

## ***Lava la bandera***

### ***El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos***

TEXTO Y FOTOS DE GUSTAVO BUNTINX<sup>1</sup>

COLECTIVO SOCIEDAD CIVIL<sup>2</sup>

---

El derrocamiento de una dictadura no suele responder a un solo golpe maestro sino a la lenta pero determinante construcción de consensos democráticos en cada sector de la sociedad civil. Hay *un derrocamiento cultural de la dictadura* tan importante y decisivo como el derrocamiento económico o el político o el militar. Un trastrocamiento de la conciencia pública que es también un despertar de la conciencia individual más íntima. Y un viraje perdurable en el sentido común de los tiempos al que no le es necesariamente ajena la iniciativa artística cuando ella es sometida a una socialización extrema. Y crítica.

La lucha por el poder simbólico en el propio espacio público permitió la reconstrucción de esa autoestima ciudadana que la dictadura de Fujimori y Montesinos pretendía someter generalizando en la población cierto síndrome de posguerra (civil). A ese proceso liberador contribuyó el rebalse de una agenda política que durante años se venía consolidando desde los espacios relativamente protegidos del arte: ampliar los límites de lo decible, de lo concebible casi, en un medio en el que la represión política se suele interiorizar como represión psíquica. (Auto)censuras.

Combatir no solo al régimen de facto sino además a los hábitos individuales y las prácticas culturales más amplias que lo viabilizan y lo sustentan. El derrocamiento cultural de la dictadura no se agota en el desprestigio y liquidación del déspota de turno. También, y de modo principal, implica la lenta pero decisiva transformación de nuestras tradiciones autoritarias, caudillistas, demagógicas, clientelistas... Y la ardua construcción de una sociedad civil nueva.

Ciudadanía nueva, ciudadanía activa, articulada más allá del Estado, más acá de los partidos, como participación viva en el proceso social y sus instituciones autónomas.

Esta estrategia hizo posible que núcleos de personas surgidos de la escena plástica aportaran de modo decisivo al reciente viraje democrático en el Perú desde una praxis simbólica que ofrece un plus diferencial a la lucha por la ciudadanía. Experiencias artísticas que se socializan radicalmente hasta renunciar

a su propia especificidad, articulándose en grupos de acción social como el Colectivo Sociedad Civil (CSC) y La Resistencia. Por necesidades testimoniales y de espacio aquí me detendré tan solo en la puntualidad extrema del primero de los nombrados.<sup>3</sup>

Incluso en su denominación asumida, el Colectivo Sociedad Civil sugiere un sentido que va más allá de cualquier vocación artística para priorizar en cambio la reconstitución, fáctica y simbólica, de nuestra ciudadanía usurpada. Y de su perdida trama social. En ese horizonte el CSC postula la edificación cultural de la democracia como par dialéctico del derrocamiento cultural de la dictadura —en el entendido de que es el cambio cultural el que torna irreversible cualquier modificación social o política—.

Debemos, sin embargo, evitar cualquier tentación mesiánica. La trayectoria de este grupo es tan solo parte de una muy vasta y diversa escena. Un desborde sin precedentes de la libido político-cultural, bajo el horizonte de una ciudadanía en lucha por su reivindicación plena. Una ciudadanía radical cuya vocación colectiva recupera y vitaliza —resignifica— los más retorizados valores y emblemas de pertenencia compartida. Aquellos que hacen a la idea misma de patria, por ejemplo. O incluso a la emoción religiosa.

Pocas experiencias ponen este trance en tan paradigmática escena como la transmutación casi litúrgica de la bandera nacional durante las movilizaciones cívicas contra la última dictadura peruana. Y como parte esencial de ello, la redefinición del espacio público por un sentido renovado de la praxis: las intersecciones críticas de ciudad y ciudadanía, de polis y política. También, predeciblemente, de ética y estética.

### **CAMBIO-NO-CUMBIA**

Hagamos (brevísima) historia. La transformación y diversificación continua del Colectivo Sociedad Civil ha desdibujado sus orígenes en una escena plástica que al concluir la década de 1990 termina de consolidar su conciencia ciudadana tras superar los temores derivados de la guerra civil y las persecuciones organizadas por la dictadura contra la intelectualidad crítica. Capitalizando las experiencias políticas y culturales en la actividad anterior de cada uno de sus primeros miembros, el Colectivo como tal se construye sobre algunas de las relaciones y experiencias acumuladas durante iniciativas como la de *Emergencia artística*, una polémica muestra autogestionaria de arte crítico expuesta a fines de 1999 en paralelo a la II Bienal Iberoamericana de Lima, pero concebida desde la vocación mayor de consolidar un consenso democrático contra la censura y el autoritarismo.<sup>4</sup>

A esas asociaciones habría que sumarle otras reforzadas a comienzos de 2000 durante la realización de *Cutting Edge / Cunning Edge*, un recorrido por los rebordes cortantes de ironía y astucia en cierta producción plástica seleccionada para la última Feria de Arte Contemporáneo de Madrid (ARCO 2000) y luego

expuesta en una importante galería de Lima.<sup>5</sup> Sin embargo, la existencia propia y concreta del Colectivo recién empieza a esbozarse a mediados de marzo desde una agenda de intercambios informales pero sistemáticamente asumidos por varias de las personas involucradas en aquellos proyectos, a las que pronto se le sumarían otros espíritus afines. Todos ellos partícipes de nuevos espacios y foros para la discusión teórico-artística que —como la asociación Imago— venían entonces reconstituyendo cierta escena reflexiva en el ambiente plástico.

