



Mirar la desigualdad en Lima: sobre el poder de la fotografía

Looking at inequality in Lima: on the power of photography

Víctor Vich

Pontificia Universidad Católica del Perú

<https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>

vvich@pucp.pe

Lima-Perú

Resumen

Este ensayo estudia la representación simbólica de la desigualdad en el arte peruano contemporáneo y analiza cómo un conjunto de imágenes captura el retorno de viejas herencias del pasado. Las obras de Roberto Huarcaya, Eliana Otta y Daniela Ortiz de Zevallos resultan relevantes por la potencia simbólica que desatan y, sobre todo, porque cuestionan el régimen de visibilidad existente. El objetivo es enfrentarnos a la normalización de la desigualdad y segregación a partir del carácter perturbador de diferentes escenarios y objetos domésticos.

Palabras clave: *fotografía peruana, Roberto Huarcaya, Eliana Otta, Daniela Ortiz de Zevallos, modernidad/colonialidad.*

Abstract

This essay studies the symbolic representation of inequality in contemporary Peruvian art and observes how a group of images captures the return of old legacies from the past. The works of Roberto Huarcaya, Eliana Otta and Daniela Ortiz de Zevallos are relevant because of the symbolic power they unleash and, above all, because they question the existing regime of visibility. The objective is to confront the normalization of inequality and segregation through the disturbing character of different scenarios and domestic objects.

Keywords: *peruvian photography, Roberto Huarcaya, Eliana Otta, Daniela Ortiz de Zevallos, modernity/coloniality.*

¿Qué artistas vuelven hoy a mirar Lima, auscultando sus contradicciones y comprobando, otra vez, sus fallas constitutivas? ¿Quiénes están observando aquellas herencias que no se resuelven y que siguen actuando en la estructuración de identidades y de las relaciones sociales? Más allá de ciertas cifras macroeconómicas y de un discurso optimista sobre el progreso y el futuro, ¿cómo se habita hoy la ciudad? ¿Qué nuevas configuraciones espaciales se establecen y qué fronteras las resguardan? ¿Qué tipo de normalizaciones persisten? ¿Qué viejas prácticas sociales retornan para mostrar algo que nunca se quiere afrontar?

La pregunta por la ciudad es siempre la pregunta acerca de lo común, vale decir, por las maneras en que vivimos juntos o por las posibilidades que tenemos para estar juntos de otra manera. La ciudad, ya lo sabemos, es una materialidad espacial que constituye a sus habitantes; una instancia que contribuye a dar forma a lo que somos, es decir, un lugar que pone en juego la forma en la que vivimos y la manera en la que nos relacionamos unos con otros.



Figura 1. De la serie *Panorámicas de Lima: 2009-2011*. 260 x 60 cm.



Figura 2. De la serie *Panorámicas de Lima: 2009-2011*. 2 260 x 60 cm.

Este ensayo comenta el trabajo de tres artistas peruanos, cuyas imágenes resultan extremadamente potentes en la aprehensión del nuevo escenario urbano. Me interesa observar cómo estas dan cuenta de la desigualdad social y cómo capturan el retorno de viejas herencias del pasado. Estas imágenes valen por la potencia simbólica que desatan, pero también porque cuestionan el sentido de la comunidad existente. Su objetivo consiste en renovar las visibilidades existentes, abrir importantes espacios de inteligibilidad política (Ranciére, 2001, p. 52) y mostrar la persistencia de una matriz de poder que continúa impidiendo la construcción de la comunidad nacional como un colectivo de ciudadanos con los mismos derechos.

En 2009, en una de las playas del sur de Lima, Roberto Huarcaya observó una imagen que le llamó la atención y que comenzó a perturbarlo: notó un conjunto de casas, todas homogéneas, en las que un grupo de empleadas domésticas, vestidas de la misma manera, se



encontraban barriendo los techos con los brazos casi en el mismo sentido. No pudo tomar una fotografía, pero la escena activó en él un conjunto de preguntas que poco a poco fueron encontrando escenarios por registrar. Luego de conseguir una cámara con un lente giratorio, Huarcaya consiguió tomar dos fotografías que denominó *Panorámicas de Lima* y que expuso en el Centro de la Imagen a finales del 2011. Una de ellas, la de la playa, fue la ganadora de un concurso internacional llamado Petrobras Buenos Aires Photo (2010), que congregó a más de mil fotógrafos de toda América Latina.

