

***Qué tal raza* (2002): el autorretrato como estrategia visual de denuncia en Claudia Coca¹**

Qué tal raza (2002): Self-Portraiture as a Visual Strategy of Denunciation in Claudia Coca

Mayli Evelyn Inocente Ramos

mayli.inocente@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0009-0003-0561-5530>

RESUMEN

El presente artículo analiza cómo el autorretrato funciona como una estrategia visual de denuncia en la exposición *¡Qué tal raza!* (2002) de Claudia Coca, desarrollada en un contexto de transición política tras la caída del régimen de Alberto Fujimori. A través de su representación en roles estereotipados, Coca confronta las jerarquías raciales y de género que estructuran el imaginario social peruano. La artista se sitúa como sujeto y objeto de representación, convirtiendo su cuerpo mestizo en un campo de disputa simbólica desde donde se tensionan los discursos visuales hegemónicos. Este estudio propone un análisis formal e interpretativo de tres obras: *La otra* (2002), *Búmeran* (2002) y *Ligaduras* (2002) con el objetivo de evidenciar cómo estas imágenes cuestionan los regímenes visuales coloniales y los estereotipos que siguen operando en el imaginario limeño a inicios del siglo XXI. Si bien existen estudios sobre la trayectoria artística de Coca, se identifica un vacío crítico en torno a esta exposición específica. Finalmente, esta investigación busca aportar a los debates actuales sobre arte, política e identidad, situando el autorretrato como herramienta de apropiación crítica.

¹ Trabajo presentado en el curso "Arte del Perú: Siglo XX", dictado por Diana Rodríguez en el semestre 2025-I.

Palabras clave: Claudia Coca, autorretrato, mestizaje, crítica social, estereotipos.

ABSTRACT

This article analyzes how self-portraiture functions as a visual strategy of denunciation in Claudia Coca's exhibition *¡Qué tal raza!* (2002), developed in a context of political transition following the fall of Alberto Fujimori's regime. Through her representation of stereotypical roles, Coca confronts the racial and gender hierarchies that structure the Peruvian social imaginary. The artist positions herself as both subject and object of representation, turning her mestizo body into a field of symbolic dispute from which hegemonic visual discourses are challenged. This study proposes a formal and interpretive analysis of three works: *La otra* (2002), *Búmeran* (2002), and *Ligaduras* (2002) with the aim of highlighting how these images question colonial visual regimes and the stereotypes that continue to operate in the Lima imaginary at the beginning of the 21st century. Although there are studies on Coca's artistic career, there is a critical gap regarding this specific exhibition. Finally, this research seeks to contribute to current debates on art, politics, and identity, positioning the self-portrait as a tool for critical reappropriation.

Keywords: Claudia Coca, self-portrait, mestizaje, social criticism, stereotypes.

1. Introducción

A inicios del siglo XXI, el arte contemporáneo peruano comenzó a asumir una postura crítica frente a las formas históricas de representación visual que han sostenido jerarquías de raza, género y clase. En este contexto, el autorretrato ha emergido como una estrategia importante en la producción artística, permitiendo a diversas creadoras abordar desde el propio cuerpo los discursos visuales heredados del orden colonial.

La artista peruana Claudia Coca, a través de su exposición *¡Qué tal raza!* (2002) presentada en la Galería Forum, reactiva estas tensiones mediante una serie de autorretratos que confrontan estereotipos profundamente arraigados en el imaginario social limeño. Este artículo tiene como propósito analizar cómo el au-

torretrato funciona en esta exposición como una herramienta de denuncia visual que, desde una perspectiva decolonial, visibiliza la persistencia de estructuras de dominación en el Perú contemporáneo.

La propuesta se sitúa en un contexto marcado por la transición política post-Fujimori, donde surgen nuevas preocupaciones sobre el imaginario colectivo, las formas de discriminación arraigadas en la sociedad y las desigualdades que siguen definiendo la vida social. En este marco, Claudia Coca recurre al autorretrato como una estrategia crítica que se apropia de estereotipos —como la empleada doméstica, la enfermera, la rondera— para exponer y desmontar los regímenes de representación que han configurado históricamente la imagen de la mujer peruana.

Para examinar esta estrategia visual, este artículo se centra en el análisis de tres obras emblemáticas de la exposición: *La otra* (2002), *Búmeran* (2002) y *Ligaduras* (2002). La metodología articula un análisis formal con una interpretación crítica para examinar el modo en que estas obras interrogan los regímenes visuales coloniales y ponen en evidencia la persistencia de estereotipos en el imaginario social peruano.

2. Estado de la cuestión

Aunque la exposición *¡Qué tal raza!* no ha sido abordada con frecuencia de forma específica en estudios previos, sí existen investigaciones que han abordado la producción artística de Coca desde distintos enfoques. Por ejemplo, el artículo “Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad” (2016), escrito por Mihaela Rădulescu de Barrio de Mendoza y Rosa Gonzales, ofrece una lectura semiótica de la obra de la artista, enfatizando cómo el cuerpo mestizo deviene eje articulador de una crítica visual contra las jerarquías de raza, clase y género vigentes en la sociedad peruana.

A través del análisis de símbolos religiosos, populares y visuales, las autoras proponen tres ejes de análisis: el cuerpo como testigo, la semiosis del mestizaje² y

2 El término semiosis del mestizaje se refiere al modo en que la obra de Coca articula signos visuales, memoria y narración para problematizar el racismo estructural y proponer nuevas formas de representación identitaria, según el análisis de Barrio de Mendoza y Gonzales Mendiburu (2016), basado en aportes de Morris y Landowski.

la subjetividad negociada. Desde esta perspectiva, el autorretrato no solo remite a una dimensión personal, sino que se convierte en plataforma colectiva para subvertir imaginarios coloniales, apelando al espectador a participar en la reconstrucción simbólica de la identidad cultural. Así, Coca se posiciona como una artista que denuncia las secuelas del racismo estructural, resignificando el mestizaje desde una mirada crítica, lúdica y utópica.