Era ya el 9 de abril —fecha de las elecciones presidenciales— y la mitad de los que conformarían el primer núcleo del CSC acarreaaba sobre sí el compromiso y las frustraciones de una ardua colaboración con la ONG Transparencia (incluyendo reclutamientos específicos en la comunidad artística), cuyas mejores intenciones y esfuerzos no pudieron impedir el fraude flagrante con que se pretendía imponer la perpetuación de la dictadura desde la primera vuelta electoral. La espontánea y repentina cristalización del grupo debe entonces entenderse, al menos parcialmente, como resultado adicional de la movilización generalizada de la ciudadanía que durante esa hora suprema se declara en militante alerta cívica y recupera el espacio público para la acción política. Sublevación pacífica a la que el Colectivo contribuyó con una de las acciones que supo dar presencia simbólica a las tensiones e intensidades de esas jornadas heroicas.

Producto de la urgencia de una coyuntura que a cada instante amenazaba definirse en los peores términos, se optó por una estrategia frontal de desprestigio abierto y sin matices del aberrante escrutinio llevado a cabo por la cantinflasca Oficina Nacional de Procesos Electorales (ONPE): un velorio y entierro simbólico de esa entidad, mediante escenográficas acciones y representaciones que dieron (melo)dramática imagen a la muerte moral de tan lamentable órgano del régimen. Durante veintiocho horas miles de personas sembraron cruces, prendieron velas, hicieron guardias de paródico honor en torno al ataúd adquirido por colecta popular, y finalmente lograron la toma ritual del llamado Palacio de Justicia frente a cuyo frontis neoclásico se habían realizado los oficios fúnebres pertinentes (con la colaboración solidaria del grupo teatral Yuyachkani). Los registros fotográficos y en video de todo ello 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... pero también *Art News*) dándole un giro insólito y creativo a la convulsión social de aquellos días decisivos.

Dándole también un nuevo aire y un aura renovada a la recuperación de esa iniciativa político-cultural que la dictadura pretendió reprimir e instrumentalizar haciendo del Perú una patética sociedad del espectáculo, gobernada por los imperativos de la marcialización y el simulacro —cuando no del reality-show más ramplón (Laura Bozzo y la televisión-basura) o de la tecnocumbia abiertamente manipulada por el poder (Rossy War, Ana Kohler y el llamado «Ritmo del Chino»)—. Como si se hubiera inspirado en Walter Benjamin, el Colectivo Sociedad Civil postula entonces la politización radical del arte en respuesta a la

estetización fascista de la política ensayada por un régimen cuya desesperación electoral lo lleva a sustituir toda reflexión o discurso por el aturdimiento de los sentidos. «"El Ritmo del Chino" interpreta el nuevo modo de hacer política en el Perú», gritaba roncamente el dictador entre las genuflexiones pélvicas de sus atolondrados corifeos y coristas cuasi desnudas durante los mítines farandulescos del oficialismo.<sup>6</sup>

En atenta réplica a esas estrategias de la dictadura, poco después de la primera vuelta electoral el Colectivo Sociedad Civil empañó la ciudad de Lima, y en particular los barrios populares, con miles de afiches al llamado estilo «chicha» que desde su estridente formalidad y realización técnica revertían en sus propios términos el sentido mismo de esa manipulación. «CAMBIO NO CUMBIA» era el lema principal de un cartel cuyos vibrantes colores fluo además exclamaban: «NO AL TECNO-FRAUDE» y «QUE NO NOS BAILEN MÁS».

Se trataba, obviamente, de responder a la bastardización y cooptación de aspectos emblemáticos de una modernidad popular que el régimen pretendía convertir en sustento cultural de la dictadura. Pero el interés en la reapropiación de esos aspectos no era estrictamente irónico ni paródico, sino por el contrario postulaba la posibilidad de reivindicar un sentido emancipador en ellos. Su promesa cultural incumplida. Político-cultural: relatos diversos de miembros de las mesas electorales revelan que un número interesante de los votos democráticamente viciados durante la llamada segunda vuelta de aquel año 2000 exhibía la inscripción «cambio no cumbia».

Esa promesa era, sin duda, la del encuentro liberador de lo pequeño-burgués-ilustrado con lo popular-emergente. Pero también la de una genuina colectivización de la producción simbólica. Contra lo que algún medio confundido desinformó en cierto momento, aquella campaña del CSC (y todas las que después vendrían) fue producto de una praxis radicalmente colectiva de concepción y realización material. La propuesta de cada uno de los elementos de ese afiche —cada color, cada lema, cada tipografía— surgió de personas distintas que articularon así (no sin naturales discusiones) sus visiones diversas a un mismo proceso creativo. Proceso además dispuesto a fundirse en una estética mayor, aunque aparentemente «ajena»: el diseño gráfico final fue pautado por el habitual de los afiches «chicha», que un par de miembros del Colectivo venían fotografiando desde hacía varios años en la Carretera Central para otros fines. Y la realización material del grabado le fue confiada a un serigrafista popular especializado en ese tipo de avisos comerciales, quien también marcó al trabajo con su propia y deseada impronta cultural.<sup>7</sup>

En coherencia con ese *modus operandi*, el afiche se proyectaba además como una acción dialógica antes que como una obra cerrada. De allí la necesidad sentida de incluir en él una dirección de correo electrónico para opinión, discusión y consulta, así como de una página web con enlaces pertinentes a medios de prensa y organismos de defensa de los derechos humanos. Un cartel interactivo.