La primera fotografía está situada en la frontera que separa al Club Regatas de las otras playas en el litoral de la ciudad. La segunda registra el contraste entre la zona de Pamploña Alta y el barrio de Monterrico. Desde un punto de vista estrictamente formal, hay que subrayar la manera en que la desigualdad es planteada en términos visuales: izquierda y derecha, manteniendo proporción y simetría.

En la primera, la diferencia es muy marcada y se expresa mediante un muelle que funciona como una muralla. Al lado derecho, observamos la playa del club donde destacan al menos tres características: la poca gente que se halla en ella, la práctica de un deporte de elite y los grandes edificios que la anteceden y que enmarcan dicho escenario. Al lado izquierdo encontramos un escenario casi contrapuesto y hasta antagónico: una playa saturada de gente, un pequeño barquito de paseo y unos acantilados desprovistos de gran infraestructura. En un lado, el mar es profundo y la orilla no se ve; en el otro, el mar ha perdido terreno y se encuentra retirado.

En la segunda fotografía aparece una muralla que no hace concesiones en presentarse como tal. Se trata de un alambrado de púas que establece la frontera entre ambos espacios. Cuando esta termina, surge una construcción de concreto que impide el paso de un sector a otro. Por la derecha, las casas están todas pintadas y se visualiza la presencia de algunas áreas verdes. Por la izquierda no se observa ningún parque y, más bien, es el ladrillo sin tarrajear lo que se impone visualmente. De un lado, la ciudad se abre hacia el mar; del otro, comienza a treparse en los cerros.

Es claro que este proyecto fotográfico buscó retomar la clásica imagen de los dos Perú: la «República de españoles» y la «República de indios» en la terminología colonial; la del «Perú oficial» y la del «Perú profundo» en la terminología de Basadre; la de «la dualidad de la historia y del alma peruanas» en Mariátegui. De hecho, a pesar de la gran movilidad social que hoy caracteriza a la sociedad peruana, a pesar de que hoy las fronteras entre las clases sociales son mucho más porosas y a pesar de un conjunto de hechos que dan cuenta de mayores zonas de contacto, estas fotografías insisten en subrayar que todavía existe una división, una fractura, una permanente falta de integración en la sociedad peruana. Ambas fotografías siguen testimoniando la existencia de dos grandes grupos que conviven en un mismo espacio, pero que también están dándose la espalda. Estas son imágenes que vuelven a marcar los desencuentros¹.

De hecho, la estructura misma del encuadre fotográfico alude con claridad a lo que se ha llamado la presencia estructural de «desigualdades horizontales» (Throp y Paredes, 2010; Contreras, 2012). Lo que vemos, en efecto, son distancias culturales, diferencias en el acceso a recursos y racializaciones territorializadas. Esto último no se deduce completamente de las imágenes, pero los espectadores peruanos pueden intuirlo: una articulación entre raza y riqueza como un trasfondo que todavía parecería cumplir un rol en la estructuración misma de la vida social.

En todo caso, lo cierto es que estas fotografías dan cuenta de una modernidad desigual y asimétrica: una modernidad donde el progreso se concentra por un lado y donde las instituciones parecen ser mucho más débiles en un lugar que en el otro. Con Anderson (1993), podríamos decir entonces que estas fotografías dan cuenta de la extrema dificultad que existe entre los peruanos para construir relaciones horizontales y poder imaginar una comunidad de iguales. En efecto, lo que vemos en ellas no es solo la desigualdad y la diferencia, sino la magnitud de estas, la gran brecha que existe en el medio. La abundancia por un lado y la escasez por el otro. Digamos entonces que la nación, como proyecto de integración entre los ciudadanos, no ha sido posible. La dificultad de imaginar la comunidad implica constatar a dos grupos posicionados, uno al costado del otro, casi como si se tratara de una «paz violenta» (Žižek, 2003, p. 13).

1 Son varios los casos en Lima en los que se ha buscado marcar una frontera o construir un muro: los condominios de las playas al sur de Lima, la frontera entre los distritos de Ate y la Molina, o los palcos del Estadio Nacional.