Por su parte, Rocío Sosa (2021), en su artículo “Interrupciones descoloniales en los regímenes visuales racializantes”, analiza la obra de Coca a partir de una lectura decolonial basada en los aportes de Aníbal Quijano, María Lugones y Joaquín Barriandos. A través de esta perspectiva, Sosa argumenta que Coca desestabiliza los “regímenes visuales moderno-coloniales” mediante lo que denomina prácticas de anarchivismo y antropofagia visual³. En lugar de reproducir las formas tradicionales de representación racializada, la artista propone una nueva forma de ver desde el mestizaje, el cuerpo femenino y lo local entendido como *ch'ixi*⁴—unidad heterogénea sin fusión—. Aunque el texto de Sosa se enfoca en la serie *Mestizaje sin Paraíso* (2009–2019), su marco teórico resulta pertinente para abordar también *¡Qué tal raza!*, en tanto ambas series comparten una misma intención crítica: dismantelar la mirada panóptica colonial y ofrecer nuevas formas de subjetividad y representación.

Desde un enfoque feminista interseccional, Antuané de la Flor Basterrechea (2020), en su tesis “El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género” analiza el papel del arte feminista como herramienta de crítica y transformación de los discursos patriarcales en el Perú contemporáneo, a partir de un corpus de obras producidas por las artistas Claudia Coca y Natalia Iguñiz entre los años 2000 y 2005. Uno de los puntos que destaca la tesis es el uso del arte visual como espacio de confrontación simbólica en temas como la racialización

3 La *antropofagia visual* alude a la apropiación y transformación crítica de imágenes heredadas —religiosas, coloniales o populares— para invertir su significado. (Sosa, 2021).

4 El término *ch'ixi*, proveniente de la lengua aymara, refiere a una forma de coexistencia entre elementos opuestos que no se fusionan, pero tampoco se excluyen. Es una lógica de lo heterogéneo que permite pensar identidades mestizas no desde la síntesis, sino desde la contradicción complementaria (Rivera Cusicanqui, 2019, como se cita en Sosa, 2021).

de la belleza, la violencia de género y la memoria del Conflicto Armado Interno. En este marco, la autora propone una lectura interseccional del cuerpo femenino como territorio de disputa, combinando elementos de género, raza y clase.

Tomo esta tesis como referencia por el análisis que desarrolla sobre dos obras clave de Claudia Coca: *Búmeran* y *Ligaduras*, las cuales son centrales para mi estudio. Ambas piezas permiten reflexionar sobre la militarización del cuerpo femenino y las esterilizaciones forzadas como formas de violencia estructural y estatal

A pesar de estos aportes relevantes sobre la trayectoria artística de Claudia Coca, poco se ha escrito de manera específica sobre la exposición *¿Qué tal raza!* (2002). El texto curatorial publicado en la página oficial del proyecto “Mestiza” (MAC Lima, 2000–2014) resalta que esta serie pone en evidencia la “colonialidad de la mirada⁵” que aún persiste en la sociedad peruana, entendida como una economía visual que deshumaniza, niega al otro y moldea subjetividades desde ficciones históricas. Desde esta lectura, la imagen se convierte en un dispositivo transhistórico que, al ser atravesado, revela los mecanismos de opresión visual naturalizados. El cuerpo de la artista, encarnando roles estereotipados, actúa así como soporte simbólico para denunciar la racialización y feminización de la fuerza de trabajo en el Perú neoliberal.

En la misma línea, el texto curatorial publicado por la Galería Forum enfatiza el carácter provocador y confrontacional de la exposición. Se resalta cómo Coca interpela desde su propio cuerpo los prejuicios sociales, al encarnar simultáneamente figuras sociales contrapuestas como la sirvienta y la patrona, la víctima y la victimaria. Obras como *La otra*, *Raza bella*, *Búmeran* y *Ligadura* confrontan al espectador con sus propios miedos y fantasías raciales, sociales y de clase, haciendo visible la violencia simbólica y estructural que sigue operando en el imaginario limeño.

A pesar de la solidez de estos aportes, persiste un vacío crítico en el análisis es-

5 El término *colonialidad de la mirada* es utilizado por Martín Guerra Muelle (2014) para describir cómo persisten formas de ver jerárquicas heredadas del periodo colonial. El texto fue consultado en el sitio web oficial de Claudia Coca.

pecífico de la exposición *¿Qué tal raza!* (2002), un espacio que el presente artículo busca comenzar a cubrir.

3. Contexto histórico

Durante la década de 1990, el Perú atravesó una de las etapas más complejas de su historia republicana reciente. El régimen de Alberto Fujimori (1990–2000) instauró un modelo autoritario marcado por la concentración del poder, la manipulación de los medios de comunicación y el debilitamiento de las instituciones democráticas. A partir del autogolpe de Estado de 1992, Fujimori gobernó por decreto, amparado en un discurso de modernización económica, lucha contra el terrorismo y restauración del orden social.

Este relato fue sostenido visualmente mediante una estrategia mediática altamente controlada, en la que la imagen del presidente se convirtió en un ícono omnipresente de autoridad, eficiencia y disciplinamiento nacional. No fue un hecho aislado: como señala la investigadora del IDEHPUCP Iris Jave, “compró líneas editoriales, creó diarios paralelos, y persiguió a periodistas y políticos opositores” (Dávila, 2024, párr. 9).

