

CANTUTAS EN EL DESIERTO. MEMORIA, ARTES POLÍTICAS Y ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA EN TORNO A LA MASACRE DE LA CANTUTA (PERÚ, 1992)¹

Rigoberto Reyes Sánchez

Resumen:

Este artículo se refiere a las prácticas artísticas realizadas en Perú a raíz del caso conocido como la masacre de la Cantuta en la que un profesor y nueve estudiantes de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle fueron secuestrados y desaparecidos por el escuadrón de la Muerte llamado “Grupo Colina” al servicio del presidente Alberto Fujimori a mediados del año 1992. Este caso que generó un revuelo público pues reveló las atrocidades cometidas por el gobierno, ha sido tema de múltiples prácticas artísticas que buscan comunicar la memoria de los hechos. En el presente escrito se propone un acercamiento interpretativo a algunas de estas obras a través de tres figuraciones: el desierto, las flores y los cuerpos. Por último se presenta una crítica a la estetización del mundo de la memoria, como expresión de una industria cultural global deslindada de los procesos específicos y los entramados de poder, impunidad y resistencia locales.

Palabras clave: Guerra interna, Perú, arte político, estetización de la política, Masacre de la Cantuta.

¹ Quiero agradecer los pertinentes comentarios y precisiones hechos por Gisela Ortiz Perea a este trabajo, así como todo el apoyo y acompañamiento por parte del personal del Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) durante mi estancia de investigación en Lima durante 2014. Una versión inicial de este escrito fue presentada en el coloquio “Rebuilding national imaginaries, reasserting torn social fabrics: Reactions to violence and disappearance in Latin America, an interdisciplinary approach” celebrado en la Universidad de Durham (Inglaterra) los días 2 y 3 de julio de 2013.

Abstract:

This article refers to the artistic practices carried out in Peru as a result of the case known as the Cantuta massacre in which a professor and nine students of the National University of Education Enrique Guzmán y Valle were kidnapped and disappeared by the Death Squad called "Grupo Colina" at the service of President Alberto Fujimori in the middle of 1992. This case that generated a public uproar because it revealed the atrocities committed by the government, has been the subject of multiple artistic practices that seek to communicate the memory of the facts. In this paper an interpretative approach to some of these works is proposed through four figurations: the desert, the flowers and the bodies. Finally, there is a criticism of the aestheticization of the world of memory, as an expression of a global cultural industry that is demarcated from the specific processes and networks of local power, impunity and resistance.

Keywords: Internal war, political art, aestheticization of politics, La Cantuta Massacre.

Martes 27 de junio de 1995

Alrededor de las 4 de la tarde cinco hombres subieron a uno de los cerros de la quebrada de Cieneguilla, a las afueras de la Lima provincial en Perú. Sobre la árida quebrada recortada por un claro cielo azul Ricardo, uno de estos hombres, pintó diez estilizadas cantutas: rojas flores andinas sagradas para los incas y flor nacional de ese país. La técnica fue sencilla, con ayuda de un molde de cartón se roció Cinabrio –un mineral sulfuroso- sobre la seca superficie del desierto hasta completar las diez figuras que quedaron dispersas en un pequeño perímetro marcado con una cruz blanca con la siguiente inscripción: *6 de junio de 1993, Cantuta*. Tras pintar las flores color rojo bermellón los cinco hombres se retiraron dejando tras ellos una efímera marca sobre el desierto que se desvanecería por acción del viento pocas semanas después. Se trató de

una *acción de arte*² impulsada por el pintor Ricardo Wiese. La intención de este trabajo de arte fue, en palabras de Wiese, concebir un “manto floreado” que vivificara la colina “siquiera fugazmente, ofrendándole rojo cinabrio, como en los antiguos ajuares funerarios del mundo andino” (Wiese, 2010: 64).



Fig 1. Fotografía de Herman Schwarz (1995). Tomada de Wiese, 2010.

La acción debe ser entendida en su marco³ de producción y como generadora de nuevos marcos de sensibilidad. Se trató de una respuesta estética produci-

² Utilizo el término acción de arte o accionismo en lugar de *Performance art* porque es un concepto que se ha usado de manera más consistente en la región tanto por artistas (el C.A.D.A. chileno, por ejemplo) como por teóricos, lo cual tiene además implicaciones políticas.

³ Tomo la categoría de “marco” de Judith Butler quien en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), propone que las guerras actuales producen marcos particulares según los cuales se hace posible o imposible aprehender el valor de ciertas vidas. En su estudio, cuyo principal detonador son las imágenes de guerra y la manera en que son divulgadas en la prensa, llega a la conclusión de que cierto poder manipula los términos de aparición, o visibilización de la violencia, este poder es el marco que “pretende contener, vehicular y determinar lo que se ve” (Butler, 2010: 26).

da tras una serie de acontecimientos que sacudieron la historia reciente del Perú. Después de más de 10 años de cruenta guerra interna entre las fuerzas del Estado, el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y otros grupos, el ingeniero agrónomo Alberto Fujimori ganó las elecciones presidenciales en 1990. Dos años después orquestó un autogolpe apoyado por las Fuerzas Armadas con el objetivo de disolver el Congreso y anular la Constitución para instaurar un régimen autoritario cuyos objetivos centrales eran acabar con la insurgencia y mantenerse en el poder. Por esos años, en Lima existía ya una fuerte presencia de Sendero Luminoso, organización que, como desafío a la estrategia del nuevo gobierno, perpetró un atentado con coche bomba en la calle de Tarata, dejando 25 víctimas mortales. La respuesta del gobierno autoritario encabezado por Fujimori y Vladimiro Montesinos (Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional) fue agudizar la estrategia violenta respondiendo con terror al terror de Sendero. Al día siguiente (entre la noche del 17 y la madrugada del 18 de julio) un Escuadrón de la Muerte significativamente llamado "Grupo Colina" irrumpió en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, conocida como La Cantuta, para secuestrar a los estudiantes Bertila Lozano Torres, Dora Oyague Fierro, Luis Enrique Ortiz Perea, Armando Richard Amaro Cóndor, Robert Edgar Teodoro Espinoza, Heráclides Pablo Meza, Felipe Flores Chipana, Marcelino Rosales Cárdenas y Juan Gabriel Mariños Figueroa y al profesor Hugo Muñoz Sánchez. Todos fueron posteriormente asesinados como parte de una estrategia de venganza diseñada desde lo más alto del gobierno.

