



## Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade

### Poetry of mourning: memories that occupy the city

#### (Título original - Poéticas del duelo: memorias que ocupan la ciudad)

Victor Miguel Vich Florez<sup>1</sup>

#### Resumo

O presente artigo busca pensar qual é a função política do luto no cenário peruano atual, com o tema do conflito armado entre o Estado peruano e o Sendero Luminoso, que resultou em 70.000 mortos e mais de 15.000 desaparecidos, apresentando três iniciativas femininas de interrupções simbólicas ou poéticas do luto. Através de uma expansão na definição do que constitui um objeto artístico, descreve a utilização de bilhetes de ônibus, montagem de um manto simbólico e tessitura de um cachecol coletivo como espaços encontrados por estas artistas para trazer ao debate atual esta temática que o Estado peruano insiste em continuar ocultando.

Palavras-chave: Arte, Cidadania, Conflito armado, Luto.

#### Abstract

This article seeks to think what is the political function of mourning in the current Peruvian scenario, with the theme of armed conflict between the Peruvian government and the Shining Path, which resulted in 70,000 dead and over 15,000 missing, presenting three female symbolic interruption initiatives or poetics of mourning. By expanding the definition of what constitutes an object of art, this article describes the use of bus tickets, the assembling of a symbolic robe and the weaving of a collective scarf as spaces found by these artists to bring this issue to the ongoing debate which the Peruvian State insists in keeping it concealed.

Keywords: Armed conflict, Art, Citizenship, Mourning.

Todavía son muchos los que no quieren aceptar que los sucesos que ocurrieron en el Perú deberían implicar un punto de ruptura entre un país del pasado y otro nuevo por construir. Algunos continúan sosteniendo que las causas de la violencia solo tienen que ver con la decisión de un grupo que decidió levantarse en armas y que, efectivamente, atacó con extrema crueldad y sin compasión. Sin embargo, resulta claro que caracterizar tal problema obviando las condiciones que produjeron lo sucedido y las dimensiones históricas de los actores en juego se presenta como una ceguera ideoló-

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Humanidades -Sección Lingüística y Literatura da Pontificia Universidad Católica del Perú.

gica que es urgente combatir. Afirmar, por ejemplo, que unos agredieron a la sociedad y que otros tuvieron que defenderla es una interpretación cómoda que obstaculiza la autocrítica y la construcción de algo nuevo hacia el futuro. Lo que sucedió en el Perú fue extremadamente grave (70 000 muertos, 15 000 desaparecidos, 600 000 desplazados, 40 000 niños huérfanos) para considerarlo un hecho con responsabilidades de un solo lado y obliga a construir una ética de la memoria donde todos los ciudadanos deberíamos ser autocríticos sobre nuestro rol pasado y presente. Carlos Iván Degregori (2011, p.14) lo ha puesto con estas palabras:

Pero si bien nuevos estudios sociales y creaciones artísticas van arrojando más luces sobre el ciclo de violencia que vivimos, el enigma sobre lo que fue SL no está del todo develado. Su dirigencia nacional y su dirigente máximo fueron los responsables fundamentales del baño de sangre que sufrió el país. Pero, al mismo tiempo, SL fue un fenómeno profundamente peruano. Sus integrantes no fueron un conjunto de alucinados que cayó del cielo. Por ello sigue siendo indispensable adentrarnos en la historia y en la cultura de nuestro país para estar alertas ante nuestras debilidades históricas y actuales: nuestras desigualdades persistentes, las diferentes exclusiones, desprecios y rencores; la política entendida como confrontación y, ahora, como negocio; el abandono de la educación pública; las viejas y nuevas formas de violencia que nos siguen agobiando.

En ese sentido, resulta urgente afirmar que la violencia fue un punto límite en la historia peruana, vale decir, un momento que reveló el fracaso de un Estado nacional basado en diferentes tipos de exclusiones sociales. En la historia del Perú es muy sintomático, por ejemplo, que el siglo XIX se haya cerrado con el famoso *Discurso del politeama* de Manuel Gonzales Prada y que el siglo siguiente, el XX, haya concluido con otro discurso del mismo calibre: el que leyó Salomón Lerner el día de la entrega del Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Un análisis de los dos textos muestra importantes puntos de contacto: ambos dieron cuenta de la ausencia del Estado en los andes peruanos; ambos criticaron a una clase política corrupta e ineficiente y ambos subrayaron la permanente exclusión del grupo indígena del proyecto nacional.

De hecho, Judith Butler (2006) ha sostenido que una nación solo puede definirse cuando somos capaces de llorar la muerte de los otros y cuando se activan un conjunto de políticas institucionales para que el horror no vuelva a suceder. El duelo -sostiene esta autora- implica el reconocimiento de que siempre estamos implicados en vidas que no son las nuestras pero que nos involucran plenamente porque somos parte de una comunidad. El duelo -para Butler- es un acto político mediante el cual el ciudadano reconoce que es mucho más que sí mismo.

