

Intervenciones en el espacio público a través de la *performance*: *Recuerdo, Crisis y Lava la bandera*¹

Denise Leigh Raffo

A modo de introducción

La *performance*² desde el arte puede ser vista como una herramienta o como una forma de intervención en el espacio que consigue alterar la esfera pública y, por ende, contribuye a constituirla. Recientemente, se realizó en Lima la muestra "Accionismo en el Perú: 1965-2000"³, un primer intento por rastrear la documentación existente sobre el tema en el país. La muestra ubicó a las primeras *performances* como hechos aislados que fueron preparando el terreno para iniciativas posteriores.

Recién en la década del 80 se empezó a registrar una creciente apertura a la *performance* en el Perú, cuando el país vivía una feroz guerra interna. En ese contexto aparecieron grupos como Paréntesis, Huayco EPS, AVA (Artes Visuales Asociadas), Signo x Signo, Las Bestias, NN y el mítico Chaclacayo. El arte dejó las salas e inició su salida a la calle. Más tarde, en la segunda mitad de la década del 90, surgió un accionismo marcado por un fuerte activismo político. Grupos como Los de Lima y los Bichos MTV marcaron el panorama de esa época.

Con el régimen dictatorial de Alberto Fujimori, la represión de la guerra interna fue reemplazada por un sistema igualmente opresivo. En ese contexto,

¹ Este trabajo fue presentado en el IV Congreso Nacional de Investigaciones en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. En esa oportunidad, se exhibió además un video con cada una de las *performances*. Para efectos de esta publicación se ha tenido que hacer una descripción minuciosa de cada *performance* y, aunque esto no reemplaza el material visual, intenta dar un panorama más claro al lector.

² Por *performance* me refiero 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, 1996). Esta ponencia tocará un área más circunscrita de lo que conocemos como *performance* ya que está centrada en aquella practicada desde el arte, partiendo de las artes visuales, el teatro, etc.

³ Galería del ICPNA de San Miguel, marzo de 2005.

de fines de los años 90, una parte de la sociedad civil se alzó en protesta contra los abusos del sistema. Desde el arte surgieron *performances* con profundo impacto político como *Recuerdo* (1998) de Elena Tejada, *Crisis* (1999) de Emilio Santisteban y *Lava la bandera* (2000) de Colectivo Sociedad Civil.

Estimulando la memoria colectiva

Elena Tejada es una de las artistas que más intensa y comprometidamente ha trabajado la *performance*. *Recuerdo* se realizó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en agosto de 1998. Tejada describió la acción de esta manera:

Previamente (...) he pintado unos círculos en el piso a manera de grandes escarapelas del Perú, marcando el recorrido que memorizo pues pretendo seguirlo cuando realice la *performance*. Más tarde me introduzco en una bolsa de plástico negro, de las que utilizan para envolver a los muertos en la morgue.

Una persona me transporta cargada desde un lugar de poca visibilidad hacia un corredor en la universidad. Me coloca en el piso sobre una de las escarapelas pintadas y se retira. Luego de un momento de silencio comienzo a cantar esta estrofa de una canción peruana muy conocida:

“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”.

Enseguida digo el nombre de uno de los desaparecidos de la Universidad La Cantuta y algunos detalles sobre la ropa con que desapareció, así como señas físicas. Todo esto sin especificar que se trata de uno de ellos. Luego permanezco en silencio por un tiempo, para después avanzar arrastrándome (...) enciendo una radio muy pequeña que llevo conmigo dentro de la bolsa. Se escucha música salsa y después doy el nombre de otro de los desaparecidos con más señas personales.

(...) Doy el nombre de otro de los desaparecidos y más señas (...) Enciendo la radio con música de la frecuencia A.M. (...) Me arrastro. Luego el silencio. Canto otra vez la primera estrofa citada, doy otro nombre y más señas personales. Avanzo en silencio. Me detengo, enciendo esta vez el toca-cassette y se escucha música de la procesión del Señor de los Milagros. Grito otro nombre, más señas y grito: “él tenía las llaves”. Me arrastro, me detengo y permanezco en silencio un momento. Después canto una estrofa del himno nacional y la misma persona que me trajo me recoge y retira del lugar.

(Fin de la *performance*).

