

El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy

El Ojo que Lloro: bio-politics, memory knots and public art in today's Peru

Mabel Moraña*

Washington University en St. Louis (mabelmorana@yahoo.com).

Resumen

El artículo analiza los debates en torno a la construcción y materialización de la memoria colectiva en Perú en relación con la guerra interna en la que Sendero Luminoso fuera enfrentado por fuerzas estatales, dejando un altísimo saldo de muertos en la región andina. El Ojo que Lloro, monumento público erigido en conmemoración de los caídos en tales enfrentamientos, es estudiado en sus aspectos estéticos, éticos e ideológicos, a través de los debates que suscitara su composición a la vez que como ejemplo de los problemas representacionales que plantea la materialización de un conflicto político cercano en el tiempo y polémico tanto en sus estrategias como en su interpretación.

Palabras clave: Memoria colectiva, Perú, Sendero Luminoso, Arte público, Violencia.

Abstract

The article analyzes the debates surrounding the construction and materialization of collective memory in Peru in connection with the civil war in which "Sendero Luminoso" was confronted by state forces, leaving a high death toll in the Andean region. The public monument El Ojo que Lloro, erected to commemorate those killed in such clashes, is studied in its aesthetic, ethical and ideological aspects through the debates it generated and as an example of representational problems posed by the materialization of a recent political conflict of controversial nature, both in its strategies and in their interpretation.

Keywords: Collective memory, Peru, Sendero Luminoso, Public art, violence.

HISTORIA

El tema de la violencia política y sus temas afines (la justicia social, el duelo colectivo, la imputabilidad del crimen político y la elaboración de la memoria) tuvieron su punto álgido en América Latina durante la década de los años noventa, sobre todo en las regiones del Cono Sur que atravesaban por entonces el periodo de las posdictaduras y los procesos de restablecimiento democrático y reorganización nacional. En ese contexto se realizaron numerosos estudios que analizaron el ejercicio del autoritarismo y el tremendo y perdurable costo social que tuvo ese despliegue de intimidación y terror sobre la sociedad civil. Mucho menos presente estuvo por esos años en el panorama de los estudios de la cultura latinoamericana el caso de la violencia política en Perú el cual a pesar de su magnitud fue frecuentemente opacado por la espectacularidad y difusión que la violencia estatal y el narcotráfico tuvieron y siguen teniendo en otras áreas de la región latinoamericana.

Sin embargo, particularmente en el caso peruano que motiva estas notas, y en especial tomando en consideración los datos aportados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el *Informe Final* que dio a conocer ese organismo el 28 de agosto de 2003, el número de víctimas de la violencia política que arrasó ese país entre 1980 y 2000 alcanza cifras escalofriantes.¹ A lo largo de 12 tomos y 7 anexos densamente compuestos por datos, documentos y testimonios, la CVR concluye en ese *Informe* que el número de víctimas de la violencia (específicamente muertos y desaparecidos) se eleva en ese lapso a 69 280.² Se menciona también un número de huérfanos superior a los 40 000 y unos 600 000 habitantes desplazados de sus territorios a consecuencia de la guerra interna que impactó sobre todo los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Junín, Huancavelica y San Martín, donde se habría registrado 85% de las víctimas.³

Las implicancias políticas del informe de la CVR son inmensas y merecerían, por sí solas, un estudio aparte.⁴ En cuanto a los aspectos socioculturales que ahora nos ocupan, valga decir que aunque las repercusiones de los hechos están aún en proceso, ha corrido ya una considerable cantidad de tinta en torno a los problemas que entrafia el esclarecimiento del genocidio peruano y también a propósito de las formas simbólicas a través de las cuales esa información se ha integrado y continúa integrándose en los imaginarios colectivos.⁵

Podría comenzar por indicarse que la misma Comisión de la Verdad y Reconciliación contiene en su propia titulación los extremos polémicos en torno a los cuales gira, en dramática tensión, la problemática de la violencia y la elaboración de la memoria.⁶ Suponiendo que una cifra y una narrativa fehaciente de los hechos ocurridos nos acercara aunque fuera de modo aproximado a la "verdad" que encierra la intrahistoria del terror político y sus repercusiones sociales, ¿cómo pasar de ese conocimiento al restablecimiento de las redes subjetivas, emocionales y racionales, que componen la sociedad civil?⁷ ¿Cómo subsumir el trauma en la "normalidad" de lo cotidiano, cómo integrar la herida abierta en el cuerpo social?

Es evidente que entre los dos términos de la ecuación oficialista definida durante el gobierno de Alejandro Toledo, entre Verdad y Reconciliación, se extiende, desafiante, el abismo oscuro del duelo y la necesidad inaplazable de justicia, el espacio no regulado del resentimiento y los biopoderes que han llegado a constituir el "orden" social de la modernidad.⁸ Pero además, si la elaboración de la memoria implica el reconocimiento de un "después" ¿sobre qué bases determinar que se ha cerrado la etapa de violencia y ha llegado el momento de promover el restablecimiento del pacto social tratando de impedir, al mismo tiempo, la borradura de sus huellas? ¿Cuáles son —como se interroga Katherine Hite— las políticas del "post-" que guían los procesos de elaboración de la memoria?⁹ ¿Puede hablarse, en efecto, en el caso peruano, *depost-conflicto*, de posí-violencia, ante la impunidad de los crímenes de Estado y la prolongación de las estructuras de injusticia y de desigualdad que persisten en la base de la pirámide social andina desde la Colonia?

Quiero concentrar estas reflexiones sobre el ámbito fuertemente emocional —poético y político— del duelo colectivo y sobre el problema, ético y estético, de sus materializaciones públicas. Me interesa enfocar particularmente los aspectos que tienen que ver con la institucionalización de la memoria y con los procesos de interpretación y representación que acompañan el proceso de elaboración del trauma y de su reconversión simbólica en el seno de la comunidad. Me detendré para eso en un momento y en un lugar irónicos de este proceso colectivo: el de la construcción de la polémica escultura conmemorativa El Ojo que Lloro, erigida en el Campo de Marte, parque de la municipalidad de Jesús María, pieza que constituye el elemento central de la Alameda de la Memoria, en la ciudad de Lima, nudo, también, en el que se entrelazan narrativas, recuerdos, intereses e interpretaciones muy diversas.¹⁰

Este complejo arquitectónico, cuyo diseño general ha estado a cargo del arquitecto peruano Luis Longhi, fue planeado como un espacio desde el que honrar a los caídos en la guerra interna que tuvo lugar en el país a partir de 1980. Construido por una artista de origen holandés, Ilika Mutal, residente en Perú desde hace 40 años, El Ojo que Lloro ocupa en total unos 1 500 metros cuadrados, aloja en su centro la que podríamos llamar "piedra fundamental" o "piedra ancestral": un monolito de granito negro de poco más de un metro de altura que constituye el núcleo de la construcción donde se ubica El Ojo que Lloro. De la piedra encontrada en la Bahía de la Independencia, en Paracas, en forma de ojo incrustada en el peñasco mayor manan continuamente gotas que simulan el llanto y que van a dar a un pozo de agua que rodea a la roca principal, convertida así en fuente o manantial.¹¹ En torno a este núcleo se despliegan once círculos concéntricos que delinean un camino laberíntico de senderos de mármol morado (color que sería "símbolo del Señor de los Milagros y del color al-químico de la transmutación".¹²) Esas sendas permiten al visitante pasar junto a todos los cantos rodados que están dispuestos a lo largo de los senderos circulares, y en los que están inscritos los nombres de las víctimas.¹³