Como sabemos, en la fotografía peruana siempre existió un marcado interés por registrar escenas del mundo popular privilegiando los primeros planos con rostros de personajes, ya sea trabajando, participando de alguna fiesta o en la pura sobrevivencia social². En estas fotografías, sin embargo, observamos una opción visual diferente. Aquí han desaparecido los personajes y el mundo popular es registrado solo en relación con otros sectores sociales. Subrayemos que este gesto abre un nuevo campo en la representación visual. Las fotografías parecerían sostener que no podemos pensar la pobreza en su autonomía y que resulta indispensable volver a pensarla como desigualdad y como injusticia social. Digamos entonces que el viejo proyecto de representar la totalidad social vuelve a hacerse presente en las imágenes de estas fotografías.

Señores de la intemperie es una serie compuesta por ocho fotografías que la artista Eliana Otta presentó en la inauguración del nuevo Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Lima, en 2013. El objetivo consistió en registrar un conjunto de sillas utilizadas por los guardianes privados que abundan en muchas calles de la ciudad. La artista se concentró en los distritos de clase media (Surco, Magdalena, Jesús María y San Isidro) para observar cómo un resto de lo doméstico aflora en el espacio público y cómo, desde ahí, este objeto —la silla— tiene la capacidad de irradiar diferentes preguntas sobre el tipo de comunidad —de relaciones sociales— en la que vivimos.



Figura 3. De la serie *Señores de la intemperie* (8 fotografías) 110 x 110 cm (2013).

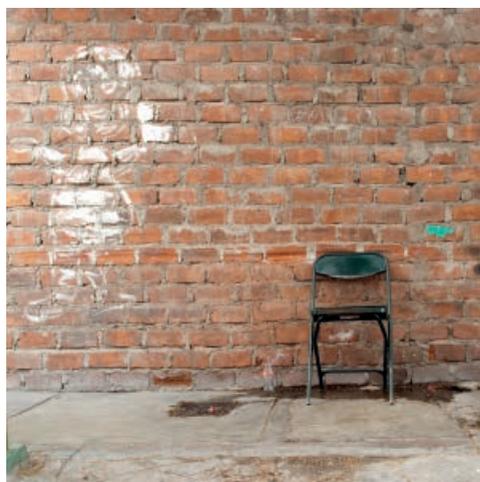
En efecto, en estas fotografías es el objeto el que encarna las relaciones entre el empleador y el empleado (o entre el «amo» y el «esclavo», en la terminología de Hegel), y el que es capaz de generar un conjunto de preguntas sobre las condiciones de trabajo, sobre la ideología de los dueños, sobre los propios trabajadores y sobre el tipo de relación entre ellos. Se trata, en casi todos los casos, de sillas muy viejas que ya no sirven dentro de la casa, pero que, sin embargo, se las asigna a un trabajador.

Podemos comenzar diciendo que el trabajo de los «guachimanos» (guardianes) corresponde a la privatización de la seguridad ciudadana, que se expandió en el Perú desde la década de 1980. Como se sabe, esos fueron los años del «desborde popular», de la crisis económica,

2 Desde Martín Chambi, Tafos, hasta Daniel Pajuelo o el Colectivo Supay, o Lima Foto Libre en la actualidad.



Figura 4. De la serie *Señores de la intemperie* (8 fotografías) 110 x 110 cm (2013).



del incremento de los robos y secuestros, y de la violencia terrorista. Desde ahí, el Estado renunció a garantizar el control público y fracasó en brindar seguridad a los ciudadanos. Ante dicho panorama, algunos grupos sociales intentaron solucionar estos problemas por su propia cuenta. Si en los Andes surgieron las «rondas campesinas» y en los llamados entonces «pueblos jóvenes» aparecieron las «rondas vecinales», las clases medias y altas poblaron sus calles de servicios privados de seguridad.

Desde ahí, podemos sostener que estas sillas muestran el colapso del Estado y las precarias estrategias de los ciudadanos para intentar defenderse de un orden social siempre violento. Las sillas hacen



Figura 5. De la serie *Señores de la intemperie* (8 fotografías) 110 x 110 cm (2013).

referencia a la inseguridad de la vida urbana, pero, sobre todo, a la ausencia de un servicio público que se haga cargo del patrullaje en los barrios. De hecho, hoy la Policía Nacional continúa en crisis, los Serenazgos Municipales nunca tienen suficientes unidades, y el crimen y los robos se siguen multiplicando por todo el país.