El caso se ocultó hasta que un año después una investigación encabezada por la revista *Sí* condujo al hallazgo de parte de los restos que habían sido enterrados en cuatro fosas cavadas en los márgenes de un tiradero de basura: la quebrada de Cieneguilla. Ahí la diligencia a cargo de Víctor Cubas Villanueva encontró restos óseos calcinados, ropa, cabellos, llaves y casquillos de bala. El proceso de exhumación e identificación de las víctimas tuvo un fuerte impacto mediático y cimbró la frágil estabilidad del régimen de Fujimori y Montesinos. Tras un intrincado proceso, el Concejo Supremo de Justicia Militar sentenció en 1994 a varios de los responsables, también en ese año se entregaron los restos encontrados a los deudos, sin embargo durante la madru-

gada del 4 de junio de 1995 el recién reelecto gobierno de Fujimori asestó un golpe legal aprobando a oscuras la Ley de Amnistía para todos los presos involucrados en crímenes civiles o militares durante la lucha antiterrorista, lo que derivó en la liberación de los responsables del caso La Cantuta.

Además de las acciones promovidas por los familiares, colectivos de Derechos Humanos y otras organizaciones, unas de las primeras estrategias de dignificación y visibilización de las víctimas de la violencia en el espacio público surgieron de un ámbito inesperado: las prácticas artísticas. La acción de Wiesse que consistió en ir al lugar donde se hallaron las fosas para marcar una flor por cada uno de los muertos, fue realizada como respuesta inmediata emprendida al día siguiente de la aprobación de la Ley de Amnistía.

Esta acción de arte puede ser leída como un trabajo de memoria que opera a través de un entramado en el que se ponen en relación elementos que atraviesan toda la historia del Perú: el desierto, las flores cantutas y el cuerpo en acto ritual. Su intervención no sólo rotura efímeramente el paisaje, sus flores de cinabrio sobrepasan simbólicamente su frágil existencia física pues, como apunta Víctor Vich, “Estas cantutas son ‘bellas’, son ‘verdaderas’ y son ‘éticas’ (...) En realidad, estas cantutas nunca son completamente ellas mismas: se conectan con el pasado inkaico, con los crímenes perpetrados en ese presente y exigen un tipo de respuesta política” (Vich, 2010: 11). Algunos rasgos de fuerte carga simbólica local que componen el trabajo de Wiesse abren la posibilidad de encontrar conexiones en la historia larga del Perú tanto hacia atrás en la memoria como hacia adelante en el tiempo, para configurar constelaciones de imágenes a través de las cuales se puede acceder a memorias, resonancias y marcas sometidas a borradora por las historias oficiales. En este breve texto se seguirá un itinerario genealógico abierto por este “acontecimiento estético” (Vich, 2010) en el que se harán tres paradas: el desierto, las flores y los cuerpos. La articulación entre los pasajes, acciones y trabajos de arte que se desplegarán no obedece a una ruta cronológica, sino a una genealogía enlazada por evocaciones entre las distintas producciones, destacando aquellas en las que lo político se entreteje con lo estético de diversas formas. Teniendo ante la mirada esta genealogía de prácticas finalmente se presenta una crítica a la “estetización del mundo de la memoria” que se contrapone a lo que se puede denominar una politización de la memoria a través del arte.

Desierto

En muchos de los registros fotográficos captados por Herman Schwarz, el artista parece diminuto y esforzado en medio de un desierto imponente que sobrepasa incluso al encuadre fotográfico. La quebrada, encuentro de *Apus*,⁴ sagrada y profana, es un ícono que recorre la historia profunda del Perú. Debajo de la superficie endurecida y la aparente ahistoricidad del colosal desierto costero se ocultan las huellas de su historia humana que puede ser evocada a través de algunas imágenes puntuales, la primera de ellas se remonta al siglo XIX: desde mediados de ese siglo se impulsó en Perú la industrialización de las zonas más agrestes del país, el desierto fue objeto de las campañas salitreras desarrolladas por empresas locales y por el propio Estado, el ferrocarril se abrió paso a dinamitazos entre su intrincada superficie, tras él llegaron también los asentamientos humanos y la maquinaria necesaria para extraer y trasladar el salitre: se trató quizá del primer embate local de la modernidad industrial contra la naturaleza a la que habría que someter según el ideario capitalista-racional-colonial. El salitre, un mineral que se exportaba a Inglaterra para fabricar explosivos, convirtió a Perú en una inestable potencia regional. Gracias a la economía del salitre y el guano se consolidó la burguesía local. Según consigna José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en ese momento “el país se sintió rico. El Estado usó sin medida de su crédito. Vivió en el derroche, hipotecando su porvenir a la finanza inglesa” (Mariátegui, 2007: 14) que más tarde se apropiaría de la administración de los ferrocarriles “esto es, de los resortes mismos de la explotación de nuestros recursos” (Mariátegui, 2007: 14). No es coincidencia que las primeras imágenes modernas del desierto peruano pertenezcan también a este periodo: la aparición de la imagen fotográfica del desierto costero funcionó como correlato de la modernización del país, las fotografías de ferrocarriles, minas y pequeños asentamientos industriales son la inscripción en el plano de

