

Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista	Titulo
Vich, Víctor - Autor/a;	Autor(es)
La cultura en las crisis latinoamericanas	En:
Buenos Aires	Lugar
CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales	Editorial/Editor
2004	Fecha
	Colección
política; participacion social; conflictos sociales; crisis; cultura; Fujimori; Peru;	Temas
Capítulo de Libro	Tipo de documento
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100918085432/4vich.pdf	URL
Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.0 Genérica http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



VÍCTOR VICH*

DESOBEDIENCIA SIMBÓLICA

*PERFORMANCE, PARTICIPACIÓN Y POLÍTICA AL FINAL DE LA DICTADURA FUJIMORISTA*¹

EN 1997, TRES MIEMBROS del Tribunal Constitucional del Perú fueron destituidos por el Poder Ejecutivo pues habían declarado inaplicable la ley de “interpretación auténtica” (así se llamaba) que los congresistas de la bancada oficialista aprobaron meses antes a fin de asegurar una nueva reelección del gobierno de Fujimori. Por ello, trabajadores, estudiantes universitarios y algunos políticos de la oposición salieron a marchar por las calles, y de esta manera establecieron un acto que por fin rompía el miedo, la abulia y el discurso antipolítico que había conseguido impregnarse en el país casi desde el inicio de la década del noventa. Desde ese entonces las protestas fueron haciéndose cada vez más presentes, y poco a poco las calles fueron convirtiéndose en verdaderos espacios generadores de opinión popular y de diversas formas de intercambio político entre los ciudadanos.

* Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

¹ Quiero agradecer a los investigadores del Grupo de Trabajo Cultura y Poder auspiciado por CLACSO bajo la coordinación de Alejandro Grimson. En el Perú, Víctor Delfín, Gustavo Buntinx, Susana Torres y Roxana Cuba me concedieron diversas entrevistas y este trabajo es también producto de interesantes conversaciones con cada uno de ellos. Como siempre, Gonzalo Portocarrero y Romeo Grompone fueron interlocutores constantes durante la escritura de este ensayo.

En este trabajo me interesa analizar las distintas *performances* que se produjeron durante los últimos meses de la dictadura fujimorista y que tuvieron como finalidad aprovechar el espacio público como un lugar privilegiado de comunicación ciudadana, vale decir, como un espacio destinado a producir una intervención simbólica que resignificara el sentido de lo político y lo comunal. Quiero sostener que durante aquel tiempo estas *performances* cumplieron una importante función en la caída del gobierno en tanto definieron su campo de batalla sobre algunos de los soportes imaginarios de la nación y así terminaron por constituirse como prácticas altamente metafóricas acerca de cómo podrían constituirse las nuevas relaciones entre la sociedad civil y el Estado.

Me interesa, entonces, atravesar narrativamente la mencionada experiencia política del Perú contemporáneo a partir de tres categorías que en los últimos años se han vuelto muy importantes en los debates articulados al interior de la ciencia política y la crítica cultural. Me refiero a la categoría de *performance*, al concepto de esfera pública y a la teoría de los llamados nuevos movimientos sociales. Lejos de involucrarme en una discusión detallada, por *performance* haré referencia a una forma de expresividad que es actualizada en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las más importantes prácticas o símbolos que estructuran la vida comunitaria (Diamond, 1998: 6). En efecto, al buscar redefinir el ejercicio del poder social, las *performances* permiten observar las posibilidades de agencia de los sujetos y los espacios vacíos que la hegemonía no ha podido aún conquistar. Al mismo tiempo, por esfera pública no voy a entender una dimensión estática ni previamente constituida de la vida social sino más bien el rol de la sociedad civil por generar un espacio de producción crítica de opinión popular (Arato y Cohen, 1999: 37). Se tratará, por tanto, de observar el signo de lo político en la calle y la capacidad de ésta para legitimar un poder alternativo. Y de todo lo dicho acerca de los nuevos movimiento sociales me interesa resaltar que las luchas por una nueva ciudadanía no solamente expresan la voluntad de construir una estrategia política diferente de la oficial sino además una política cultural que asuma a las representaciones y a los significados de la vida cotidiana como elementos centrales y constitutivos de la nueva hegemonía por conquistarse (Dagnino, 2001: 57).

En primer lugar haré una breve crónica del surgimiento de los grupos de artistas que protagonizaron la mayor cantidad de acciones en Lima y describiré algunos puntos relevantes del contexto social y político de aquellos momentos. Luego pasaré a comentar algunas *performances*, en la astucia de sus símbolos y en su capacidad articuladora de nuevos significados políticos. Finalmente, la combinación teórica de las categorías arriba descritas me ser-

virá -espero- para evaluar todo el proceso y para dar cuenta de cómo, durante un momento en el Perú, el discurso de la cultura (o del “arte,” si se quiere) sustituyó al discurso político y pasó a convertirse en una herramienta contestataria y en un dispositivo político realmente denso.

BREVÍSIMA HISTORIA: MOVIMIENTOS SOCIALES, ACCIONES COLECTIVAS, SOCIEDAD CIVIL

Luego del autogolpe de 1992, la oposición a la dictadura de Fujimori comenzó a caracterizarse por su debilidad simbólica pero sobre todo por su incapacidad articuladora en términos de la formación de nuevos colectivos sociales². Al momento de la estrepitosa caída de los partidos políticos en el Perú, las pocas acciones de protesta que se realizaban siempre fueron vistas como hechos aislados producto de grupos sin mayor fuerza política. A nivel internacional Mario Vargas Llosa se había convertido en un combativo opositor al régimen, pero en el orden interno -salvo excepciones como las del Foro Democrático o “Mujeres Por La Democracia- destacaba realmente la ausencia de un verdadero movimiento ciudadano.