El objetivo de esta *performance* fue evocar a las personas asesinadas en la matanza de La Cantuta⁴. Cada detalle fue planificado previamente e introducido por razones específicas. Por ejemplo, el número de paradas durante las que Tejada cantó o encendió la radio correspondió al número de desaparecidos. También la frase “él tenía las llaves” hacía alusión a las que se encontraron con los restos humanos y que permitieron identificar a los desaparecidos, pues correspondía a una de las habitaciones de la vivienda universitaria.

Por otro lado, la estrofa de “Ódiame”⁵ remite a la importancia de la memoria y el recuerdo en el imaginario popular. Parafraseando la letra de esta canción, el odio es preferible a la indiferencia que implica el olvido pues solo se odia lo que antes se ha querido. La falta de interés y preocupación de la sociedad ante la impunidad de los culpables en la masacre de La Cantuta revela el olvido que Tejada rechaza y condena.

Asimismo, la elección de la estación de radio en frecuencia A.M. responde a que esta es la preferida por el sector popular. Esto se debe a que la música chicha y la andina, identificadas con la cultura migrante, y con el grupo de pertenencia de los desaparecidos, se difunden principalmente por esta frecuencia.

Durante la *performance*, Tejada nombra a cada uno de los desaparecidos en la masacre de La Cantuta sin mencionar que se trata de ellos. Así propone signos y símbolos que el público tiene que descifrar. En primera instancia, esto invita al espectador a despertar ante un hecho que no está cantado, que encierra interrogantes que uno tiene que responder o responder-se.

En segunda instancia, el anonimato de la masacre dentro de la *performance* pone en relieve el no-anonimato de las personas asesinadas y preserva la importancia de la subjetividad en la información que Tejada brinda. Los nombres proclamados no son identificados con la masacre de La Cantuta de una manera inmediata. Son simplemente percibidos como datos personales de distintos individuos. De esta manera, Tejada trae a la memoria el recuerdo de los desaparecidos no como números ni estadísticas y tampoco como víctimas, sino como individuos, con una historia personal y afectiva con la que uno se puede identificar.

⁴ En julio de 1992, un grupo paramilitar secuestró y asesinó a nueve estudiantes y a un profesor de la Universidad Nacional de Educación La Cantuta. Estas personas supuestamente fueron asesinadas por haberse mostrado contrarias al régimen. Sus restos carbonizados fueron encontrados dos años después en un campo de entrenamiento del ejército y devueltos a los familiares en cajas de cartón, entre ellas, algunas de leche Gloria.

⁵ Vals peruano de Rafael Otero López.

El mensaje de Tejada no llega a través de imágenes crudas, como las que estamos acostumbrados a recibir desde los medios masivos de comunicación. Se transmite de una forma que puede llegar a ser incluso más perturbadora. Tejada se comunica a través de su cuerpo, un cuerpo camuflado, que se arrastra por el suelo dentro de una bolsa plástica negra, pero un cuerpo al fin. El cuerpo de la artista se convierte así en un medio de expresión que intenta lidiar con algo que ha sido reprimido y que sin embargo regresa. En ese sentido, tal y como ocurre con las somatizaciones, el cuerpo expresa lo que no es posible transmitir a través de la palabra⁶.

En la *performance*, el cuerpo de Tejada es un elemento de protesta y resistencia. Altera el espacio público y lo interviene, cuestionando al régimen político y a la violencia terrorista. Constituye un acto político con un objetivo preciso: traer a la memoria de estudiantes universitarios a los –también estudiantes– muertos en la masacre de La Cantuta, reivindicando su derecho de hacer justicia ante la indignante impunidad de los gestores y actores de la matanza.

Tejada asumió una postura de responsabilidad ética y política a través de su arte. Pero no fue la única⁷. También hubo otras reacciones ante los hechos vividos durante el gobierno de Fujimori, que encerraban valiosos cuestionamientos y reflexiones.

Construyendo compromiso

Compartiendo esta postura, en 1999 Emilio Santisteban realizó *Crisis*. Esta *performance* iba a ser presentada en el marco de la II Bienal Iberoamericana de Lima, en el Centro Cultural de Bellas Artes. Sin embargo, por razones políticas, tuvo que llevarse a cabo en el local del Colegio de Periodistas, en una

⁶ McDougall, 1989.

