-1990) y el de Alberto Fujimori Fujimori (1990-1992), (1992-1995) y (1995-2000) desarrollan lo que denominan la "guerra contra el terrorismo". En 1992 Fujimori realiza un autogolpe e instala una

dictadura cívico-militar que borra cualquier signo de participación ciudadana. Teniendo como consecuencia el silenciamiento, la coacción, el encarcelamiento masivo, la tortura, la desaparición, el secuestro, el asesinato y la desaparición de miles de personas durante los años de dictadura.

Durante este período, las mujeres fueron las más afectadas. Las violaciones de niñas y mujeres – sobre todo de mujeres indígenas y campesinas – fueron una práctica de sometimiento y de tortura comúnmente utilizado por los militares, paramilitares e incluso por los grupos subversivos.

En la costa, sierra y selva, según El Informe de la CVR, desde el comienzo del Conflicto Armado Interno en Perú las mujeres a menudo fueron víctimas de abuso sexual y tortura. Por un lado, los subversivos secuestraron y reclutaron a niñas de las comunidades, y por otro, los paramilitares, los militares y la policía utilizaron la violación como un instrumento de dominación y de control de la población. La investigación de la propia CVR denuncia el hecho de que una gran cantidad de niños nacieron durante el conflicto, como resultado de las múltiples violaciones cometidas por los militares contra las campesinas. Esta situación crítica obligó a especialistas en el año 2003 a dedicar un volumen del informe final del CVR al análisis de la violencia sexual contra las mujeres. El estudio específico de la violencia de género durante el Conflicto Armado Interno Peruano marcó un paso importante para la investigación internacional de este tipo.² Someter el cuerpo de las mujeres implicaba ejercer control también sobre los hombres: sus parejas, padres, hermanos, familiares y amigos eran obligados a actuar o dejar de hacerlo bajo la amenaza del daño y la violencia sexual hacia ellas. Además la naturaleza discriminatoria de esta guerra es evidente: 73 % de las mujeres fallecidas como consecuencia de la guerra no hablaban español sino quechua y 80% vivían en la sierra del país.³

Cabe enfatizar el hecho de que las violaciones fueron utilizadas como práctica casi sistemática de sometimiento y castigo contra el pueblo, por parte de las Fuerzas Armadas, por cuanto consta en el Informe Final de la CVR que

corresponde y/o puede corroborarse con los últimos estudios publicados por Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade) y MINJUS.

AGUIRRE, Amet. "Casi 20 mil desaparecidos en la época de terrorismo no tienen muerte certificada", Perú21, 15/07/2019 https://peru21.pe/politica/20-mil-desaparecidos-epoca-terrorismo-muerte-certificada-490267?fbclid=IwAR0Yos3zbLnM_TCM-0hcz-wjIGZq_RHnonpreajFnEj01qErMENOYPa0HI8Y

(2) "De esta manera, y a diferencia de las experiencias anteriores, la CVR se formó como la primera comisión de la verdad en el mundo en contemplar una perspectiva de género desde el comienzo de su acción. Así, ha sentado un precedente significativo para el establecimiento y la acción de futuras entidades de este tipo."

MANTILLA, Julissa. "La Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú y la perspectiva de género: principales logros y hallazgos", IIDH 43, junio 2006.

fueron estas las responsables en un 83 % de los crímenes y violencias sexuales contra mujeres durante el Conflicto. Además, las esterilizaciones forzadas de las habitantes de zonas rurales formaron parte también de las políticas del gobierno para “luchar” contra la pobreza y el terrorismo. Esta práctica ocasionó problemas de salud graves y la muerte de muchas mujeres, ya que estas cirugías fueron realizadas en pésimas condiciones de higiene y a la búsqueda de una cuota que satisficiera los números que perseguía esta política. El informe de la Comisión de Investigación del Ministerio de Salud, presentada por el ministro Fernando Carbone en el año 2002, estima que más de 300,000 mil mujeres indígenas fueron esterilizadas contra su voluntad durante el gobierno de Fujimori (1990–2000).⁴ En 1996 Fujimori había creado el Ministerio de la Mujer e implementado políticas que aparentemente beneficiarían a estas. En la práctica Fujimori secuestró el discurso y la agenda feminista, como la lucha por el libre acceso a métodos anticonceptivos, para aplicar políticas de control poblacional que implicaron cometer crímenes de lesa humanidad contra las mujeres más desposeídas.