El antecedente más remoto de La Resistencia podría localizarse en 1996 luego de que el congreso fujimorista aprobara la ley de amnistía contra los militares implicados en la violación de los derechos humanos. Indignados por tal hecho, muchos artistas reaccionaron simbólicamente (Eduardo Villanes realizó varias *performances* públicas y Susana Torres comenzó a investigar simbólicamente el tema de la bandera) hasta que el destacado escultor nacional, Víctor Delfín, decidió salir a protestar en las calles encabezando una importante marcha que luego se cristalizaría en el movimiento “Todas las sangres, todas las artes”. Durante los meses siguientes este colectivo fue uno de los más activos promotores de eventos de oposición, y en él confluyeron personalidades que tenían historias políticas diversas: Leslie Lee, Roxana Cuba, Ana María Ortiz y Herbert Rodríguez fueron los más entusiastas. Entre todos ellos comenzaron a proponer una idea realmente relevante: la lucha contra la dictadura debería estar impregnada de una atmósfera cultural capaz de articular poderosos símbolos que estuvieran destinados a transformar el imaginario oficial de régimen. Se trataba, entonces, de comenzar a derrocar a la

2 Elegido democráticamente en 1990, Fujimori decidió cerrar el Congreso dos años después y suspender la constitución en lo que se denominó el primer autogolpe de la tradición latinoamericana. Instauró, por tanto, un gobierno apoyado en las fuerzas militares y en un gran aparato político basado en la centralización del poder, el control de los medios de comunicación y la corrupción generalizada.

dictadura desde los símbolos y el arte. En un inicio La Resistencia se planteó como una especie de “coordinadora” de colectivos políticos, y consiguió articular a un importante grupo de ciudadanos que asumían, cada vez con mayor vehemencia, la lucha contra la dictadura como una necesidad impostergable.

Por otro lado, pero algún tiempo después, más específicamente la noche del 9 de abril de 2000, es decir, luego del gran fraude de la tercera reelección, otro grupo de artistas también decidió enfrentarse a Fujimori utilizando símbolos culturales³. Las ideas de fondo fueron tres, y consistieron en desacreditar tal escrutinio electoral, presionar para la realización de nuevas elecciones y convocar a un gran movimiento de desobediencia civil. Armado de velas, lazos negros, crucifijos e inclusive con un féretro de por medio, un grupo de gente proveniente de las artes plásticas entre los que se encontraban pintores y críticos como Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero, Sandro Venturo y Natalia Iguíñiz realizaron el entierro político de la Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE) en una solemne ceremonia en la que frente al Palacio de Justicia se daba por muerto al régimen de Fujimori y se desautorizaba públicamente cualquiera de sus futuras acciones. Esta primera *performance* marcó el surgimiento del Colectivo Sociedad Civil que, con el pasar de los meses, comenzaría a tener un impacto político realmente inusitado.

Sabemos que el surgimiento de los movimientos sociales implica una insuficiencia de las identidades existentes y de los marcos institucionales encargados de nombrarlas. Sabemos también que todo movimiento es una forma de acción colectiva que tiene entre sus objetivos construir nuevas identidades enmarcadas en diferenciados sentidos de la vida comunal. Surgidos básicamente de las clases medias ilustradas, estos dos grupos se dieron cuenta de que nuevas formas de protesta eran necesarias y de que ya no se trataba solamente de “encabezar la revuelta” sino, sobre todo, de comenzar a producir un sentido alternativo de la acción (Revilla, 1995: 379).

“LAVA LA BANDERA”

Probablemente la Marcha de los Cuatro Suyos haya sido la movilización más grande y organizada de la historia republicana del país. No creo que se trate

3 Fujimori fue reelegido en 1995 como presidente del Perú. La constitución aprobada en 1993 impedía su tercer gobierno, pero aquella ley de “interpretación auténtica” sostuvo que su candidatura en el 2000 no sería la “tercera” sino simplemente la segunda reelección.

de la más importante pero sí de un momento político central que sacó a la luz la voluntad democrática de buena parte de los peruanos. Se calcula que en ella participaron alrededor de 250 mil personas, de las cuales más de 40 mil llegaron a Lima desde el interior del país. Si en el pasado prehispánico aquellas grandes movilizaciones tuvieron un carácter sagrado y religioso, en el Perú de Fujimori se trató de una protesta y un ejercicio cívico para repensar la ciudadanía. A pesar de la intensa “guerra sucia” que el gobierno desató contra ella, y sobre todo de la gran cantidad de operativos psicosociales que se utilizaron para intentar desacreditarla, lo cierto es que el 27 de julio de 2000 los peruanos que caminaron por las calles del centro de Lima sintieron que algo diferente sí era posible, y que entonces era necesario retornar a las bases mismas de la vida colectiva⁴.