⁷ Particularmente frente a la matanza de La Cantuta, hubo diversas formas de protesta desde el arte (ej. Tejada, Wiese, Villanes). En octubre de 1994, Eduardo Villanes inauguró una muestra individual titulada "Gloria evaporada", aludiendo a las cajas de cartón en las que fueron entregados los restos de los desaparecidos. Cuando en 1995 se dio la ley de amnistía y se indultó a los militares involucrados en este asesinato, hubo una marcha de protesta. Villanes repartió cajas de leche Gloria, como las que habían contenido los restos de las víctimas, y les hizo huecos en la zona de los ojos. Así, la gente caminaba por las calles con las cajas de leche Gloria en la cabeza. Además, Villanes intervino las cajas y donde se leía "Gloria: leche evaporada", él puso "Gloria: gente evaporada". Esta marcha llegó hasta el Congreso de la República.

muestra colectiva designada con el título de “Emergencia artística” y montada en los días de la Bienal (27 de octubre - 14 de noviembre, 1999).

Crisis es una *performance* particular ya que se da en interacción persona a persona. Todos los símbolos que utiliza Santisteban son ya conocidos (la bandera que flamea, el bolero, la mano en el pecho, las cuentas de presidiario); él no inventa nada nuevo, pero la conjunción de todos estos símbolos tiene un efecto muy intenso.

Una bandera del Perú que flamea iluminada al centro de un pequeño cuarto, con una sola puerta y sin ventanas, pintado de negro (con una capa fina), con paredes de quincha u otro material parecido. Suena un bolero, “Poquita fe”, en la voz de José Feliciano. En una esquina se encuentra el artista de pie, casi sin moverse, y en cada reiteración de la *performance* hay un único participante, que se ubica frente al artista, en la esquina opuesta. Una cuenta de presidiario se va añadiendo en la pared, con la cabeza de un clavo, cada vez que ingresa un nuevo participante⁸.

En esta primera versión⁹ la *performance* fue realizada mil doscientas treinta y cinco veces, en un horario de ocho a diez horas (el artista no hacía pausas), durante casi tres semanas. En consecuencia, el espacio estaba colmado de cuentas de presidiario que iban desde el suelo hasta el largo del brazo extendido (haciendo alusión al cuarto de rescate de Atahualpa).

Como bien dice Santisteban, la palabra *crisis* nos remite a enfermedad, conflicto y transformación radical. El participante de *Crisis* hace una suerte de *mea culpa* o acto de contrición junto con el artista, y frente a la crisis que provoca el enfrentamiento dentro de la *performance* el artista busca provocar una transformación. Nos grita imperativamente que asumamos una alternativa de compromiso personal y social.

Esta *performance* debe “vivirse y no mirarse”¹⁰ y el espectador –como se ha dicho– debe ser además participante activo del proceso. Y es que hay una diferencia abismal entre vivir y mirar. Santisteban nos confronta con estas dos alternativas y nos hace enfrentar emociones profundas. ¿Vives o te limitas a mirar?, ¿actúas o te limitas a pensar?, ¿creas o te limitas a soñar?

⁸ Santisteban (2005 b).

⁹ Digo primera versión ya que Santisteban tiene planes de replicarla en Lima, en el año 2014.

¹⁰ Santisteban (2005 b).

El participante debe enfrentarse a este conflicto desde el inicio. En primer lugar entra solo, quedando completamente aislado del comentario o apoyo de la persona de al lado. Así, se halla emocionalmente desnudo y en estado de indefensión. En segundo lugar se encuentra en un espacio cerrado, de oscuridad absoluta. Se activa el miedo a lo desconocido y se despierta la incertidumbre. A esta situación se incorpora el cuerpo del artista (vestido de negro) con la mano en el pecho (que sustituye al himno nacional), las sombras, las cuentas de presidiario, la bandera y el bolero. Todo esto expone al participante a una experiencia cargada de ideas y emociones fuertes.

Pero lo interesante es que participante y artista se encuentran en una relación de horizontalidad absoluta. El primero no va a *ad-mirar* la obra del artista, sino que participa de ella e incorpora elementos de su propia subjetividad. Asimismo, el cuerpo del artista se convierte en una imagen especular del participante, al estar enfrentado a este desde la esquina opuesta en equidistancia de la bandera. Por un momento, cada uno es el reflejo del otro.