Las sillas, entonces, aparecen como el intento por llenar ese vacío (el vacío dejado por el Estado), pero además dan cuenta de un conjunto de problemáticas adicionales. Se trata, sobre todo, de un tipo de trabajo precarizado que aprovecha la falta de empleo y que impone sus condiciones. Como puede notarse, las condiciones de trabajo son muy precarias. Resulta claro que los empleadores solo piensan en el servicio que necesitan, pero muy pocas veces en el trabajador al que contratan.

Profundicemos más: las fotografías muestran una relación laboral en la que la falta de derechos se marca de una manera obscena. Las sillas son viejas y se encuentran muy deterioradas. Como hemos dicho, resulta muy difícil llegar a pensar que estas sillas podrían ser utilizadas dentro de la casa por alguno de sus dueños o en otro tipo de trabajo. Algunas no tienen brazos, están con los tapices rotos y parecen anticuadas sillas de bar. Los espaldares suelen ser muy cortos y la presencia de cartones da cuenta de la dificultad de un oficio que requiere pasar noches enteras sentado a la intemperie. La última fotografía merece un comentario aparte: se trata de la silla que se encuentra en mejores condiciones. ¿Por qué? La artista me contó que el vigilante de ese lugar le dijo, orgulloso, que él mismo se la había conseguido.

Notemos, otra vez, que estas imágenes no muestran a los sujetos, sino a los objetos, y desde ahí rechazan la práctica, hoy tan de moda, sobre la necesidad de «incluir» al personaje popular en la representación nacional. Me explico mejor: en esta serie se nota una clara opción por distanciarse de las actuales estrategias del discurso publicitario que solo se fija en los sujetos populares para estetizarlos y convertirlos en una simple tarjeta postal. Objetivados según los intereses del mercado, la visualidad que hoy nos ofrece el mercado es la de personajes que no cuestionan la realidad y que se muestran como perfectamente funcionales a las existentes relaciones de poder.

Digamos entonces que la opción formal es inversa aquí: el sujeto no aparece por ningún lado y, más bien, el objetivo de las fotografías consiste en enfrentarnos a la normalización de la segregación social a partir del carácter perturbador del propio objeto. Estas sillas comienzan a hablar por sí mismas y su decir apunta a algo que la hegemonía oculta o minimiza. Ellas abren

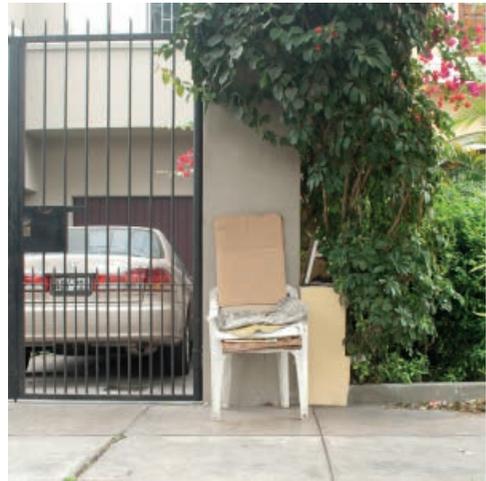


Figura 6. De la serie *Señores de la intemperie* (8 fotografías) 110 x 110 cm (2013).



Figura 7. De la serie *Señores de la intemperie* (8 fotografías) 110 x 110 cm (2013).

preguntas sobre el tipo de trabajo y sobre el empleador, y simbolizan la manera en la que algunos siguen siendo colocados como esclavos al interior del progreso modernizador. En última instancia, estas fotografías buscan politizar la mirada del espectador, pues intentan generar un conjunto de preguntas sobre algo que se encuentra más allá de las propias sillas. Sustraer al sujeto popular apunta entonces a construir un espectador más crítico y, quizá, más emancipado (Rancière, 2010).