“Lava la bandera” fue una *performance* que comenzó a desarrollarse meses antes de la Marcha de los Cuatro Suyos, pero en realidad adquirió inusitada fuerza luego de ella. Su objetivo fue producir una imagen emocional que pudiera remover la conciencia colectiva a partir del cuestionamiento de una de las más estables bases simbólicas de la nación: la bandera peruana. Como un “ritual participativo de limpieza de la patria” (Buntinx, s/f: 5), sus creadores decidieron nada menos que “lavar” la bandera peruana para poner en escena toda la corrupción a la que el régimen de Alberto Fujimori nos había conducido. Se trataba de construir un símbolo de protesta que al mismo tiempo contuviera un sentido emancipador y ciertamente propositivo: una especie de vuelta a la vida a partir de un nuevo bautismo ciudadano. En efecto, en aquellos momentos la patria estaba más sucia que nunca, putrefacta. Durante la última década la habían ensuciado aún más Fujimori y Montesinos y, por tanto, era necesario lavarla -con jabón y batea- en uno de los espacios más claramente representativos de la vida social en el Perú: la plaza pública, específicamente, la plaza mayor de la ciudad de Lima.

De doce del día a tres de la tarde, todos los viernes del año, muchos ciudadanos comenzaron a acudir a tal lugar pues ahí, en el medio de bateas rojas, agua limpia y “jabón Bolívar” se procedía públicamente al lavado de la bandera peruana en un ambiente que combinaba la fiesta con la protesta social. Con el pasar del tiempo, las colas fueron incrementándose y mucha gente de

⁴ Entre la cantidad de operaciones que el gobierno de Fujimori realizó para desalentar la marcha se podría subrayar la detención de los autobuses en las carreteras, el reparto de volantes que calificaban de “subversivos” a diferentes líderes de oposición y un conjunto de atentados terroristas como el siguiente: salvándose de morir, el 17 de julio una camioneta sin conductor embistió brutalmente contra la casa de un dirigente popular organizador de la mencionada marcha. Los principales medios periodísticos, algunos pocos todavía libres del control, registraron la noticia.

diferentes clases sociales asistió a la plaza con el objetivo de expresar así su indignación frente al régimen. La ceremonia tenía varios momentos y no se detenía tan fácilmente en el tiempo: una vez limpia, la bandera era meticulosamente exprimida y luego colgada en los grandes tenderos de ropa que ahí mismo, delante de la sede central del gobierno, se habían implementado para convertir dicho espacio en un “gigantesco tendal popular” (Buntinx, s/f: 6).

Como me lo explicó el mismo Buntinx en una conversación personal, el auge de “Lava la bandera” ocurrió como consecuencia del gran descrédito de la clase política, pues luego de la muerte de siete personas en la Marcha de los Cuatro Suyos el gobierno de Fujimori se había encargado de difundir la idea de que esas muertes eran culpa de un rebrote senderista impregnado en la protesta social. Como ahora sabemos, en aquel momento, el Servicio Nacional de Inteligencia, controlado por Vladimiro Montesinos, tenía como objetivo desacreditar cualquier elemento antagónico acusándolo de terrorista y asociándolo con Sendero Luminoso. La televisión, la radio y sobre todo la cantidad de tabloides de la prensa amarilla fueron los encargados de difundir esta idea y de propagarla sin piedad a lo largo y ancho del país⁵.

Por ello, muchos políticos de línea conservadora decidieron comenzar a “pactar” con el gobierno y renunciaron a seguir luchando en las calles. De esta manera, bien puede decirse que “Lava la bandera” representó la presión de un sector de la sociedad civil que no quería dar su brazo a torcer y que había decidido conducir la protesta hasta sus últimas consecuencias. Es decir, todos los ciudadanos que nunca estuvieron de acuerdo en negociar políticamente con un régimen ya muy claramente mafioso encontraron en “Lava la bandera” su mejor lugar de resistencia. Por ello, Buntinx afirma que esta *performance* llegó a convertirse en “la retaguardia estratégica del movimiento opositor”, y curiosamente su difusión fue cada vez más en aumento.

En efecto, al poco tiempo de la Marcha de los Cuatro Suyos, todos los departamentos y provincias del Perú comenzaron a lavar la bandera en sus respectivas plazas públicas y, por si fuera poco, alrededor de veinte comunidades peruanas en el extranjero hicieron lo mismo, llamando la atención de la prensa internacional. Pero eso no es todo: pensada las posibilidades de su “efecto de replicabilidad,” los símbolos de “Lava la bandera” llegaron a ser asombrosamente expansivos no sólo por la cantidad de gente que comenzó a involucrarse con ellos, sino además porque sus significantes comenzaron a sustituirse, descontroladamente, en múltiples direcciones. Así también, por

⁵ Como hoy se sabe, fue el Servicio Nacional de Inteligencia (SIN) el que colocó la dinamita en el local central del Banco de la Nación.

aquellos días, se lavaron los uniformes de los generales corruptos en las afueras del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, las togas de los jueces mafiosos delante del Poder Judicial e, inclusive, yo mismo vi lavar banderas del Vaticano en la Catedral de Lima el día que se produjo la escandalosa misa de recibimiento a Juan Luis Cipriani que acababa de ser nombrado Cardenal del Perú por Karol Wojtyła⁶.