## LAVA LA BANDERA

Interactivo. Al sentido de contrainformación allí evidente debe añadirse la posibilidad de relación e intercambio inscrita en el afiche mismo, alterando lo unidireccional de su formato. Pero si bien esta es una vocación que caracteriza toda la actividad del Colectivo Sociedad Civil, sin duda donde ella alcanza su realización plena es en *Lava la bandera*: un ritual participativo de limpieza patria iniciado por el CSC bajo la relativa protección de la Feria por la Democracia que diversas organizaciones cívicas armaron el 20 y 21 de mayo de 2000 en el céntrico Campo de Marte. Ese mismo 24 de mayo, sin embargo, a solo cuatro días de la mal llamada segunda vuelta electoral, el Colectivo asume los altos riesgos de trasladar *Lava la bandera* a la Plaza Mayor de Lima, reiterando luego la acción todos los viernes en la pileta colonial de este último y tan emblemático espacio.

Ubicación determinante para la fundación simbólica del sentido redentor postulado por el ritual. Un acto de dignificación de los emblemas nacionales y al mismo tiempo un gesto propiciatorio de transparencia y honestidad en un proceso histórico marcado por graves y turbias irregularidades. Los instrumentos litúrgicos son mínimos pero significativos: agua (el agua lustral), jabón (Bolívar: un militar patriota), y vulgares bateas de plástico (rojo) colocadas sobre bancos rústicos de madera (barata pero dorada: el altar de la patria, y la frase célebre atribuida a Antonio Raimondi).<sup>8</sup> Estos elementos esperan allí a todos aquellos que traen banderas peruanas, de cualquier tamaño pero confeccionadas en tela, para ser lavadas por los ciudadanos mismos, y luego tendidas en cordeles hasta convertir al centro simbólico de los poderes establecidos (palacio de gobierno, catedral eclesiástica, concejo municipal) en un gigantesco tendal popular. Y a la plaza pública más resguardada del país en una prolongación del patio doméstico.

«Los trapos sucios se lavan en casa», se quejaba en tono indignado Martha Hildebrandt, la presidenta del sometido congreso nacional, sin percatarse de su admisión allí implícita de la turbiedad impuesta por el régimen al que tan estratégicamente servía. Sin percatarse tampoco de que uno de los múltiples sentidos de *Lava la bandera* es precisamente la reivindicación de la Plaza Mayor como la casa de todos: un ágora ciudadana. (Justo Pastor Mellado ha hecho lúcidas observaciones sobre esta recuperación infractora.)

Un ágora ciudadana. Hay sin duda una emoción estética ondeando entre cientos de banderas que flamean las humedades de sus pliegues bajo la garúa limeña. Pero igualmente emotivo es el espectáculo de la palabra recuperada por personas de toda condición que se agrupan en corrillos diversos para acompañar la acción con discusiones múltiples que se prolongan más allá de la acción misma. Y cuando los agentes del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) pretenden infiltrar a la multitud instigándola a reaccionar violentamente contra el lavado patrio, esta opta más bien por debatir y rebatir sus desatinos y sinrazones, desbordándolos con una práctica democrática que les resulta desconcertante y termina por ahuyentarlos.

No ha sido esa la única estrategia represiva, por cierto. En varias ocasiones se cortó el suministro de agua a la fuente, pero el agua llegó igual en bolsas, botellas y bateas aprovisionadas por vecinos, trabajadores y comerciantes de la zona. Otros días ruidosas bandas militares pretendían acallar la protesta con sus sones marciales: la población respondió adaptando a ese ritmo sus canciones opositoras. El 7 de julio la guardia de asalto policial advirtió que todo lavado sería interrumpido por la fuerza y los cordeles derribados. Los participantes optaron entonces por iniciar de todas maneras la acción bajo la protección simbólica del himno nacional, para luego portar los estandartes mojados sobre sus cuerpos hasta constituir un gigantesco tendal humano. La situación resultante fue así sensiblemente más conmovedora y poderosa que la que se pretendía evitar. Una superación dialéctica de la represión.

Y una proyección radical de energías otras. La de *Lava la bandera* es una gestualidad políticamente simbólica que sin embargo se ofrece también como una ablución litúrgica, como un bautismo incluso, con todas sus connotaciones de renacimiento y vuelta a la vida. Un gesto ritual por la movilización de las energías necesarias (de todo tipo) para la recuperación y defensa de los derechos ciudadanos. De la ciudadanía misma. Un chamanismo social.

Esta articulación distinta de sentidos varios y hasta opuestos consolidó en *Lava la bandera* un capital simbólico que sirvió de eficaz retaguardia estratégica para la reagrupación de las fuerzas democráticas durante los peores momentos represivos, inmediatamente después de la Marcha de los Cuatro Suyos convocada para protestar la auto-juramentación patética del dictador en los finales días de julio. Aquella multitudinaria manifestación, sin precedentes en el país, había sido brutalmente reprimida con un saldo trágico de seis muertos en espectaculares incendios provocados por el SIN pero achacados a la oposición, según el modelo de la quema del Reichstag por los nazis. Con los partidos en repliegue y muchos políticos a la defensiva, abrumados por la culpa cuando no directamente comprados por el régimen, *Lava la bandera* aglutinó a la llana voluntad ciudadana de *no claudicar*. Y creció más allá de toda expectativa. En las siguientes semanas decenas, quizá centenas de miles de personas, en el país entero y fuera de él, se sumaron a quienes ya habían asumido como propia la iniciativa del Colectivo reelaborando autónomamente el ritual en toda la demografía peruana: «Un ritual simbólico y silencioso se va extendiendo a lo largo y ancho del territorio nacional» afirmaba entonces el diario capitalino *Liberación*: «*Lava la bandera*: una protesta que no cesa».