En este clima de control político, represión mediática y violencia social, muchos artistas jóvenes encontraron en el arte un espacio para la introspección y la resistencia simbólica. A comienzos de los años noventa, el autorretrato y la exploración del yo emergieron como estrategias visuales recurrentes, no solo como refugio emocional, sino también como forma de crítica y afirmación identitaria frente a un entorno profundamente hostil. En el caso de muchas artistas mujeres, esta autorreferencia adquirió además un sentido de desafío al poder patriarcal. Como afirma López (2018):

La autorreferencia en el caso de numerosas mujeres fue también un forma de desacato ante la autoridad masculina. Susana Torres, Patricia Vega, Gilda Mantilla, Elena Tejada-Herrera, Giuliana Migliori, Patssy Higuchi, Claudia Coca, María Elena Alvarado, Natalia Iguiñiz, entre otras artistas, producen en esos años obras cargadas de complejas codificaciones sexuales que escarban críticamente en la

tradición religiosa, la iconografía militar, el mercado de la belleza y la publicidad popular y cómo la sociedad educa a las mujeres bajo principios de docilidad y sumisión (p. 25).

Dentro de este giro hacia lo íntimo, muchas artistas mujeres encontraron en el autorretrato no solo una herramienta de expresión personal, sino también un medio de resistencia política. Como expresa López (2018), “la autorreferencia en el caso de numerosas mujeres fue también una forma de desacato ante la autoridad masculina” (p. 25). Al convertirse en protagonistas de sus propias narrativas visuales, estas creadoras desafiaron los estereotipos femeninos dominantes y cuestionaron las jerarquías patriarcales que históricamente las habían relegado al silencio o a la representación pasiva.

El autorretrato, en este caso, no se limitó a la introspección, sino que se convirtió en una herramienta de empoderamiento y confrontación, permitiendo a las artistas reapropiarse de su imagen y de su voz en un espacio artístico tradicionalmente controlado por visiones masculinas. Este gesto se hace especialmente visible en obras como *Ciega, sordomuda* (1998) de Claudia Coca, donde la artista profundiza en la relación entre la opresión de género y el autoritarismo político.

En esta obra Coca se representa a sí misma tres veces, cubriéndose los ojos, la boca y los oídos, en clara alusión a los mecanismos de censura, silencio y control que afectan tanto a las mujeres como a la ciudadanía en general bajo regímenes autoritarios. La presencia fantasmal del Congreso peruano en los vestidos de los personajes, entonces controlado por el poder dictatorial de Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos, refuerza la analogía entre la misoginia y el Estado, evidenciando cómo las lógicas de sometimiento y dominación se replican tanto en lo personal como en lo político. De este modo, el cuerpo femenino se convierte en un territorio simbólico donde se inscriben las violencias estructurales de una sociedad patriarcal y autoritaria.

Esta crítica a las estructuras de poder se amplió con la fundación del colectivo CSC, integrado por Claudia Coca, Susana Torres y Natalia Iguíñiz, quienes utilizaron el arte como una herramienta para cuestionar las relaciones entre lo privado

y lo público. Como señala López (2018), su trabajo implicó un “señalamiento de las estructuras de dependencia entre el trabajo doméstico y la esfera pública” (p. 28), evidenciando cómo las labores tradicionalmente femeninas sostienen los espacios de poder dominados por los hombres. La primera aparición de CSC se dio en la Feria de la Democracia (20 y 21 de mayo de 2000), donde el colectivo hizo visible esta interdependencia y denunció las desigualdades de género arraigadas en la sociedad.

Este fenómeno no se limitó a las artes visuales en sentido estricto. Performances urbanas como *Lava la bandera* (1999), murales callejeros, publicaciones autogestionadas y acciones simbólicas realizadas en universidades y espacios públicos conformaron un ecosistema creativo de resistencia cultural. Estas intervenciones compartían una característica común: la reapropiación del cuerpo como dispositivo de crítica, como superficie donde se inscriben y se cuestionan las estructuras de poder. En palabras del colectivo “Controversiarte” (2020), el cuerpo y la calle se convirtieron en escenarios principales de disputa, donde lo joven, lo feminista y lo popular reclamaban visibilidad frente al relato neoliberal dominante.

En ese contexto, el autorretrato no solo permitió representar una identidad individual, sino que sirvió como puente entre la experiencia íntima y los traumas colectivos. Se trató de un acto visual radical, que recuperó la imagen personal como un lugar de verdad, pero también como espacio de juego y de provocación. En ese marco, las obras de Claudia Coca a inicios de los 2000 —especialmente su serie *¡Qué tal raza!* (2002)— deben ser comprendidas como parte de esa genealogía de resistencia visual que responde no solo al racismo y sexismo heredados del orden colonial, sino también a las formas contemporáneas de autoritarismo, control y exclusión que marcaron el Perú durante el régimen fujimorista.

4. La artista Claudia Coca

Claudia Coca, nacida en Lima el 30 de septiembre de 1970, es una destacada artista visual peruana cuya obra aborda temas como el mestizaje, el racismo, la colo-

nialidad, el género y las estructuras de poder en el Perú contemporáneo. Estudió en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú entre 1989 y 1994, donde se formó como artista plástica, y posteriormente obtuvo el Bachillerato Complementario en Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su práctica artística se caracteriza por el uso de diversos medios como el dibujo, la pintura, el bordado, el video y la instalación, herramientas a través de las cuales construye una propuesta visual profundamente política y decolonial.

Desde inicios de los años 2000, Coca ha sido una figura clave en la escena artística y activista peruana. Fue cofundadora del Colectivo Sociedad Civil (2000–2002), grupo que tuvo un rol relevante en la resistencia a la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos, especialmente a través de intervenciones performáticas como *Lava la bandera*. En 2003, participó en la entrega simbólica del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Ayacucho, junto a la artista Susana Torres.