El memorial de piedra de Mutal acompaña la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, que le sirviera de inspiración, y que se encuentra expuesta en un museo que conecta por una galería subterránea con el centro de visitantes del complejo arquitectónico, el cual aloja también el llamado "Quipu de la memoria".¹⁴ Este proyecto colectivo recrea el sistema comunicativo de los incas y consta de

cientos de miles de nudos que incluyen los 69 280 dedicados al número de víctimas de la violencia política consignados por la CVR. El conjunto está destinado a complementar visualmente —performativamente— el extenso discurso del *Informe Final* y a plasmar el tema de la memoria de los caídos en el imaginario colectivo.¹⁵

De esta manera, si el *Informe Final* de la CVR constituye, en su propio registro, un "gran relato" que subsume en su textualidad —en su textura— una inmensa cantidad de voces que aparecen "representadas", es decir, incorporadas mediatizadamente en el espacio público a través de la narrativa monumentalizada del discurso oficial, la Alameda de la Memoria y en particular El Ojo que Lloro funcionan como la contrapartida visual —como la metaforización material— de ese discurso, promoviendo su proyección y su prolongación en la comunidad. Tanto el *Informe Final* como los elementos que componen la Alameda de la Memoria realizan así una "intervención hermenéutica" del pasado, confiriendo al recuerdo personal —a las múltiples "memorias heridas" que brindan un testimonio subjetivo, emocional y fragmentario de lo ocurrido— el valor de "memorias narrativas"¹⁶ articuladas con coherencia y sentido político en un relato mayor, de impacto colectivo.¹⁷ A través de estos elementos se articulan formas diversas, a veces convergentes, a veces antagónicas, de *agencia* social, cultural y política: sectores populares, líderes comunitarios, representantes políticos, ong, artistas, intelectuales, grupos indígenas y población criolla en diversas medidas, están de alguna forma representados en las distintas instancias que abre el discurso múltiple, textual y visual, de la memoria: por participación directa o por ausencia, por complicidad, negligencia o indiferencia popular, la magnitud del genocidio peruano alcanza e interpela —o debería alcanzar e interpelar— a la totalidad de la población nacional. Sin embargo, para muchos limeños y más aún para habitantes de otras regiones de Perú tanto los hechos aludidos como las ceremonias de la memoria que han seguido a los mismos continúan constituyendo una realidad ajena, a medias conocida, una especie de eco de la historia que sigue apagándose. En ese sentido, El Ojo que Lloro alegoriza bien en el registro visual la realidad despojada y solitaria de las víctimas cuyos nombres, acumulados en el espacio abierto, se van desvaneciendo bajo el sol.

En su carácter de lugar emblemático de un proyecto mayor de lectura autocrítica del pasado reciente, El Ojo que Lloro cumple con el propósito de insertar la memoria en la historia, de incorporar en el espacio/tiempo abarcador y universalizante del occidentalismo y la globalidad a pueblos "sin historia", sin voz y sin justicia, de pronto rescatados de su invisibilidad y su inaudibilidad al menos durante el efímero —y sin duda polémico— momento de la recordación. Esta inserción no se realiza, sin embargo, de modo a-problemático. Como propuesta eminentemente intercultural —interracial, interlingüística— el monumento expone los conflictos ancestrales vinculados a las relaciones de poder que caracterizan a la nación peruana: las jerarquías, prejuicios, discriminaciones y hegemonías que son propios de la estructura de colonialidad que caracteriza a la región andina y que se reproducen en la concepción del memorial y en las lecturas que éste propone de la historia nacional. En lo que se refiere a las víctimas indígenas de la lucha civil desarrollada en las últimas décadas del siglo XX, el monumento registra los efectos de una cultura *desde otra dominante*, desde una epistemología tradicionalmente

opresiva y negadora de los derechos y valores de los pueblos vencidos por el colonialismo. Aun los temas de la compasión, la voluntad de justicia y el restablecimiento del pacto social, no son propuestos al margen de una relación de hegemonía respecto de la otredad indígena, a la que se ubica en un lugar de la subalternidad, es decir en el momento dramático, elegiaco y paralizante de la victimización. La comunidad indígena, víctima principal de la guerra interna de Perú en las décadas finales del siglo XX es representada así a través de los recursos discursivos, las imágenes y las instituciones que forman parte del repertorio del occidentalismo, en un monumento que se empeña en el esfuerzo de recuperar símbolos, rendir tributos culturales y abarcar la otredad, insertando El Ojo que Lloro en el espacio blanco-criollo de la ciudad limeña. Reconocimiento y condescendencia, justicia y redencionismo, complicidad y denuncia coexisten entonces de manera tensa en El Ojo que Lloro, que contempla, vigila, acusa, atestigua, juzga y resguarda.

No es una de las paradojas menores que rodea este proyecto de construcción de la memoria en Perú el hecho de que el escritor Mario Vargas Llosa haya sido nombrado presidente de la Comisión de Alto Nivel del Museo de la Memoria. Esta posición lo vincula estrechamente no sólo a temas relacionados con la difusión e institucionalización de los datos provistos por el *Informe Final* de la CVR sino también lo conecta con el proceso de articulación de los demás elementos destinados a componer la aún inconclusa Alameda de la memoria en el Campo de Marte. Para muchos, la adjudicación de semejante función a quien demostrara en numerosas ocasiones parcialidad oficialista y sentimientos discriminatorios sobre todo en relación a temas relacionados con la población indígena es un escándalo que desmerece la altura e importancia del proyecto memorialista.¹⁸ Ya con anterioridad el escritor había desempeñado funciones similares al frente de la comisión que investigara los asesinatos de Uchuraccay e incluso internacionalmente había figurado como representante de Perú en los actos de inauguración del Museo de la Memoria en Santiago de Chile. Este protagonismo por parte de un intelectual público que ha sido caracterizado como un "militante de la impunidad" compromete el sentido mismo de los proyectos mencionados.¹⁹ Resulta obvio que la habilidad del escritor en la elaboración de informes y discursos en torno a estos temas es una contribución importante a la construcción de la historia oficial. Sobre el caso de Uchuraccay, Jean Franco opina que la inclusión de Vargas Llosa en la comisión investigadora nombrada para el esclarecimiento de los hechos abre interrogantes sobre el estatuto ético de la literatura y sobre la naturaleza autoritaria de la ciudad letrada sobre todo teniendo en cuenta las posiciones racionalistas sustentadas por el escritor y elaboradas también ensayística y ficcionalmente en varias de sus obras, donde la otredad indígena es presentada como una forma de barbarie que es resistente irreductible a los beneficios del progreso.²⁰ Como Franco señala, la perspectiva de Vargas Llosa refuerza la tesis de los dos Perús: uno arcaico y violento y otro abierto a los valores de la modernidad, visión que esencializa la diferencia cultural y construye la imagen de una comunidad indígena primitiva y refractaria al cambio social, que existe fuera de los límites de la ciudadanía.²¹ Esa perspectiva obviamente afecta el proceso de búsqueda de la verdad que guió el trabajo de la CVR, particularmente la interpretación de los hechos y la implementación de acciones necesarias para reencaminar las dinámicas sociales por un camino de justicia social y de reconocimiento de la responsabilidad por los crímenes cometidos desde las fuerzas estatales. Todos estos aspectos estarían reñidos con la impunidad política por la que

Vargas Llosa ha abogado como manera de alcanzar la reconciliación social.²² Estos temas nos enfrentan una vez más a la controversial relación entre historia y memoria, experiencia y discurso, y a la problemática conexión que guardan los proyectos memorialistas con el poder establecido, que logra con frecuencia cooptarlos y reabsorberlos en la ideología dominante.