Es importante también mencionar que si bien es difícil determinar los orígenes precisos de la violencia política en el Perú y de la violencia de género, podemos decir que estos reposan sobre una nueva forma de colonialismo que se produce en el país en el siglo XX, donde los hacendados y los representantes de las corporaciones extractivas cometen abusos contra los campesinos e indígenas, aprovechando su vulnerabilidad económica y social y apañados y protegidos por el estado y sus fuerzas represivas. Situación que se mantiene hasta nuestros días y que se traduce en nuevas formas de relaciones dispares, que perpetúa el racismo, clasismo y la discriminación de género.

Señorita de buena presencia buscando empleo” de Elena Tejada-Herrera (197?), performance realizada en el contexto de la inauguración de la Primera Bienal Ibero-Americana de Arte de Lima, en el Museo de Arte de Lima (MALI). Para lograr esta acción, la artista envolvió su cuerpo en hojas de papel de periódico, usando la sec-

ción de Avisos Económicos del diario El Comercio, pero dejó su pubis y glúteos descubiertos intencionalmente (como lo había hecho Valie Export en “Genital Panic” en 1969). En un cartel pegado en la espalda, en letra grande, había publicado la frase que constituye el título de la acción: “Señorita de buena presencia buscando empleo”. Su cabeza también estaba cubierta de periódicos, que tomaban la forma de un casco puntiagudo o triangular. Primero, la artista distribuyó folletos con citas del libro “Geopolítica del hambre”, del sociólogo brasileño Joshua Castro y escritos personales. Las citas aluden a la teoría de la relación entre el hambre, la desnutrición y el crecimiento de la población en países considerados extremadamente pobres.⁵ Luego, interrumpió el debate que tenía lugar en la sala al acercarse a los oradores (curadores y críticos de arte), para también entregarles folletos, pero al mismo tiempo les pidió dinero con una bolsa verde oscuro que tenía en la mano (similar a las que se usan en misa para pedir limosna), que contenía el símbolo del dólar. Luego se paró al lado del escenario para marcar con un marcador las páginas del periódico que envolvían su cuerpo. Cerca de su pubis estaba la frase: “Trabajo de todo tipo”. Finalmente, cuando los oficiales de seguridad intervinieron para evitar que continuara con su actuación, ella gritó: “¡Tienen dólares!, señalando a los conferencistas. Terminó la actuación orinando frente a la audiencia.

Podemos decir que “Señorita de buena presencia buscando empleo”, habla no solo sobre el proceso de inmigración forzada que la ciudad experimentó en ese momento, sino que también criticaba la indiferencia del estado y de las élites del mundo del arte, representada por instituciones artísticas como el Museo o la Municipalidad de Lima, ante la crisis económica y social del país. Además, esta acción puntualizó en el hecho de que las mujeres eran víctimas de varios tipos de violencia como resultado de la pobreza, el desempleo y el hacinamiento en la capital, que el futuro para quienes escapaban de la violencia extrema era igual de terrible al llegar a una ciudad tan indiferente como Lima.

(3) Informe Final. Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>

(4) “Esterilizados 300 mil indígenas peruanos”, 24 julio 2002. BBC. MUNDO.COM http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/news/newsid_2148000/2148348.stm En el momento en que se publicó este artículo, los informes oficiales consideraban que el número total de mujeres y hombres esterilizados era de casi 300,000 (incluyendo

272,008 mujeres y 22,000 hombres) en total. Sin embargo, hoy en día, los informes indican un aumento en esta cifra para las mujeres: se estima que entre los años 90 y 2000, alrededor de 300,000 mujeres fueron esterilizadas contra su voluntad.

(5) TARAZONA, Emilio. Accionismo en el Perú: 1965–200. Rastros y fuentes para una primera cronología, Instituto Nacional Peruano Americano, Lima, 2005. p. 51.

Natalia Iguíñiz (1973), reconocida pintora de autorretratos, se hizo famosa por su proyecto “Perrahabl@”, obra realizada con el sociólogo y comunicador Sandro Venturo. Juntos crearon el colectivo “Laperrera” que produjo proyectos de intervención urbana y afichismo entre los años 1999 y 2004 en Lima. “Perrahabl@” sigue siendo su trabajo más reconocible porque su efecto hizo eco en diversas instituciones nacionales, ONGs feministas e incluso en el Congreso de la República, así como en los medios de comunicación, quienes lo criticaron y contradictoriamente visibilizaron en su momento.