«*Lava la bandera* es un cáncer», habría llegado a decir Montesinos en alusión a su crecimiento metastásico sin dirección centralizada ni organización única. Ya para mediados de septiembre no había virtualmente ciudad alguna en todo el país, ni distrito en la inmensa Lima Metropolitana (ocho millones de habitantes), donde la bandera no fuera ritualmente lavada. También en por lo menos veinte comunidades de peruanos en el extranjero. Ciertos políticos y partidos democráticos se sumaron prontamente a la acción. Pero igualmente lo hicieron reservistas del ejército, organizaciones de periodistas y de mujeres, gremios,

comités vecinales e instituciones de todo tipo, participando corporativamente u organizando lavados propios.

En los momentos más álgidos se lavaba ya no solo la bandera del Perú sino también los emblemas de municipios e instituciones puestos al servicio de la dictadura. Los estandartes de distritos tan políticamente significativos como el Callao y Miraflores, por ejemplo. O eventualmente el de un Japón deshonrado por la protección otorgada al mandatario prófugo. Pero también los uniformes del ejército, lavados frente al Comando Conjunto mismo. La propia constitución fujimorista, y los expedientes archivados de juicios por asesinato y tortura, fueron lavados en las escalinatas del Palacio de Justicia, como además las togas y birretes de los magistrados. Hubo incluso un llamativo «lavado de rostro» en alusión a la desvergüenza de ciertos congresistas.

El simbolismo se torna tan universal que el reportaje de *El Comercio* a uno de los principales responsables de la lucha contra la corrupción incluye un dibujo a toda página del entrevistado lavando arduamente una bandera, sin que el texto considere necesaria explicación alguna. Lo mismo sucede con las alusiones de todo tipo que a *Lava la bandera* continuamente se hacen hasta en programas cómicos y caricaturas periodísticas («¿Cómo es eso de que su amor es limpio y democratizado?» se le pregunta en una de estas a una pareja que dichosamente responde: «Es que nos conocimos lavando banderas en la Plaza Mayor»).

En poco tiempo *Lava la bandera* queda incorporado al sentido común y el paisaje cultural de la época. La campaña publicitaria de una enciclopedia muestra a un niño leyendo en la Plaza Mayor con el tendal patrio de trasfondo. El *spot* televisivo de una aerolínea se detiene interminablemente en las manos de un operario que amorosamente acaricia y limpia la bandera peruana pintada sobre el fuselaje del avión. Incluso las publicaciones de *glamour* y *farándula* privilegian las imágenes de actrices identificadas con el Colectivo Sociedad Civil, como Vanesa Robiano y Mónica Sánchez («mujeres de bandera», es como las describe un titular). Y la revista *Somos* stampa en su carátula una dramática foto del lavado cívico con el titular: «Viernes: Patria en remojo».

La extensión e intensidad del fenómeno preocupó gravemente al régimen. A los exabruptos de voceros calificados del poder se le sumaron las pullas alteradas con que la prensa corrupta pretendía deslegitimar y ridiculizar *Lava la bandera*. Y los argumentos pseudo-jurídicos del entonces Ministro del Interior (hoy en la cárcel), quien haciendo una lectura interesada de reglamentaciones emitidas hace medio siglo por el general Odría (una dictadura cita a otra dictadura) pretendía declarar ilegal y vejatorio para la nación un ritual que sin embargo se define explícitamente como acto de purificación patriótica.

Así lo entendió la sociedad civil en su conjunto, que rápidamente hizo suyas las elementales pero poderosas metáforas de higiene tan deliberadamente explícitas en *Lava la bandera*. Su «eficaz lección de limpieza», en las palabras de *El Comercio*, para el cual «el mejor detergente es la democracia». «Alas de libertad»

editorializa el mismo medio: «con agua y mucha espuma cientos de peruanos intentaron, refregando la bandera, despercutir al país [...]. Se mojan las manos para forjar un país limpio». «Ya es un hábito de higiene nacional», escribe *Liberación*, «un gesto de consideración hacia el país y su gente lavar todos los viernes la bandera del Perú». «No se necesita decir mucho», remata uno de los participantes (el actor Miguel Iza) «simplemente quiero un país limpio».

Pero esta metáfora de limpieza lo es también de regeneración e incluso de inocencia recuperada, de renacimiento bautismal. No es de extrañar que en los continuos reportajes fotográficos de *Lava la bandera* se privilegiara con frecuencia imágenes enternecedoras de niños participando en el «lavado de la esperanza», por decirlo con uno de los lemas periodísticos característicamente utilizados: la revista *Caretas* resume el tránsito al nuevo milenio en el dibujo de una pequeña que, al lavar la bandera, limpia a la patria de la sombra ominosa de Montesinos y Fujimori, dejando atrás esa imagen sumisa de geisha que durante años encarnó la pasividad de tantos frente a la prepotencia y la imposición.

## EL PODER DE LO SIMBÓLICO

*Lava la bandera* le dio imagen colectiva y propia a un cambio epocal que urgentemente precisaba significar la emoción de su momento histórico.