⁴ Los *apus* son montañas sagradas, presencias que recorren la cosmovisión andina desde tiempos prehispánicos hasta nuestros días. Según Federico García y Pilar Roca “las montañas menores, aunque de gran significación para una comarca determinada, se denominan *apus* o *wamanis*. En ella también se ubican *wakas* o espacios sagrados para la práctica ritual. Se diferencian de los *ruwales* en que la energía o *Kallpa* que dispensan se circunscribe a la región geográfica donde están situados” (García y Sabina, 2004:45).

lo visual del progresismo peruano: una máquina que registra el triunfo del hombre-industrial sobre el más indomable de los entornos, el desierto, que representaba también lo incivilizado. Los fotógrafos, en su mayoría contratados por las propias industrias, provenían generalmente de Francia y su trabajo consistía en documentar la industrialización del territorio o la vida y muerte de las élites locales.

En el Perú del siglo XX la superficie del desierto quedó marcada, anunciando designios violentos: Cuando el Partido Comunista del Perú, conocido como “Sendero Luminoso” comenzó su ofensiva en Lima recurrió a una serie de atentados y actos simbólicos de alto impacto visual con el objetivo de hacer patente su presencia decidida en una ciudad que se había mantenido al margen del conflicto. Una de estas acciones tomó por asalto al desierto: el 27 de mayo de 1983 dinamitaron 10 torres de alta tensión que suministraban energía eléctrica a parte de la capital⁵ y por la noche mientras Lima se encontraba a oscuras intervinieron el emblemático cerro de San Cristóbal encendiendo una gran cantidad de antorchas que formaron una monumental Hoz cruzada por el Martillo. El cerro fue utilizado para advertir con el fuego la ofensiva que vendría, una acción de la que significativamente no hay registro fotográfico conocido.

La guerra interna se caracterizó por el exceso y el desprecio por la vida: las masacres indiscriminadas, las torturas sistemáticas, los atentados terroristas, la destrucción y desaparición de los cuerpos se volvieron acciones cotidianas cometidas tanto por las organizaciones político-militares de corte marxista como por las fuerzas del Estado y sus aliados. El número de víctimas supera las sesenta y nueve mil según el Informe Final de la *Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Esta terrible destrucción fratricida quebró cualquier posibilidad de relato teleológico de progreso nacional: el tiempo lineal estalló, la masividad y el horror contribuyeron a la aparición de “imaginarios apocalípticos” que inundaron las prácticas culturales del momento. La mayoría de los muer-

⁵ Los atentados contra torres eléctricas fueron una estrategia a la que recurrió frecuentemente Sendero Luminoso. En un estudio de DESCO-Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo se contabilizaron, entre 1980 y 1989, 519 torres dinamitadas (DESCO, 1989: 47). Estos apagones producidos en zonas urbanas usualmente iban acompañados de ataques con bombas molotov a establecimientos comerciales y oficinas gubernamentales.

Cantutas en el desierto. Memoria, artes políticas y estetización de la política

tos y desaparecidos hablaban quechua u otras lenguas locales (75% según la CVR), sus cuerpos martirizados fueron muchas veces amontonados en fosas comunes cavadas en las entrañas de la tierra y hasta hoy siguen desaparecidos, pero la borradura es imperfecta pues la tierra conserva en su vientre estos restos humanos, están ahí.

Flores

Cuando Ricardo Wiese postró su cuerpo esforzadamente para esparcir el polvo rojo sobre la seca tierra de Cieneguilla no sólo ejecutó un trabajo de arte-acción ligado a la sensibilidad contemporánea de las neovanguardias postmodernas, sino que elaboró un amoroso acto ritual en el que citó una manera milenaria de roturar representaciones ágrafas sobre las montañas sagradas del desierto, logrando un trabajo de memoria en el que son invocadas distintas temporalidades de la historia del Perú.



Fig. 2. Velatorio de familiares en la Casona de San Marcos, Parque Universitario. 01 de setiembre del 1994. Agencia Reuters. CVR.

La intervención de Wiesse se inscribe en una historia larga, busca recordar a los muertos de La Cantuta, pero tiene incluso ecos incaicos pues como sostiene Gustavo Buntinx: “ya los inkas ritualizaban su veneración a los apus, las montañas sagradas, cubriendo con estas flores (las cantutas) partes de sus laderas” (Buntinx, 2010: 32, paréntesis mío). Las flores de Wiesse, *que nunca son ellas mismas*, son ofrendas que vienen desde lejos y que se han convertido en íconos de la resistencia de la memoria.

Las primeras flores que arribaron a la quebrada de Cieneguilla fueron las llevadas junto con un par de cruces blancas por los familiares poco después de que se descubrieron las fosas. Una variedad de flores también fue cargada durante el acto simbólico de protesta impulsado por familiares el primero de septiembre de 1994 que consistió en hacer una procesión por la ciudad de Lima y que concluyó con la instalación de los féretros de las víctimas afuera del Palacio de Justicia. De hecho prácticamente cada acto de conmemoración y homenaje está acompañado, como es de esperarse, por flores y arreglos que imprimen una atmósfera funeraria propia de un trabajo *de duelo* que no termina de consumarse.

El motivo de las flores apareció nuevamente en un trabajo artístico concebido por Cesar Cornejo en 2005. El artista invitó a alrededor de mil personas (entre estudiantes, profesores y familiares) a elaborar 60,000 flores de papel crepé negro diseñadas por estudiantes de la Universidad Nacional de Educación las cuales fueron usadas por Cornejo para recubrir 9 pupitres escolares, un escritorio de profesor y buena parte del piso de la galería *Artco* de Lima, creando así un *memorial* efímero y comunitario en el que las víctimas de la Cantuta aludidas a través de los pupitres y el escritorio se hermanaban con el resto de las víctimas de la Guerra Interna representadas por las sesenta mil flores que lo cubrían todo.