De esta manera, “bandera” (en tanto símbolo de *unidad*) y “plaza pública” (en tanto signo de la *centralidad del poder*) se convirtieron ambos en los dispositivos utilizados para poner de manifiesto la absoluta crisis del pacto social en el Perú y, sobre todo, para proponer una manera nueva de significar la nación desde el principio. En estos tiempos de globalización, “Lava la bandera” demostró que el Estado nacional sigue siendo un marco fundamental en la definición de las identidades sociales y que la construcción del sujeto ciudadano se encuentra inevitablemente atravesada por lo simbólico y por lo político. Es decir, las banderas no solamente continuaron marcando el sentimiento de pertenencia a un colectivo nacional sino que además establecieron una poderosa demanda: con sus colores, ellas representaron emocionalmente el patrimonio simbólico sobre el cual buena parte de la subjetividad encuentra sustento, y por lo mismo exigieron que las promesas del pacto social fueran cumplidas.

A partir de elementos muy comunes y de prácticas tan habituales, esta *performance* puso de manifiesto las conexiones entre vida cotidiana y política, y demostró que la construcción de un nuevo sujeto -un sujeto ciudadano diferente- bien podía partir de una radical interpelación simbólica. Creo, además, que otros de los significados básicos que “Lava la bandera” intentó restituir en la cultura nacional, en el medio de una absoluta crisis política, fueron el de la transparencia en la gestión pública y la necesidad democrática de la participación popular.

PON LA BASURA EN LA BASURA

Luego del destape del primer “vladivideo”, donde se mostraba la compra de un congresista opositor para que se pasara a la bancada oficialista, el grado de indignación ciudadana fue muchísimo mayor y, a través de lo grotesco de dichas imágenes, la sociedad peruana tuvo que enfrentarse a una imagen

⁶ Cómplice de la dictadura, sobre Juan Luis Cipriani debería producirse una seria investigación académica y demás.

totalmente degradada de sí misma: una especie de espejo donde el país podía reconocer el lado más perverso de su identidad y de su historia. En ese video, y en los muchos otros que siguieron días después se mostraba no solamente la verdadera realidad de la mafia *fujimontesinista* sino algo mayor y mucho más trágico que se relacionaba con toda nuestra cultura y que nos interpelaba sin compasión⁷.

Desde ese momento, para el Colectivo Sociedad Civil el objetivo se volvió mucho más claro, y había que comprometerse con él de una manera rápida y contundente: ya no se trataba solamente de derrocar al régimen de Fujimori y Montesinos sino, sobre todo, de generar un gran movimiento ciudadano que pudiera acabar con la impunidad histórica en el Perú y meter a la cárcel al presidente y su asesor. La *performance* que pasaré a comentar fue sustancial dentro de la lucha política de aquellos días, pues proponiéndoselo o no ésta pudo canalizar toda la violencia que la población peruana experimentaba y que comenzaba a manifestarse de múltiples maneras.

Bajo el lema “Pon la basura en la basura”, la idea consistió en el reparto de más de 300 mil bolsas de basura con las fotos impresas de Fujimori y Montesinos vestidos con el conocido traje a rayas de presidiario común. Tal vestimenta era simbólicamente muy importante porque articuló dos significados hasta entonces socialmente desvinculados: terrorismo y corrupción. En efecto, a partir del recuerdo de las presentaciones de los terroristas capturados durante los primeros años del régimen, el objetivo de esta *performance* consistía en que la gente asociara que los males del terrorismo realmente podían compararse con los de la corrupción (es más, que *la corrupción era una forma de terrorismo*) y que si unos ya estaban en la cárcel, a los otros debiera esperarles el mismo destino.

Producida a la manera de lo que en la tradición latinoamericana se ha venido llamando un “escrache”, “Pon la basura en la basura” consistió, como su nombre lo indica, en embasurar tanto las instituciones más emblemáticas del régimen (el Canal 2, el Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas) como las casas más conocidas de los políticos fujimoristas a modo de acto de protesta e indignación frente a todo lo sucedido. Hay que subrayar que las bolsas no llevaban basura adentro, y solamente estaban llenas de papel periódico, o de aire, algunas veces. Sin embargo, fue en la casa de la congresista

7 Por “vladivideo” se hace referencia a todas aquellas cintas de video que fueron grabadas por Vladimiro Montesinos donde se registraban actos de corrupción y que servían para extorsionar a los involucrados. En ellas aparecen congresistas, jueces, funcionarios públicos, banqueros y los principales dueños de los canales de televisión recibiendo grandes sumas de dinero.

Martha Chávez, responsable permanente del bloqueo sistemático de las investigaciones contra la corrupción, donde los excrementos aparecieron volando por los aires, nada menos que saliendo desde su propia casa. Nadie sabe cómo, pero aquel ritual terminó con el asombroso descubrimiento de la gran cantidad de basura que almacenaba en su hogar y que fue arrojada a los ciudadanos que habían ido a protestar poderosamente delante de su casa.

Sin embargo, el embasuramiento más notable fue el de la casa del entonces vicepresidente de la República, Arnaldo Márquez, porque se produjo en un momento de trascendental importancia política. El 19 de octubre Fujimori ya se había fugado del país, y el 22, en un representativo gesto de hegemonía técnica y mediática, renunció por fax desde Japón. Su huida marcó el punto culminante de una mafiosa manera de actuar que no encontró otros medios para afrontar los increíbles destapes que ya un sector del periodismo y de la sociedad civil comenzaba a producir sobre su gobierno. Ese día, el de su renuncia desde el Oriente, Márquez afirmó que él era capaz de conducir el país hacia una transición democrática, y aquello no significaba otra cosa que una posible continuidad de la mafia en el poder. Por ello, el Colectivo Sociedad Civil decidió embasurarlo su casa durante toda la noche, y este acto fue entendido como una especie de advertencia de lo que podía sucederle en los próximos días si continuaba reproduciendo la terquedad del régimen⁸.