“Perrahabl@” también fue un trabajo interactivo que desafió al espectador a participar en el proceso del proyecto. En el año 1999, 3,000 carteles de papel fueron pegados en las paredes de las calles de mayor circulación y barrios populares de la capital. Estos carteles mostraban la imagen de un perro con la frase: “Si caminas por la calle y te gritan perra tienen razón porque te pusiste una falda muy corta y traicionera.” En la parte inferior de la silueta de la perra había otras dos oraciones: “si dos chicos están convencidos de que eres una perra, seguramente es cierto porque estuviste calentando a uno de ellos (o a los dos)” y “si tu ex te dice perra, tiene derecho, está dolido porque lo dejaste”. A continuación, en el póster, se escribió la dirección de correo electrónico perrahabl@hotmail.com. Los carteles se hicieron con la misma técnica que los artistas migrantes utilizaron para crear publicidad de los conciertos de música popular urbana conocida como música “chicha”.

Utilizó la técnica de los carteles de publicidad de conciertos chicha para atraer la atención del público de la calle, haciendo uso del “lenguaje popular”. Esta gráfica y la “cultura chicha” están implícitamente vinculadas a la historia de la migración y, cómo no, a la migración forzada, consecuencia de la crisis económica y de la violencia política en el Perú. Así Natalia vincula, al igual que lo hiciera la prensa comprada por Fujimori de la época, el sexismo y la cosificación de la mujer al imaginario de

las clases populares, criticándolo pero asumiendo que la idea creada desde la burguesía, acerca del origen de la violencia contra la mujer en las clases migrantes y en la cultura popular, es verdadera.

De esta manera en Perrahabl @, Natalia Iguíñiz utilizó una estrategia “inversa” para criticar el machismo y la violencia cotidiana contra las mujeres. En lugar de dar voz a las víctimas, las oraciones en el cartel expresaron el punto de vista del agresor.

Finalmente hablaremos de la obra de Patricia Roncal (1981-2012) “María T-ta”. María T-ta era un personaje y el alter ego de la artista multidisciplinaria Patricia Roncal que, según sus presentaciones, podía travestirse en una joven campesina que migraba a la capital, en una niña rica de Lima que quería vivir “como los pobres”, o en una ferviente católica (secretamente libertina). María T-ta y el Empujón Brutal era un proyecto punk rock, creado por María T-ta junto al músico Iván Zurriburri autodenominado género musical “chongo-rock-teatral” que aparece en 1986⁶, irrumpiendo en la escena del rock subterráneo limeño. María T-ta usaba disfraces simples (accesorios como un sombrero o un velo sobre su cabeza); también decoraba el escenario con carteles alusivos a sus presentaciones.

Como lo señala Támara Basallo, músico y miembro del grupo “Salón Dadá”⁷, que también participó en el proyecto de María T-ta y El Empujón Brutal, para María T-ta servirse de elementos del teatro para crear sus representaciones era una situación habitual y natural. La experiencia de Patricia Roncal con el teatro le permitió usar otro tipo de lenguaje (corporal y verbal) sobre el escenario. Uno de sus performances más interesantes se titula “Se necesita muchucha”.

En esta acción, María T-ta interpreta a una niña campesina que labora como trabajadora del hogar cama adentro, en una casa de la capital. La acción comienza con María T-ta imitando los gritos que tradicionalmente acompañan a

(6) En una entrevista con Julio Montero, músico del movimiento de rock subterráneo, María T-ta declaró que había creado el proyecto María Teta y el Empujón Brutal, en julio de 1986: “Empujón Brutal nació en julio de 1986, con el objetivo de crear una banda [musical] donde la mujer pueda participar más activamente”. MONTERO, Julio. María T-TA, 1987 [entrevista a la artista María T-ta, video en línea]. Youtube, 25 / 08/2014, 27m4s https://www.youtube.com/watch?v=2SoIG_E1tLA

(7) Salón Dadá también fue un grupo musical del movimiento de rock subterráneo peruano. En este grupo Támara Basallo tocaba el

bajo (tenía 17 años en ese momento) y otra mujer, Mónica Contreras, guitarra. El grupo participó en varios conciertos durante los años 1986 y 1987. Es difícil definir su estilo pero, como lo explica Támara, el grupo tenía interés en abordar un “proyecto más poético”.