POÉTICA

Como monumentalización de la memoria, El Ojo que Lloro nos sitúa en la conjunción misma de registros diversos a partir de los cuales se organizan valores e imaginarios colectivos: ética/estética, arte/política, naturaleza/cultura, experiencia/representación, ideología, cuerpo y memoria. El proyecto articula, asimismo, varios niveles de significación: el de los sentimientos, que pertenece a la órbita del espacio privado y el de la racionalidad instrumental que caracteriza a la esfera pública, el de los universos más vinculados a la vida rural —donde la violencia cobró la mayor cantidad de víctimas— y el de la vida urbana. La escultura conecta, finalmente, el ámbito de la oralidad propio de la cultura indígena (sector que proveyó la mayor parte de los testimonios presentados a la CVR) y el de la "alta" cultura, representada por un sector importante de la población blanco-criolla y por las instituciones mayoritariamente limeñas de gestión cultural y política, ámbitos y sectores sociales por naturaleza —por historia— opuestos, los cuales, como nos enseñara Cornejo Polar, coexisten tensamente, en un antagonismo no-dialéctico, en la región andina.

El monumento introduce, asimismo, dos aspectos de orden compositivo: primero, el problema de *la mediación* (es decir, el proceso de conceptualización y creación del símbolo que se propone como síntesis a la comunidad y el del creador mismo: su ajenidad y al mismo tiempo su identificación empática con el mundo indígena, víctima principal de la lucha política). En segundo lugar, la escultura plantea el tema de la *distancia temporal* que ha sido necesaria para que la experiencia se transforme en discurso, para que la retórica visual llegue, en definitiva, a abarcar aspectos decantados de la historia y a plasmarlos en una construcción artística de intencionalidad alegórica, una especie de relato visual de inquietante y enigmático final abierto.²³

El Ojo que Lloro es entonces un puente material que une el pasado al presente continuo de la rememoración y del duelo, pero también es el vaso comunicante que vincula localizaciones ético-políticas y sistemas socioculturales. Mientras otros monumentos erigidos a la memoria de las víctimas de la violencia apuestan a la luz y a la transparencia para comunicar la pervivencia del espíritu más allá de la muerte, El Ojo que Lloro se apoya en la opacidad de la roca para evocar lo primordial de la cultura andina, la relación del ser humano con la naturaleza, el despojamiento y la materialidad elemental, primaria, de un mundo atormentado por la marginación y la violencia.²⁴

Los cantos rodados sobre los que se han inscrito los nombres de las víctimas sugieren, por agregación, lo inacabado: la desazón de lo incontable, de lo incontado, la proyección de vidas singulares hacia la trascendencia de la muerte, y la búsqueda sin fin del sentido. Para algunos, como "paisaje del recuerdo", el monumento constituiría un paso hacia la democratización de la

memoria: en la pluralidad de las piedras se alojaría un criterio de inclusión compasiva, una lectura afectiva y empática de la historia reciente que se extiende hacia el Otro sin que importen los particulares de la peripecia política.²⁵ Para otros, esa misma inclusión se apoya en la consideración filosófica de que en el ser humano coexisten la naturaleza de la víctima y la del victimario, y de que en sociedades basadas en la desigualdad *todos* son responsables por la perpetuación de las estructuras que dan pie a respuestas violentas, siendo por lo tanto *todos* responsables, aunque sea por abstención, de los crímenes que se cometen en ese contexto en uno y otro lado del conflicto. Otros, finalmente, entienden que la inclusión ayuda a (con)fundir memoria y justicia social, tendiendo a diluir en la elaboración de la primera las urgencias de la segunda. El criterio incluyente del monumento ofendería, así, paradójicamente, a la memoria de los caídos a los que intenta homenajear, al conceptualizar el genocidio como una catástrofe social que debe ser llorada para siempre, sin enfocar primariamente el polémico tema de la culpa y el castigo, que son necesariamente previos a todo intento de reconciliación.²⁶

Podría decirse, entonces, que El Ojo que Lloro escenifica, ante todo, el problema del conocimiento. ¿Qué hacer con la conciencia? Entre la empiria y sus posibles relatos, en las instancias múltiples y atormentadas que van del trauma al duelo, de la experiencia del cuerpo agredido a las innumerables narrativas que exploran su sentido, del episodio irrecuperable del exterminio al documento y al discurso que lo revisitan, lo reconocen y lo representan, la conciencia constantemente abre y clausura instancias de comprensión y de discernimiento. El Ojo que Lloro nos enfrenta a lo que se sabe y a lo que se ignora, a lo que se ve y a lo que se siente, a lo que no se quiere saber, a lo que no se sabe sentir, a la negación, a la pérdida, a la impunidad, a la imputabilidad, a lo representado y a lo irrepresentable. A partir de la poética de la presencia que se despliega en una proliferación de significados posibles desde la piedra central del monumento, El Ojo que Lloro representa lo ausente, lo invisibilizado que de pronto es actual, *ser en acto*, el negativo de la modernidad. Es justamente ese carácter espectral, fantasmático, que se abisma en el perímetro afilado de la roca, lo que sugiere la cualidad-límite del monolito que es a la vez santuario, panteón, mausoleo y tumba colectiva. En esta evocación a la vez pública y solitaria, el cuerpo para siempre desaparecido de las víctimas se reduce a los signos del nombre. Grabado por manos anónimas, solidarias, sobre la materia dura de piedras individuales que se acumulan para constituir juntas un cuerpo incorruptible, múltiple, atiborrado, el nombre de las víctimas funde la singularidad de cada caso en la historia común. La ausencia y la memoria se subsumen en la dureza y en la opacidad de la piedra para sobrevivir a la intemperie.

En el espacio austero e imponente que delimita El Ojo que Lloro sólo el elemento central tiene un carácter performativo: del ojo, núcleo del conocimiento, mana sin cesar un llanto que remite a los elementos mismos de la naturaleza, incorporando a la superficie abrupta de la roca el elemento líquido que con el tiempo pule sus aristas. El ojo sugiere la mirada del testigo y del deudo, del que vivió para contar la historia: marca en piedra el lugar del que vio, del que sabe, del que siente, del que observa a través de las lágrimas para ver qué se hace con lo que se sabe, con lo que se vio, con el sentimiento, con el resentimiento y con la memoria. Es la única evocación concreta de un elemento que, figurativamente, rememora la corporalidad arrebatada y despliega una acción

mínima, minimalista, que organiza la escena. El ojo es solamente función: es mirada enturbiada por el llanto y la expresión de un duelo que persiste, apegado a la tierra, para negar el olvido. Para algunos, es la perpetuación artística de un estado afectivo que, como el del duelo, no acepta su transitoriedad, no admite la recuperación social, no enfatiza la posibilidad de un futuro sin lágrimas. Por eso, algunos opinan que El Ojo que Lloro es excesivamente agobiante, paralizador, al no tematizar ni admitir la restauración de un orden de justicia. Para otros, la escultura reivindica el derecho de todos a la expresión de pérdidas irreparables, que no se quieren dejar caer en el olvido: la roca representa deliberadamente el tiempo detenido en la recreación técnica del trauma.²⁷

En la semántica que despliega El Ojo que Lloro los nombres y fechas de las piedras rescatan el particularismo del caso personal y lo subsumen en una narrativa que funciona por acumulación, como una paradójica economía de sumas y de restas: cuanto más se suma, más falta. Jacques Derrida considera el nombre "el elemento clave del logocentrismo" y advierte sobre su paradójico efecto, ya que el nombre propio, sustituto de la presencia, borra lo que anuncia, nombra y desnombra, implica no sólo la apropiación y expropiación de una serie de cualidades identitarias sino también la renuncia a otros posibles atributos que el nombre deja fuera, frontera, como es, entre mismidad y alteridad, ser y no-ser. El nombre propio incluye a aquel que nombra excluyendo a los otros de esa marca intransferible. El nombre limita, delimita: es, sin serlo, el yo al que designa, es el signo de quien puede ausentarse sabiendo que seguirá siendo evocado a partir de ese signo, que sobrevive al cuerpo, a la presencia. En El Ojo que Lloro la grafía de cada nombre propio contiene una historia personal, que es de todos, una biografía privada, irrepetible, multiplicada por 70 000.