Mostrando el diseño arquitectónico de un conjunto de casas de la clase alta limeña, el objetivo de la artista Daniela Ortiz de Zevallos fue observar la herencia colonial como un nudo y una traba en su funcionamiento. Si la arquitectura es también una manifestación de las conductas sociales (Hernández, s/f), estas imágenes buscaron deconstruir el proyecto de la modernidad neoliberal y sacar algunas conclusiones sobre el estado del presente.

La artista me contó que quedó muy impactada con un video que encontró en internet (que había producido la televisión australiana) sobre la situación de las empleadas domésticas en Lima. En este se observa el primer día de trabajo: la dueña le muestra la casa, le explica las labores que debe cumplir y, finalmente, la lleva a su cuarto, que es muy pequeño. A partir de esta imagen, la artista se propuso investigar sobre dichas habitaciones y encontró dos fuentes de información: la revista *Plataforma de Arquitectura*, editada en Chile, en la que muchos de los grandes arquitectos latinoamericanos pueden dar a conocer sus proyectos, y la famosa revista *El Arquitecto Peruano*, que fue fundada en 1937³.

Habitaciones de servicio se expuso en Lima en la galería 80m². Se mostraron dieciséis casas limeñas, construidas entre 1930 y 2012⁴. A fin de observar algún tipo de continuidad en el tiempo, la artista dividió el tipo de casas en cuatro grupos temporales (1930-1939; 1949-1949; 1960-1969; 2000-2012). Las imágenes se concentraron en algunos elementos capaces de dar cuenta de la ideología bajo la cual estas casas fueron construidas: la fachada, los planos, una tabla comparativa de las dimensiones de los cuartos y el *currículum vitae* del arquitecto en cuestión. Observemos una de ellas:



CASA LA ENCANTADA

- 3 Para la plataforma se puede consultar <https://www.archdaily.pe/tag/plataforma-arquitectura>, y para el arquitecto peruano: <https://www.elarquitectoperuano.com/>
- 4 Todas las casas pueden encontrarse en la siguiente página web: <http://daniela-ortiz.com/index.php?projects/maids-rooms/>

De hecho, no se trata de cualquier conjunto de casas, sino de aquellas que han sido diseñadas con un espíritu vanguardista y, por tanto, dan cuenta de un verdadero afán de renovación urbana. Es decir, estas casas no son solamente lugares donde viven los ricos, sino, sobre todo, se presentan como símbolos de la modernización de la ciudad y de las nuevas estéticas en curso. Sin embargo, la propuesta de Daniela Ortiz consiste en detectar, dentro de esa modernidad, algo que no es muy moderno y que, más bien, se presenta como una herencia que se resiste a cambiar. Dicho de otra manera: estas casas innovan en casi todos los aspectos (en los materiales, en el diseño, en la disposición de elementos), pero el trabajo de la artista hace notar que ningún arquitecto cuestiona el carácter claramente colonial de la habitación de las empleadas domésticas.

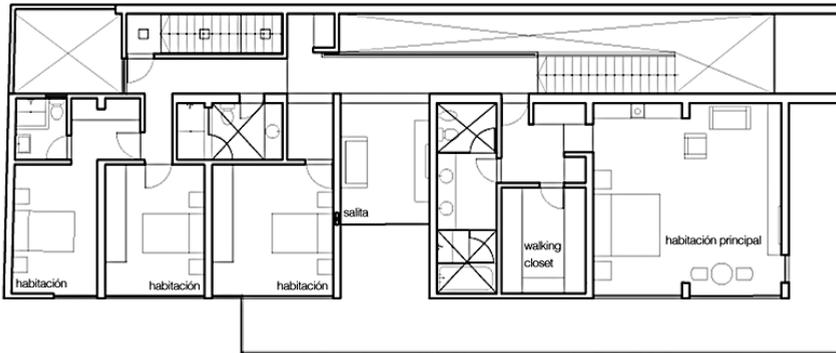
Una vieja ley sostenía que las habitaciones humanas no podrían tener un tamaño menor a seis metros (6 m²) y que deberían contar al menos con una ventana hacia el exterior. De más está decir que en estas casas dicha ley ya no se cumple y, por el contrario, las dimensiones del cuarto han ido reduciéndose cada vez más. Es decir, si cualquiera podría pensar que el discurso modernizador se contrapone al discurso colonial en tanto lo va superando, en el Perú neoliberal parecería ocurrir exactamente lo contrario. Lejos de agrandar dicho cuarto, o de abolirlo simplemente, las nuevas casas lo mantienen y, más aún, lo disminuyen cada vez más. Alberto Revoredo (2018), quien comentó la muestra, explicó lo siguiente:

Actualmente, el Reglamento no dice nada sobre el metraje, pero sí se refiere a condiciones mínimas de habitabilidad: básicamente ventilación e iluminación. Lo que estaría sucediendo en la práctica es que algunas constructoras presentan los planos, cambiando el nombre del cuarto de servicio por el de depósito o almacén, y después, al momento de vender —y ya con permiso en la mano—, muchas inmobiliarias cambian el nombre de ese depósito y lo hacen figurar en el dibujo como un cuarto de servicio (p. 5).

Entonces, en estas imágenes se ve muy claro cómo las malas condiciones de trabajo y la pérdida de derechos son el reverso colonial de nuestra modernidad neoliberal. La esclavitud no ha sido abolida, sino que simplemente ha cambiado de forma. Al hacer visible un «discreto *apartheid* doméstico» (Perán, s/f), la muestra insiste en la necesidad de observar la simultaneidad entre «colonialidad» y «modernidad» como dos periodos que no se oponen (Mignolo, 2000, p. 112), y donde una es el «suplemento obsceno» de la otra (Žižek 1999, pp. 75-76).

Es claro que todas las habitaciones domésticas se encuentran lo más alejadas posible de las habitaciones principales y, por lo general, su lugar se ubica al costado de la cocina, de la lavandería o del garaje. La casa González, por ejemplo, llama la atención porque sus habitaciones de servicio llegan a tener solo 4 m². Al mismo tiempo, la casa Fariña, diseñada nada menos que por el expresidente Fernando Belaúnde Terry, cuenta con cinco habitaciones de grandes proporciones y dos de servicio también muy pequeñas. Otra casa, diseñada por un arquitecto cuya obra «es estudiada por alumnos de Arquitectura de todo el mundo por su fuerte relación entre la arquitectura moderna y el paisaje característico de la costa desértica del Perú», llama la atención porque en ella la habitación de servicio es más pequeña que el *walking closet* de la habitación principal. Casi lo mismo sucede con otras casas expuestas en la muestra y construidas por arquitectos que han ganado importantes premios internacionales.

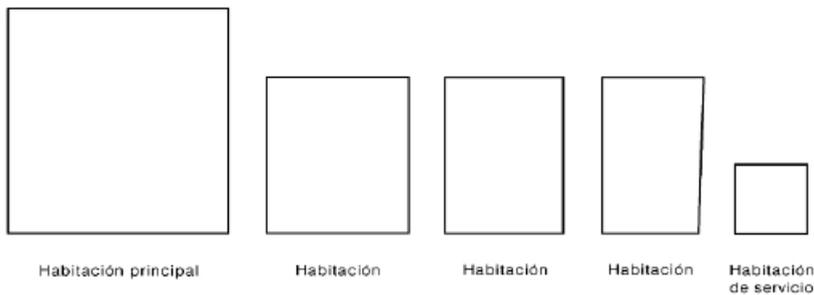
El polémico acto de introducir el *curriculum vitae* del arquitecto en la muestra también debe comentarse. Estos arquitectos fueron, o son, algunos de los más prestigiosos del medio: todos ellos han estudiado en los mejores lugares, han ganado premios muy importantes, han construido edificaciones emblemáticas y bien podría decirse que pueden ser considerados como los portadores de la gran modernización urbana. El gran problema es que la observación de Daniela Ortiz de Zevallos demuestra exactamente lo contrario: lejos de ser los agentes de un verdadero cambio social, sus diseños arquitectónicos revelan la



Ubicación **La Molina - Lima** Año **2010**



HABITACIÓN DE SERVICIO
5,2 m²



Egresado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. Participa en un stage en el Institut Supérieur d'Architecture La Cambre en Bruselas, Bélgica. En 1993, obtiene la medalla de oro en el Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos.

Es profesor principal de diseño arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Ciencias Aplicadas UPC. Su trayectoria profesional incluye conferencias en universidades en el Perú y el extranjero, publicaciones de diversos artículos y libros sobre su especialidad. Funda Arquidea.org al lado de reconocidos arquitectos con quienes realiza obras de relevancia pública y obtiene distinciones en diversos concursos.