Entrevista inédita a la artista, músico e historiadora del arte Támara Basallo por Nemiye Pérez Mardini, incluida en los anexos de su tesis. (Anexo 2) PÉREZ MARDINI, Nemiye. Les artistes péruviennes face à la violence envers les femmes durant le conflit armé interne au Pérou (1980 - 2000) : une contestation féministe par l'art, tesis de maestría presentada a URF Arts, Département Arts Plastiques, Université Paris8, París, 2016.

las canciones populares de los Andes, los huaynos. Ella lleva un pequeño vestido con una especie de delantal. Luego canta con acento andino: “Yo no soy la Cenicienta, ¡Pero tengo mi madrastra! Y como mi pan con Astra (marca de mantequilla muy popular en ese momento), lo que no tengo es mi príncipe azul, ¡Pero tengo al Niño Raúl, el hijo de la patrona!”. Luego se queja: “Todo el día me hace barrer, y la mierda me dan de comer. ¡Todo el día barriendo, todo el día planchando, todo el día limpiando!”. Ella habla, gritando, de manera acelerada. Un teléfono (que los espectadores no oyen) interrumpe a la chica, que está obligada a responder sin parar: “Aló, aló, no, no es tu mamá. Aló, aló, no, no es tu tía. Y, en un tono que transmite su frustración, ella repite: “¡Aló, aló! ¡No, es tu abuela!”. Luego, ella dice que por fin llegó el día domingo y su primo Próspero va a buscarla: “Al parque, a la noche oscura me llevó y ¿Ustedes ya saben lo que pasó?”. Cuenta que el primo le da a guardar una maleta roja, que ella esconde bajo su cama. Al mismo tiempo, el Niño Raúl irá a buscarla por la noche en su habitación, con un cigarrillo en la mano: “¡En mi encima empezó a aplastarse! ¡En mi encima empezó a empujarse! ¡El cigarrillo se cayó debajo del colchón,... la maleta de mi primo!” Finalmente ella grita ¡Voloóó! y luego anuncia en un tono más serio: “Noticias de última hora: se perpetró un ataque terrorista cerca de Cacharilla del Estanque. Todavía no conocemos los daños causados por el accidente” y luego, “en este momento se identifican los cuerpos de las víctimas de las masacres de Luri (Lurigancho) y El Frentón (El Frontón), entre ellos se encontraron los restos mortales de Teodoro Niñape, Juan Quispe y Próspero Carhuamanga... Próspero Carhuamanga... Próspero Carhuamanga... Próspero Carhuamanga...”.

La acción dura tres minutos, durante los cuales María T-ta está acompañada por el guitarrista Iván Santos y la bajista Támara Basallo. María T-ta presentó esta acción en el Colegio Los Reyes Rojos, un espacio donde se realizaron muchos conciertos de las bandas de rock subterráneo, lo que queda registrado en el documental “El Grito Subterráneo” de Julio Montero, 1987.

El título “Se necesita muchucha” alude a los clasificados que buscan asistentes del hogar en los periódicos. La palabra muchacha es una forma peyorativa de hablar de una trabajadora del hogar. Sin embargo, la artista no escribió mu-chacha sino mu-chucha. Pensamos que este “error” ortográfico constituye un juego de palabras que María T-ta usó para enfatizar la naturaleza violenta y sexual de la historia ya que chucha es una palabra de la jerga peruana

utilizada en la capital, muy vulgar, que se refiere al órgano genital de la mujer. A través de las primeras oraciones de la canción, la artista nos explica que esta chica viene de la sierra y es explotada por sus jefes, quienes la hacen “comer mierda” y la obligan a trabajar todo el día sin descansar. Su situación de soledad y aislamiento la convierte en víctima de los deseos sexuales de su primo y, después, del hijo de los jefes que abusa sexualmente de ella y que termina explotando, junto con ella, al “encender” con su cigarrillo accidentalmente la maleta que la chica guardaba en el dormitorio. No hay escape de la violencia, no hay victoria al salir de la “zona de guerra”, la única victoria posible es la muerte, que persigue a todos, incluso a los que purgan condena en los penales, pues todo es “zona de guerra” como deja ver la canción hacia el final.