Como aquella insólita fotografía que el 25 de noviembre de 2001, poco después de la fuga del dictador, fue portada a color de todos los periódicos de Lima, incluyendo el diario oficial y órganos fujimoristas que, hasta apenas unos días antes se habían ensañado con el Colectivo Sociedad Civil. «Era para no creerlo», relataba la democrática revista *Somos*: «allí, dando el balconazo, estaba no solo el flamante presidente Valentín Paniagua y el nuevo Primer Ministro Javier Pérez de Cuéllar, sino también un puñado de personas que, hace algunos meses, jamás hubieran imaginado arengar a las masas desde Palacio, las gorritas rojas, las voces roncadas de tanto gritar y, entre las manos, el mismo pedazo de tela blanca y roja que es un testimonio y es también una bandera». Una bandera percutida y rota que exhibía, como heridas sanadoras, las huellas de miles de abluciones rituales ejercidas durante seis meses sobre ellas. El paño estaba siendo entregado a los máximos dignatarios del nuevo gobierno como prenda —se les explicó— del compromiso que ellos debían asumir con la agenda democrática exigida por la ciudadanía. Simultáneamente un estandarte inmenso era elevado a los cielos por cien globos blancos y otros doscientos de encendidos rojos (justicia poética). Era el momento culminante de la despedida ritual de *Lava la bandera* convocada por el Colectivo apenas instaurado el nuevo gobierno. Bailando y lavando, miles participaron eufóricos en ese cierre festivo del tendal semanal de banderas limpias.

Pero estas fueron allí también planchadas, dobladas y cosidas «para mejor cuidarlas a la espera del momento en que sean otra vez necesarias para la reivindicación de la democracia», como reza el manifiesto redactado para la ocasión y precisamente intitulado: «Lava, plancha, cose, dobla, cuida».



El ritual no se clausura: pasa a un estado de latencia. Y de vigilancia: tres meses después esos estandartes volvieron de madrugada a la Plaza Mayor para embanderar las rejas del Palacio de Gobierno como protección simbólica contra una campaña desestabilizadora propiciada por secuaces de Fujimori y Montesinos en la televisión vendida. Días antes habían sido utilizados para una marcha de ojos vendados que, desde la consigna «Embandera tu mirada», exigía la difusión de todos los vladivideos antes de las elecciones de renovación democrática. «Ver para votar» era el lema entonces difundido por el Colectivo Sociedad Civil mediante miles de afiches y gigantescos letreros publicitarios, rápidamente incorporados al nuevo sentido común («¡Ver para votar es la voz!», exclamaba uno de los personajes de la influyente caricatura diaria de *El Comercio*).

Incorporado también al debate político como fórmula argumentativa de enorme contundencia: pocos días después los restos del fujimontesinismo en el poder se sintieron obligados por la opinión pública a destrabar la transmisión televisiva de las cintas incriminatorias.

Pero tan sorprendente eficacia política se funda sobre una autoridad moral previa, un capital simbólico acumulado desde la energía sacrificial de miles de lavados rituales. La matriz de identificación colectiva aquí actuante es religiosa tanto como patriótica. Una religiosidad doméstica, cotidiana, propia, casi irreverentemente pop en su informalidad litúrgica, pero no menos sublime por ello. Pues es desde su accesibilidad e inmediatez que *Lava la bandera* ritualiza al país. (Dios se mueve entre los cacharros, decía Santa Teresa de la Cruz. Y también entre los jabones.) De allí tal vez su capacidad de inscripción en un registro mnemónico distinto, en la memoria emocional de una ciudadanía en construcción.

«*Lava la bandera*: un ritual que los peruanos no olvidaremos», escribe *La República* en su recapitulación del milenio que terminaba. Y *El Comercio*: «El 2000 será recordado como el año en que la bandera fue lavada».

## **ENTRAR Y SALIR DEL ARTE**

«Ima qquychin qayyana qquychi / sayarimun» empieza el Apu Inca Atahualpaman, la gran elegía quechua al último Inca asesinado por los conquistadores. «¿Qué arco iris negro es este negro arco iris que se levanta?». El color que se proyecta sobre el firmamento remite y aspira a un orden de significación cósmico. Y político. Tal vez por ello pocos objetos plásticos como la bandera articulan tan clara y agudamente la tensión entre representación y presencia. Sobre sus colores distintivos, por entre sus franjas y sus pliegues, intenta prolongarse el territorio o la ideología codificada en ella. El espacio simbólico de un cuerpo que contiene y abarca el mapa que lo describe. Casi en relación inversa con la función primera de la bandera (su «función antropológica» como nos recuerda Georges Roque en sus varios y esenciales textos sobre el tema): la demarcación de los suelos que cada sociedad ritualiza, hasta el exaltado punto de encarnar los más importantes misterios místicos.

La bandera ha sido símbolo sagrado del rey y eventualmente de la nación misma, condensando el cuerpo colectivo en un cuerpo individual pero cargado de valores otros. Entre ciertas sociedades secretas las banderas confunden su identidad con la de los antepasados. En la China, un mismo carácter —*Wu*— significa tanto estandarte como esencia. Y en Occidente la bandera paradigmática es tal vez aquella portada por Cristo en el trance supremo de su resurrección. Esa resurrección cuya única señal es la mortaja vacía abandonada en el sepulcro. El santo sudario.

El estandarte se relaciona así con la ropa, como lo señalan las recurrentes leyendas que hablan del origen de la bandera en términos de una transformación del vestido —heroico o sagrado—. Y por esa vía se vincula también a la idea del lavado lustral que, como el cordero de dios, quita los pecados del mundo.