Elaborar los problemas implica tener conciencia de ellos. Implica también el intento de contrarrestar la tendencia a negar, reprimir o a repetir ciegamente y

nos capacita para adquirir una perspectiva que permita un control y una acción responsable, sobre todo lo que incluya un modo de repetición relacionado con la renovación de la vida en el presente (LACAPRA, 2009,p. 71).

En este ensayo me interesa pensar cuál es la función política del duelo en un escenario, como el actual, caracterizado por una permanente satanización de todo el movimiento de derechos humanos y por la falta de conocimiento que muchos peruanos todavía tienen sobre el conflicto armado. Voy a llamar *poéticas del duelo* a aquellas intervenciones que intervienen en el espacio público y que tienen como finalidad llamar la atención sobre los peligros de evadir o reprimir tales hechos. Se trata de eventos surgen para distanciarse de cualquier triunfalismo evasivo de las deudas que han quedado pendientes y que insisten, una y otra vez, en la necesidad de continuar procesando lo peor del pasado.

Las *poéticas del duelo* en el Perú sacan a la luz temas profundamente incómodos y se proponen interpelar a los ciudadanos de múltiples maneras. Uno de ellos, por ejemplo, es el de las desapariciones forzadas que sigue siendo un hecho evadido -y ocultado- por las distintas autoridades del Perú oficial. Se calcula que fueron más de 15 000 los desaparecidos en el Perú y, por ejemplo, el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) sostiene que todavía existen alrededor de 4 000 fosas comunes, llenas de cadáveres, sin investigar.

Aunque llama la atención la poca visibilidad que este tema tiene actualmente en la esfera pública nacional, en los últimos años se han venido activando un buen número de intervenciones destinadas a neutralizar un discurso oficial irresponsable y por momentos perverso. Es objetivo de este ensayo comentar tales interrupciones simbólicas o poéticas del duelo.

\*\*\*

Karen Bernedo es una artista visual que en los últimos años ha venido insistiendo en que la actual sociedad peruana sigue sin reconocerse como una que ha surgido de la violencia política. Junto con otros artistas, es parte del *Museo itinerante por la memoria*, proyecto que viene cumpliendo un rol sustancial en promover, desde el espacio público, una discusión sobre los efectos de la violencia política en el Perú.

Su intervención *Tránsito a la memoria* consistió, nada menos, que en imprimir las fotos de algunos de los desaparecidos en el reverso de los boletos de una de las empresas de transporte urbano que circulan por la capital. Si, por un lado, el boleto mantenía su diagramación habitual (el nombre y el logo de la empresa, el número, el tipo de pasaje,

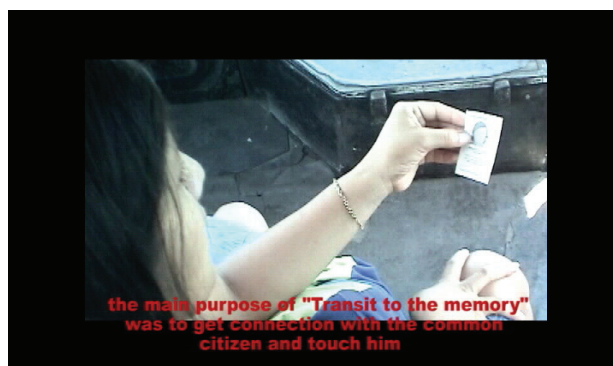
etc), por el otro desconcertaba al pasajero, pues en su lado opuesto aparecía la palabra *Desaparecido* y una foto con algunos datos sobre la circunstancia de la desaparición.



Tránsito a la memoria, Karen Bernedo 2004

Nada más claro que esta intervención para explicar por qué el arte ha venido definiéndose como una interrupción destinada a alterar el sentido de lo cotidiano. Como sabemos, fueron los formalistas rusos quienes subrayaron que la función del arte consistía en desfamiliarizar la realidad ordinaria para neutralizar los hábitos culturales. El arte -sostenían ellos- deforma la realidad para decir algo mucho más potente sobre ella misma.

Reconstruyamos la escena: un pasajero se sube a un micro-bus, compra su boleto y, de pronto, se encuentra con que ese boleto está “deformado” y que lo confronta con el tema de la violencia política. Aunque ese pasajero ya tenga una posición definida sobre el asunto, lo cierto es que el objeto lo impacta por la foto y por los datos de unos acontecimientos que ahí se registran con sobriedad.



Tránsito a la memoria, Karen Bernedo 2004

Es decir, una constatación de lo irremediamente perdido interrumpe la inercia cotidiana, pues el pasajero pasa a sentirse interpelado por algo que viene desde un lugar desconocido pero que logra imponerse con muchísima fuerza. Interrumpir,

en este caso, significa encontrarse ante un objeto doméstico (un simple boleto de autobús), pero que tiene la fuerza para recolocar al ciudadano en el medio de la historia reciente del país. En efecto, estos boletos traen la historia al presente y activan algunas preguntas en el pasajero: ¿Por qué lo mataron? ¿Quiénes lo hicieron? ¿Hay más muertos? Pero otras preguntas también: ¿Por qué han puesto esto en mi boleto? ¿Quiénes han hecho esto?