Para concluir, retomando el trabajo de la artista Elena Tejada-Herrera, vemos cómo ella utilizó su propio cuerpo como medio. A través de sus acciones, recuperó simbólicamente la autonomía del cuerpo femenino peruano. También recapturó los símbolos de la religión para criticar la hipocresía y la pasividad de las instituciones (de la Iglesia Católica, de los espacios museales) ante el agravamiento de la crisis social que vivió el país y denunció la cosificación de las mujeres en los medios de comunicación.

En el caso de la artista Natalia Iguíñiz, utilizó intervenciones públicas y carteles para hablar sobre la misoginia que existía en la sociedad peruana en la década de 1990. Su proyecto *Perrahabl@* buscaba desmantelar las concepciones conservadoras y sexistas de la libertad sexual femenina.

Del mismo modo, la artista Patricial Roncal, conocida como María T-ta, habló de la situación de las mujeres peruanas, expresándose a través de representaciones humorísticas y teatrales, que a menudo presentaba ante un público joven y predominantemente masculino. Usó la plataforma del rock subterráneo, el afiche escénico y el fanzine para desarrollar su proyecto conceptual. Denunció la violencia sexual con ironía. La participación de María T-ta en el movimiento contracultural de la Lima de la década de los 80’s fue fundamental porque representó las voces de las mujeres jóvenes y desafió, a través de su presencia y sus performances, la construcción de la identidad femenina – una identidad pasiva y obediente – hecha por una burguesía conservadora, católica por un lado y de la misoginia y sexismo urbano dominante por otro.

Aunque lo abordaron desde diferentes perspectivas y prácticas artísticas, para estas tres mujeres, el análisis de la violencia de género estaba relacionado con el fenómeno de la migración política. Sin embargo, las estrategias de control del Estado sobre los cuerpos femeninos no fueron completamente identificadas, reveladas o criticadas por los tres. Estos matices podrían responder a varias razones como la falta de información o el desconocimiento de la complejidad de la realidad social, multicultural, peruana. Esta dificultad, este análisis fragmentado e insuficiente de la realidad de las mujeres peruanas también ha estado presente en el movimiento feminista peruano desde su pre-figuración y posterior creación en los años 70's al interior de los grupos de izquierda y hasta nuestros días.

Sin embargo, en un contexto violento como el del Perú de los años de 1980 al 2000, en medio de regímenes civiles que cedieron territorio al militarismo de la lucha contra-subversiva y el de la dictadura que prohibió toda libertad de expresión, las obras de estas artistas constituyeron una resistencia femenina fundamental, o en otras palabras, quizás la única resistencia feminista posible⁸. En ese contexto represivo, sus expresiones artísticas constituyeron un activismo necesario y una forma de hacer política desde sus propios cuerpos y acciones creativas en libertad.

(8) Casi al final de la dictadura de Alberto Fujimori, en el 2000, varios artistas peruanos se organizaron en colectivos y crearon acciones que denunciaron la corrupción del Estado. Como explica Víctor Vich (profesor e investigador de la Universidad Católica del Perú y del Instituto de Estudios Peruanos) en su libro "Poéticas del Duelo. Ensayo sobre arte, memoria y violencia política en el Perú", estas acciones constituían, en ese momento, el único medio por el cual los ciudadanos podían resistir. Requirieron la participación masiva de los espectadores. Después de la Marcha de los Cuatro Suyos (una gran manifestación que duró tres días y que tenía la intención de obligar a Alberto Fujimori a renunciar) y como resultado de la fuerte represión policial y las amenazas del gobierno, la mayoría de los políticos de la

oposición había sido persuadida para moderar sus críticas. Entonces, los artistas fueron los únicos que resistieron a través de estas acciones artísticas y políticas. Natalia Iguíñiz participó en presentaciones del colectivo Sociedad Civil, un grupo que creó la acción llamada Lava la bandera. Del mismo modo, las feministas peruanas habían recibido amenazas del gobierno y muchas de ellas habían sido expulsadas del país. Entonces la única resistencia feminista, verdaderamente libre, fue la resistencia artística feminista.

VICH, Víctor. Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú, IEP, Lima, 2015. Capítulo 8, Desobediencia simbólica: performance y participación política al final de la dictadura fujimorista. p. 160 - 187