Así, en los cantos rodados el suceso singular que se esconde detrás de cada caso se funde con los otros, hace parte de una pluralidad que integra el cauce detenido de los círculos que rodean a la piedra central, como si el tiempo se negara a correr, como si la historia se hubiera parado para observar su propio movimiento, el momento en que lo trascendente se cruza con lo efímero y lo incorpora a su transcurso. Planteando el desafío de la reafirmación de la verdad y la necesidad de la renovación permanente de la memoria colectiva, los nombres de las rocas se han venido borrando por efecto de los elementos naturales que actúan sobre ellos, requiriendo nuevos planes de re-grabación, nuevas decisiones y acciones colectivas que restablezcan las marcas de identidad de las víctimas, las cuales corren el riesgo de desaparecer, una y otra vez, sin el compromiso renovado de la comunidad. Con razón ha indicado Marc Augé, al referirse al tema del olvido, que

[e]l deber de la memoria es el deber de los descendientes, y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo de imaginar en el presente lo que podría parecerse al pasado, o mejor aún [...] de recordar el pasado como presente.²⁸

La escultora Lika Mutal, creadora del monumento, incorpora en su concepción no sólo una perspectiva cultural (étnica, primordialista) sino también ecologista: utiliza los elementos de la naturaleza en su forma más pura, presentándolos mínimamente intervenidos por el arte. Finalmente, la escultura no deja de incluir el punto de vista del género: El Ojo que Lloro es el de

la *pachamama*, el de la madre, el de la mujer en general, cuyo significado de fertilidad, familia, comunidad, se une con las connotaciones femeninas de la tierra, del agua y de la luna, como si la dimensión cósmica pudiera llegar a atenuar los horrores de lo terrenal, purificándolo en la eternidad. Según Mutal,

El dibujo está basado en una estrella de trece puntos. Cifra que tiene que ver con las fases lunares. Es un laberinto dedicado a la madre tierra, a la luna, a lo femenino, a la maternidad, el don que da la vida *versus* la masculinidad que debería proteger la vida pero que en este caso la ha destruido. La dirección del memorial es hacia el sur. El sur es el fuego y el sol, entonces hay un matrimonio entre fuerzas. Están todos los elementos. La piedra mira hacia la cruz del sur que en algún momento de la noche, cuando aparece en el cielo, se refleja en el agua.²⁹

Vargas Llosa ha afirmado que la piedra central de El Ojo que Lloro, "según la perspectiva desde la que se la mire, sugiere los contornos de tres animales míticos de las antiguas civilizaciones peruanas: el pico del cóndor, la boca de un crótalo y la silueta del puma".³⁰ De ahí deriva, quizá, el carácter perturbador que el escritor atribuye al monumento. En todo caso, indudablemente intrigante y premeditadamente emblemático, El Ojo que Lloro se abisma él mismo en su propia, casi incontrolada polisemia: se abre hacia la denuncia pero también proyecta su cualidad simbólica hacia la demagogia del sentido.

POLÍTICA

Pierre Nora ha desarrollado largamente las relaciones que vinculan memoria e historia, operaciones que se caracterizan, a su juicio, por objetivos y procedimientos opuestos. Según Nora, la memoria, función arcaica desbaratada por la racionalidad moderna, es hoy en día una construcción deliberada, artificiosa, sujeta a evolución y abierta a la dialéctica de recuerdo y olvido. A través de la memoria individuos y grupos sociales reaccionan a la borrada de la historia y al autoritarismo de los relatos oficiales, que silencian las voces y la rememoración de experiencias pasadas cuando éstas desafían versiones hegemónicas. Según Nora la función de la historia es destruir la memoria, penetrarla, petrificarla. En su estrecha alianza con el poder político, la historia se hace oficial: se monumentaliza. La memoria tiene, contrariamente, una naturaleza vulnerable, sujeta a manipulaciones y apropiaciones múltiples. Es afectiva, mágica, volátil, y por tanto busca siempre arraigarse en lo concreto, en los objetos, lugares, gestos, imágenes o rituales cuyo valor simbólico da un anclaje "material" a los recuerdos y ayuda a preservarlos. La memoria articula lo sagrado y lo profano, vida y muerte, materialidad y espiritualidad, experiencia y representación. La historia, por su parte, consiste en la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es: constituye un discurso, entonces, sujeto a análisis, críticas y polémicas: una versión de los sucesos que impactaron a la comunidad, a través de la cual se intenta representar a todos. Sin embargo, por esa misma pretensión de universalidad, paradójicamente la historia sólo llega a alcanzar un valor relativo, apelable. La memoria es, por definición, parcial, e incluye únicamente lo que sirve a sus fines: sólo debe ser fiel al grupo al que directamente representa, de ahí su carácter al mismo tiempo absoluto y subjetivo, público y

privado, individual y colectivo. La historia, por su parte, es institucional, se apoya en las continuidades temporales y en la interpretación de las relaciones entre grupos, entidades, procesos. Los *loci memoriae* (los lugares de memoria) surgen, justamente, como intento por contrarrestar la fugacidad y el cambio permanentes, y responden a un designio y a una teleología: los guía no sólo una visión retrospectiva (la recuperación del pasado) sino una voluntad *prospectiva*: detener el tiempo, marcar el espacio y promover el recuerdo en una especie de presente continuo. En este sentido, la memoria implica una conquista del presente y del futuro, por la cual el pasado logra sobrevivir a la mutación permanente y a la aceleración de la modernidad para entregar una enseñanza, rendir un homenaje, presentar testimonio. Según Nora, justamente como reacción a ese impulso que tiende hacia el desplazamiento constante de los sucesos al espacio borroso e indiferenciado del olvido, la memoria ha sido deliberadamente promovida al centro de la historia moderna, y hoy día se rinde culto, en muy diversos contextos y maneras, a la necesidad de recordar. Hay, según Nora, *un arte de la implementación de la memoria*, una serie de estrategias y recursos que informan las tareas de retener las huellas dejadas por la experiencia de la comunidad, conservar sus dimensiones ancestrales y ofrecer una lectura de sus significados de acuerdo al imaginario que es propio del sector al cual esa memoria representa. Si la tarea de la historia es justamente eliminar las memorias parciales al subsumirlas en el discurso oficial, el trabajo de la memoria es intervenir ese transcurso y resistir, desde posicionamientos acotados y siempre vigilantes, los embates del tiempo.³¹

Si lo anterior ayuda en alguna medida a comprender la red de significaciones que derivan de las propuestas que El Ojo que Lloro plantea en el nivel estético no cabe duda de que la poética de la imagen no alcanza a cubrir el amplio espectro que se abre desde el objeto visual hacia los múltiples espacios de producción de sentido que se articulan en un nivel colectivo (étnicos, culturales, genéricos, políticos, éticos, ecológicos). Los discursos, acciones y polémicas suscitados por el monumento han dejado por lo menos en claro, una vez más, las complejas relaciones que vinculan la producción de lo simbólico con la esfera pública, los nexos ambiguos y paradójicos que existen entre violencia real y violencia simbólica, entre el sujeto y la comunidad. Estos nexos se vuelven particularmente problemáticos cuando el arte enfoca justamente la representación del cuerpo (individual o colectivo, político o social), cuando intenta representar sus heridas y sus traumas, las formas fantasmáticas de su supervivencia, las proyecciones de su existencia y de su pérdida sobre el presente colectivo. Todo *lugar de memoria* se instala en la frontera misma entre presencia y ausencia, entre exasperación y melancolía. Un *lugar de memoria* es, por naturaleza, un lugar de *exceso* y *negatividad*, de contención y proliferación: una ruina (lo que queda, el residuo y el testimonio de lo ya no es), aquello con lo que se decora lo que falta.³² Por eso la historia oficial, indica Marc Augé, necesita monumentos que embellezcan la muerte y el horror, que son protagonistas de nuestro tiempo, y por eso la industria de la memoria se propaga con particular ímpetu en la modernidad tardía.