De hecho, la pregunta por el número de desaparecidos durante la violencia política sigue siendo difícil de responder y fue parte de la investigación de este proyecto. Karen Bernedo trabajó meticulosamente en los archivos de la Defensoría del Pueblo y ahí pudo elaborar una primera lista, pero sin fotografías y sin mayores datos sobre cada episodio. Sin embargo, fue a partir de su contacto con una organización de desaparecidos (COFADER) y especialmente con su presidenta, Julia Castillo, que su trabajo fue volviéndose más consistente. Ahí, Karen pudo escuchar historias diversas, entrevistar a familiares de desaparecidos y recuperar algunas fotos para confrontarlas con los documentos que tenía. Luego de varios meses de trabajo, Karen consiguió establecer una lista de alrededor de unas 200 personas.

Entonces, se dirigió a la empresa Translima, cuyas unidades usaba frecuentemente para trasladarse a la universidad. Poco antes, había observado que detrás de los boletos se ofrecía el espacio como publicidad. Preguntó, entonces, por las condiciones del contrato, buscó dinero, lo consiguió gracias a que ganó un concurso que financiaba el Centro Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos (en ese entonces dirigido por Gustavo Buntinx) y comenzó a trabajar directamente con una imprenta. Finalmente, durante los meses de octubre y noviembre del 2004, dos millones de boletos circularon por algunas de las principales rutas de la capital, especialmente por aquella que recorre toda la Av. Universitaria.

De hecho, los microbuses de Lima son, en realidad, un lugar muy apropiado para recordar a un desaparecido pues el transporte público puede concebirse (más allá de su caos actual) como una amplísima red interconectada, vale decir, como un lugar en el que todos los días nos encontramos con personas que desconocemos, pero que son iguales a nosotros porque usan los mismos servicios. En efecto, recordar a los desaparecidos en el transporte público implica volver a insistir en el lazo social, en el vínculo común, en aquella relación invisible que une a los ciudadanos, a unos con otros, al interior de la nación.



*Tránsito a la memoria*, Karen Bernedo (2004)

De todas formas, la empresa *Translima* pronto le comunicó a Karen que la policía se había acercado a preguntar quién había impreso dichos boletos aunque felizmente, no sucedió nada que lamentar. Por el contrario, como los boletos llevaban impresa una dirección electrónica, Karen comenzó a recibir muchos *mails* donde le contaban historias diversas y, por si fuera poco, algunos medios de comunicación cubrieron lo que sucedía y comenzaron a salir varios reportajes al respecto.

Aquí conviene detenerse en una anécdota adicional: un famoso programa cultural de la televisión peruana se comunicó con Karen pues se habían enterado que “en las combis estaban ocurriendo performances artísticas”. Cuando la ubicaron -con cámaras en mano y dispuestos a grabar todo lo que sucedía- Karen les explicó que la intervención no tenía ninguna espectacularidad, que no había nada extraño en ella y que lo único que estaba ocurriendo era que los pasajeros seguían recibiendo un boleto por su pasaje, aunque ese boleto llevaba impreso -en su reverso- la foto de un desaparecido. “¿Qué? -le dijeron los responsables del programa- ¿Eso es todo lo que has hecho?” “Entonces si de eso se trata, entonces, no has hecho nada y no tenemos nada que filmar aquí.”

Creo que esta anécdota es fundamental porque nos permite entender buena parte de los sentidos de esta intervención. De hecho, su pertinencia política (y estética) no consistió en producir ninguna acción espectacular, sino que simplemente intentó modificar las reglas del juego. Es decir, lejos de proponer algún tipo de visualidad sorprendente, el objetivo consistió en intervenir en la propia experiencia del pasajero, interrumpiendo su cotidianidad y generando un contacto con la materialidad misma de la memoria. Más allá de todas las discusiones sobre si se trataba o no de una intervención artística, en ese momento Karen optó por desentenderse del asunto. Ella misma me lo confesó en una entrevista:

Nunca me importó si ésto era o no era arte. En ese entonces me desentendí de esa denominación. Preguntarme sobre tal condición era profundamente absurdo desde el punto de vista de los receptores y, en realidad, ése era

el punto de vista que a mí me interesaba. De hecho, cuando un pasajero recibía el boleto y se veía confrontado con la foto de un desaparecido y comenzaba a reaccionar ante tal hecho, lo último que se le hubiera ocurrido pensar es que se encontraba en el medio de una intervención artística. En ese momento, el tema del arte estaba por otro lado.

¿Qué fue entonces lo que hizo Karen Bernedo? ¿Dónde está su acción propiamente dicha? ¿En los boletos? ¿En las respuestas de quienes los vieron? ¿En los reportajes que salieron por la televisión? ¿En esos correos que la gente le envió por internet? Su intervención, en efecto, no es casi nada en sí misma, sino que se trata más bien de una interrupción y, como tal de algo que abre hacia una nueva realidad y que plantea una pregunta.