Por todo ello, al día siguiente, resignado, y ante una presión mayor que ya se había articulado desde múltiples posiciones, Márquez renunció al cargo, y en pocas horas el Dr. Valentín Paniagua fue elegido como el nuevo presidente del Perú. Un día después de su elección y acompañado nada menos que por Javier Pérez de Cuellar, Paniagua, en un gesto realmente histórico, salió a la puerta del Palacio de Gobierno para recibir de manos de la gente del Colectivo Sociedad Civil una bandera peruana no sólo realmente limpia (antes se había convocado al último “Lava la bandera”), sino además debidamente planchada y cosida como el símbolo de una gran victoria política, vale decir, de la recuperación formal-democrática en el país⁹.

Si “Lava la bandera” significó la apropiación del espacio público entendido como el lado más visible de la corrupción social, “Pon la basura en la basura” apuntó hacia la esfera privada como otro lugar donde la mafia también había anclado sus redes y ensayaba muchas de sus estrategias. Ambas *perfor-*

8 No estoy sugiriendo que Arnaldo Márquez renunció al cargo a causa del embasuramiento de su casa, sino que esa *performance* visibilizó de manera pública la gran presión social que en ese momento se vivía.

9 Es la foto de carátula de *El Comercio* (2000).

mances constataron el descentramiento astuto de las lógicas del poder contemporáneo y propusieron la necesidad de combatirlo apuntando hacia múltiples direcciones. En efecto, si la basura ha estado impregnada en el Perú desde tiempos inmemoriales, al final del siglo XX los peruanos llegamos a un extremo tal que muchos comenzamos a sentir que realmente estábamos viviendo ahogados en el medio de la mierda.

“EL MURO DE LA VERGÜENZA”

El primer “Muro de la vergüenza” se instaló en Lima, en la Plaza Francia, en julio de 2000, y consistió en una tela de más de 15 mt de largo que llevaba pegadas las fotografías de los personajes más conocidos de la dictadura fujimorista. Martha Chávez, el Cardenal Juan Luis Cipriani, Vladimiro Montesinos, Francisco Tudela, Luz Salgado, Fernando de Tragzenies, el general Hermosa, Absalón Vásquez, Luis Bedoya y muchos políticos de tales características encontraron sus rostros indefensamente expuestos frente al gran público caminante. Como puede suponerse, el objetivo consistía en provocar una determinada reacción política que debía manifestarse a través de la escritura. Si el lenguaje es una práctica social destinada a establecer -en parte- nuestra noción de la realidad, por aquellos días el “Muro de la vergüenza” se constituyó como una intervención simbólica que quería fijar un significado real - el rechazo a la corrupción- y proponer una sanción moral a los implicados.

En efecto, el muro transformó el espacio público en un lugar interpelativo y lo politizó pedagógicamente. Mediante la escritura, se convocó a la gente a expresar sus opiniones y a exhibirlas en un lugar abierto y sin restricciones. Se trató de la construcción de un gran signo que estuvo destinado tanto a canalizar todo el repudio hacia la clase dirigente como a proponer una resignificación de la propia herramienta utilizada: la escritura.

Me explico de otra manera: el “Muro de la vergüenza” invierte la posición histórica de la escritura en el Perú y comienza a colocarla del lado subalterno. Desde la conquista española, la escritura ha sido mucho más un signo de dominación social que de comunicación, y no es difícil constatar que su funcionamiento siempre ha estado interferido por violentas relaciones de poder. Si históricamente la escritura ha estado asociada al poder, a la exclusión política y al control social, esta *performance* neutralizó tal tradición cultural y comenzó a atribuirle un nuevo valor.

Al respecto, los nuevos estudios de literacidad distinguen entre una escritura “impuesta” y otra “autogenerada.” La primera se transmite por el mundo ofi-

cial y consiste en la reproducción mecánica e institucionalizada de un conjunto de normas y reglas que al sujeto le son impuestas al margen de su contexto sociocultural. Por ejemplo, esta literacidad está asociada con el discurso escolar y burocrático y se presenta a sí misma como un discurso “superior” tanto legal como culturalmente. Por el contrario, las literacidades “autogeneradas” surgen de las propias necesidades de expresión de la gente y se esfuerzan por construir un espacio alternativo de relación con el lenguaje. Se trata de un tipo de escritura inserta en la vida emotiva de las personas que “no está regulada por reglas formales ni procedimientos de las instituciones sociales dominantes y que tienen su origen en la vida cotidiana” (Barton y Hamilton, 1998: 247).

A mi parecer, el “Muro de la vergüenza” se inscribe en la dinámica de las literacidades autogeneradas y propone la inversión de los espacios asociados a estas prácticas. Aunque surge de la vida privada, interviene en la esfera pública y demuestra que el funcionamiento de la escritura puede también realizarse de una manera colectiva y popular. En ese sentido, el “Muro de la vergüenza” es un signo que apuesta por imaginar una escritura menos restringida a las definiciones de ella misma surgidas desde el poder. En realidad, como práctica pública, este tipo de literacidad propone otra manera de construir un sujeto.