Resonancias míticas que quizá actúan aún entre nosotros como una latencia de sentido. De igual manera como la sintomática manía que en el Perú convierte a los «padres de la patria» en productos de limpieza —jabón San Martín, jabón Bolívar— acaso sea reveladora de cierta inconsciente conciencia de lo inconcluso de su labor fundacional. Y tal vez todavía se intuya la oscura carga ideológica de la fuente barroca en la Plaza Mayor, con sus leones ibéricos sodomizando sierpes incaicas: una implacable alegoría de la Conquista que hoy lo es también de nuestra colonialidad supérstite, pero en evidente descongelamiento. Un proceso al que *Lava la bandera* quiso contribuir mediante el acto también ritual de rescatar un uso liberador para las aguas escupidas por esa psicomauía de la opresión.<sup>9</sup>

La densidad de esta cadena de asociaciones, sin embargo, escapa a cualquier legibilidad cotidiana. «Simbolismo barato» es el término utilizado por Martha Hildebrandt para descalificar a *Lava la bandera*, y algo de razón la acompañaba, al menos en dos sentidos: la absoluta economía de recursos necesarios para el ritual. Y su aparente literalidad. Pero ambos rasgos resultan determinantes para esa otra y decisiva complejidad obtenida en el proceso social de su elaboración compartida.

La amplia y radical modificación de conciencias a la que el Colectivo Sociedad Civil aspira requiere experiencias transformativas solo obtenibles mediante la incorporación viva de la población a una praxis simbólica que supere la simple recepción de discursos y consignas, o la participación en actos estrictamente políticos. Una construcción gestual que recupere la reprimida iniciativa cultural de nuestros pueblos. Y de esa manera también la autoestima ciudadana.

De allí la estructura elemental pero abierta y participativa en cada una de las acciones del Colectivo. Se busca generar no *obras* sino *situaciones* que sean apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma.

De allí también su realización preferencial en los espacios más públicos y

simbólicamente cargados antes que en los ámbitos protegidos (y por ello mismo restringidos) de circulación estrictamente artística. No han faltado esfuerzos críticos por apreciar *Lava la bandera* desde las sugerencias ofrecidas por el *happening*, la *performance*, el arte procesal... Pero la valoración de sus acciones en tales términos artísticos le es por lo general indiferente a un Colectivo cuyos miembros se asumen primeramente como ciudadanos y solo en segundo término como autores culturales, sin por ello perder de vista la importancia de esa capacidad profesional que en la lucha por el poder simbólico le otorga un evidente plus diferencial.

«Rituales artísticos para una democracia a media asta», es como Mirko Lauer titula la columna que ubica a *Lava la bandera* en la línea del *Guernica* de Picasso o la *Elegía a la República Española* de Motherwell, «ambos intentos de rescatar mediante el arte una dignidad humana transitoriamente mancillada por la fuerza bruta». Sin necesariamente compartir todos los matices de esa lectura, es interesante que ella provenga de un reconocido crítico cultural que es además uno de los principales analistas políticos del país.

Las mismas publicaciones que —como *Caretas*— le otorgaron al Colectivo Sociedad Civil el premio de la resistencia política en 2000, no vacilaron en consignar a *Lava la bandera* como parte de lo mejor ese año plástico. Tal fricción es iluminadora. Pues el arte funciona aquí no como finalidad autónoma sino como laboratorio de experiencias críticas cuyo criterio de verdad se ubica radicalmente fuera del arte.

Al menos para algunos miembros del CSC, los antecedentes pertinentes para la acción del Colectivo no suelen provenir de la historia del arte, tradicionalmente entendida, sino de aquellas instancias que la fracturan hacia una sociabilidad político-cultural más amplia. Como en ciertas intervenciones de elementos de la Avanzada chilena en el plebiscito contra Pinochet. O en las estrategias simbólicas de las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina.<sup>10</sup>

Por cierto no es difícil ubicar también referencias propiamente artísticas, incluso en la obra personal de los propios miembros del CSC. El enorme estandarte poco antes confeccionado por Luis García Zapatero mediante una acumulación dramática de trapos, verbigracia. O algunas especulaciones pictóricas de Claudia Coca sobre el mismo tema. Emilio Santisteban, por su parte, a fines de 1999 personaliza radicalmente el retorizado saludo a la bandera en una *performance* ritual reiterada, de modo casi sacrificial, más de mil veces para igual número de espectadores —uno por vez: un despertar individualizado de la dormida conciencia nacional—. Y a mediados de 1995 Susana Torres inaugura una muestra denominada *La Vandera*, en un juego ortográfico que es también plástico al incorporar a los estandartes que ella misma cose y borda reinterpretaciones de cuadros famosos de la lavandera popular, lavando precisamente banderas: un abismamiento patrio.

Los ejemplos de artistas ajenos al Colectivo son aún más cuantiosos —desde

los ya clásicos fardos-banderas de Eduardo Tokeshi hasta la instalación en que Eduardo Llanos lúdicamente vincula la idea del estandarte con la de una lavandería—. Sería un error, sin embargo, otorgarle un énfasis excesivo a estos y otros señalamientos puntuales, desvirtuando la intensidad real de procesos colectivos en los que la tormenta grupal de ideas transforma y drásticamente rearticula cada propuesta. Aún más importante es el hecho crucial de que lo postulado por el CSC no es una condición artística sino la intervención de los recursos modificados del arte para la redefinición crítica del poder y de lo político. La construcción de un contrapoder simbólico que capitaliza pero trasciende cualquier referencialidad estrictamente plástica. *Entrar y salir del arte* podría ser la fórmula aquí operativa. No una liquidación sino una transfusión artística hacia el agónico cuerpo social.<sup>11</sup>

### **SANA TU PAÍS**

Pues lo que está finalmente en juego es la significación y pertenencia de una emblemática paradigmática que es ahora también un campo de batalla. Una sacralidad retorizada que la lucha por el poder simbólico reactiva en algunos de sus sentidos más vitales y primeros. Sentidos primordiales cuya actualidad y vigencia radica no tanto en la iconografía como en su puesta en escena ritual.