De algún modo, artista y participante comparten una suerte de cárcel: espacio reducido, oscuro y colmado de cuentas de presidiario. Es una cárcel, un apresamiento del que la conciencia no logra salir sin antes haber pasado por un serio cuestionamiento. La mirada del artista somete al participante a un interrogatorio que dura hasta el final del bolero.

Según Santisteban, este es el punto crítico de *Crisis* ya que el participante puede perder los papeles (muchas gente se emocionaba y lloraba) o pensar sobre el sentido de lo transcurrido y de su presencia. Y es que con la marca final del palote en el muro, el participante es convertido en “una herida más de tantas heridas y una esperanza más de tantas esperanzas (...)”¹¹.

Para Santisteban la experiencia de *Crisis* fue impactante. El efecto de la *performance* fue tal, que muchas personas esperaban al artista hasta el final del día para felicitarlo y darle expresiones de gratitud y afecto como regalos, poemas, etc. Era casi como que el artista hubiese sido convertido en un oráculo, sacerdote o santo *cuasi* mesiánico.

¹¹ Santisteban (2005 b).

Limpiando el imaginario colectivo

Enfrentándonos también a la necesidad de asumir un compromiso social, está el trabajo realizado por el Colectivo Sociedad Civil (CSC) en el año 2000. CSC nació a partir de las fraudulentas elecciones del día 9 de abril de ese año, en las que Fujimori pretendió manipular los resultados de la primera vuelta electoral para ser elegido presidente por tercera vez. Esa noche, siete ciudadanos vinculados al arte fundaron el CSC¹² y con el objetivo de “contribuir al derrocamiento cultural de la dictadura como paso indispensable para el derrocamiento político del régimen de Alberto Fujimori”¹³, trazaron un plan para llevar a cabo “acciones colectivas de carácter simbólico vinculadas a prácticas arraigadas en la cultura popular y doméstica (velar, lavar, planchar, botar la basura diaria, coser)”. El espacio elegido fue la calle.

La *performance* que va a ser nuestro objeto de estudio por sus cualidades de ritual simbólico, cotidiano y participativo es *Lava la bandera*¹⁴. La primera vez que se realizó fue en el marco de la Feria por la Democracia, organizada por la asociación SER en el Campo de Marte, el sábado 20 de mayo. Se convocaba al público a llevar banderas peruanas de tela, de cualquier tamaño, para ser lavadas con agua y jabón (la marca de jabón elegida fue “Bolívar”, haciendo alusión al héroe militar) en bateas y ser luego puestas a secar en cordeles.

Ante la inmensa participación ciudadana, CSC hizo una segunda convocatoria. Esta vez se usaron algunos medios de prensa libre y se convocó a “un nuevo acto de dignificación de los emblemas patrios como gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso electoral marcado por graves irregularidades”. Las instrucciones dadas en la convocatoria fueron las siguientes:

¹² Si bien el colectivo fue fundado por personas ligadas al arte, engrosó sus filas con un público muy variado. Profesores, taxistas, burócratas, abogados, actores, jubilados se incorporaron al colectivo que llegó a convocar alrededor de cincuenta miembros.

¹³ Según reza el *curriculum vitae* del Colectivo Sociedad Civil.