Su obra ha sido publicada en revistas especializadas de Argentina, Costa Rica, Hong Kong, Inglaterra, entre otros. En el año 2005 fue elegido por la revista Wallpaper entre los 25 arquitectos más innovadores. En el año 2008 fue premiado en la XIII Bienal de Arquitectura del Perú con el primer lugar por la Casa en Playa La Isla y por la Piscina Techada del Colegio Roosevelt en la ciudad de Lima.

Figura 8. Texto de la exposición *Habitaciones de servicio 80m²* en la galería 80m²

presencia de una sociedad llena de jerarquías y jerarquizaciones, con privilegios de unos sobre otros y donde un grupo social domina a otro que sigue teniendo poquísimos derechos. Lejos entonces de producir un verdadero cambio en las formas arquitectónicas, la muestra observa que hay algo que se resiste a ser transformado. La propia artista me lo explicó en los siguientes términos:

Estos arquitectos pueden convencer a sus clientes de introducir muchos elementos vanguardistas en sus casas y pueden, inclusive, llegar a convencerlos de la necesidad de meter la mitad de una piscina dentro de la casa, pero lo que a ninguno se le ocurre hacer, lo que ninguno está dispuesto a cambiar, es el diseño, las medidas y la ubicación del cuarto de la empleada doméstica⁵.

De hecho, en una sociedad como la peruana, el acto verdaderamente vanguardista hubiera sido diseñar una casa sin cuartos de servicio doméstico. Pero el problema es que estos diseños, por más estéticos o novedosos que se presenten, reproducen pasivamente un patrón de poder colonial. Hay que anotar, sin embargo, un dato curioso: esta muestra pasó casi desapercibida por un tiempo, pero luego, quienes sí escribieron sobre ella, fueron justamente algunos arquitectos que se sintieron realmente interpelados por estas imágenes: Gonzalo Cruz, director de diseño del estudio PU.a, realizó una autocrítica de la casa que ellos mismos habían realizado y su sucinta nota aparece citada en la bibliografía de este ensayo. De hecho, cuando yo conversé con la artista sobre este punto, ella me dijo: «A mí no me interesaba tanto que se hablara de la exposición misma, como sí de la problemática social que intentaba mostrar. Entonces, algún objetivo se ha cumplido»⁶.

En suma, *Habitaciones de servicio* volvió a poner en debate el tema de la herencia colonial o el colonialismo interno que, a veces sin cesar, se reproduce en el país. Se trata de una matriz que algunos se esfuerzan por negar, pero que en muchas ocasiones se hace visible con notable contundencia. Nuevamente, no hay sujetos en este tipo de representación. En estas imágenes no se nos muestra lo que los empleadores piensan sobre sus empleadas o sus ideas sobre la raza o el trabajo manual, sino que nos topamos con sus ideologías en la materialidad misma del cuarto asignado al servicio doméstico. Estas imágenes nos enfrentan ante el gélido mundo de unos objetos —unas casas— que buscan dar cuenta de algo que se encuentra más allá de sí mismos: la racialización del trabajo, las herencias del pasado, la naturalización de la desigualdad.

5 Entrevista personal, 2017.

6 Los artículos pertenecen a blogs que registro en la bibliografía. Con la autora conversé en 2017.

Recordemos que la ideología no es exactamente un «velo» que cubre la realidad, sino el mecanismo encargado de producir la realidad tal como la observamos (Žižek, 1999, p. 12). Recordemos que el «reparto de lo sensible» es un dispositivo que indica cómo las cosas deben aparecer —cómo se distribuyen los cuerpos en lugares— y cómo deben realizarse en el mundo social. Insistamos, finalmente, que vivimos en sociedades poscoloniales donde algo duro del pasado se resiste a morir, vale decir, donde la «colonialidad del poder» sigue estructurando una parte del presente (Quijano, 2000).