El Colectivo Sociedad Civil literalmente le arrebató las banderas al enemigo, pero no para arrastrarlas por el fango, como en los triunfos antiguos, sino para rescatarlas de él y reivindicarlas como propias en el acto mismo de purificarlas.

El aura no está en la imagen sino en el ritual que la incorpora a un valor de culto, solía decir Walter Benjamin, quien (ya se ha señalado) también percibía en la politización del arte una respuesta posible a la estetización fascista de la política. En la radicalización de esa línea radical (Benjamin todavía creía en el arte —a veces—) el CSC prefigura la nueva civilidad, la ciudadanía nueva, de una aún utópica comunidad peruana.

Nada más indicativo de ello que *Cose la bandera (sana tu país)*: un ritual de reparación simbólica por las víctimas de la guerra civil y la dictadura que el Colectivo Sociedad Civil inició el 25 de mayo de 2001 en colaboración con la campaña «Comisión de la Verdad ¡Ya!» de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos y otras organizaciones democráticas.

Una comisión destinada a revelar y suturar las heridas ocultas de nuestra reciente y traumática historia. En coherencia con ese objetivo, artistas, activistas, ciudadanos en general y familiares de los desaparecidos, cosieron juntos en la Plaza Mayor una gran bandera peruana despojada de sus sanguíneos rojos, en señal del duelo todavía no resuelto por las violencias inauditas de nuestra guerra civil. Una bandera de luto compuesta por cientos de prendas de vestir negras y blancas, cuyo vacío es también el de tantas ausencias forzadas. Un sudario colectivo. Y al mismo tiempo una arpillera donde cobijar la esperanza del renacimiento compartido. La unión de estas ropas mediante un gran acto de

costura participativa quiere explícitamente simbolizar la unión de voluntades democráticas por un país nuevo.

Signo de los transformados tiempos, la institución militar no ensayó maniobra represiva alguna, y más bien intentó recuperar para sus propios fines de arrepentimiento público el discurso simbólico así circulado. «En el Día de la Bandera», reza el aviso periodístico publicado poco después y a toda página por el ejército, «renovamos nuestro compromiso por la unión de todos los peruanos». La imagen que ilustra esa leyenda es la de un niño cuidadosamente cosiendo una bandera. La tela se ve pulcra e intacta, sin embargo, en abierto contraste con la apariencia irregular y casi informe de aquel otro inacabado estandarte que siguió sumando cientos de prendas varias, desde ropajes andinos hasta uniformes castrenses. Pasando por el erótico corsé aportado por un travesti. La alegoría dramática de un país en ruinas, una patria hecha jirones, dispuesta sin embargo a hilvanar una nueva comunidad que no reprima sino productivice la diferencia. La ciudadanía nueva.

Hagamos historia. Larga.

## NOTAS:

<sup>1</sup> Curador e historiador del arte, miembro fundador del Colectivo Sociedad Civil. Actualmente dirige el Centro Cultural de San Marcos y Micromuseo (“al fondo hay sitio”), un proyecto museológico itinerante y alternativo.

<sup>2</sup>Tres advertencias se imponen ante la lectura de este ensayo, presentado ya en diversos foros internacionales y aquí reducido por imperativos de espacio (nada se dice, por ejemplo, de acciones tan decisivas como «Pon la basura en la basura»).

Uno: se trata, como resultará obvio, de una escritura parcialmente autorreferencial, dado que soy uno de los miembros fundadores del Colectivo Sociedad Civil, y como tal coautor de las iniciativas que aquí se discuten. Deberá, entonces, tomarse como un testimonio de parte antes que como una distanciada reflexión académica.

Dos: nada de lo que acá se argumenta debe ser entendido en términos excluyentes o prescriptivos. Esta experiencia no se ofrece como modelo único —ni siquiera como un modelo— de operatividad artística. Se trata, sencillamente, de un esfuerzo de comprensión irreductible y específico. Un trámite, si se quiere, personal e intransferible.

Tres: las ideas que atraviesan este ensayo, sin embargo, se han visto beneficiadas por lo radicalmente colectivo de la praxis social que las informa, y en consecuencia despojo a ellas de cualquier pretensión individualista. En un par de casos incluso las frases escogidas han sido tomadas del fluido y filudo diálogo compartido con los demás integrantes del Colectivo Sociedad Civil en la intensidad de aquel año que juntos vivimos en peligro. También en el terreno conceptual la deuda contraída con cada uno de ellos es inmensa aunque imprecisable. Que estas líneas sean entonces leídas como un esfuerzo por tornarla tangible: ojalá pudiera empezar a saldar con ellas mi agradecimiento.