En el periodo comprendido entre 2002 y 2007, realizó importantes exposiciones individuales como *Qué tal raza* (2002) en la Galería Forum, donde abordó el tema de la identidad racial a partir de una lectura personal y social del mestizaje; *Peruvian Beauty: Centro de Estéticas* (2004), junto a Susana Torres, en la Sala Luis Miró Quesada Garland, donde cuestionó los estereotipos occidentales de belleza; y *Globo Pop* (2007) en la Galería Vértice, una muestra en la que recurrió a íconos de la cultura popular para reflexionar sobre la representación del mestizaje en los medios.

Más adelante, consolidó su trayectoria con exposiciones como *Mestiza* (MAC-Lima, 2014), reconocida con el Premio Luces del diario *El Comercio*, y *Cuentos bárbaros* (2017) en la Sala Luis Miró Quesada Garland. Ha expuesto también internacionalmente en países como Argentina, Chile, Uruguay, España, Paraguay y Estados Unidos. Su obra *Paisajes del deseo y el olvido* (2021) propone una reflexión sobre la relación entre territorio, memoria y deseo a partir del océano Pacífico como símbolo invisibilizado en el discurso nacional.

Coca ha sido docente desde 1993 en diversas instituciones de arte y diseño, y se desempeñó como directora académica de la Escuela de Artes Visuales Corriente Alterna entre 2011 y 2018. Entre sus reconocimientos destacan el segundo premio en el Concurso Nacional de Pintura del Banco Central de Reserva del Perú (2009), el Premio Radar en Pinta Lima (2022), así como becas y premios por su labor artística y su compromiso con los derechos humanos.

Su más reciente retrospectiva, *La piel de mi reino. 25 años de arte como resistencia*, fue presentada en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) de Miraflores en 2025, reafirmando su lugar como una de las voces más potentes del arte contemporáneo en el Perú.

5. Análisis de las obras

5.1. *La Otra* (2002)

Figura 1⁶

Claudia Coca, La otra (2002).

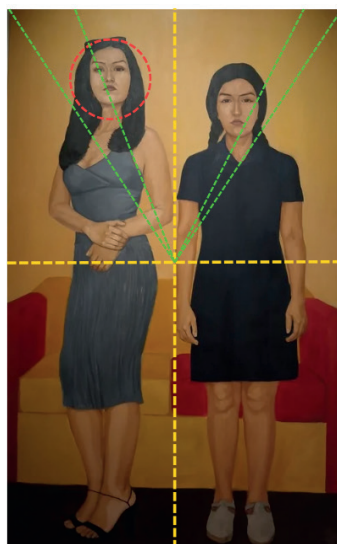


6 Todas las imágenes han sido fotografiadas por la autora del artículo durante la exposición *La piel de mi reino: Claudia Coca. 25 años y más*, presentada en la galería del ICPNA en Miraflores.

5.1.1. Aspectos formales

Figura 2

Claudia Coca, La otra (2002). Intervención digital propia.



La obra presenta a dos figuras femeninas de pie, ubicadas en el primer plano de la composición, dentro de un espacio cerrado e íntimo. Ambas están representadas de forma frontal, y la escena se organiza en torno a un eje vertical central que marca una separación evidente entre ellas. Destaca también la diferencia de estatura entre ambas figuras: la figura ubicada a la izquierda se percibe visiblemente más alta, en parte debido al uso de tacos.

Asimismo, detrás de ellas, en un segundo plano, se extiende un sillón de dos colores, que no solo cumple una función espacial, sino también compositiva: conecta a las figuras entre sí y refuerza el eje de división mediante la oposición cromática entre su lado izquierdo (amarillo con tonos rojizos) y su lado derecho (rojo intenso con una presencia mínima de amarillo). Por último, el fondo plano de color amarillo encierra la escena, reforzando la sensación de interioridad y concentración visual en los cuerpos representados.

La figura de la izquierda viste un vestido gris claro y adopta una postura elegante y relajada: el peso de su cuerpo descansa sobre la pierna derecha, lo que genera un contrapposto sutil que desplaza levemente la cadera hacia la izquierda y produce una ligera curva en la silueta. Sus manos están entrecruzadas a la altura del abdomen, en un gesto medido, que refuerza la soltura general de su postura. En contraste, la figura de la derecha, vestida con un uniforme azul oscuro, adopta una postura mucho más rígida, con los brazos rectos hacia abajo.

La iluminación proviene aparentemente desde un punto frontal, lo que genera sombras suaves que no dramatizan el volumen, pero sí marcan sutilmente la tridimensionalidad del cuerpo. La figura izquierda está ligeramente más iluminada, lo que intensifica su presencia visual y otorga cierta jerarquía compositiva. Esta diferencia lumínica también permite percibir más claramente las texturas del vestido y los rasgos del rostro en esa mitad del cuadro.

5.1.2. Interpretación

En 2001, la artista Natalia Iguíñiz presentó *La otra*, una serie fotográfica que retrata a trabajadoras del hogar junto a sus empleadoras, visibilizando las jerarquías de género, clase y raza que estructuran el trabajo doméstico en Lima. A través de la escenificación de los cuerpos, las posturas y las miradas, la obra pone en evidencia cómo se inscriben las relaciones de poder y afecto en lo cotidiano. Como señala Miguel López, estas imágenes revelan “los códigos culturales que se desprenden del vínculo entre trabajadora y empleadora” (2015, p. 36), y funcionan también como una crítica a las dinámicas excluyentes del propio mundo del arte, que muchas veces reproduce las mismas desigualdades que aparenta denunciar.

Un año después, en 2002, Claudia Coca reinterpreta la imagen de *La otra* desde una perspectiva autorreferencial. En su obra, se representa a sí misma como empleada doméstica y como empleadora, apropiándose de los códigos visuales planteados por Iguíñiz, pero radicalizándolos al asumir ambos roles en un mismo cuerpo. Esta duplicación no es casual: al autorretratarse, Coca evidencia la tensión identitaria de ser simultáneamente “la jefa” y “la chola”, mostrando cómo la subjetividad mestiza está atravesada por el racismo interiorizado.