Concentrándose en lo minúsculo, en lo aparentemente residual, las imágenes sirven para desenmascarar algo que todos sabemos que existe, pero que no queremos ver. De hecho, Freud nos enseñó que los detalles importan, que las pequeñas cosas son trascendentes y que, más bien, son esos detalles los que nos indican el camino a la «verdad». Aquí, lo extraño habita en lo familiar, y aquello familiar da cuenta de injustas relaciones de poder. Digamos entonces que nos encontramos ante la «potencia singular de la forma muda» (Rancière, 2011, p. 51), vale decir, de algo que los espectadores debemos reconstituir en el marco de operatividades entre lo visible y lo invisible, entre lo perceptible y lo pensable, entre lo decible y lo que está socialmente censurado (Rancière, 2010, p. 51).

De hecho, estas tres intervenciones se han propuesto mostrar el choque de dos realidades antagónicas a fin de buscar la totalidad de lo social en algunos de sus detalles o, mejor dicho, de volver a prestarle atención a las cosas mínimas para descubrir algo del tipo de sociedad en la que vivimos. Tanto las panorámicas de la ciudad, como la decrepitud de las sillas y las dimensiones de las habitaciones del servicio tienen como finalidad llamar la atención sobre la particular manera en la que se construye la modernidad en el Perú: ese permanente *habitus* de abolir lo común, aprovecharse del trabajo de los demás y neutralizar todo imaginario igualitario.

En una coyuntura permanentemente estetizada por las dinámicas del neoliberalismo, ante una sociedad que se ha estructurado sobre un discurso engañoso y estructuralmente cínico, las imágenes de estos artistas no solo constatan una frontera entre clases sociales, sino que muestran la persistencia de relaciones de poder de unos sobre otros. Hoy sabemos bien que consolidar la ciudadanía implica reforzar el sentimiento de comunidad, y aquello pasa por la igualdad de derechos y la justicia económica. Las imágenes aquí presentadas apuntan hacia esa dirección y se revelan como operaciones simbólicas que, al subrayar las desigualdades persistentes, interrogan las bases mismas de nuestra modernidad a fin de mostrar, sin complejos, el fracaso de la comunidad nacional.

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Contreras, C. (2011). ¿Ahondó o redujo el Estado la desigualdad en el Perú? Una mirada desde la historia. En *Desigualdad distributiva en el Perú. Dimensiones* (pp. 25-56). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cruz, G. (2012, 14 de noviembre). Desnudados por una habitación de servicio. *PU.a*. <http://pu-a.blogspot.com.es/2012/11/desnudados-por-una-habitacion-de.html>
- Hernández, L. (2015, 6 de marzo). De la segregación. *Veredes*. <https://veredes.es/blog/de-la-segregacion-pedro-hernandez/>
- Kisic, N. (s/f). Sin categoría: ese cuartito de servicio. *Coherencia*. <http://www.coherencia.pe/sin-categoria/ese-cuartito-de-servicio>
- Mignolo, W. (2000). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Nugent, J. (s/f). Nostalgias innecesarias. *La Computadora de Ramón Castilla*. <http://la-computadoraderamoncastilla.tumblr.com/post/45275046552/nostalgias-innecesarias>
- Nix, A. (2020, 27 de septiembre). *Arquitectura, espacio y poder*. Uncool Artist. <https://uncoolartist.com/arquitectura-espacio-e-poder-2/>
- Perán, M. (2023, 26 de octubre). Historia de una pequeña habitación. *Martí Perán*. <https://martiperan.net/historia-de-una-pequena-habitacion/>
- Pratt, M. (1991). Arts in the contact zone. *Profession*, 33-40.
- Quijano, A. (2011). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *La colonialidad del saber: perspectivas latinoamericanas* (777-832). Clacso.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom.
- Rangel, M. (s/f). *El hogar que discrimina*. Grid Magazine. <https://www.gridmag.com.mx/index.php/2023/04/01/el-hogar-que-discrimina/>
- Revoredo, A. (2018, 19 de enero). El cuarto de servicio: condiciones mínimas. *El Comercio*. Sección *Casa y Más*.
- Žižek, S. (2003). *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Paidós.
- Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI.
- Conflicto de intereses: El autor declara no tener ningún conflicto de intereses sobre dicho texto.
- Contribuciones de autoría: Ninguna
- Financiamiento: Ninguno
- Recibido el 14 de agosto de 2023
- Aceptado el 30 de octubre de 2023