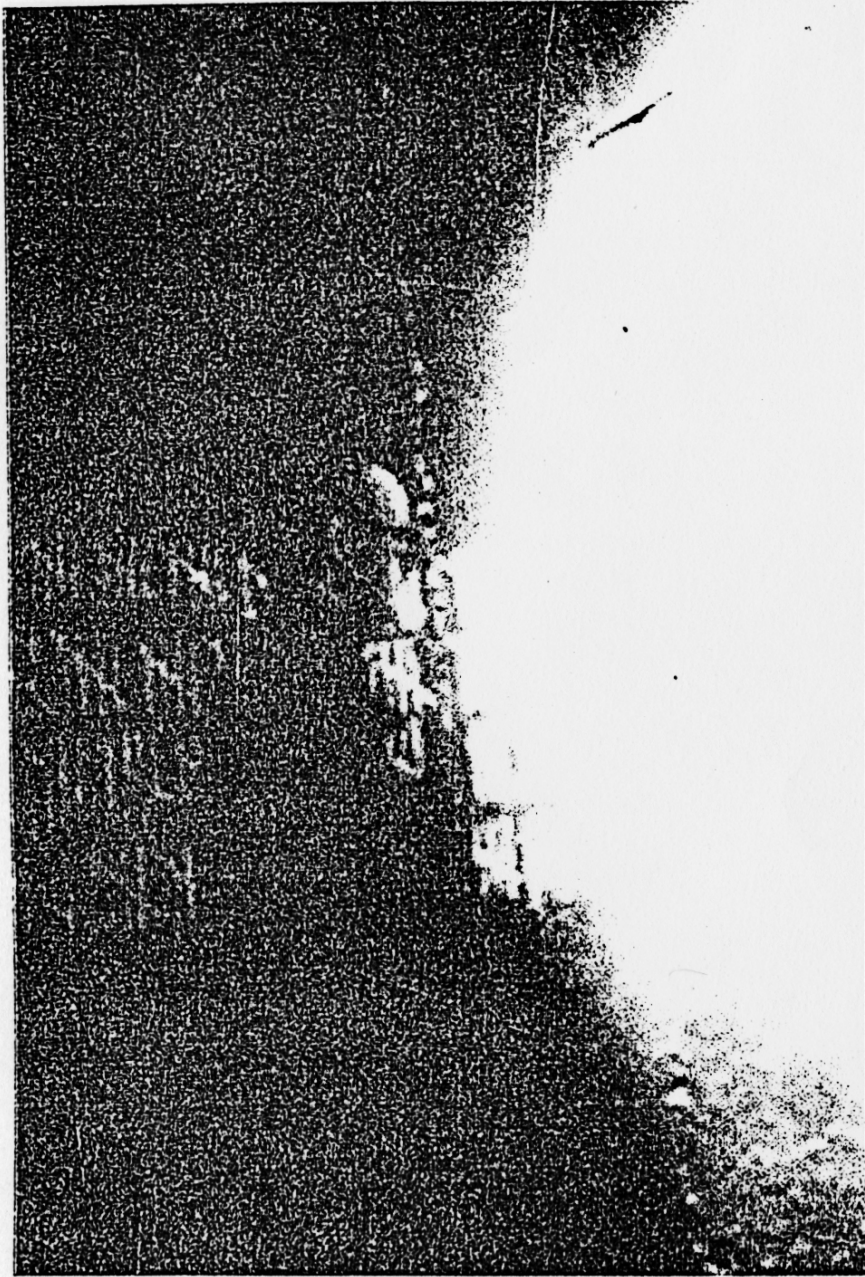
¹⁴ El caso particular de *Lava la bandera* cuenta con dos antecedentes directos. El primero es la acción pública creada por el estadounidense Norman Thomas (seis veces candidato a la presidencia de EE.UU. por el Partido Socialista, entre 1928 y 1948) en 1967, llegando 33 años antes que el *Lava la bandera* peruano. Thomas, ante la quema masiva de banderas norteamericanas en protesta por la invasión a Vietnam, invocó a la juventud norteamericana a que lavara la bandera en lugar de quemarla. Estas indicaciones fueron también seguidas año tras año por el colectivo estadounidense *Wash The Flag* (Lava la bandera). Cada 14 de julio, desde 1991 hasta hoy, la bandera norteamericana es lavada con agua y jabón en una batea, en medio de la plaza pública en Washington D.C., en protesta por las continuas guerras que el país del norte inicia tendenciosamente. Definitivamente, los dos casos norteamericanos y el caso peruano comparten un evidente llamado a la reacción ciudadana (Santisteban, 2005 a).

Tejada en bolsa negra en performance Recuerdo
Stills de video realizado por Roger Cáceres