Aunque ambas figuras están encarnadas por la misma persona, Coca introduce diferencias clave que refuerzan su crítica social. La figura de la izquierda lleva un vestido gris claro que parece más costoso, usa tacones y lentes, proyectando una imagen asociada a lo moderno y lo profesional. En cambio, la figura de la derecha viste un uniforme azul oscuro más sencillo, calza sandalias y lleva el cabello trenzado, elementos que remiten a la estética tradicional de las mujeres andinas. Esta diferencia se acentúa también visualmente: la figura de la “señora” aparece más iluminada, más “blanqueada” que la otra, a pesar de que ambas son interpretadas por la misma persona.

Esta elección no es casual. En el Perú de inicios de los años 2000, todavía se mantenían con fuerza estereotipos raciales que asociaban lo blanco con lo exitoso, lo moderno, lo deseable. Ser “cholo” seguía siendo motivo de burla, discriminación o vergüenza, especialmente en los espacios urbanos y de clase media. En ese contexto, Coca encarna ambas figuras para mostrar esa contradicción interna: una misma persona tratando de encajar en dos mundos que parecen opuestos, como si para verse bien —para ser aceptada— tuviera que negar una parte de sí misma.

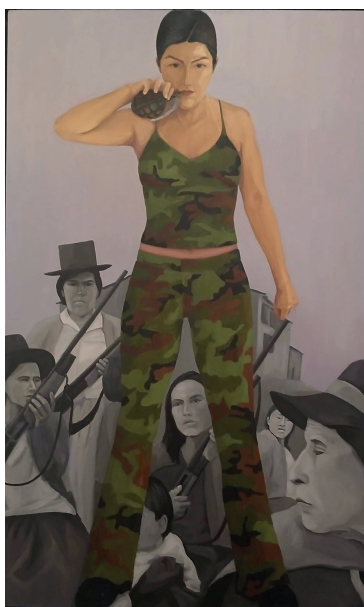
El sillón, elemento central en la composición, marca un territorio compartido pero dividido simbólicamente. Aunque se trata de un espacio privado —posiblemente la casa de la señora, donde trabaja la empleada—, el color rojo del tapizado se intensifica hacia el lado izquierdo, donde se sienta la figura dominante. Esta gradación cromática podría aludir al poder, el deseo o incluso la violencia simbólica que atraviesa esa posición social. Así, el ambiente íntimo refuerza la escena de desigualdad estructural que se representa.

Su obra revela cómo, en el Perú de inicios del siglo XXI, persiste el rechazo hacia las personas provenientes de provincias, muchas de las cuales se insertaban en el trabajo doméstico en busca de mejores oportunidades. Esta actitud se sostiene, en parte, en una mirada de admiración profundamente arraigada que los limeños han mantenido hacia Europa desde el siglo XIX, junto con el deseo persistente de parecerse a ese ideal extranjero, rechazando lo local.

5.2. Bumerán (2002)

Figura 3

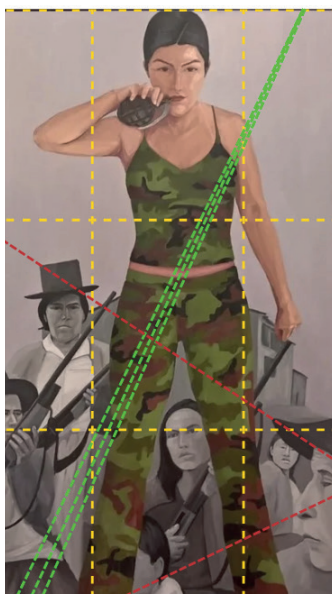
Claudia Coca, Bumeran (2002).



5.2.1. Aspectos formales

Figura 4

Claudia Coca, Bumeran (2002). Intervención digital propia.



La pintura *Bumerán* de Claudia Coca se organiza en un formato vertical, articulado en torno a una figura femenina de cuerpo completo situada en el centro de la composición. Esta figura, representada a color, viste indumentaria de camuflaje militar en tonos verdes, marrones y negros muy ajustados a su cuerpo, y sostiene una granada cerca de la boca. En contraste, el resto de los personajes se representa en una gama de grises, lo que acentúa el protagonismo de la figura principal.

Siguiendo la regla de los tercios, puede observarse cómo las demás figuras y elementos se organizan en torno al cuerpo central, generando un equilibrio compositivo que guía la mirada hacia esta figura. En la parte superior de la pintura se distingue una zona de anulación, donde el fondo pierde definición, saturación y contraste, lo que intensifica el foco visual sobre la figura principal, en especial sobre su rostro y mirada. Este efecto se ve reforzado por una suave fuente de luz proveniente del ángulo superior derecho, que crea un claroscuro tenue y acentúa la expresividad mediante el modelado del rostro.

Asimismo, frente al carácter frontal y directo de la figura principal, el resto de las mujeres que aparecen en la imagen están representadas en una gama de grises. Se sitúan en los laterales y en la parte inferior del plano, configurando un segundo grupo que contrasta en escala y color. En un tercer plano, al fondo, se percibe una estructura arquitectónica apenas definida, lo que sugiere cierta profundidad sin romper la frontalidad general de la composición. Este elemento, aunque sutil, contribuye a generar una atmósfera y ubicar a las figuras en un espacio indeterminado, entre lo doméstico y lo urbano.