El trabajo de la memoria es, entonces, no sólo imprescindible para el mantenimiento de lazos comunitarios sino también un proceso paradójico, ambiguo y engañoso como estrategia de selección y de interpretación de las dinámicas sociales. La tarea de construir el discurso de la

memoria consiste, en efecto, en la elaboración de una especie de lenguaje cifrado —de relatos, imágenes y elementos simbólicos— que cada sector lee e interpreta en su propio registro y de acuerdo a sus propios intereses y valores. Constituye, asimismo, una forma de conciencia social que toma en consideración las agendas y los modos de agencia colectiva y las formas de interacción de los sujetos en el espacio-tiempo de la historia. De ahí que los trabajos de la memoria abran un amplio espectro de controversias y de enfrentamientos sectoriales que a veces reavivan los antagonismos de base que la narrativa de la memoria intenta reordenar.

Pasadas las primeras instancias de instalación de El Ojo que Lloro en el centro de Lima, una serie de debates se agitaron nacional e internacionalmente en torno a la estética del mismo y a sus connotaciones ideológicas. Revolviendo aún más las turbias aguas de la política peruana y los procesos de institucionalización de la memoria en ese país, una decisión de la Corte Interamericana de Derechos Humanos con sede en Costa Rica se inserta en el debate. A fines del año 2006 la CIDH dictaminó que la matanza de 41 líderes senderistas llevada a cabo en 1992 en la prisión Castro Castro durante el gobierno de Fujimori había constituido una acción ilegal de parte del Estado peruano y que, en consecuencia, las familias de las víctimas senderistas debían ser compensadas. La corte establece que debe implementarse una compensación monetaria por parte del Estado peruano a los familiares de los senderistas asesinados y que el Estado debe efectuar, adicionalmente, en el plazo de un año, acciones públicas de reparación simbólica. Entre estas últimas la Corte Interamericana recomendó expresamente que los nombres de los senderistas asesinados en Castro Castro fueran inscritos en las piedras que integran El Ojo que Lloro reconociendo así la importancia de la escultura como *lieu de memoire* y oficializando asimismo, con esta decisión, el carácter del monumento que fue construido, como se indicara antes, como iniciativa privada.³³ Esta decisión de la Corte Interamericana habría venido a probar, según algunos, que El Ojo que Lloro constituiría entonces, sin lugar a dudas, un homenaje al terrorismo, en particular a las acciones de Sendero Luminoso y MRTA durante las décadas finales del siglo XX.³⁴

Así, El Ojo que Lloro se convierte desde fines de 2006 en "el ojo de la tormenta",³⁵ un lugar de conflicto contra el cual se efectúan ataques y se agitan debates que ponen cada vez más en duda las posibilidades de reconciliación social que el proyecto buscaba estimular. Distintas formas de vandalismo se llevaron a cabo sobre la piedra central, incluyendo acciones en las que se arrojó sobre la escultura, pintura de color naranja, símbolo del fujimorismo y se causaron daños irreversibles a la piedra central, que fue golpeada con pesados martillos. Desde entonces, según Lika Mutal, la piedra parece llorar sangre por el Perú.

Para muchos, por su misma cualidad universalizante y por su apoyo en un amplio criterio de defensa de los derechos humanos, el monumento habría fallado justamente en su propósito central de promover la reconciliación nacional al basarse en una definición objetable del concepto de *víctima* mezclando en los cantos rodados dedicados a los caídos por violencia política los nombres de civiles (principalmente campesinos indígenas que fueron objeto de las acciones indiscriminadas por parte de Sendero Luminoso) junto al de miembros de las fuerzas armadas y de la policía de las distintas localidades también asesinados, torturados o desaparecidos durante el

periodo de la guerra interna. Según se ha argüido, los senderistas fueron *víctimas* no sólo por haber caído en el contexto de un enfrentamiento político, sino por haber sido *victimizados* por las acciones excesivas e ilegales desplegadas por las fuerzas estatales en el proceso de represión. El Estado se habría colocado, entonces, en la posición de *perpetrador* de crímenes y no en la función protectora y reguladora de la legalidad que le corresponde por mandato popular. En una sociedad donde como saldo del colonialismo ha existido siempre dificultad para definir quiénes pueden considerarse *ciudadanos* de la nación criolla, no es de extrañar que las calificaciones de *víctima* y de *victimario*, de *mártir* o de *héroe*, resulten resbaladizas y paradójicas.³⁶

Sobre la narrativa de héroes y de víctimas Cynthia Milton indica, por ejemplo:

García's effort to name the "heroes of the nation" reinforces a national narrative that makes Shining Path the clear villains and the military the nation's saviors. It is a simplistic narrative that pushes to the margins other memories and narratives: for instance, this narrative ignores the question of why Shining Path initially held wide appeal among poor, highland communities, ignored and isolated from the Peruvian state; it effaces attempts by affected communities to defend themselves; it suppresses the inter and intra-community conflict; it radically transforms the role the armed forces played in committing and exacerbating violence into the nation's unquestioned defenders, and this narrative further absolves the responsibility of democratically elected governments in not responding to —and permitting— human rights violations by state agents.³⁷

Casi como un agregado al margen, vale la pena destacar que, junto al debate político, el argumento ecológico fue también utilizado para denunciar el hecho de que El Ojo que Lloro y los demás elementos que componen el complejo arquitectónico de la Alameda de la Memoria han violentado áreas intangibles (protegidas) del espacio limeño. En efecto, según una serie de argumentos presentados al respecto, el memorial habría cubierto con cemento áreas verdes en zonas preservadas del Campo de Marte. El argumento plantea implícitamente, desde una perspectiva que ameritaría por sí misma un estudio mayor, la relación naturaleza/cultura, derechos humanos/medio ambiente, violencia política/equilibrio ecológico. En términos de Giorgio Agamben, el debate estaría localizado, en este aspecto particular, en la disyuntiva que se plantea entre *zo* y *bios*, entre la *mera vida* o vida natural de todo lo animado y las formas de vida humana, propias del individuo o las comunidades. Nos situamos así en el momento jurídico-institucional (bio-político) en el que el tema de la vida es reposicionado en relación con el poder político y sus instituciones, dentro del horizonte de la modernidad occidental.³⁸

La mención al occidentalismo abre paso, asimismo, a otras cuestiones, principalmente, al tema de la sobreimposición de modelos epistemológicos sobre la realidad de un genocidio que ha afectado fundamentalmente a los sectores más desposeídos y desamparados de la sociedad andina: el campesinado indígena, al que pertenece la inmensa mayoría de las víctimas de asesinatos, torturas y desplazamientos territoriales. El Ojo que Lloro constituye, en ese sentido, el reconocimiento de apenas una de las instancias específicas y catastróficas de victimización de los pueblos indígenas realizada desde el núcleo criollo asentado principalmente en la capital limeña.