La figura particular de las flores cantutas comenzó a cobrar relevancia con la acción de Wiesse y ahora es parte fundamental de la estrategia visual de familiares, artistas y organizaciones relacionadas con el caso. Las cantutas han sido trazadas múltiples veces en carteles referentes a la masacre, por ejemplo en 1995 Ricardo Wiesse y Manuel Figari diseñaron un cartel llamado “Vida verdad y Justicia contra la impunidad” en el que a la presencia textual de la ley de Amnistía se le sobreponía una enorme cantuta pintada en la superficie

Cantutas en el desierto. Memoria, artes políticas y estetización de la política

del desierto.⁶ En 2011 también fue diseñado un cartel en el que aparecían las siluetas de 19 Cantutas (una por cada año transcurrido desde el secuestro y asesinato) sobre un fondo negro, cada una contenía una letra de la frase “Ni-perdón-ni-olvido”.

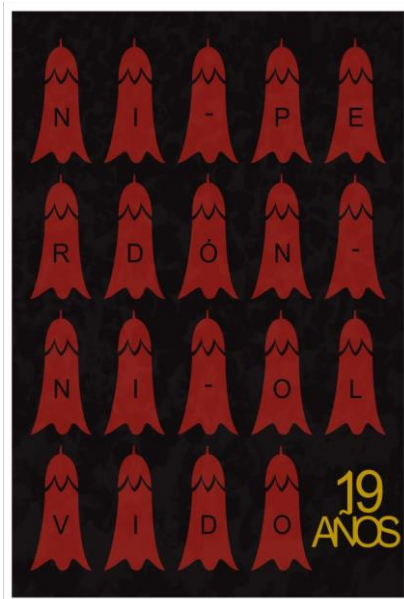


Fig. 3 Cartel de 2011.



Fig. 4. Afiche de “Un día en la memoria” 2012.

En 2012 como parte de la iniciativa *Un día en la memoria* el artista visual Mauricio Delgado diseñó un cartel digital publicado en distintas redes sociales el 18 de julio, día en que se cumplían 20 años del secuestro de los estudiantes y el profesor. En el poster virtual aparece una frondosa flor cantuta que con su

⁶ Este afiche es comentado por Gustavo Buntinx y Víctor Vich en el catálogo de la exposición “Cantuta. Cieneguilla 27 de junio de 1995” presentada en el Paradero Habana de Miraflores en 2008. En este fundamental catálogo que gira en torno a la acción de Wiesse los autores hacen referencia a muchas otras representaciones de cantutas en la historia del Perú que no se mencionarán aquí.

resplandor cubre los apagados rostros de Fujimori y Montesinos, una adaptación de ese dibujo ilustró también los afiches diseñados para difundir las distintas actividades de conmemoración ese año, incluida la exposición “La Cantuta en nuestra memoria. 20 años en la historia del Perú” inaugurada el 13 de agosto en la Galería [e]Star de Lima.⁷

Es significativo que una versión de esta flor viva y colorida haya sido pintada en la pared que daba inicio a la exposición, su figura relampagueante que parecía proyectarse hacia fuera del muro no remitía ya al duelo, sino a la vida, anunciando quizá que la batalla por la memoria es también una batalla por la vida. Gisela Ortiz⁸ enunció esta dimensión de su causa en una ceremonia de conmemoración en 2012, para ella la lucha por la memoria permitía “traer a la vida a nuestros seres queridos cada vez que los representábamos, cada vez que los recordábamos, cada vez que los mencionábamos” (Calanguino, 2012, en línea), Fedor Muñoz expresó una idea similar en las oficinas del Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) frente a los restos incompletos de las víctimas: “para mí...ellos no han muerto, están vivos, laten en nuestros corazones” (EPAF, 2008, en línea).

Ticio Escobar sostiene que “la construcción de la memoria no encuentra sosiego, no puede recalar en una obra consumada” (Escobar, 2005 : 23), tal vez es así, porque la justa de la memoria viva no se libra solamente por roturar una inscripción en la historia de acontecimientos sometidos a borradura, sino que en última instancia se trata de una batalla por la prolongación de la vida de las víctimas más allá de la descomposición material de sus cuerpos, por eso las cantutas ya no son sólo ofrendas pues al ser trazadas, esparcidas o cargadas por familiares, amigos, organizaciones civiles y artistas encarnan los latidos de una multitud de vidas.

Cada flor Cantuta *que nunca es sólo ella misma* está insuflada por una fuerza que restaura fugazmente la energía vital de los ausentes.

⁷ Esta muestra gestionada por familiares en coordinación con distintas organizaciones como APRODEH y la CNDDHH-Perú se volvió itinerante: se presentó posteriormente en la Casa Cultural Comunitaria de Villa El Salvador y en el Distrito de Comas con apoyo de la Municipalidad de Lima.

⁸ Hermana de Luis Enrique Ortiz, uno de los estudiantes secuestrados y asesinados.

Cuerpos

La acción artística ejecutada en 1995 por Ricardo Wiese intervino el paisaje desértico con flores en un acto ritual. Se ha explorado ya en este texto la figura del desierto y de las flores pero hasta ahora se ha dejado intocado al cuerpo mismo que es central en la acción artística al menos en dos sentidos: por un lado es gracias al trabajo del cuerpo vivo y esforzado de Ricardo Wiese y sus asistentes que las flores quedan marcadas en la quebrada, por otro, la acción busca aludir a los cuerpos caídos, fragmentados o incluso desaparecidos de los estudiantes y el profesor de La Cantuta.