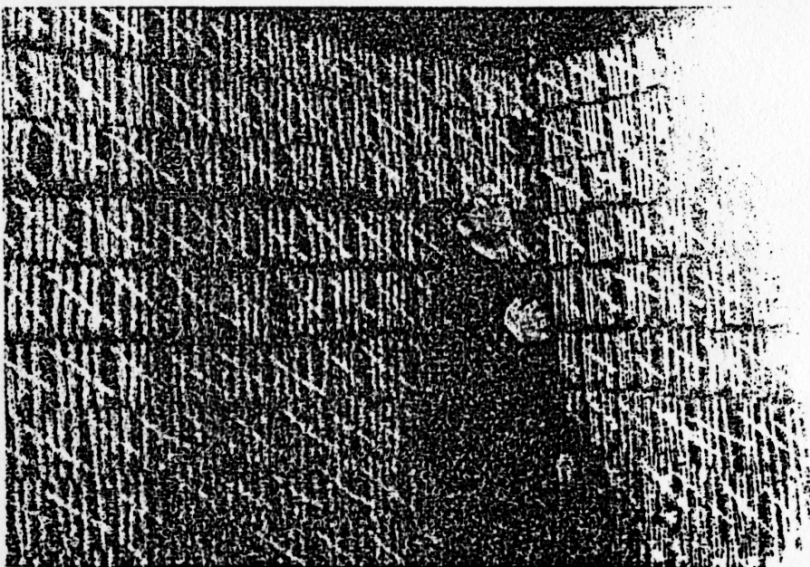


Lava la bandera
Foto de Natalia Iguñiz





Stills de video por Emilio Santisteban durante la performance Crisis



“agua, detergente y bateas serán proporcionados a todos aquellos que traigan una bandera peruana de cualquier tamaño. Esta será lavada manualmente y tendida en cordeles”¹⁵.

En esta segunda ocasión, la *performance* se realizó al pie de la fuente de la Plaza Mayor de Lima, desde las doce del día hasta las cuatro de la tarde. La elección del lugar, evidentemente, guardaba un gran peso político y simbólico. Se trataba del lugar que marca el kilómetro cero en toda la nación peruana y que además, está frente a Palacio de Gobierno, sede del Poder Ejecutivo y, en ese entonces, hogar del ex presidente Fujimori.

La *performance* se llevó a cabo nuevamente el viernes 2 de junio y a partir de entonces todas las semanas. Habían nacido así los famosos viernes de lavado de banderas. La gente llegaba puntualmente al mediodía. Ciudadanos de todas las clases, hombres, mujeres, niños, ancianos, empleados y desempleados, todos hacían fila para jabonar, enjuagar y tender su bandera. Como describe Doris Bayly: “los viernes de una a tres de la tarde, la Plaza Mayor de Lima cogía el aire de un fresco patio de lavandería”. Así, la plaza pública más resguardada del país se había convertido en una prolongación del patio doméstico¹⁶.

La acción represiva contra esta *performance*, que reclamaba la toma de conciencia, no se hizo esperar. Los agentes del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) intentaron desesperadamente infiltrar gente dentro del CSC, para instigar a la multitud a reaccionar violentamente, pero nunca lo lograron. También en una ocasión les cortaron el suministro de agua de la fuente, pero el agua siguió llegando en bolsas o baldes de gente vecina.

En otra oportunidad, ruidosas bandas militares pretendieron acallar y entorpecer la acción, pero la población respondió adaptando a ese ritmo sus canciones opositoras. La Guardia Civil se acercó alguna vez a reclamar que el acto era deshonroso para la nación porque la bandera era colgada en vulgares tendales. Ante esto, la población respondió armando un gigantesco tendal humano que entonaba el himno nacional.

Y aunque las amenazas continuaron (los miembros del CSC eran constantemente vigilados por agentes del SIN) *Lava la bandera* siguió realizándose.

¹⁵ Convocatoria que apareció el lunes 22 de mayo del 2000 en algunos medios de prensa libre. Esta convocatoria fue preparada de la mano del ex procurador José Ugaz de manera que cubriera todos los aspectos legales necesarios para ser considerada como un acto pacifista.

¹⁶ Buntinx (manuscrito).

Vladimiro Montesinos, llegó a comparar a los miembros del colectivo con un cáncer que había que extirpar. Efectivamente, el lavado de la bandera se había extendido rápidamente y de forma esporádica fue realizado en numerosas provincias y en diversos países del extranjero¹⁷.

Finalmente la dictadura fue derrocada y el 23 de noviembre de 2000 Valentín Paniagua asumió la presidencia del país de manera provisional. Esa tarde, miembros de CSC le entregaron, luego de ser lavada, secada y, esta vez, planchada, una flamante bandera peruana. La *performance Lava la bandera* se había realizado por última vez.