En la parte inferior derecha de la pintura se configura una estructura triangular que se inicia con la figura de la mujer de perfil. Desde su silueta se proyectan dos líneas diagonales que cruzan hacia la parte inferior izquierda, estableciendo un recorrido visual guiado por estas direcciones. Desde ese ángulo inferior derecho, se articula una secuencia ascendente en diagonal hacia la izquierda: primero se encuentra el rostro de una mujer de perfil, que observa hacia el centro

de la escena. A continuación, aparece una figura femenina sentada, que sostiene un arma y carga a un bebé. Finalmente, al lado izquierdo, se ubican dos mujeres armadas, una de ellas en actitud activa, levantando un fusil. Estas figuras se sitúan en distintos niveles del espacio, y su disposición genera un ritmo visual que sugiere progresión, como si se narrara un tránsito desde la observación pasiva hacia la acción armada.

5.2.2. Interpretación

En *Búmeran* (2002), Claudia Coca se autorretrata como una mujer soldado hipersexualizada: aparece vestida con un uniforme militar ceñido al cuerpo, con el rostro pintado y una granada entre los labios. Su mirada frontal y desafiante interpela directamente al espectador, en contraste con las figuras de mujeres andinas armadas que, en tonos grises, ocupan el fondo. El título, *Búmeran*, remite a un arma que, si no impacta, regresa con violencia, lo que sugiere que toda agresión puede volverse contra quien la ejerce. Como señala De la Flor, la pieza “encarna las consecuencias imprevisibles de la violencia” (2020, p. 96).

En este autorretrato, Coca se apropia deliberadamente del estereotipo de la mujer militarizada con connotaciones sexuales —ampliamente difundido en el cine, la publicidad y la fotografía⁷—, no para reproducirlo sin más, sino para tensionarlo desde adentro. Como observa De la Flor Basterrechea, “la representación de las mujeres soldados es un estereotipo común en el imaginario social, comúnmente en los linderos de la connotación sexual” (2020, p. 96). En ese sentido, lo militar se presenta como un espacio de hipermasculinidad donde la mujer suele ocupar el lugar del objeto de deseo. Coca no evita esta representación, sino que la subvierte: la carga erótica del gesto —una granada en la boca— se

7 El estereotipo de la mujer militarizada hipersexualizada ha sido ampliamente difundido en el cine, la fotografía y los videojuegos. Figuras como *Lara Croft*, *G.I. Jane* o *Resident Evil* encarnan este arquetipo: mujeres armadas, en trajes entallados, que combinan fuerza y erotización visual. Incluso representaciones históricas como la de Mata Hari han sido construidas desde esta lógica.

convierte también en una amenaza latente. Así, lo sensual y lo peligroso coexisten en su figura, que articula deseo y miedo, erotismo y poder, belleza y violencia.

Igualmente, esta figura principal podría darnos una representación ambigua de la mujer mestiza, situada entre el estereotipo de la terrorista y la sinchi, que evoca las tensiones de género, raza y clase inscritas en el imaginario colectivo desde el Conflicto Armado Interno. Como señala De la Flor, la obra “es metáfora del miedo al retorno de la violencia con bandera política en nuestra sociedad” (2020, p. 100).

Pero ese mismo miedo parece también ser representado en las ronderas que se ubican en la parte inferior de la pintura. Desde la esquina inferior derecha, una mujer andina de perfil, con expresión triste y mirada baja, parece anticipar un estado de alerta, como si presintiera algo que está por estallar. Detrás de ella, otra figura femenina muestra un gesto de sorpresa o desconcierto, dirigiendo la vista hacia el centro de la imagen. En ese punto, una mujer sentada sostiene un arma mientras carga a un bebé, simbolizando de forma potente la convivencia entre la vida y la amenaza, entre el cuidado y la defensa. Finalmente, hacia el lado izquierdo, aparecen dos mujeres armadas, una de ellas levantando su fusil con decisión.

Esta disposición ascendente puede interpretarse como una progresión emocional que transita del temor y la duda hacia la acción. Sin embargo, más que una apología de la violencia, la escena parece también plantear una tensión interna: no todas estas mujeres están dispuestas a disparar. Coca representa aquí a las mujeres andinas no como figuras homogéneas o idealizadas, sino como sujetos diversos, atravesados por la memoria del conflicto armado interno. Algunas parecen dispuestas a enfrentarse, mientras otras encarnan el miedo al resurgimiento de la violencia. Esta ambigüedad refuerza el sentido del *búmeran* como metáfora: el retorno posible —e impredecible— de un pasado aún no resuelto.

5.3. Ligaduras (2002)

Figura 5

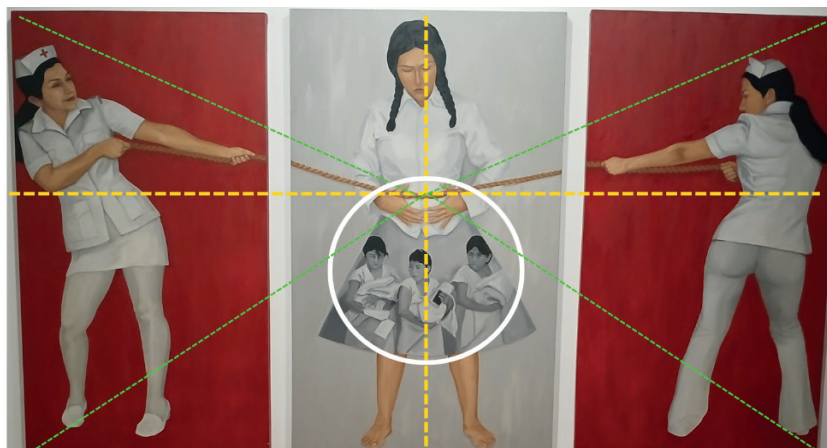
Claudia Coca, Ligaduras (2002).



5.3.1. Aspectos formales

Figura 6

Claudia Coca, Ligaduras (2002). Intervención digital propia.