En este último apartado se centrará la mirada en los modos en que los cuerpos han servido como instrumentos o soportes de la memoria. El itinerario que se seguirá estará compuesto deliberadamente por fragmentos, partiendo del cuerpo ausente y culminando con el cuerpo presente; el caminar públicamente.



Fig. 5. Fotograma de la acción de Elena Tejada-Herrera (1998).

I. *El cuerpo ausente*. La historia lo consigna así: en 1994 el Gobierno tuvo que entregar los restos encontrados en Cienguilla a los familiares. Mostrando un total desprecio por las víctimas, los restos fueron devueltos “en cajas de cartón para transporte de tarros de leche evaporada Gloria” (Lerner y Villacorta, 2008: 272). Al año siguiente, el artista Eduardo Villanes se apropió de este gesto de humillación institucional para resignificarlo en una intervención que aludía a las desapariciones sistemáticas perpetradas por las fuerzas del Estado: intervino clandestinamente las paredes de la Vía Expresa (una avenida icónica de Lima) formando la palabra *Evaporados*, “Cada letra estaba formada por recortes de cartón de cajas de leche Gloria cambiando la frase ‘leche evaporada’ por ‘gente evaporada’” (Lerner y Villanueva, 2008: 272). A través de esta intervención el artista consiguió hacer visible en el espacio público las ausencias producidas por la violencia política. En 1998 Elena Tejada-Herrera también ejecutó un trabajo artístico aludiendo a los *desaparecidos*, en su acción titulada “Recuerdo” la artista fue postrada dentro de una bolsa negra de basura en la explanada de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos (Lima). Mientras se retorció en el suelo convirtiéndose en una masa informe recitaba uno a uno los nombres de las víctimas de La Cantuta, alternando el listado con fragmentos del Himno Nacional Peruano y del valse criollo “ódiame” que en una de sus estrofas cantadas por la artista dice “ódiame por piedad yo te lo pido, ódiame sin medida ni clemencia. Odio quiero más que indiferencia porque el rencor hiere menos que el olvido”.

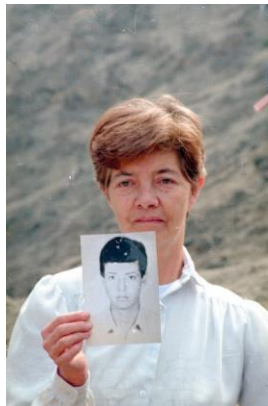


Fig.6. Magna Perea, madre de Enrique Ortiz en Cienguilla.
Fotografía del Diario *La República* (1998).

Al terminar la acción un hombre levantó de nuevo la bolsa con la artista dentro y la cargó fuera de la vista de los espectadores dejando de nuevo vacío el espacio de la explanada. A través del arte acción Elena Tejada inscribió la ausencia en el campo de lo visible, de cierta forma ella misma encarnó a las *desaparecidas*.

II. *El rostro, la mirada*. Como sostiene Giovanni De Luna “La fosa común, carente de signos, de nombres, de luto, reduce los cuerpos a su esencia mineral, les arranca los últimos restos de humanidad, viola el carácter sagrado de los confines que la comunidad señala como tumbas” (De Luna, 2007: 324), se trata en síntesis de un trabajo que busca el aniquilamiento total de la dignidad e identidad de los cuerpos que son tratados como desperdicio o *basura*. Contra esta profilaxis los familiares de las víctimas son los primeros en devolverles el rostro, la mirada y el nombre a sus seres queridos.

Desde sus primeras manifestaciones públicas en 1993 los deudos del llamado “caso Cantuta” han portado con ellos los retratos fotográficos de sus familiares: generalmente son fotografías tomadas para identificaciones oficiales en las que los jóvenes y el profesor aparecen -como dictan las normas- de frente, con el rostro descubierto y mirando fijamente a quien les observa.

Estos retratos fotográficos en ocasiones son cargados por las calles, en otras se montan en una instalación a modo de frágil *espacio de memoria* durante los actos públicos y siempre son exhibidos acompañados de sus nombres propios. No se trata ya de registros o rastros fríos de una presencia perdida, son dispositivos performativos,⁹ políticos y afectivos.

El retrato del ausente-que-mira es político pues funciona como oposición radical a las imágenes morbosas del cadáver-masa fragmentado en la fosa común, pero además su mirada serena devuelta al espacio público confronta de rostro entero al espectador, en términos de Roland Barthes (1990) produce un *punctum* que lastima y punza a quien mira.

⁹ Entiendo la performatividad en términos de Derrida (1998), es decir, como repetición e iterabilidad. En este sentido las imágenes no son ecos de algo pasado, sino que operan desde su propia lógica que cita y produce al mismo tiempo.

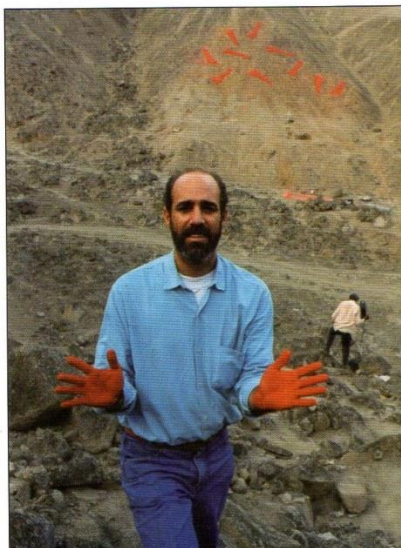


Fig. 7. Fotografía de las intervenciones de Ricardo Wiese.

III. Las manos. En una fotografía tomada por Herman Schwarz durante la intervención de Ricardo Wiese en Cieneguilla el artista aparece mostrando sus manos completamente pigmentadas de rojo, para Víctor Vich (2010); en esta imagen las manos expuestas de Wiese aludían por oposición a las manos manchadas de sangre del Estado.