Para Rancière (2007), el arte hace visible algo que antes que no lo era tanto. En un sentido fuerte, la estética implica siempre disentir de las representaciones oficiales y generar formas distintas para reconfigurar lo sensible. El arte no impone ningún contenido: es, sobre todo, un dispositivo que tiene la potencia para reconfigurar nuestra noción misma sobre la realidad y sobre la historia. En ese sentido, la fuerza de *Tránsito a la memoria* residió en que la relación con un simple objeto podía generar tanto una experiencia densa en significados como un notable agente de subjetivación política. De hecho una revelación aparecía en aquellas combis del terrible caos limeño: la ausencia de la verdad sobre lo sucedido.

\*\*\*

Rosario Bertrán estudió diseño gráfico y luego grabado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. “Akito,” como la conocen sus familiares y amigos, creció al interior de una familia militar. Su padre fue un destacado coronel del ejército peruano -espada de honor de su promoción- pero en el primer gobierno de Fujimori le fue cortada la carrera. Su abuelo materno también fue militar y lo son también algunos de sus tíos.

Desde pequeña notó que algo muy grave estaba pasando en el país. Más allá de experimentar, como todos, los apagones y “coches bomba” que se sucedían en Lima, a los niños como ella les decían que no salieran de la “Villa militar” y que nunca le dijeran a nadie que sus padres eran militares. Ahí, en ese lugar, el ambiente era por momentos muy tenso y lleno de sospechas. De hecho, su experiencia de la violencia se formó observando cómo a muchos de los padres de sus amigas los enviaban a las zonas de emergencia y cómo algunos de ellos no regresaban nunca más. Pero Akito también notaba otras cosas: un conocido suyo colaboró en la formación del “Grupo Colina” y hoy cumple una sentencia de 15 años de prisión.

El haber vivido en varias provincias acompañando a su padre, desarrolló en ella una profunda conexión con el país. Aunque desde adolescente siempre había participado de varios programas de trabajo social, ella afirma que la entrega del Informe de la CVR le causó un profundo impacto emocional. “Lo que más me impresionó fueron las cifras: era demasiada gente -me dijo- las cifras eran impresionantes”. Una y otra vez, Akito lo leyó y se sintió profundamente afectada por un número particular: aquel que indica que desaparecieron alrededor de 15,000 personas. “Yo siempre tuve miedo de que desapareciera alguien de mi familia; de solo pensarlo me daba mucha angustia,” me contó con fuerza.

En ese entonces, otro tipo de temas hegemonizaban la discusión política, pero Akito notó que la problemática de los desaparecidos pasaba totalmente desapercibida. Notó que dicha cifra no tenía en la población el mismo impacto emocional que había causado en ella: 15 000 comenzó a parecerle una cifra vacía, casi como cualquier otro número. Entonces, se puso a pensar que los números eran algo que no podían visualizarse por sí mismos; algo así como un concepto imposible de imaginar concretamente. ¿Cómo afrontar dicho problema desde un punto de vista estético y cómo construir una intervención que subrayara la potencia del número y de los datos? Ella insistía: las cifras habían perdido toda fuerza política y era urgente comenzar a recuperarla. Su proyecto intentaría entonces de convertir ese número, 15 000, en algo material y tangible, en una presencia capaz de interpelar a los ciudadanos.

El manto está compuesto por más de 15 000 piezas de tocuyo crudo de 20 por 12 centímetros que llevan serigrafiadas en rojo la palabra *Desaparecido* y que se van uniendo, unas con otras, hasta formar una gran instalación que debe colocarse en un amplio espacio público. Algunas de estas piezas -solo 110- llevan estampada la foto de la persona desaparecida. Todas, sin embargo, están numeradas en dos series de 1/70 000 y de 1/15 000 para hacer referencia tanto al número general de víctimas de como al número específico de la problemática en cuestión. Hace poco, por ejemplo, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, alguien encontró, en este manto, el nombre de su hijo.

De hecho, encontrar los nombres de los 15 000 desaparecidos no fue una tarea fácil. Akito también se dirigió al local de la Defensoría de Pueblo y ahí le proporcionaron una copia digital del Informe Final de la CVR. Pero cuando fue a buscar el listado que le interesaba, se dio cuenta de que la Comisión solo había elaborado un registro general de víctimas sin importar sus diferenciaciones internas. Entonces, ella misma se puso a separar “muertos” de “desaparecidos” y poco a poco fue construyendo lo que necesi-

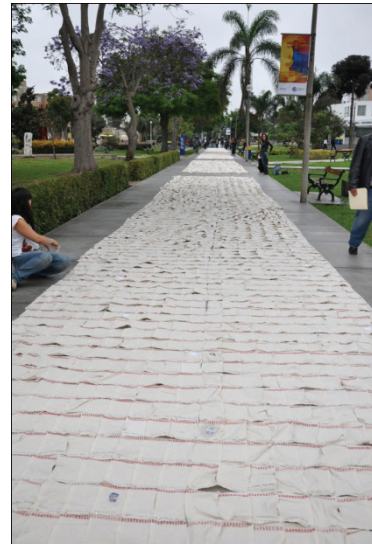


taba. Cuando concluyó la lista, el paso siguiente consistía en escribir los 15 000 nombres en cada uno de los tocuyos y a Akito no se le ocurrió mejor manera que involucrar a toda su familia –una familia de militares- en un proyecto de esta naturaleza. Su madre, sus tías y algunas de sus primas comenzaron a ir a su casa por las tardes y todas ellas fueron cumpliendo la tarea. Akito recuerda una importante anécdota de aquel momento: un día, cuando la sala de su casa estaba completamente llena con los nombres de los desaparecidos, su padre militar llegó y observó el escenario: *Fueron muchos*, les dijo.