Pero el muro es también un lugar de lectura y muchas personas consideran que su forma de participar en él consiste simplemente en detenerse a observar -y a reírse- de lo que otros han escrito. Se entiende que aquella lectura luego se transformará en voz, y así la cadena de significados podrá volverse aún más grande. Desde entonces, y fuera de cualquier tipo de censura, miles de personas han escrito y leído en el muro, y éste cuenta ya con más de dos años de exposición ininterrumpida. Aunque se trata de una *performance* organizada por el colectivo La Resistencia, Roxana Cuba es su animadora central, y con ella el muro ha viajado ya a las ciudades de Ayacucho y Cusco.

En resumidas cuentas, el “Muro de la vergüenza” sirvió para articular un conjunto de opiniones que estaban socialmente dispersas y que fueron invisibilizadas durante la dictadura de Fujimori. Sabemos que la escritura está asociada a la formación de las naciones en tanto diversos lectores, todos diferentes, comienzan a sentirse conectados a través de la lectura simultánea de un mismo medio impreso (Anderson, 1993: 63). Por ello, entendida como una “comunidad política imaginada”, la idea de la nación tiene en la escritura un soporte fundamental en tanto es ella uno de los dispositivos centrales que promueven y refuerzan la construcción de un nuevo sujeto nacional, vale decir, contribuye a activar la producción de una identidad ciudadana alter-

nativa. Pienso que la lectura y la escritura en el “Muro de la vergüenza” sirvió y sirve para comenzar a reconstruir tal proyecto.

CONCLUSIONES

Es necesario destacar que las *performances* que he comentado no fueron las únicas. Muchísimas otras se produjeron durante aquellos meses tan cargados de indignación y necesidad de protesta social. De sucinta manera, también podríamos mencionar al afiche “*Cambio no cumbia*” (Colectivo Sociedad Civil) mediante el cual se empapelaron muchas esquinas de la ciudad de Lima con el objetivo de neutralizar la utilización que la dictadura de Fujimori estaba produciendo de la estética del mundo popular. También pueden comentarse las grandes cintas amarillas con la frase “*Peligro, no pasar, mafia trabajando*” (La Resistencia) con las que se cercó no sólo todo el Palacio de Gobierno sino además muchos edificios de las instituciones públicas más importantes del país. Las jaulas en miniatura en las que se metieron simbólicamente presos a todos los personajes de la mafia fueron también prácticas destacables, como igualmente lo fueron el “*Minuto de la Resistencia*” que se organizaba todos los viernes por la noche en Miraflores (y que duraba una hora), y el trabajo político del “Agora popular” a través del cual, como antaño, muchos oradores de distintas clases sociales pudieron expresar sus opiniones, libremente, en la plaza San Martín.

Sin embargo, el haber escogido comentar con algún detenimiento sólo estas tres *performances* se debe al hecho de que ellas comparten una característica común que me parece que vale la pena subrayar. Me refiero al carácter eminentemente participativo con que fueron actualizadas. No se limitaron a la simple producción de objetos, sino que más bien estuvieron destinadas a promover un conjunto de acciones que, al intentar generar un efecto de replicabilidad, pudieran dar cuenta del terrible malestar que reinaba en ese momento en el Perú.

Estas *performances* invirtieron el tipo de relación *tutelada y clientelar* que durante buena parte de la historia peruana y, más aún, durante los diez años de Fujimori, los diferentes gobiernos habían establecido con la población. Es decir, a través de símbolos muy simples, propusieron una manera diferente de ser ciudadano. Si el soporte de todo poder se encuentra relacionado con la producción de un calculado ejercicio simbólico, en el caso de la dictadura fujimorista, éste se construyó a través de los medios masivos de comunicación a los cuales secuestró y manipuló de una manera grotesca y sin límites

(Degregori, 2000: 14). En ese sentido, las tres *performances* que he descrito aquí le devolvieron el mismo gesto a la dictadura (la necesidad simbólica del poder), pero de una manera totalmente inversa y resistente: estas acciones convirtieron a las plazas públicas en espacios representativos de un nuevo poder - el poder de la ciudadanía- y así se esforzaron por refundar la nación -el pacto social- a partir de nuevos rituales. Al espectáculo de la televisión barata y de la prensa amarilla, las *performances* de aquellos días opusieron la movilización ciudadana y la vida sin censuras; al incentivo de la pasividad y la construcción del ciudadano como un simple espectador, propusieron la participación pública y el derecho a la protesta; ante una cultura controlada y reducida al espectáculo posmoderno, estas *performances* repolitizaron la vida social y contribuyeron a redefinir el rol del ciudadano en el Perú contemporáneo.

Analizándolas más, podemos darnos cuenta de que fueron producidas a partir de la construcción de un simbolismo doméstico inmediatamente reconocible. Se trató de acciones que siempre utilizaron motivos muy rutinarios (lavar algo, botar la basura, escribir de manera pública) con el objetivo de que así pudieran replicarse fácilmente y, de esta manera, comprometer a la ciudadanía a una mayor participación política. Si durante diez años el objetivo del gobierno de Fujimori había consistido en despolitizar a los sujetos para convertirnos en simples espectadores de un *show* en el que solamente estaban permitidas la observación pasiva y la relación clientelar, por su carácter participativo y cotidiano, estas *performances* resignificaron la vida política y pusieron en escena la necesidad de una mayor agencia ciudadana. De ahí también la pertinencia del epígrafe de Adorno propuesto al inicio de este ensayo: en el sentido tradicional que el poder le suele asignar a lo simbólico, estas obras ya no son realmente “obras” pues han dejado de tener un “autor” definido, no poseen una coherencia suficientemente estable, implican constantes interacciones personales y se construyen a partir de una replicabilidad, performativa y fugaz, post-aurática. Invirtiendo una conocida imagen de Foucault, bien podría decirse que estas *performances* representaron la “microfísica de la resistencia” y ya no la del poder.