No parece casual este énfasis en las manos pues el registro de éstas fue central en la construcción visual-mediática del proceso de exhumación e identificación de los cuerpos en este caso.

En una foto emblemática tomada por Víctor Ch. Vargas para la revista *Caretas* fue captado el instante exacto en el que de mano a mano eran entregadas por un miembro del equipo de excavación unas llaves encontradas en la fosa: estas llaves que abrían la puerta de la casa y el armario de uno de los estudiantes desaparecidos fueron claves para identificar inicialmente los restos.



Fig.8. Víctor Ch. Vargas (1993) CVR. Fig. 9. “1993 La Cantuta” de Santiago Quintanilla (2008).

Dada su relevancia histórica y su fuerza estética esta imagen se transformó en un ícono del caso: La fotografía de estas manos monumentales ha sido expuesta desde 2003 en la muestra fotográfica “Yuyanapaq: para recordar” de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.¹⁰ También desde el arte se han operado apropiaciones icónicas de la imagen; en la instalación “Expediente Amando” (2002) Alfredo Márquez documenta a través de imágenes intervenidas en alto contraste el caso de Armando Richard Amaro Cóndor (a quien pertenecían las llaves exhumadas). En el centro de la instalación de Márquez se colocó la imagen de esas dos manos captadas por Vargas a las que el alto contraste imprime una mayor fuerza icónica. En 2008 Santiago Quintanilla presentó la serigrafía “1993 La Cantuta”¹¹ en la que depura la imagen dejando sólo las manos libres de fondo para sobreponerlas en una primera plana de *El peruano* -la gaceta oficial del Estado- produciendo un montaje visual en el que se ponen en con-

¹⁰ La importancia que la CVR le da a la producción del banco de imágenes es única entre las Comisiones de la Verdad de América Latina. Según Deborah Poole e Isaías Rojas “la CVR peruana fue la primera en hacer uso extenso de fotografías como un medio para explotar sentimientos de vergüenza y solidaridad nacional” (2010: en línea).

¹¹ De la serie *Lo mejor está por venir: historia gráfica de Lima y sus desastres*.

traste la versión oficial que negaba los hechos y el momento clave de la entrega de llaves. Por último es pertinente mencionar que la fotografía de Vera Lenz en la que aparecen unas anónimas manos campesinas tajeadas por el trabajo sosteniendo amorosamente un retrato de identidad fue la elegida como portada del catálogo “Yuyanapaq: para recordar” otorgando así a las manos una centralidad indiscutible en la construcción de lo que podríamos llamar la memoria visual de la guerra interna.

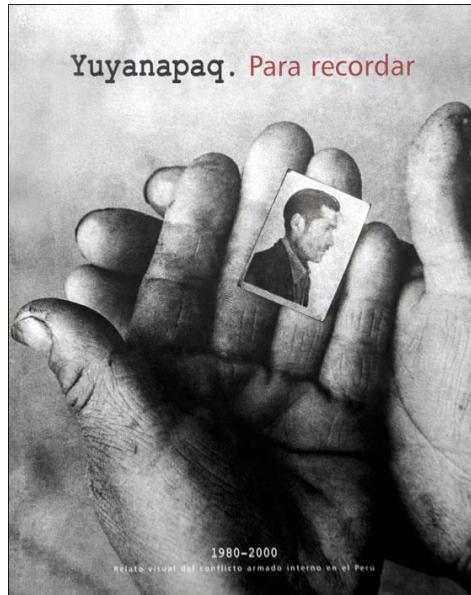


Fig. 10. Cubierta del catálogo *Yuyanapaq. Para recordar*.

IV. Vientres. En el marco de la exposición “Cantuta en nuestra memoria: veinte años de la Historia del Perú” (2012) la escultora Gabriela Flores montó su instalación “Recuerdo” que consistió en 10 esculturas blancas de vientres en evidente estado de embarazo montadas en una pared de la galería a modo de nicho. Cada una fue roturada en sus costados; del lado izquierdo se trazó el rostro de las víctimas (una en cada vientre), mientras que en el lado derecho se escribieron fragmentos de sus historias de vida relatadas previamente por los familiares.

Los pasajes inscritos no referían a la dimensión trágica del acontecimiento, sino a episodios de la infancia y a detalles comunes como los juegos y aficiones que cada uno de ellos tenía, rasgos con los que cualquiera se podría identificar.

La intención de la artista fue aludir a los aspectos que estas vidas particulares tenían en común con cualquier otra vida, por eso recurrió a la alegoría del vientre materno y a los juegos de la infancia, pasajes con los que virtualmente cualquier peruano podría sentir una coincidencia que acortaría la distancia afectiva desde la que parte de la población juzga a las víctimas de la violencia política que azotó al Perú a lo largo de las últimas décadas.

Resulta socialmente significativo este ejercicio, pues en un entorno público altamente polarizado respecto al pasado reciente la artista tiene que ubicar a las víctimas en el punto inicial de sus vidas, en el tiempo de inocencia absoluta, para lograr que sus vidas arrebatadas resulten visibles y significativas, más allá de resquemores políticos.

V. Caminar. Poner a andar el cuerpo es fundamental para ejercer la memoria pública en el Perú; desde la dolorosa labor de búsqueda de los cuerpos en cañadas y basureros, hasta la trabajosa subida de Ricardo Weisse a la cúspide de una montaña para trazar sus flores.

Caminar públicamente, sobre todo formando pequeñas multitudes (casi siempre pequeñas), se ha convertido en una práctica política con efectos estéticos, pues para ganar visibilidad las organizaciones y familiares recurren a diversas estrategias que van desde las consignas y pancartas hasta los performances e intervenciones dejadas en el espacio público como huellas frágiles de una memoria obstinada.