*Proyecto 15,000/70,000*, Rosario Beltrán 2010

Hasta el día de hoy, el manto ha sido instalado frente al Palacio de Justicia, en la Plaza central de Huamanga (el parque Sucre), en la avenida principal de la Universidad Católica y en la entrada a la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad Mayor de San Marcos, en la Plaza San Martín en Lima y en el Museo Metropolitano. El objetivo ha sido siempre el mismo: interrumpir el espacio público e intentar reconfigurarlo como un lugar de memoria sobre lo ocurrido. En efecto, la magnitud de la obra muestra la cantidad de desaparecidos trayéndolos al presente. El manto, sin embargo, se presenta como un objeto que quiere *singularizar* a cada uno de ellos ofreciéndoles un espacio que los represente, una pequeña tumba particular. En ese sentido, el manto parecería sostener que “el duelo es una práctica ritual que exige la especificación de las víctimas a las que se dedica. Sin esa especificación, la posibilidad es que el duelo se detenga y quedemos encerrados en la melancolía, la compulsión a la repetición y el pasaje al acto del pasado” (LACAPRA, 2009, p.87).



*Proyecto 15,000/70,000*, Rosario Beltrán 2008 *Proyecto 15,000/70,000*, Rosario Beltrán 2009

Pero sobre todo, y más allá de singularizar a estas personas, esta intervención tuvo como objetivo representar la magnitud del olvido y criticar a un discurso oficial que ya optó por desentenderse de lo sucedido. De esta manera, el manto aspira a constituirse como un objeto que simbolice la larga marca del olvido y el infinito trazo de la memoria.

En mi opinión, son entonces tres las dinámicas que este manto pone en escena. En primer lugar, *apropiarse* del espacio público como un mecanismo crítico ante una esfera pública desentendida de lo sucedido. Luego, *singularizar* a cada una de las víctimas como un intento de resguardar la memoria de cada uno de los que hoy están ausentes. Y, por último, *juntar* nada menos que 15,000 piezas de tela para nombrar no solo las dimensiones del conflicto armado sino también para representar una cultura del olvido que ya encuentra instalada en el centro de la cotidianidad contemporánea.



*Proyecto 15,000/70,000*, Rosario Beltrán 2010

Desde un punto de vista etnográfico, el impacto del manto merece destacarse. Las veces que lo he visto instalado, he notado distintas actitudes respecto: los que

menos, se detienen un instante antes de continuar en su rumbo y, los que más, no dejan de mirarlo con cuidado mientras intentan bordearlo, desviándose de su camino para no pisarlo. Muchos, en efecto, no quieren pasar por encima del manto ya sea porque reconocen que se trata de una “obra de arte” (y ya sabemos que el arte, en su concepción moderna, obliga a mantener una distancia, a respetar su carácter aurático, a “no tocar”) o, simplemente, porque cada uno de esos retazos son entendidos como una pequeña “tumba” que ya no puede volver a profanarse.

En todo caso, son pocos los que protestan y son, casi todos, los que se desconciertan y se descubren reflexionando sobre la muerte ajena pero también propia. Yo he sido testigo de cómo algunos caminantes le han preguntado a “Akito” si es posible pisar el manto y cómo ella ha respondido afirmativamente que sí, “que no hay problema, que pueden pisarlo porque efectivamente ésa ha sido -y es- la actitud oficial ante los desaparecidos”.

Sin embargo, lo cierto es que “pisar” el manto también implica involucrarse con él, entrar en contacto con el pasado y con todo lo sucedido. Entonces, muchas personas lo pisan, ingresan a él sin miedo y se dedican a observar los nombres de los muertos y a buscar aquellos retazos que sí tienen fotos.



*Proyecto 15,000/70,000, Rosario Beltrán 2010*

Concluyo aquí: el manto esta unido por un gran conjunto de imperdibles y ese objeto, ahora representado por esa palabra, aparece como una gran alegoría de toda esta intervención. Como sabemos, “imperdible” nombra aquellos objetos destinados a unir pedazos de tela. Un imperdible junta, pero siempre hay que tener cuidado con él porque, debido a su punta, también puede hacer daño. Los desaparecidos son exactamente aquello para sus familiares: personas imperdibles que han quedado anclados para siempre en la memoria; personas perdidas que ya no pueden perderse nunca más.

\*\*\*

Impulsada por el colectivo *Desvela*, esta intervención consiguió involucrar a muchos de los familiares de los desaparecidos a fin de construir una propuesta participativa donde importa el objeto -la chalina- pero, sobre todo, donde importa además la dinámica que su producción genera en la esfera pública. Por distintas razones que comentaré a continuación (una vergonzosa censura, entre ellas), *la chalina de la esperanza* ha sido una importante intervención simbólica que también se propuso recolocar el tema de los desaparecidos en la agenda política.