Como sabemos, la esfera pública es un signo de modernidad en tanto el debate racional de las ideas debe siempre anteponerse a cualquier tipo de jerarquización social. En ese sentido, como espacio de sociabilidad y como lugar constructor de consensos para la acción, la esfera pública es una categoría sustancial para entender la función de la sociedad civil en su permanente negociación frente a los sistemas económicos y políticos. Y ahora sabemos que, en muchos sentidos, la esfera pública es el lugar de la cultura. Por ello, en el medio de un contexto social donde la información se

encontró totalmente centralizada y donde todos los espacios públicos estuvieron realmente debilitados, es decir, durante un periodo de la historia del Perú donde el control y la dominación social fueron realmente muy fuertes, el discurso simbólico de las plazas públicas sustituyó sin duda al discurso político, y el conjunto de acciones que desde ahí se promovieron logró convertirse en fuertes instancias de una real autoridad cívica productora de nuevos sentidos de la vida social.

Si consideramos que en los actuales debates políticos la participación ciudadana se ha vuelto un requisito indispensable para la vida democrática, el valor de estas *performances* callejeras habría radicado tanto en su desobediencia simbólica frente al mundo oficial, como en la intensidad metafórica que sus signos consiguieron articular en los imaginarios colectivos. Estos eventos pusieron al descubierto un conjunto de estructuras simbólicas de dominación social e invitaron a cambiarlas a partir de prácticas alternativas y de nuevos significados. Estos son: la de una ciudadanía activa y participante en los asuntos públicos del país; la de un colectivo fiscalizador atento al devenir de la historia; y la de una voluntad de acción que, luego de mucho tiempo, sí pudo traducirse en el cambio. Roxana Cuba me lo explicó de la siguiente manera: “tenemos que rescatar el hecho de que quisimos hacer algo y ese “algo” funcionó”. Gustavo Buntinx, en aquella conversación personal, fue igual de contundente: “con estos rituales no queríamos ingresar a la Historia del Arte; simplemente queríamos cambiar, a secas, algo de la historia”.

POSTDATA (URGENTE)

¿Qué queda de todo aquello en los días presentes? Las *performances* descritas líneas arriba, ¿fueron en realidad algo verdaderamente importante, o se trata más bien de un exceso de interpretación producido al calor intelectual del intento de una fe? ¿No está ocurriendo (una vez más) una tensión entre mi mirada como investigador académico y mis deseos como portador de una ideología específica? ¿Cómo podemos continuar teorizando positivamente al país cuando el gobierno de turno insiste en reproducir muchos de los males históricos del Perú y cuando un personaje corrupto como Alan García cuenta, en las tan lamentables encuestas que se producen y reproducen ansiosamente en el país, con un altísimo índice de aprobación? ¿Qué pasa con la memoria entre nosotros? ¿Es la *performance* un dispositivo cultural realmente fundador de algo nuevo?

En realidad, estas novedosas formas de protesta tienen que interpretarse en el marco de la crisis de los partidos políticos en el Perú y, en ese sentido, hay que afirmar que en ese momento fueron la forma en que muchos peruanos pudieron canalizar un discurso de corte contestatario que por otros medios se encontraba totalmente reprimido. Como formas intempestivas, sus características no son difíciles de enumerar y podemos decir –con Badiou– que surgieron en función de un rechazo concreto, crecieron cuando se debilitaron las instituciones oficiales, y no tuvieron liderazgos claramente definidos. Como eventos de carácter público, ellas establecieron la disrupción, la ruptura, y en parte asumieron la posición de quienes se sintieron realmente oprimidos. En palabras de Badiou (2000), se trata de movimientos ciudadanos en busca de valores democráticos que aspiran sustituir a la política representativa mediante un comportamiento ético menos delegativo.

Sin embargo, pienso que la pregunta sobre la importancia de la *performance* ya no debe concentrarse únicamente en la densidad interpretativa de sus símbolos sino, más bien, en las posibilidades de su continuidad política, vale decir, en la pregunta de si aquello simbólico logra articularse con algo más totalizador y se vuelve realmente capaz de remover estructuras sociales tan hondamente arraigadas en nuestra tradición. No se trata, en todo caso, de reactualizar una vieja dicotomía entre prácticas simbólicas e intervenciones políticas, sino sólo de fijarnos cuál podría ser –o ha sido– el impacto de estas *performances* en la transformación de las subjetividades al interior de la estructura social.

Como fenómenos intermitentes, insisto en que dichas *performances* tienen el valor de sentar un precedente simbólico en la constitución de nuevos sujetos, pero es cierto que todavía no consiguen articularse dentro de una propuesta política mayor y más radical. Me parece que luego de tres años de angustiante transición democrática y de constante imposibilidad política, como acto disruptivo y desafiante, la *performance* como evento simbólico y político necesita superar su debilidad constitutiva para lograr una mayor continuidad en el tiempo, construir mayor representatividad y propiciar así un verdadero cambio que comience a destruir los viejos poderes que nos constituyen.