La obra *Ligaduras* de Claudia Coca se presenta como un tríptico conformado por tres lienzos verticales independientes que, al disponerse en conjunto, for-

man una unidad visual. La figura central, ubicada frontalmente y de cuerpo entero, establece un eje de simetría que divide y organiza la composición. A ambos lados, las figuras laterales enmarcan la escena y permiten una lectura simultánea.

Trazando una línea horizontal que recorre los tres paneles a la altura del abdomen, se establece un eje compositivo que organiza la disposición de las figuras y mantiene la conexión visual entre los lienzos. Esta línea coincide con la posición de los brazos: en los paneles laterales, las figuras se orientan hacia el centro sosteniendo una cuerda que atraviesa los tres paneles de manera continua; en el panel central, la figura la sujeta con ambas manos a la altura del vientre.

La disposición corporal de las figuras también contribuye a la organización visual de la obra: la figura central adopta una postura frontal, estable y ligeramente erguida, con las piernas separadas y la mirada dirigida hacia abajo; en contraste, las figuras laterales presentan torsos girados, inclinaciones del cuerpo y desplazamientos diagonales que generan un sentido de movimiento orientado hacia el centro.

Adicionalmente, un sistema de líneas diagonales que parte de las esquinas superiores e inferiores de cada panel dirige la atención hacia el área central de la composición, en particular hacia el vientre de la figura central. Estas diagonales no solo refuerzan el eje estructural de la obra, sino que también acentúan los elementos visuales que se concentran en la zona inferior del cuerpo, como las figuras en colores monocromos representadas en la falda, donde se observa a mujeres cargando a sus hijos y portando documentos en las manos.

Por último, vemos que no hay profundidad espacial ni representación ambiental en esta obra: los fondos planos refuerzan la frontalidad de la composición, eliminan cualquier elemento distractor y concentran la atención en las figuras. El uso del color también contribuye a esta organización visual. Los paneles laterales presentan un fondo rojo intenso que contrasta con el fondo blanco del panel central, donde se incorpora además una escala de grises ubicada en la falda de la figura. La unidad compositiva se mantiene mediante la repetición de ciertos elementos cromáticos, como el blanco de las vestimentas, el negro del cabello y los tonos carne, que recorren visualmente la obra de un extremo al otro.

5.3.2. Interpretación

La obra *Ligaduras* (2002) de Claudia Coca surge en un momento trascendental para la memoria colectiva del país, cuando comienzan a visibilizarse con mayor fuerza las esterilizaciones forzadas practicadas durante los gobiernos de Alberto Fujimori. Estas intervenciones fueron parte del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar (PNSRPF), inserto en el Plan Nacional de Población, una política estatal de control demográfico “cuyo objetivo ulterior era disminuir los índices de pobreza” (De la Flor Basterrechea, 2020, p. 101). Como han documentado organismos como la ONG Demus (2008) y la web Lamadre, más de 300 mil mujeres —en su mayoría andinas, amazónicas, pobres, analfabetas y quechuahablantes— fueron esterilizadas sin consentimiento informado, mediante la práctica forzada del corte de ligaduras de trompas.

Aunque las primeras denuncias artísticas surgieron en 1999 con el Colectivo Aguaitones y la ONG Flora Tristán, el tema fue silenciado en medios y desplazado del debate público. No fue sino hasta el año 2002, cuando el Estado peruano reconoció ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos la existencia de estas prácticas, que el tema volvió a adquirir visibilidad.

Es en este contexto que Claudia Coca presenta *Ligaduras* como parte de su primera exposición individual, incorporando desde el arte una crítica explícita a estas violencias. La obra —como señala De la Flor— “representa y denuncia las esterilizaciones forzadas realizadas a mujeres andinas” (2020, p. 101), articulando una narrativa visual donde el cuerpo femenino se convierte en símbolo de la violencia de Estado, pero también en espacio de memoria.

La obra está compuesta por tres paneles al óleo dispuestos como la bandera del Perú, representa a una mujer en el centro —la propia artista— cuyo vientre es ajustado violentamente por sogas que tiran dos enfermeras ubicadas a cada lado. Este gesto sintetiza el dolor físico, simbólico y político de ser despojada de la capacidad reproductiva, pero también introduce una dimensión más compleja: Coca se autorretrata no solo como víctima, sino también como victimaria. En los paneles laterales, las figuras de las enfermeras son también su propio rostro, duplicado y

transformado. Esta decisión compositiva articula una crítica hacia las lógicas patriarcales que atraviesan incluso a quienes ejecutan la violencia: mujeres que, al estar subordinadas al mandato de la autoridad estatal, reproducen el daño sobre otras mujeres. Como advierte De la Flor (2020), “*Ligaduras* nos muestra que esa violencia puede ser incluso entre las mismas mujeres cuando conviven en sociedades regidas bajo los parámetros patriarcales” (p. 105).

La hipersexualización de las enfermeras refuerza esta lectura. Ambas aparecen con uniformes ajustados: una en minifalda, de frente al espectador; la otra de espaldas, con un traje ceñido. Esta representación remite al estereotipo de la mujer sensual y peligrosa, variante de la *femme fatale*⁸. Como indica De la Flor Basterrechea, “Coca recurre aquí al estereotipo de la enfermera bella y sádica cuyo mayor capital es la sensualidad de su cuerpo” (2020, p. 105).

Bajo la figura central, en la falda que la mujer sostiene sobre su vientre, aparecen tres pequeñas mujeres en tonos grises, cada una cargando a su recién nacido. Estas figuras oníricas parecen habitar un espacio interior, simbólico, como recuerdos o anhelos frustrados. Representan la fertilidad negada, la maternidad interrumpida, y también el trauma silenciado que permanece en el cuerpo. Esta zona gris, en contraposición con el rojo intenso de los paneles laterales, permite leer la obra como una tensión entre la vida posible y la vida arrebatada.

