

Desobediencia simbólica Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista.¹

*Las obras que hoy cuentan son aquellas que ya no son
obras.*
Theodor Adorno.

Víctor Vich.

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 habían aprobado 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 mencionada década.² 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 entre los ciudadanos.

¹ Quiero agradecer mucho 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.

² Por "antipolítica" me refiero, entre otras cosas, a la sustitución de los partidos políticos por los medios de comunicación, al recambio de las ideologías en discusiones técnicas y a la excesiva centralización del poder en el marco de discursos y prácticas fuertemente autoritarias.

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 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 autogenerar un espacio de relativa autonomía crítica en la producción de opinión popular (Arato y Cohen 37). Se tratará, por tanto, de observar el signo de lo político en la calle y la capacidad de ésta para legitimar un poder político 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 por 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 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 por ello 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 servirá -espero- para evaluar todo el proceso y para dar cuenta 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 sociales.³ A 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

³ 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.

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 del régimen. Se trataba, entonces, de derrocar a la 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 del año 2000, es decir, luego del gran fraude de la tercera reelección, otro grupo de artistas también decidió enfrentarse a Fujimori

utilizando símbolos culturales.⁴ 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. Armados 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 Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero, Sandro Venturo, y Natalia Iguñiz realizaron el entierro político de la ONPE (Oficina Nacional de Procesos Electorales) 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 eran necesarias nuevas formas de protesta y que ya no se trataba solamente de "encabezar la revuelta" sino, sobre todo, de comenzar a producir un sentido alternativo de la acción (Revilla, 379).

"Lava la bandera."

Probablemente, la "Marcha de los Cuatro Suyos" haya sido la movilización más grande y organizada de la historia

⁴ Fujimori fue relegido en 1995 como presidente del Perú. La constitución aprobada en 1993 impedía su tercer gobierno pero aquella ley de "interpretación auténtica" sotouvo que su candidatura en el 2000 no sería la tercera sino simplemente la segunda reelección.

republicana del país. No creo que se trate de la más importante pero sí de un central momento político que sacó a la luz la voluntad democrática de buena parte de los peruanos. Se calcula que en ella participaron alrededor de 250,000 personas de las cuales más de 40,000 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 del 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 colectiva.⁵

"*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 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.

⁵ 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, todavía libres del control, registraron la noticia.

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. Todos los viernes del año, de doce del día a tres de la tarde, 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 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 tendederos 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 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 SL. 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 país.⁶

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 20 comunidades peruanas en el extranjero hicieron lo mismo llamando la atención de la prensa internacional. Pero eso no es todo: pensada la posibilidad 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 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

⁶ 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.

acababa de ser nombrado Cardenal del Perú por Karol Wojtyla.⁷

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 sean 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. Yo creo, además, que otros de los significados básicos que "lava la bandera" intentó restituir en la cultura nacional, digo, 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"

⁷ Cómplice de la dictadura, sobre el cardenal Juan Luis Cipriani debería producirse una seria investigación académica y demás.

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 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 compasión.⁸

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 ella (proponiéndoselo o no) 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 300,000 bolsas de basura con las fotos impresas de Fujimori y Montesinos quienes se encontraban vestidos con el conocido traje a rayas de presidiario común. Tal vestimenta era simbólicamente muy importante porque ella articuló dos significados hasta entonces socialmente desvinculados: éstos son, "terrorismo" y "corrupción." En

⁸ 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 ellos aparecen congresistas, jueces, funcionarios públicos, banqueros y los principales dueños de los canales de televisión recibiendo grandes sumas de dinero.

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 les debería esperar el mismo destino.

Producida a 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 también las casas más conocidas de los políticos fujimoristas como un acto de protesta e indignación frente a todo lo sucedido. Hay que subrayar que las bolsas no llevaban basura adentro y que solamente estaban llenas de papel periódico o de aire algunas veces. Sin embargo, fue en la casa de la congresista Martha Chávez (responsable continua del bloqueo sistemático de las investigaciones contra la corrupción) donde los excrementos aparecieron volando por los aires pero 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 Vice- presidente 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 día 22, en un representativo gesto de hegemonía técnica y mediática, renunció por fax desde Japón. Su huida fue el punto culminante de una personalidad mafiosa 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 su persona 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 embasurarle su casa durante toda la noche y este acto fue entendido como un especie de advertencia de lo que podía sucederle en los próximos días si continuaba reproduciendo la terquedad del régimen.⁹

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 país.¹⁰

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. Por ello, ambas performances 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

⁹ 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.

¹⁰ Es la foto de carátula de *El Comercio*, el 25 de noviembre de 2000.

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 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 del año 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."¹¹ La primera se transmite por el mundo oficial y consiste en la reproducción mecánica e institucionalizada de un conjunto de normas y reglas que le son impuestas al sujeto 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 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

¹¹ Por "Nuevos estudios de literacidad" (*New literacy studies*) se hace referencia a una reciente corriente teórica que aspira a reconceptualizar las relaciones entre oralidad y escritura y las definiciones de ambas como prácticas sociales situadas. Una buena introducción al tema puede encontrarse en la introducción del libro de Brian Street (1993).