En 2014 la Gerencia de Lima en colaboración con el Equipo Peruano de Antropología Forense, la Organización Caminos de la Memoria, la Asociación de Viudas, Madres y Sobrevivientes de Miembros de las Fuerzas Armadas y Policía Nacional llevaron a cabo el proyecto “Rutas de la memoria”,¹² cuyo objetivo era realizar recorridos a través de la ciudad de Lima para visitar espacios

¹² Posteriormente el EPAF ha continuado impulsando estas Rutas, aunque ya sin el apoyo de la Gerencia.

en los que fueron asesinadas personas, víctimas de la Guerra Interna, trazando una cartografía movida por los vínculos que genera el dolor y la voluntad de esgrimir memorias socialmente significativas y comunicables. En cada uno de los lugares los propios familiares o compañeros de las víctimas relataban lo sucedido al pequeño grupo de personas que seguía la ruta. Se trazaron diversas rutas, de entre ellas una que partía desde el centro de Lima hasta la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, ubicada en Chosica. En la universidad un profesor y un estudiante ponían el cuerpo para guiar y relatar lo acontecido. La caminata culminaba frente al Monumento a las víctimas de la masacre de La Cantuta, erigido al interior de la universidad, cuya inscripción dice “¡Nunca más!, gloria a los mártires de La Cantuta”. Ahí, al menos en una ocasión, un estudiante señalaba la olvidada la agencia política de los estudiantes asesinados:

El profesor Muñoz siempre se identificaba con la causa de los estudiantes, por lo que se había convertido en una especie de estorbo para los militares (...) No fue casual que hayan sido estos diez compañeros los asesinados pues ellos representaban el rostro contestatario estudiantil de la Cantuta, ellos eran dirigentes que reaccionaban contra la opresión militar (Fragmento del discurso ofrecido por un estudiante-guía en 2014).

De este modo la ruta terminaba con una intervención discursiva en la que la experiencia estética del caminar y contemplar el paisaje se modificaba por efecto de las palabras del orador quien agregaba un matiz tan necesario como soslayado; durante la Guerra Interna la praxis política estaba proscrita, y muchas de las víctimas lo fueron por resistirse a la implantación de una “antipolítica” cuyos efectos han sido prolongados y devastadores, pues incluso han afectado los modos de recordar pues pareciera que la única víctima recordable para ciertos sectores sociales es aquella que no ejerció ningún tipo de actividad política, el resto resulta sospechoso de “terrorismo”.



Fig. 11 Imagen de la Ruta de la Memoria en La Cantuta. Fotografía del autor, 2014.

De la estetización del mundo de la memoria. Comentarios finales

En el caso de La Cantuta los procesos penales y forenses han sido acompañados, visibilizados o incluso impulsados por un amplio y variado despliegue de estrategias artísticas y prácticas estéticas.

Los trabajos reseñados aquí, han tenido una dimensión política vinculada estrechamente a una función emocional pues intentan producir un estremecimiento estético y emotivo en quien se acerca a ellos, un “toque” o un disparador de memoria en el que el pasado censurado y lejano se torna cercano, así sea por un instante, poniendo al desnudo el valor de estas vidas arrasadas por el poder del Estado. Se trata de estéticas de luto político, prácticas que se centran en la impronta de preservar la memoria de los muertos y desaparecidos como manera de evitar la impunidad y el olvido de procesos de violencia que no se han cerrado del todo.

Son trabajos solidarios con las víctimas, por ello comparten una cierta ética de la representación o de la performance que elude eficazmente el exhibicionismo propio de la cultura espectacularizada contemporánea. En general son trabajos cuya dimensión visual es más bien discreta: no centran la mirada en la muerte, sino que la desvían, la llevan no sólo hacia otro lado, sino en ocasiones a otro tiempo más esperanzador. En suma, se trata de expresiones estrechamente vinculadas a procesos sociales, en su mayoría emplazadas en el espacio público con el objetivo de producir impactos específicos por medio de una

politización de la estética, entendida aquí como el entrelazamiento entre lo sensible y lo político tanto en el plano formal como en el proceso de producción. Tales prácticas se oponen a aquello que en su momento Walter Benjamin denominó estetización de la política, que en el mundo contemporáneo se expresa en una voluntad de convertir fragmentos superficiales de la realidad en objetos espectaculares destinados al goce de un segmento de la población privilegiado y dotado de determinado capital cultural. En el campo de la memoria esto se traduce en una banalización de la historia, reduciendo complejos procesos a íconos disponibles globalmente por efecto de la industria cultural de la memoria. Dicho en términos benjaminianos, se produce una *estetización del mundo de la memoria*.

En el caso peruano dicha estetización se ha producido en contextos específicos a lo largo de los últimos años y puede observarse en la reciente multiplicación de obras irreflexivas que intentan abordar la guerra interna, repitiendo -al margen de toda conexión con la problemática abierta- discursos ya procesados e higienizados, reduciendo la complejidad de la violencia a un poco matizado drama de víctimas y victimarios. Quizá como sostiene José Carlos Agüero (2015: 31), este tipo de aproximaciones en los tiempos actuales no ayudan en nada a comprender a los procesos y a las personas, sino a enaltecer ciertas figuras o perspectivas interpretativas más o menos hegemónicas. Peor aún, ¿será que pueden producir un olvido? La efeméride espectacular se opone a la memoria, cuando se endurece se convierte en un olvido paradójico; se recuerdan los nombres, pero se desvanece el acontecimiento y el vínculo afectivo. ¿Acaso no es eso lo que sucede con los nombres de las calles y los monumentos públicos erigidos por poderes y necesidades ya disueltas por la pátina del tiempo?