Localizada en el núcleo mismo del espacio urbano y construido a partir de conceptos de vida, duelo, comunidad y poder que corresponden a la epistemología dominante, El Ojo que Lloro invoca esos valores consagrados como principios universales a partir de los cuales se deciden los grados y los modos de inclusión de los pueblos en el discurso del occidentalismo. Esta observación apunta aquí no a una descalificación del proceso de construcción y preservación de la memoria colectiva en este caso específico del Perú contemporáneo sino a una crítica —*critique*— de las formas de institucionalización y de cooptación ideológica y cultural que ejercen los poderes y culturas dominantes en una sociedad como la peruana, caracterizada por la violencia estructural, la fragmentación social y el autoritarismo cultural y político. El Ojo que Lloro brinda, en este sentido, evidencia, de esa "distribución de lo sensible" de que habla Jacques Rancière al referirse al reparto de espacios, modos y grados de participación de los sujetos en la cosa pública y en los procesos de producción de sentido que el poder asigna a los distintos actores sociales, como si se tratara de un reparto de papeles en el escenario dramatizado de la Historia.³⁹ Cualquier ceremonia de reconocimiento identitario, cualquier gesto de redención o de reparación material o simbólica es necesariamente inscrito sobre la cartografía de espacios y poderes establecidos, de posiciones y estrategias políticas instaurados con el colonialismo y consagrados por la modernidad. Pero además, ¿cómo impedir que la ideología dominante, con su sed de hegemonía y su necesidad de consenso, no utilice el drama social para jugar sus cartas condescendientes y redencionistas, adhiriendo al gran relato de la "verdad" y eludiendo, en el mismo movimiento, las exigencias de la justicia? En estas condiciones, El Ojo que Lloro lejos de reducir o eliminar la controversia, la sigue alimentando, y se constituye así no en un lugar de memoria sino en un momento más de un drama histórico que está aún muy lejos de llegar a su fin.⁴⁰

Vargas Llosa intenta ofrecer una solución salomónica al conflicto creado por la coexistencia de los nombres de víctimas y victimarios en los cantos rodados que rodean El Ojo que Lloro, y opina lo siguiente:

¿Hay alguna forma de solucionar este impasse? Sí. Dar media vuelta a los cantos rodados con los nombres que figuran en ellos, ocultándolos temporalmente a la luz pública, hasta que el tiempo cicatrice las heridas, apacigüe los ánimos y establezca alguna vez ese consenso que permita a unos y otros aceptar que el horror que el Perú vivió a causa de la tentativa criminal de Sendero Luminoso —repetir la revolución maoísta en los Andes peruanos— y los terribles abusos e iniquidades que las fuerzas del orden cometieron en la lucha contra el terror, no dejaron inocentes, nos mancharon a todos, por acción y por omisión [...].⁴¹

¿Qué nos dice esa imagen de los nombres volteados mirando hacia la tierra, como exiliados de la esfera pública? ¿Qué implica esa solución performativa como respuesta a los intentos de fundar la memoria, de intervenir la historia, de interpretar y enfrentar el pasado? ¿Qué significaría la acción de revertir el reconocimiento, de dar vuelta la espalda y aplazar indefinidamente el juicio histórico, en el imaginario colectivo?

Todavía —y quizá por mucho tiempo más— inconclusa, fracasada en su intento de juntar los fragmentos de una nación quebrada por la marginación y el conflicto político, la Alameda de la

Memoria es hoy por hoy un territorio imaginado, utópico, cercado, recorrido por fantasmas y rencores y atravesado por el duelo. Manchado y agredido con garrotes, el ojo fuera de su órbita, los nombres disputados desvaneciéndose bajo el sol, los recuerdos de los deudos aún más desgarrados por la renovación de la controversia y la reavivación de conflictos de fondo, mutilado como el cuerpo de aquellos a los que homenajea, El Ojo que Lloro monumentaliza uno de los mayores dramas de nuestro tiempo, ya no sólo la catástrofe de la pérdida humana sino la sensación de habitar un espacio material y simbólico despojado de toda certidumbre y de toda esperanza, donde se replantea letánicamente la pregunta ¿qué hacer con la conciencia?

Para cerrar estas reflexiones, es posible todavía pensar estos problemas en términos un poco más abarcadores, que alcanzan a muchos proyectos de este tipo, donde el arte siempre acompaña, conceptualiza y ayuda a integrar las transformaciones y a veces las catástrofes sociales. Desde siempre, ante revoluciones y genocidios, el objeto estético concentra la energía social y la traduce a formas y acciones de fuerte valor simbólico (estatuas y muros que se construyen o derriban como manera de materializar los giros de la historia, monumentos que se levantan en lugares precisos para fundar los "nudos de memoria"). Podemos preguntarnos, entonces, ¿cómo se inserta el arte de la memoria en la esfera pública, y cómo articula su misión de espectacularización del duelo y del recuerdo con los medios estéticos y las posiciones éticas de la comunidad? ¿Cómo se vincula este arte dedicado a la fundación o a la preservación de la memoria con los actos de profanación que con frecuencia buscan destruirlo? Como nos recuerda W. J. T. Mitchell la vinculación entre arte público y violencia no es un fenómeno nuevo, sino que acompaña todas las instancias históricas.⁴² Los monumentos que remiten a instancias de violencia política parecen atraer, mucho más que otros, esa misma violencia que condenan, hasta el punto de que la distinción entre la representación simbólica de la violencia y la violencia real ha terminado por desaparecer al (confundirse en el objeto artístico. La pregunta al respecto sería si todo arte público es inherentemente violento o si en sí mismo constituye, deliberadamente o no, una provocación a la violencia. ¿Es la particular vulnerabilidad del arte público a los ataques de la sociedad una prueba de su efectividad, un colectivo acuse de recibo de la estrategia de dramatizar la relación arte/sociedad como manera de dar protagonismo al producto simbólico en la lucha social? ¿Señala este fenómeno de la agresión a esculturas y monumentos una reacción a la concepción tradicional del arte como objeto atemporalizado creado para la contemplación y el placer estético?⁴³ ¿Cómo dialoga el arte de la violencia con el fenómeno de la violencia real que busca destruirlo?⁴⁴ El problema remite a temas más amplios que los que puede abordar este trabajo, tales como la relación entre esfera pública, mercado cultural y representación de problemas sociales como la exclusión, la otredad, la discriminación y la violencia, que constituyen el foco de este estudio. Vale la pena destacar, sin embargo, que el arte de la violencia no abandona en general uno de los papeles tradicionales de la producción simbólica destinada a los espacios colectivos: el de ofrecerse como un objeto que a pesar del caos social ha conquistado estabilidad y fijeza, constituyendo así, como Mitchell señala, un espacio pacificado, utópico, supuestamente ajeno a la destructividad de los antagonismos sectoriales y a los engaños y fluctuaciones de la ideología. En ese sentido el arte público reprime la violencia al reemplazarla con la representación monumentalizada de una instancia distinta en la que coexisten elementos

opuestos (en nuestro caso, víctimas y victimarios, duelo y reconciliación) que ni la historia ni la memoria han podido realmente conciliar. En el caso particular de los ataques contra El Ojo que Lloro, la sin duda condenable agresión ejercida contra el monumento paradójicamente llega a integrar de manera efectiva la propuesta simbólica que intenta destruir: incorpora el elemento irreductible sustraído de la imagen artística, demostrando que el conflicto sigue latente, invisible pero omnipresente y tan vivo como las causas profundas de las que ese conflicto surgió. La violencia ejercida contra El Ojo que Lloro inscribe así en la imagen su propio negativo y hace visible en el objeto estético la ruina que lo habita.