La elección de Coca de representar esta escena sobre los tres colores de la bandera peruana no es una decisión neutra. Más allá del recurso formal, la artista sitúa la escena como un crimen institucional y nacional. Como indica De la Flor Basterrechea (2020), “ese dolor fue un acto del Perú oficial. Al imprimir a las mujeres victimarias y víctimas sobre la bandera peruana, la artista deja evidencia de lo que fue un encargo legal: ese crimen era una política de Estado Peruano” (p. 102). En este sentido, *Ligaduras* enfatiza que la violencia ejercida sobre los cuerpos de las mujeres no fue un exceso aislado, sino un acto sistemático inscrito en el propio proyecto estatal. El cuerpo femenino se convierte así en un territorio donde se graba una violencia colectiva y estructural.

8 *Femme fatale* es un arquetipo de mujer seductora y peligrosa, frecuente en la literatura y el cine del siglo XX, especialmente en el cine negro.

De esa manera, *Ligaduras* no solo denuncia la intervención de los cuerpos femeninos racializados, sino que lanza una pregunta inquietante: ¿no fue el propio Perú quien se hizo daño a sí mismo? El otro, en este caso, también soy yo. Lo que se vulnera no es únicamente a las mujeres peruanas, sino a la nación misma. Al usar la bandera como fondo, Coca transforma ese símbolo patrio en el soporte mismo del crimen: la herida no es solo de las mujeres, sino que queda inscrita en el emblema nacional. Así, la nación carga en su bandera —literalmente— el peso de su propia herida, porque en ella se representa la violencia que el Estado ejerció sobre su propia gente.

6. Conclusiones

El análisis de la exposición *¡Qué tal raza!* (2002) de Claudia Coca permite evidenciar cómo el autorretrato opera en su obra como una herramienta crítica de alta potencia simbólica. Lejos de responder a una práctica introspectiva o meramente estética, el autorretrato deviene en una estrategia de resistencia frente a las violencias estructurales que afectan a los cuerpos marcados por el color de piel y la condición social en el Perú contemporáneo.

En *La otra*, Coca encarna simultáneamente a la empleadora y a la trabajadora doméstica, exponiendo la tensión identitaria de una subjetividad fragmentada por los mandatos de blanqueamiento y ascenso social. En *Búmeran*, se autorepresenta como una figura militarizada y sexualizada, desafiando los estereotipos de la mujer mestiza asociada al terror y a la sumisión, mientras al fondo, las ronderas andinas armadas evocan el trauma del Conflicto Armado Interno y el temor persistente a su reactivación. En *Ligaduras*, la artista denuncia las esterilizaciones forzadas como una forma extrema de control estatal sobre los cuerpos de las mujeres indígenas, revelando la violencia que se ejerce desde el poder bajo el discurso del progreso.

Finalmente, en el contexto político actual, estas obras de Claudia Coca nos invitan a reflexionar sobre la continuidad de las violencias estructurales en el Perú y la necesidad de cuestionar los imaginarios sociales que las perpetúan.

Referencias bibliográficas

- Barrio de Mendoza, M., & Gonzales, R. (2016). *Claudia Coca: el autorretrato de una sociedad*. *Revista Estúdio*, 7(16), 58–67. <https://es.scribd.com/document/434093593/Claudia-Coca-El-Autorretrato-de-Una-Soci>
- Coca, C. (Ed.). (s.f.). *Mestiza*. Recuperado el 11 de julio de 2025, de <https://claudiacoca.com/mestiza>
- Controversiarte. (19 de diciembre de 2020). *Arte, política, lo joven y la calle* [Entrada de blog]. <https://controversiarte.blogspot.com/2020/12/arte-politica-lo-joven-y-la-calle.html>
- Dávila, E. (25 de septiembre de 2024). *Alberto Fujimori: balance y lecciones a partir de una figura que sigue dividiendo al Perú*. PuntoEdu PUCP. <https://puntoedu.pucp.edu.pe/coyuntura/alberto-fujimori-balance-y-lecciones-el-peru/>
- De la Flor, A. (2020). *El arte como crítica y subversión de los discursos hegemónicos en torno al género: Feminismos contemporáneos en dos corpus de imágenes elaborados a partir de las obras de las artistas Claudia Coca y Natalia Iguíñiz (2000–2005)* [Tesis de Magíster]. Pontificia Universidad Católica del Perú. RENATI. <https://renati.suncedu.gob.pe/handle/renati/2155009>
- Encyclopædia Britannica. (s.f.). *Femme fatale*. <https://www.britannica.com/topic/femme-fatale>
- Galería Forum. (2002). *¿Qué tal raza!.* Recuperado el 9 de julio de 2025, de <https://galeriaforum.net/que-tal-raza/>
- Guerra, M. (2014). *F(r)icciones contemporáneas*. En *Mestiza* [sitio web de Claudia Coca]. <https://claudiacoca.com/mestiza>
- López, M. (2018). Natalia Iguíñiz en una genealogía de solidaridad y supervivencia: Arte, activismo y feminismo desde la tierra de la misoginia. En A. Servat (Ed.), *Energías sociales / Fuerzas vitales: Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo (1994–2018)*, 17–48. ICPNA. <https://www.academia.edu/43064319/>
- Palomino, G. (2018, 27 de septiembre). *Arte y política en el Perú*. Medium. <https://medium.com/@gabriela.palomino/arte-y-politica-en-el-peru-90df1747efb8>
- Sosa, R. (2021). *Interrupciones descoloniales en los regímenes visuales racializantes: Claudia Coca y la serie Mestizaje sin Paraíso (2009–2019)* (Trabajo de investigación,

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata). SEDICI. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/162002>

Vargas, A. (2018, 21 de marzo). *Natalia Iguiniz: lo personal es político*. Artishock Revista. <https://artishockrevista.com/2018/03/21/natalia-iguiniz/>