En el caso específico de la Cantuta, continúan produciéndose obras de la más diversa índole, muchas de ellas vinculadas a las formas de creación urbanas (desde ilustraciones naif hasta canciones de hip-hop), en ellas que se pueden ubicar símbolos que se han estabilizado como referentes del caso como son las flores cantutas y los rostros de las víctimas, ya no se trata de una memoria que se abre inédita, sino de una historia en consolidación que ha generado una estética que le es propia. Algunas continúan abriendo preguntas y desestabilizando los relatos minimalistas, acompañando procesos en los que la transmisión del pasado como denuncia está en riesgo, otras son expresiones reiteradas de lo que aquí se ha denominado la “estetización del mundo de la

Cantutas en el desierto. Memoria, artes políticas y estetización de la política

memoria”, clichés visuales distribuidos afanosamente con un enorme sentido de oportunidad.

***Adenda: sobre prácticas estéticas y memorias compartidas regionalmente**

Los tiempos de la memoria son abigarrados y vibrantes, la sustancia de este pasado doloroso se encuentra en un estado de fragilidad en materia de justicia pero se robustece en el campo de lo estético llegando a ser un signo potente que opera como enlace entre dolores distantes pero parecidos, como sucedió con un cartel diseñado por Guillermo Valdizán para un concierto en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: en él, las raíces de las flores cantutas forman el número 43 en alusión a los estudiantes desaparecidos en el estado mexicano de Guerrero a finales del año 2014. En la parte inferior del cartel puede leerse: “Ayotzinapa y La Cantuta Somos Tod@s”. Este encuentro gráfico no obedece sólo a la voluntad de acercamiento del artista, sino que expresa una vez más la existencia de tecnologías de terror compartidas a lo largo de la región latinoamericana, cuyas interpretaciones comparativas entre Perú y México están aún por explorarse detenidamente.

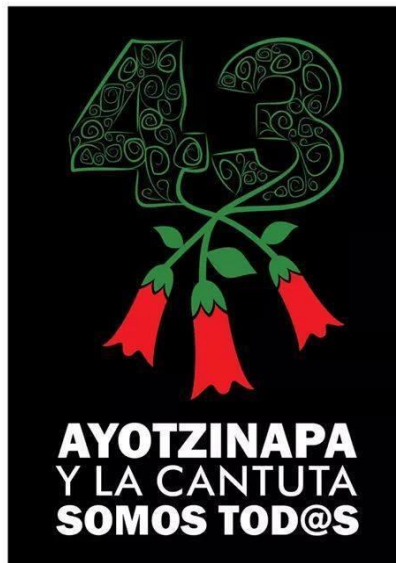


Fig. 12. Cartel tomado del sitio aliasperugrafica.blogspot.mx

Fuentes de información

- Agüero, J. (2015). *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima, Perú: IEP.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires Barcelona-México: Paidós.
- Buntinx, G. (2010). Entre la tierra y el Mundo. En *Cantuta: cieneguilla-27 junio 1995*. Micromuseo-“Al fondo hay sitio”, Ziviler Friedensdienst, Perú. Servicio Civil para la Paz e Instituto de Estudios Peruanos. 24-59.
- _____. y VICH (2010). *Cantuta: cieneguilla-27 junio 1995*. Micromuseo-“Al fondo hay sitio”, Ziviler Friedensdienst, Perú: Servicio Civil para la Paz e Instituto de estudios Peruanos.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. España: Contextos Ideas.
- “Calanguino”. *La Cantuta: 20 años* [archivo de vídeo]. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=EigaetNtveY, Acceso: 20/05/2013.
- Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo -DESCO- (1989). *Violencia Política en el Perú 1980-1988*, Perú: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2004). *Hantun Willakuy. Versión abreviada del informe final de la comisión de la verdad y la reconciliación*. Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- De Luna, G. (2007). *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*, España: 451 Editores.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. España: Editorial Trotta.
- Equipo Peruano de Antropología Forense (2008). *La Cantuta Memorial (Day 1-EPAF office)*. En: <http://www.youtube.com/watch?v=3b5mzdGAXmo> Consultado el 20 de mayo de 2013.
- Escobar, T. (2005). Memoria insumisa. (Notas sobre ciertas posibilidades del arte paraguayo). En JELIN, E. y LONGONI, A. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, España-Argentina: Edit Siglo XXI. 3-25.
- García, F.y Roca, P. (2004). *Pachakuteq. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Lima, Perú: Fondo Editorial Pedagógico San Marcos.
- Lerner, S. y Villacorta, J. (2008). “Corpus fragmentado: Acciones en Lima de 1966 a 2000”. En CULLEN, Deborah. *Et Al. .2008. Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*, EUA: El Museo del Barrio. 271-274.
- Mariátegui, J. (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- Poole, D. y Rojas, I. (2010). Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. En: *Revista Hemisférica* No. 7.2. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas>, Acceso: 20/05/2013.
- Schwarz, H. (2007). Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX. En *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, No. 36 (1): 39-49.
- Un día en la memoria (2010). Proyecto. En <http://www.undiaenlamemoria.blogspot.mx/> Consultado el 20 de mayo de 2013.
- Vich, V. (2010). Un acontecimiento estético. En Wiese, Ricardo (2010) *Cantuta: cieneguilla-27 junio 1995*. Micromuseo-“Al fondo hay sitio”, Ziviler Friedensdienst, Perú: Servicio Civil para la Paz e Instituto de estudios Peruanos. 8-21.
- _____ (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima, Perú: IEP.
- Wiese, R. (2010) *Cantuta: cieneguilla-27 junio 1995*. Micromuseo-“Al fondo hay sitio”, Ziviler Friedensdienst, Perú: Servicio Civil para la Paz e Instituto de Estudios Peruanos.