BIBLIOGRAFÍA

Alloway, Lawrence, "The Public Sculpture Problem", en *Studio International*, num. 184, octubre, 1972, p. 124. [[Links](#)]

Antze, Paul y Michael Lambek, *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, Nueva York, Routledge, 1996. [[Links](#)]

Augé, Marc, *Oblivion*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004. [[Links](#)]

Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Boston, Harvard University Press, 1975. [[Links](#)]

Badiou, Alain, *Ethics: An Essay in the Understanding of Evil*, Londres, Verso, 2001. [[Links](#)]

Belay, Raynald, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher [tas], *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima, IEP/IFEA, 2004. [[Links](#)]

Bennett, Jill, *Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005. [[Links](#)]

Bersani, Leo y Ulysse Dutoit, "The Forms of Violence", en *October*, num. 8, 1979, pp. 17-29. [[Links](#)]

Bonilla, Alberto, "Después del Informe. Conversación sobre Uchuraccay", en *Contra viento y marea*, vol. 3, pp. 150 y 151. [[Links](#)]

Cárdenas, Miguel Ángel, "En el ojo de la memoria", en *El Comercio*, 10 de diciembre, 2010, Lima, p. A27. [[Links](#)]

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experiences. Trauma, Narrative, History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995. [[Links](#)]

———, *Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998. [[Links](#)]

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*, 1998. En <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> (fecha de consulta: junio-julio de 2010). [[Links](#)]

Chirinos, Roxana, "Conversación con Ilika Mutal". En <http://agenciaperu.com/cultural/portada/cvr3/mutal.html>. [[Links](#)]

Cornejo Polar, Antonio, "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno", en *Revista Iberoamericana*, núms. 176-177, 1996, pp. 837-844. [[Links](#)]

Degregori, Carlos Iván, "La palabra y la escucha: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación", en *Socialismo y participación*, Lima, CEDEP, 2002, pp. 93-98. [[Links](#)]

———, "Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación", en Raynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher [eds.], *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima, IEP/IFEA, 2004, pp. 75-85. [[Links](#)]

Drinot, Paulo, "For Whom the Eye Cries: Memory, Monumentality, and the Ontologies of Violence in Peru", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, num. 1, 2009, pp. 15-32. [[Links](#)]

Felman, Shoshana, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth-century*, Cambridge, Harvard University Press, 2002. [[Links](#)]

Farrell, Kirby, *Post-Traumatic Culture. Injury and Interpretation in the Nineties*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998. [[Links](#)]

Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996. [[Links](#)]

Franco, Jean, "Alien to Modernity: The Rationalization of Discrimination", en *A Contracorriente*, vol. 3, num. 3, primavera, 2006, pp. 1-16. [[Links](#)]

González, Eduardo, "Viñetas de las memorias. Una respuesta". En <http://latorredemarfil.lamula.pe/2010/07/22/vinetas-de-las-memorias-una-res-puesta/> (fecha de consulta: junio-julio de 2000). [[Links](#)]

Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992. [[Links](#)]

Hite, Katherine, "'The Eye that Cries': The Politics of Representing Victims in Contemporary Peru", en *A contracorriente*, vol. 5, num. 1, otoño, 2007, pp. 108-134. En www.ncsu.edu/prject/accontracorriente. [[Links](#)]

Huyssen, Andreas, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", en *Public Culture*, vol. 12, num. 1, 2000, pp. 21-38. [[Links](#)]

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. [[Links](#)]

Klein, Kerwin Lee, "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", en *Representations*, num. 69, invierno, 2000, pp. 127-150. [[Links](#)]

—————, "In Search of Narrative Mastery: Postmodernism and the People Without History", en *History & Theory*, vol. 34, num. 4, diciembre, 1995, pp. 275-298. [[Links](#)]

LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000. [[Links](#)]

Leys, Ruth, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, Chicago University Press, 2000. [[Links](#)]

Mariátegui, Aldo, 'Algo de lucidez', 25 de julio, 2010. En http://www.correo-peru.com.pe/correo/columnistas.php?txtEdi_id=4&txtSecci_id=84&txtSecci_parent=&txtNota_id=400074 (fecha de consulta: junio-julio de 2010). [[Links](#)]

Martino, Jennifer, "Collective Memory of Cultural Trauma in Peru: Efforts to Move from Blame to Reconciliation", en Gordana Yovanovich y Amy Huras [eds.], *Latin American Identities after 1980*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2010, pp. 235-255. [[Links](#)]

Milton, Cynthia E., "Public Spaces for the Discussion of Peru's Recent Past", en *Antípoda*, julio-diciembre, 2007, pp. 143-168. [[Links](#)]

Mitchell, W. J. T., "The Violence of Public Art: 'Do the Right Thing'", en *Critical Inquiry*, vol. 16, num. 4, verano, 1990, pp. 880-899. [[Links](#)]

Moulián, Tomás, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago de Chile, Lom, 1997. [[Links](#)]

Nora, Pierre [ed.], *Les Lieux de Mémoire*, 7 vols., París, Gallimard, 1984-1992. [[Links](#)]

—————, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", en *Representations*, num. 26, primavera, 1989, pp. 7-25. [[Links](#)]

Palmer, David Scott [ed.], *The Shining Path of Peru*, Nueva York, St. Martin's Press, 1994. [[Links](#)]

Phelps, Teresa Godwin, *Shattered Voices: Language, Violence, and the Work of Truth Commissions*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2004. [[Links](#)]

Poole, Deborah y Gerardo Rénique, *Peru: Time of Fear*, Londres, Latin American Bureau, 1992. [[Links](#)]

Ricoeur, Paul, *Memory, History, Forgetting*, Chicago, University of Chicago Press, 2004. [[Links](#)]

Salazar, Claudia, "Narrativa y memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad, Perú, 2003". En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html> (fecha de consulta: junio-julio de 2010). [Links]

Saltzman, Lisa y Eric Rosenberg, *Trauma and Visuality in Modernity*, New Hampshire, Dartmouth College Press, 2006. [Links]

Stern, Steve J., *Remembering Pinochet's Chile: On the Eve of London 1998*, Durham, Duke University Press, 2004. [Links]

—————, *Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile. 1973-1988*, Durham, Duke University Press, 2006. [Links]

Teitelbaum, Alejandro, "Vargas Llosa: un militante de la impunidad". En <http://colectivoeprosario.blogspot.com/2010/01/vargas-llosaun-militante-de-la.html> (fecha de consulta: junio-julio de 2010). [Links]

Torres Seoane, Javier, "Viñetas de las memorias". En <http://www.noticiasser.pe/21/07/2010/ubigeo/vinetas-de-las-memorias>. [Links]

Vargas Llosa, Mario, *Contra viento y marea*, 3 vols., Barcelona, Seix Barral, 1990. [Links]

—————, "El Ojo que Lloro", en *El Pais.com* (fecha de consulta: 14 de enero, 2007. [Links]

—————, "El lugar de la memoria", Discurso, Celebración del acto de cesión del espacio del Museo de la Memoria, 16 de diciembre, 2009. En http://www.pnud.org.pe/frmNewsDetails.aspx?Cod_Noticia=1720 (fecha de consulta: junio-julio de 2010). [Links]

Wiener, Raúl, "El ojo que llora y el que mata", en *América Latina en movimiento*. En <http://alainet.org/active/15205&lang=es> (fecha de consulta: junio-julio de 2010). [Links]

NOTAS

* Agradezco a Sergio Ramírez Franco las sugerencias y valiosa información proporcionada sobre el tema, las cuales fueron fundamentales para la elaboración de este artículo.