En ese sentido, lejos estamos todavía de constatar que ellas representan el surgimiento de una nueva sociedad civil y creo, por tanto, que sus imágenes emocionales y sus prácticas callejeras son sólo el primer paso para comenzar a darle nueva forma a los antagonismos sociales. Aunque el sujeto sí existe y por ello las prácticas performativas se van volviendo cada vez

10 Los comentarios de Rossana Reguillo y Elizabeth Jelin han sido muy útiles para mí en este punto.

más intensas, lo cierto es que todavía las estructuras de dominación siguen pateándonos el cuerpo (y el alma), y la salida sólo parece vislumbrarse, no en la *performance* por sí misma, sino en su compleja articulación con otras y múltiples estrategias de revuelta¹⁰.

En ese sentido, la expresividad de lo simbólico la pagamos en el Perú con la precariedad de lo político y con la real ausencia de lazos y marcos institucionales capaces de proporcionar una mayor estabilidad a los sujetos. Por ello, Zizek piensa que más allá de su éxito o fracaso este tipo de acciones termina siempre por producir en los sujetos una sensación insatisfactoria, en tanto inevitablemente sus símbolos llegan a articular un conjunto de reclamos que son más totalizadores que el conjunto de demandas particulares sobre las cuales se constituyeron. En el caso peruano, el objetivo inicial fue la exigencia de nuevas elecciones, pero en realidad estas *performances* articularon otros deseos que fueron mucho más allá e implicaron la construcción utópica de un país nuevo e igualitario.

De esta manera —explica Zizek (2001)— aparece en la sociedad contemporánea una nueva lógica (llamada “pospolítica”) que tiene como objetivo absorber las disrupciones y restarles toda aspiración que se encuentre más allá de las demandas concretas. En otras palabras: por la imposibilidad de producir una crítica social mucho más totalizadora, vale decir, de construir mayor representatividad política y de poder articular un proyecto alternativo destinado a remover las bases mismas del orden social (las relaciones de producción, los fantasmas del sujeto), Zizek subraya que estos movimientos cumplen una función importante pero no necesariamente implican la formación de un sujeto político realmente nuevo (Zizek, 2001: 221).

Sin embargo, lo cierto es que por aquellos días estas *performances* fueron la respuesta ciudadana a un contexto social realmente escandaloso y transgredieron, en sus gestos, algunas de las lógicas del poder más establecido. Ellas apuntaron a la construcción de un ciudadano diferente y quisieron, en el lugar de la calle, construir un nuevo sentido de nación y de la memoria. Se trató, en suma, de la lucha por conquistar un nuevo tipo de democracia, y quisieron proponer una forma alternativa de hacer política. Con su simbología doméstica mostraron lo que por otros medios no hubiera podido decirse con la misma contundencia, y así intentaron resignificar el sentido de lo público y de lo colectivo. Por su carácter eminentemente participativo, no sólo se trató de una simple alteración o desobediencia en los significados oficiales, sino sobre todo de la propuesta de una nueva manera de hacer política.

Desde otro punto de vista, puede decirse que la importancia de estas *performances* callejeras radica en el conjunto de demandas que trajeron, es decir,

en la relación que buscaron establecer con el Otro. Ellas aspiran a quebrar el sentido común dominante y fuerzan a los ciudadanos a intentar construir algo inédito. A pesar de su fugacidad e intermitencia, las *performances* se vuelven parte de un alternativo archivo de la memoria y, en ese sentido, también puede decirse que se trata de prácticas que permanecen en el tiempo. En el contexto político actual, creo que conviene explicarlo de la siguiente manera: si en el mundo contemporáneo “producir” significa controlar sistemas de información y, por ello, los “códigos” son ahora entendidos como parte fundamental de todo poder (Melucci, 1999: 77 y 115), el valor de estas *performances* radicó en que frente a un real secuestro del país (incluyendo a casi todos los medios de información), ellas le devolvieron a la sociedad civil el control de lo simbólico y así, al menos por unos meses, el Perú intentó ser nombrado de otra manera.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict 1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México D.F: FCE).
- Arato, Andrew y Jean Cohen 1999 “Esfera pública y sociedad civil” en *Metapolítica*, vol. 3, N° 9.
- Badiou, Alain 2000 *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogaciones acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano* (Buenos Aires: Ediciones del Cifrado).
- Barton, David and Mary Hamilton 1998 *Local Literacies. Reading and writing in one community* (London: Routledge).
- Buntinx, Gustavo (s/f) “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú” (manuscrito).
- Dagnino, Evelina 2001 “Cultura, ciudadanía y democracia: los nuevos discursos y prácticas cambiantes de la izquierda latinoamericana” en Arturo Escobar, Sonia Alavarez y Evelina Dagnino (eds) *Política cultural y cultura política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos* (Madrid: Taurus).
- Degregori, Carlos Iván 2000 *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos* (Lima: IEP).
- Diamond, Elin 1996 *Performance and Cultural Politics* (London: Routledge).
- El Comercio* 2000 (Lima), 25 de noviembre.
- Kristeva, Julia *El porvenir de la revuelta* (México: FCE).

Melucci, Alberto 1999 *Acción comunicativa, vida cotidiana y democracia* (México DF: El Colegio de México).

Revilla, Marisa 1995 “El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido” en Grompone, Romeo (editor) *Instituciones políticas y sociedad* (Lima: IEP).

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