<sup>3</sup> Entre los artistas principalmente identificados con La Resistencia se encontraban Roxana Cuba, Víctor Delfín y Leslie Lee. En el Colectivo Sociedad Civil confluyeron Fernando Bryce, Gustavo Buntinx, Claudia Coca, Luis García Zapatero, Jorge Salazar, Emilio Santisteban, Susana Torres, Abel Valdivia... También Natalia Iguñiz y Sandro Venturo tuvieron una participación importante en el tramo inicial de esa experiencia, sobre todo durante el entierro simbólico de la ONPE y la campaña *Cambio no cumbia*. Además de colaborar entre sí, con el tiempo ambos grupos fueron integrando a numerosos ciudadanos de muy diversa procedencia y sin relación estricta con la escena plástica.

<sup>4</sup> Gustavo Buntinx. *Emergencia artística. Arte crítico 1998-1999*. Lima: Micromuseo Productions, 1999. (Segunda edición corregida y aumentada.)

<sup>5</sup> Gustavo Buntinx. *Cutting Edge / Cunning Edge*. Lima: Micromuseo Productions y Galería Fórum, 2000.

<sup>6</sup> La frase está textualmente tomada del discurso (llamémoslo así) pronunciado por Fujimori en Bagua el 15 de abril de 2000, pero sus variantes y consecuencias afloran durante toda la campaña electoral del dictador.

<sup>7</sup> Sobre los malentendidos de la prensa al adjudicar autorías individuales, existen dos cartas al director de *Caretas* firmadas, entre otros, por los directamente aludidos. La más importante de esas misivas no llegó a ser publicada. Tales atribuciones equivocadas no solo desconocen las características del trabajo colectivo, sino además hacen caso omiso de las evidentes diferencias de estilo entre las obras en cuestión y la anterior producción personal de aquellos a quienes equivocadamente se les adjudica. Cabe también recordar que el uso de la estética «chicha» para afiches concebidos desde la escena de las artes plásticas no es del todo novedosa. Existen diversos antecedentes al respecto, tanto en Lima como en provincias, remontándose por lo menos hasta 1992, como lo demostró la exposición *Neón-colonial*, organizada en 2004 por Micromuseo y acogida por la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores.

<sup>8</sup> «El Perú es un mendigo sentado en un banco de oro». Aunque algunos desde hace tiempo proponen la inversión precisa de ese dicho («El Perú es un banco de oro sentado sobre un mendigo»). En el siglo XIX el italiano Antonio Raimondi exploró buena parte de la geografía peruana dejando un impresionante legado de observaciones y colecciones científicas, además de apreciaciones sociales.

<sup>9</sup> Francisco Stastny ha así interpretado la elaborada iconografía que adorna y caracteriza a esa pileta del siglo XVII, en la que la mítica serpiente incaica aparece forzada por el león ibérico, en un acto cuya violencia arroja poderosos chorros de agua por las bocas de ambas bestias heráldicas: «un vigoroso pero injusto mensaje ideológico de dominación, que alcanzó a cada persona en la ciudad [...], donde contribuyó a teñir por siglos el subconsciente colectivo de la población con el pesimismo implícito en el mensaje congelado de la conquista, del que la fuente era muda portadora.» «Hoy», concluye dramáticamente el historiador, «ya nadie sabe lo que significa el rugido del agua que se agita doblegada por el bronce, pero de algún modo ese rumor sigue presente en todos los oídos». (Francisco Stastny. «Naturaleza, arte y poder en una fuente barroca». *Íconos* 3. Lima, febrero-agosto 2000). Presente pero no incólume. El azar no existe, y la propia fotografía principal que ilustra este artículo académico registra en torno al esplendor barroco de la fuente signos más contemporáneos de los tiempos: la presencia marginal pero marcante de algunas banderolas y banderas nos habla de nuevos usos históricos para los espacios antaño dominados por la simbólica de un poder opresivo.

<sup>10</sup> Para una lectura sobre los aspectos más rituales de esas estrategias, puede verse: Gustavo Buntinx. «Desapariciones forzadas / Resurrecciones míticas». *Intermezzo Tropical* 3. Lima, s.f. [2005], pp. 27-40. (Versión corregida del texto publicado en *Arte y poder*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de las Artes - CAIA, 1993, pp. 236-255).

<sup>11</sup> Las asociaciones libres son inagotables. Años después de concluida la experiencia de *Lava la bandera*, uno de los integrantes del CSC ubicó en internet alusiones a un llamado de 1991 a lavar la bandera norteamericana en Washington, D.C., como protesta por las violencias imperiales de la primera Guerra del Golfo. Este señalamiento, sin embargo, comete varios yerros al fechar esa iniciativa el 4 de julio (día de la independencia estadounidense) y no el 14 de junio (Día de la Bandera en ese país), así como al adjudicarle una reiteración anual que en los hechos no existió: es solo a partir de 2003 que se convoca otra vez a una manifestación bajo el lema «wash the flag». Por otro lado, de acuerdo con el testimonio de al menos una de los dos organizadores públicos de esa experiencia, por razones legales el lavado nunca llegó a realizarse efectivamente como tal: la consigna y las figuras que la acompañan son concebidas como imágenes metafóricas, sin necesidad de concreción fáctica. (Conversación telefónica con Ruby Sales, de Spirit House, Washington, D.C.) Es probable, sin embargo, que pesquisas aún más acuciosas encuentren otros antecedentes remotos. Lo evidente, en todo caso, es que en el año 2000 nadie del CSC tenía acceso a referencias tan lejanas. Otra vez, sin embargo, el azar no existe, y resulta difícil no celebrar la existencia de tales paralelos.

---

**desco / Revista *Quehacer* Nro. 158 / Ene. – Feb. 2006**