A modo de conclusión

Definitivamente, *Lava la bandera* permitió que los ciudadanos comunes y corrientes, que normalmente no encuentran vías de expresión, manifestaran su rechazo e indignación por la manera en que funcionaba la política. Pero como mencioné antes, esta no fue la única acción que permitió esta catarsis. El signo político se podía observar en la calle y *Recuerdo* (1998), *Crisis* (1999) y *Lava la bandera* (2000) son solo una muestra de las muchas modalidades con que se repudió la dictadura y la represión¹⁸.

Entre las tres *performances* analizadas existen claros puntos de comunión pero también de diferencia. En primer lugar, *Recuerdo* es una *performance* en la que la artista se encuentra frente a un grupo de espectadores no participantes de la acción. A diferencia de esta, en *Crisis* y *Lava la bandera* el espectador se convierte en participante.

Asimismo, en *Crisis* el artista está frente al participante en una interacción de uno a uno, mientras que en *Lava la bandera* los miembros del CSC se encuentran frente a participantes y espectadores involucrados en una acción

¹⁷ La *performance* se replicó en alrededor de cuarenta provincias, en ciudades como París, Madrid y Estocolmo, y por lo menos en veinte comunidades de peruanos en el extranjero. Este efecto expansivo y de replicabilidad se extendió de tal manera que también se empezó a lavar 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, los estandartes de Miraflores y el Callao, municipios puestos al servicio de la dictadura, etc.

¹⁸ También hay que mencionar las acciones del "Foro Democrático", "Mujeres por la democracia", "La Resistencia", "Ágora popular", las de Eduardo Villanes, etc. Pero este tipo de estrategias simbólicas se han visto antes en el extranjero (*Guernica* de Picasso, la *Elegía a la República Española* de Motherwell, las intervenciones de la avanzada chilena en el plebiscito contra Pinochet y las estrategias simbólicas de las Madres de la plaza de Mayo en Argentina).

colectiva. Por otro lado, mientras que *Crisis* y *Lava la bandera* se realizaron muchas veces y hasta fueron emuladas en otros lugares, *Recuerdo* se presentó en una sola ocasión. Otro punto importante es que si bien las tres *performances* tuvieron lugar en espacios públicos, solo *Lava la bandera* ocurrió en el espacio público por excelencia: la calle.

Si bien *Recuerdo* no tuvo el carácter participativo de *Crisis*, ni la difusión de *Lava la bandera*¹⁹, también constituye una protesta que pretende una reivindicación. Las tres *performances* invitan al cuestionamiento y promueven una serie de acciones que buscaban dar cuenta del malestar que se respiraba en ese momento en el Perú.

Debemos recordar que estas *performances* fueron una respuesta ciudadana a un contexto social realmente escandaloso. Por eso apuntaron a la construcción de un ciudadano diferente y quisieron establecer un nuevo sentido de nación y de memoria. Y es que, a pesar de su fugacidad, dichas *performances* son ahora parte de un archivo de la memoria y, en ese sentido, puede decirse también que se trata de prácticas que permanecen en el tiempo.

Asimismo, fueron luchas que expresaron la voluntad por construir una estrategia política diferente de la oficial. Cumplieron así una importante función en la caída del gobierno. Y es que supieron utilizar símbolos en los que se apoya el imaginario nacional (escarapelas-blancos de artillería, bolero, música chicha, bandera, plaza pública, himno nacional, mano en el pecho, cuentas de presidiario) para lograr una mayor identificación y compromiso con la acción.

A través de su simbología y del uso del cuerpo, mostraron lo que por otros medios no hubiera podido decirse con la misma contundencia²⁰. El cuerpo del artista es convertido así en cuerpo colectivo que evoca el recuerdo. El cuerpo es además el lugar donde lo público se encuentra con lo privado, donde el espacio social es producido, negociado y comprendido²¹. En ese sentido, es posible afirmar que a través de sus cuerpos estos artistas estimularon una mayor conciencia general de espacio corporal y social. Su obra reclamó nuevos escenarios de participación y contribuyó a la alteración y modificación de la esfera pública.

¹⁹ Los registros de fotografía y video de las acciones de CSC circularon por los principales medios informativos nacionales e internacionales, incluyendo *El Comercio*, *La República*, *Liberación*, Canal N, CNN, Deutsche Welle, France Presse, Reuters, Caracol, Eco, TV Chile, y también Art News (Buntinx, manuscrito).