El proyecto comenzó cuando la fotógrafa Marina García Burgos asistió, en la ciudad de Huanta, a la presentación de las prendas encontradas luego de la exhumación de la fosa donde yacían los muertos de una atroz matanza comunal. La comunidad de Putis fue, en efecto, cruelmente asesinada por las Fuerzas Armadas del Ejército Peruano en 1984 mientras huía de Sendero Luminoso. Los testimonios aseguran que capitanes y soldados engañaron a los pobladores asegurándoles que les iban a dar protección. Convenciéndolos de la necesidad de construir una piscigranja que les pudiera servir para su mantenimiento, los animaron a cavar una gran fosa. Una vez concluida, los fusilaron a todos ahí mismo, incluyendo a los niños y a los ancianos.



Exhumación de la fosa de Putis

Veintiséis años después, la fosa fue abierta por el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) como parte de las investigaciones que se siguen realizando sobre el periodo de la violencia. Algunos huesos humanos fueron apareciendo pero sobre todo impactó encontrar las ropas que no se habían deteriorado a pesar del paso del tiempo. Entonces no se les ocurrió mejor idea que exponerlas en un gran salón para que a través de ellas (de su tejido, de sus colores) la gente pudiera reconocer a sus familiares. Presenciar dicha exposición fue impactante para Marina y así comenzó a pensar que el tejido no solo era la huella del ser querido sino también como un producto muy viejo en el que los griegos también se habían detenido: ¿Era el tejido el símbolo de un reencuentro o, al menos, de alguna explicación?

Por su formación profesional, Marina siempre se había preguntado por la función de la cultura visual en el contexto posterior al conflicto y quería intervenir con su trabajo. ¿Cómo simbolizar esas violaciones a los derechos humanos cuyas imágenes suelen escapar a las formas clásicas de representación? ¿Cómo construir un objeto que combine su potencia simbólica con la creación de nuevas formas de sociabilidad entre las poblaciones involucradas? ¿Cómo intervenir visualmente para influir en la esfera pública del país?

El tejido (y luego su cristalización en una chalina) fue el símbolo que Marina seleccionó para activar una intervención que retomara las luchas que los familiares de los desaparecidos libraban por saber qué ocurrió con ellos y por exigir justicia y reparaciones. En ese momento, le comentó el proyecto a la periodista Paola Ugaz -a quien había conocido en Huanta el mismo día de la exposición de las prendas- y a Morgana Vargas Llosa con quien trabajaba una investigación sobre el destacado fotógrafo Oscar Medrano. Las tres tenían iniciativas separadas sobre el problema de los derechos humanos en el Perú pero con la chalina decidieron sumar esfuerzos y comenzar a trabajar juntas en un proyecto que las entusiasmó desde el principio.

Como en los dos casos ya comentados, también nos encontramos ante una intervención situada mucho más allá de los paradigmas tradicionales que han venido definiendo la producción del objeto artístico. Nuevamente, lo que aquí importa no es solo el objeto, sino la dinámica social que intenta activarse a partir de la construcción de un autor colectivo, de la multiplicación expansiva del objeto en el cuerpo social y, sobre todo, de su posicionamiento público como un dispositivo de interpelación política y de subjetivación ciudadana.

Desarrollaré cada uno estos puntos de manera simultánea. Comencemos diciendo que el proceso de construcción de la chalina fue paulatino y comenzó en la oficina del EPAF, en Ayacucho, con algunos familiares que comenzaron a llevarse lana para tejer en sus casas. Este proceso duró algunas semanas pero luego las organizadoras decidieron cambiar de estrategia e invitar a la gente a tejer en la propia oficina. Aquello resultó más interesante y comenzó a congregarse a una mayor cantidad de participantes: *Yo ya tejí mi pedazo pero mi vecina y mis cuñadas también tienen desaparecidos y también quieren venir a tejer* fue, por ejemplo, el testimonio de una señora en Huamanga le dijo a Marina. El rumor -mecanismo básico de las culturas subalternas- comenzó a jugar un rol muy activo en la difusión del proyecto.

No se trataba, sin embargo, de reuniones dramáticas y angustiantes. Por el contrario, el ambiente para tejer generaba un espacio amable y conmovedor donde mucha gente comenzaba a conocerse y donde asistían personas que nunca quisieron denunciar lo que les había sucedido pero que ahí, tejiendo en ese espacio, se sentían más cómodos y acogidos. De hecho, cargada de resonancias diversas, esta chalina resignificaba a un viejo lenguaje andino, una práctica tradicional, muy conocida por la gente. La construcción de un objeto con estas características, tan visual y tan vivo, comenzó a motivar a todos los asistentes.

Las reuniones para tejer (rápidamente denominadas “tejetones”) fueron multiplicándose en Ayacucho (se tejió en los barrios de Carmen alto, San Juan Bautista, en Huanta, en Cayara) hasta llegar a Lima donde luego de una marcha de familiares de desaparecidos un grupo de mujeres se pusieron a tejer nada menos que frente al Palacio de Justicia. Tal hecho llamó mucho la atención de la prensa, de los transeúntes y de la policía porque se trataba de una manera realmente inédita de protestar.