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 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 promueve y refuerza la construcción de un nuevo sujeto nacional, vale decir, contribuye a activar la producción de una identidad ciudadana alternativa. 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 y que muchísimas otras se produjeron durante aquellos meses tan cargados de

indignación y necesidad de protesta social. De sucinta manera, también podríamos mencionar entonces 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 burda utilización que la dictadura de Fujimori estaba produciendo sobre 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, las razones de haber escogido comentar con algún detenimiento sólo estas tres performances se deben 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 pues ellas 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 ellas propusieron una manera diferente de ser ciudadano: un ciudadano que delega pero que también participa. 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 14). En ese sentido, las tres performances que he descrito líneas arriba 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 que ellas 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 estaba permitido 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 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 período 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 lograron 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." Y 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, se trata de movimientos ciudadanos en busca de valores democráticos que aspiran a sustituir a la política representativa mediante un comportamiento ético menos delegativo (32).

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 necesita superar su debilidad constitutiva para lograr una mayor continuidad en el tiempo, construir mayor representatividad política, y propiciar así un verdadero cambio (basado en nuevas articulaciones con otros y distintos, y múltiples actores sociales) 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 las protestas y propuestas sobre los antagonismos sociales. Aunque el sujeto ha reaparecido y por ello las prácticas performativas se van volviendo cada vez 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 las posibilidades de su continuidad y, sobre todo, en la necesidad de su articulación con otras y múltiples estrategias de revuelta.¹²

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 terminan siempre por producir en los sujetos una sensación insatisfactoria en tanto inevitablemente sus símbolos llegan a articular un conjunto de reclamos que son mucho más totalizadores que el conjunto de demandas particulares sobre las cuales se constituyeron. En el caso peruano, el objetivo inicial de estas performances fue la exigencia de nuevas elecciones pero, en realidad, ellas articularon deseos inconscientes que fueron muchísimo más allá de aquello y que implicaron la construcción utópica de un país nuevo e igualitario.

De esta manera –explica Zizek– en la sociedad contemporánea aparece una nueva lógica (llamada "pospolítica") y que tiene como objetivo absorber las interrupciones y vaciar toda aspiración que se encuentre más allá de las demandas concretas que las originaron. En otras

¹² Los comentarios de Rossana Reguillo y Elizabeth Jelin han sido muy útiles para mi en este punto.

palabras: sólo hay espacio para aquellas demandas pero nunca para cambios radicales. De ahí también que ahora pueda constatarse que por la imposibilidad de producir una crítica social mucho más totalizadora, de construir mayor representatividad política, y de poder articularse con otras instituciones u actores sociales en vías de construir un nuevo proyecto destinado a remover las bases mismas del orden social (las relaciones de producción, los fantasmas del sujeto) estos movimientos de protesta cumplen una función importante, sí, pero no necesariamente implican la formación de un sujeto político realmente nuevo (Zizek 221).

Sin embargo, lo cierto es que por aquellos días estas performances callejeras 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, ellas 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 radicó en el conjunto de demandas que trajeron, es decir, en la relación que buscaron establecer con el Otro. Ellas aspiraron a quebrar el sentido común dominante y forzaron a los ciudadanos a intentar construir algo inédito. A pesar de su fugacidad e intermitencia, dichas performances son ahora parte de un alternativo archivo de la memoria y, en ese sentido, puede

decirse también 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 ahora los "códigos" son entendidos como parte fundamental de todo poder (Melucci 77, 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. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F: FCE, 1993.
- Arato, Andrew y Jean Cohen. "Esfera pública y sociedad civil." En: *Metapolítica*. Vol 3, Núm 9. 1999.
- Badiou, Alain. *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogaciones acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.
- Barton, David and Mary Hamilton. *Local Literacies. Reading and writing in one community*. London: Routledge, 1998.
- Buntinx, Gustavo. "Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú." (Manuscrito).
- Dagnino, Evelina. "Cultura, ciudadanía y democracia: los nuevos discursos y prácticas cambiantes de la izquierda latinoamericana." En: *Política cultural y cultura política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Arturo Escobar, Sonia Alvarez y Evelina Dagnino, eds. Madrid: Taurus, 2001.
- Degregori, Carlos Iván. *La década de la antipolítica. Auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP, 2000.

- Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. London: Routledge, 1996.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. México: FCE, 1998.
- Melucci, Alberto. *Acción comunicativa, vida cotidiana y democracia*. México DF: El Colegio de México, 1999.
- Revilla, Marisa. "El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido." En: *Instituciones políticas y sociedad*. Romeo Grompone, editor. Lima: IEP, 1995.
- Street, Brian. *Cross-Cultural Approaches to Literacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Zizek, Slavoj. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.