²⁰ En una sociedad extensamente analfabeta como la nuestra, la *performance*, o la transmisión de un mensaje a través del cuerpo, es un elemento de comunicación que puede llegar a ser muchísimo más efectivo que la palabra escrita.

²¹ Warr, T. y Jones, A. (2000).

Las tres *performances* encontraron maneras de incentivar la participación ciudadana como requisito indispensable para la vida democrática en la construcción de una identidad nacional. Reivindicaron la capacidad del ciudadano común y corriente para pensar y pensar-se dentro de un contexto social y político, reconociendo su capacidad para buscar cambios y lograrlos. Así, de alguna forma, con estas *performances* se repolitizó²² la vida cotidiana y se le dio injerencia a las personas que no tenían cargos públicos para participar de la vida política del país.

Además, estas *performances* buscaban llevar al ciudadano a la reflexión y a la modificación de conciencia. De hecho podemos decir que lograron ciertas transformaciones que responden, en gran medida, a que incorporaron a la población en prácticas simbólicas más allá de la simple recepción de discursos y consignas, contribuyendo a recuperar su iniciativa deprimida y de esa manera, también, su autoestima ciudadana²³.

Estas *performances* son una prueba de la capacidad que tiene la sociedad civil para generar un espacio de relativa autonomía crítica en la producción de una opinión popular que no tolera una esfera pública estática, sino que más bien busca y estimula su propio cambio. Lo interesante de estas acciones es su capacidad de articular nuevos significados políticos a través de lo simbólico.

Estamos siendo testigos de una esfera pública que ha sido y está siendo sacudida de diversas formas. Desde el arte, personas como Tejada, Santisteban o los miembros del CSC, de una manera u otra, se han abierto un lugar de participación. Mediante protestas simbólicas, ellos comunican un mensaje que se apoya en un discurso popular. Así, se han convertido en depositarios de ideales y expectativas, reivindicando el carácter político de prácticas culturales públicas.

²² El gobierno de Fujimori se dedicó a despolitizar la sociedad. Gustavo Buntinx habla de un régimen cuya corrupción y desesperación electoral lo llevaron a sustituir toda reflexión o discurso por el aturdimiento de los sentidos. La prensa amarilla, Laura Bozzo y la televisión-basura, la tecnocumbia, abiertamente manipulada por el poder y personificada en Rossy War y su "Ritmo del Chino", etc. Frente a este vulgar espectáculo, el sujeto se había convertido en simple espectador, observador pasivo que poco a poco estaba perdiendo su capacidad de injerencia en la vida ciudadana. El discurso contestatario estaba absolutamente reprimido.

²³ Buntinx (manuscrito).

Bibliografía

- Arato, A. y J. Cohen
1999 *Esfera pública y sociedad civil*. En: *Metropolítica*, 9 Vol. 3.
- Arjun, A. y C. Breckenbridge
1995 *Public Modernity in India*. En: *Consuming modernity: public culture in a South Asian world*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Borea, G.
2002 "El arte para responder". Ponencia presentada en la Semana de Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Buntinx, G. *Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú* (manuscrito). Lima.
- Diamond, E.
1996 *Performance and cultural politics*. Londres: Routledge.
- Fraser, N.
1997 "Pensando de nuevo la esfera pública". En: *Iustitia interrupta: reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Fusco, C.
2001 *The bodies that were not ours*. Nueva York: Routledge.
- McDougall, J.
1989 *Theaters of the Body. A Psychoanalytic Approach to Psychosomatic Illness*. Nueva York y Londres: W. W. Norton.
- Roudinesco, É. y M. Plon
1998 *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Santisteban, E.
2005 a "Sine qua non". En: *Revista Prótesis*, julio 2005. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- 2005 b *Crisis* (manuscrito). Lima.
- Taylor, D.
2003 *The archive and the repertoire*. Nueva York: Duke University Press.
- Tejada, E.
 "Dossier de performances" (manuscrito). Lima.
- Vich, V.
2000 *Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Warr, T. y Jones, A.
2000 *The artist's body*. Londres: Phaidon.

Agradecimientos

A Elena Tejada, Emilio Santisteban y Emilio Tarazona.