Tejiendo en la calle

La expansión de la chalina fue cada vez en aumento y mucha gente que no estaba directamente vinculada con la problemática de los desaparecidos quiso también participar y entonces una “chalina solidaria” comenzó a emerger de la ciudadanía. Si en un inicio la Cooperación Española y la Cruz Roja habían apoyando el proyecto (con algunos fondos para comprar lana y palitos de tejer), fue con el respaldo de Amnistía Internacional que el proyecto adquirió una dimensión mayor. En efecto, poco tiempo después de este apoyo (que no se tradujo en fondos sino en contactos internacionales), el colectivo *Desvela* comenzó a recibir paños de chalina enviados desde distintas partes del mundo. “Perdimos el control; comenzamos a recibir chalinas de todos lados y mucha gente comenzó a enviarnos, además, fotografías de las reuniones que se organizaban para tejer en distintos puntos del país”, me contó Marina.

Expandiéndose cada vez más, la intervención comenzaba a lograr su objetivo. Me refiero a que diferentes sectores de la población comenzaron a hacerla suya y fueron apropiándose fuertemente de ella. Así, el proyecto de estas tres activistas (de Marina, Paola y Morgana) dejó de ser, efectivamente, el proyecto de ellas tres. Ya con más de un kilómetro de extensión, actualmente la chalina ha sido tejida por más de un millar de peruanos pero también había recibido aportes de Austria, Bélgica, España, Holanda, Reino Unido, Turquía y Japón.

Pero aquella expansión tuvo como punto de quiebre la censura a la que fue sometida la chalina en Lima, en noviembre del 2010. Los hechos fueron los siguientes: las organizadoras consiguieron que la chalina se hiciera pública en un lugar estratégico: en San Isidro, uno de los distritos de clase alta donde muchos de los principales poderes políticos, económicos y simbólicos se han asentado. La elección no fue adrede, pero funcionaba perfectamente bien aunque el fantasma de una censura siempre estuvo presente. En realidad, San Isidro era un lugar políticamente clave pues se trataba, justamente, de intentar influir en un lugar de poder.

La inauguración fue un éxito: asistieron muchos de los familiares de las víctimas que viajaron especialmente a Lima para acudir a tal evento. Personalidades de la alta cultura también estuvieron ahí y dieron declaraciones muy positivas. El propio alcalde de San Isidro participó de una ceremonia a la que todos calificaron como entrañable y conmovedora. En realidad, la exposición de la chalina generó una verdadera “zona de contacto” donde los sectores más altos del país compartieron el mismo espacio con las madres de los desaparecidos, muchas de ellas de origen rural. Cuando al final de la noche, un periodista le preguntó a Paola Ugaz qué sentía por el éxito de la inauguración, ella, contentísima, manifestó lo siguiente: *yo siento que mañana va a ser un mejor día para el país.*

Al día siguiente, sin embargo, ocurrió exactamente lo contrario. La exposición fue censurada y Antonio Meier, el alcalde de San Isidro, se encargó de demostrar efectivamente en qué tipo de país vivimos los peruanos y qué tipo de políticos hemos tenido siempre. De manera imprevista, ordenó que tanto el *slide show* de fotografías sobre el periodo de violencia, como un audio de testimonios especialmente preparado para la muestra, fueran retirados de la sala. La encargada de cultura reaccionó como suelen reaccionar los funcionarios más tradicionales en el Perú: optando por defender aquello que es indefendible.

Habría que subrayar que el mencionado alcalde pertenecía al partido más conservador del país: un partido minúsculo, pero vinculado al Opus Dei y con gran influencia en el gobierno de Alan García, a través del entonces Ministro de Defensa, Rafael Rey (quien, por otro lado, había intentado sacar un decreto para promover la impunidad de los sectores militares) y del Cardenal de Lima, Juan Luis Cipriani, conocido por su sistemático desprecio a las organizaciones de derechos humanos y por su negativa ante cualquier iniciativa de justicia hacia las víctimas de la violencia política.

Cuando -ya en el medio de un escándalo que había llegado a la prensa internacional- la opinión pública presionó para saber las razones de la censura, el argumento oficial fue realmente increíble: *porque no es una muestra apta para los niños* dijeron los funcionarios. A diferencia de otros países, por ejemplo, donde la educación pública alienta el debate sobre el horror del pasado desde la educación primaria, en el Perú, la clase política (y los sectores altos) siempre ha optado por evadir la reflexión sobre este periodo, por interpretarlo según sus intereses o por dejarlo en el olvido.

En todo caso, el desmontaje de la muestra fue tristísimo y muy duro para todos los asistentes: si el día anterior en esa galería había reinado un espíritu de solidaridad entre las distintas clases sociales, esa mañana hubo silencio pero, sobre todo, un gran desconcierto entre los familiares de los desaparecidos que, una vez más, constataban cómo la sociedad y el Estado les daban la espalda y cómo nunca importaban sus reclamos. De hecho, ni el presidente Alan García -siempre tan proclive a comentarlo todo- ni ninguna autoridad política, se manifestaron contra tal censura y todo quedó reducido a ciertos medios de comunicación hasta que un nuevo actor entró en juego: Susana Villarán. Recién electa como nueva alcaldesa de la ciudad, Villarán ofreció que su gestión iba a reparar tal hecho y ofreció nada menos que el Palacio Municipal para albergar nuevamente a la chalina y a toda la muestra en general.

Y así fue efectivamente: la nueva gestión municipal asumió funciones el 3 de enero del 2011 y el 18 del mismo mes, en el marco de las celebraciones por el aniversario de Lima y por el centenario de José María Arguedas, la chalina fue colgada nada menos que en el frontis del Palacio Municipal como un gesto reparador de altísimo contenido político. La chalina ocupó entonces, casi por un mes, el lugar más emblemático de la ciudad. Frente al Palacio de Gobierno y frente a la Catedral de Lima, la chalina apareció como un objeto que posicionaba el tema de los desaparecidos como una deuda pendiente. Nuevamente, a la ceremonia de reinauguración asistieron



muchos familiares de las víctimas y un conjunto de personalidades como el escritor Mario Vargas Llosa, el padre Gustavo Gutiérrez y la actriz Magaly Solier quien cantó en quechua como homenaje a su abuela también desaparecida en el poblado de Luricocha, muy cerca de Huanta.



Galería Pancho Fierro. Municipalidad de Lima Metropolitana

En suma, la *chalina* se constituyó como un poderoso símbolo contra el permanente desinterés que la clase política peruana continúa demostrado frente a los familiares de los desaparecidos. Se trató de una intervención que quiso movilizar a la ciudadanía, que apostó por un tema invisibilizado y que intentó productivizar la memoria haciendo visible lo que hoy sigue ausente. En el Perú, es importante afirmarlo siempre, los desaparecidos de la violencia política siguen sin sentirse como propios y la pregunta por ellos sigue siendo una demanda exclusiva de sus familiares. A diferencia de lo que sucede en otros países, estos muertos en el Perú nunca cuentan como parte de la comunidad nacional.

De hecho, la presencia pública de la *chalina* dio cuenta de los pocos espacios de enunciación que tienen los familiares de las víctimas en el espacio político actual y que, en algún sentido. En todo caso, una *ética de la enunciación* (PERIS BLANES, 2005, p.20) se puso en juego pues la *chalina* se convirtió en el espacio donde aquellos testigos sistemáticamente silenciados pueden mostrar su voz: ella fue un dispositivo para neutralizar la imposibilidad del saber y del decir de muchos familiares. Como las otras dos intervenciones que he comentando en este ensayo, la *chalina* intentó constituirse como un testigo de lo ocurrido y como lugar para nombrar una verdad incómoda y sistemáticamente negada.

En suma, las tres intervenciones que he comentado dan cuenta de los intentos por construir nuevas formas de visibilidad política y nuevos agenciamientos ciudadanos, al interior de un escenario, como el peruano, que impide que el testigo pueda hablar y que

nunca está dispuesto a reformular el proyecto de nación que hemos heredado. Estas tres intervenciones confrontan al Perú con la verdad de su propio trauma y, más aún, con la obscenidad de su negación oficial. Las tres asumen como imperativo reconfigurar la identidad de ciertos testigos y, más aún, de convertirnos en testigos a todos los ciudadanos.



Frontis de la Municipalidad de Lima Metropolitana. Marina García Burgos (2011)

Estas tres intervenciones son importantes porque más allá de su reclamo histórico, de su posicionamiento como archivo de la memoria visual en el país y de su conquista de espacios de poder (las combis, las calles, la plaza pública), consiguieron articular a tres mujeres limeñas con las organizaciones de víctimas, con muchos activistas de derechos humanos, con diversos intelectuales locales y con redes de todo tipo. En ese sentido, tanto en los boletos, en el manto como en la chalina, es posible observar un punto de encuentro entre lo letrado y lo popular, entre las provincias y Lima, y entre Lima y las redes internacionales. El cruce entre el activismo social, la performance política y los artefactos culturales muestra, una vez más, la fertilidad simbólica, su operatividad política y la voluntad obcecada de una terca resistencia ciudadana.



Tejetón en Acccomarca.

## Bibliografía

BUTLER, Judith. Al lado de uno mismo: en los límites de la autonomía sexual. In **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós, 2006.

DEGREGORI, Carlos Iván. **Qué difícil es ser Dios**: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999. Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. In **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

LACAPRA, Dominick. **Representar el Holocausto**. Historia, teoría, trauma. Buenos Aires: Prometeo libros, 2009.

KUSIP, Víctor. Duelo y melancolía en el neoexpresionismo alemán. La representación de la subjetividad alemana. In **Signos de la psique en el arte moderno y contemporáneo**. Madrid: Akal, 2003.

PERIS BLANES, Jaume. **La imposible voz**. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo. Santiago: Cuarto propio, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

\_\_\_\_\_. **El desacuerdo**. *Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

ZIZEK, Slavoj. **El sujeto espinoso**. El centro ausente de la ontología política. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014