¹ La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) estuvo presidida por el Dr. Salomón Lerner Febres, filósofo y rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú y presidente de la Unión de Universidades de América Latina (UDUAI) . Siguiendo al colapso del gobierno de Alberto Fujimori, la CVR fue creada en 2001 durante el gobierno interino de Valentín Paniagua como mecanismo para efectuar una transición gestionada y controlada por el Estado entre el periodo marcado por

el autoritarismo y la violación sistemática de derechos humanos del presidente saliente y los intentos de restablecimiento del orden democrático. Sería el presidente Toledo quien aumentaría de siete a doce el número de miembros de la CVR, agregando un observador externo y estableciendo que el plazo para la misión investigativa de la CVR, que contaría con un plantel de 800 asistentes, sería de un año y medio, con una posible extensión de 5 meses. El modelo de la CVR siguió en líneas generales el de organismos similares que proliferaron en el periodo posterior al fin de la Guerra Fría (Guatemala, Argentina, Chile, Sudáfrica) como modo de saldar deudas con los pasados dictatoriales, las represiones paramilitares, etc. y restablecer regímenes políticos dentro de un marco de legalidad. Véase al respecto Greg Grandin y Thomas Miller Klubock, "Editors Introducción", en *Radical History Review*, vol. 2007, núm. 97, pp. 1-10; Cynthia E. Milton, "Public Spaces for the Discussion of Peru's Recent Past", en *Antípoda*, julio-diciembre, 2007, p. 147; Carlos Iván Degregori, "La palabra y la escucha: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación", en *Socialismo y participación*, Lima, CEDEP, 2002, pp. 93-98 y "Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación", en Jorge Raynald Belay, Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher [eds.], *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima, IEP/IFEA, 2004, pp. 75-85; Deborah Poole y Gerardo Rénique, *Peru: Time of Fear*, Londres, Latin American Bureau, 1992. Sobre el trabajo de las comisiones de la verdad (aunque no enfoca específicamente el caso peruano) véase Teresa Godwin Phelps, *Shattered Voices: language, violence, and the work of truth commissions*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2004, quien elabora temas vinculados a las narrativas de la memoria. Sobre violencia y memoria véanse los trabajos reunidos en Raynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher [eds.], *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, Lima, IEP/IFEA, 2004 y Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

² Basado en múltiples fuentes documentales y en aproximadamente 17 000 testimonios recogidos en gran parte en audiencias públicas, el *Informe Final* de la CVR incluye en sus 12 volúmenes una exposición general del proceso de la violencia en Perú (periodos de la violencia, despliegue regional, perfiles y dimensión jurídica) así como un análisis de los actores e institucionales que tuvieron parte en el conflicto armado (partidos políticos, fuerzas armadas, organizaciones sociales, etc.), un estudio de "historias representativas de la violencia", una presentación de los crímenes y violaciones de derechos humanos y un análisis de los factores que hicieron posible la violencia y su "impacto diferenciado" (factores étnicos, de género, etc.). Se mencionan finalmente las secuelas psico-sociales y económicas de la violencia y se dan recomendaciones para un "compromiso nacional por la reconciliación". Los Anexos incluyen una cronología (1978-2000), una estimación del total de víctimas, una relación de desaparecidos y un "Programa Integral de Reparaciones". La cantidad de víctimas estimada por la CVR es muy superior a la cifra que solía manejarse con anterioridad (25 000 muertos y desaparecidos), la cual dejaba fuera más de 40 000 víctimas, muchas de ellas no reportadas. En el apartado "¿Cuántos peruanos murieron?" (Anexo 3 del *Informe Final*) se hace referencia a los métodos seguidos por la CVR para la estimación de las víctimas, de acuerdo a lineamientos ya aplicados en el caso de otros genocidios. Sobre la metodología utilizada en la composición del *Informe Final*, véase también Claudia Salazar,

"Narrativa y memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad, Perú, 2003". En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>.

³ Matizando aún más el tema de las víctimas, se ha establecido que 75% de las mismas fueron hombres entre 20 y 40 años de edad, quienes fueron el blanco tanto de los ataques de la extrema izquierda (senderistas o miembros del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, meta) como de las fuerzas militares, efectuados en su mayor parte en poblaciones rurales. La mayor parte de las mujeres murió como resultado de los atentados a la población civil, realizados principalmente sobre comunidades indígenas quechua-hablantes. Carlos Iván Degregori ha señalado cómo, paradójicamente, reproduciendo la estructura de opresión social de la sociedad peruana, sólo uno de los miembros de la CVR hablaba quechua y otro sólo entendía parcialmente esa lengua. Entre los 12 integrantes de la CVR sólo dos eran mujeres. Salomón Lerner, presidente de la CVR, expresó asimismo al explicar las causas de los enfrentamientos armados que el factor racial fue fundamental como elemento desencadenante de la violencia: "Estas dos décadas de destrucción y muerte no habrían sido posibles sin el profundo desprecio a la población más desposeída del país, evidenciado por los miembros del Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso (PCP-SL) y *agentes del Estado por igual*, ese desprecio que se encuentra entretejido en cada momento de la vida cotidiana de los peruanos", (CVR, *Informe Final*, 1.1, p. 29, citado por Salazar, *op. cit.*, p. 6).

⁴ Por un lado, el informe desmiente el mito de que el fujimorismo merecería reconocimiento por la derrota legítima—legal— de Sendero Luminoso. Al estudiar el tema de "Los actores del conflicto", apartado especial del *Informe Final* de la CVR, ésta reconoce el papel fundamental de los *ronderos* (patrullas civiles de las comunidades andinas) en el desmantelamiento del senderismo. Asimismo, trae a luz la responsabilidad de las fuerzas armadas y las policías locales en las atrocidades que acompañaron a la represión antiterrorista. Según indica la CVR en las "Conclusiones generales" de su *Informe*, el número de víctimas y las formas y grados de violación a los derechos humanos que tuvieron lugar en el marco de tres gobiernos constitucionales (los de Belaúnde Terry, Alan García y Alberto Fujimori) superan las bajas sufridas por el pueblo peruano en todas sus guerras civiles e internacionales desde la independencia. Sobre el sentido histórico-político del genocidio peruano y el Informe de la CVR véase principalmente Degregori, "La palabra y la escucha...", y "Heridas abiertas..."

⁵ Para una interpretación de los datos aportados por la CVE desde una perspectiva socio-cultural véase Milton, *op. cit.*; Katherine Hite, "'The Eye that Cries': The Politics of Representing Victims in Contemporary Peru", en *A Contracorriente*, vol. 5, núm. 1, otoño, 2007, pp. 108-134. En www.ncsu.edu/prject/acontracorriente; Paulo Drinot, "For Whom the Eye Cries: Memory, Monumentality, and the Ontologies of Violence in Peru", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, num. 1, 2009, pp. 15-32.

⁶ Creada durante la gestión de Paniagua, la comisión que fuera denominada entonces "Comisión de la Verdad" fue reformulada por Alejandro Toledo, quien durante su mandato agregaría el elemento de "Reconciliación" a los objetivos de la Comisión, el cual integraría ese concepto a su nombre y al enfoque de su investigación. Este nuevo componente de la agenda de la Comisión

buscaba morigerar los hallazgos de la misma y marcaba la voluntad de encauzarlos hacia un plan de restitución democrática.

⁷ La CVE parte de una definición operativa del concepto de "verdad" entendida como "relato fidedigno, éticamente articulado, científicamente respaldado, contrastado intersubjetivamente, hilvanado en términos narrativos, afectivamente concernido y perfectible, sobre lo ocurrido en el país en los veinte años considerados en su mandato", CVE, *Informe Final*, 1.1, 41, citado por Claudia Salazar, "Narrativa y memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad, Perú, 2003", p. 7. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>.

⁸ No es de extrañar que en este espacio —este abismo— que separa verdad y reconciliación se sitúe con frecuencia un pensamiento mágico (el de la reparación simbólica que sanará las heridas sociales e impedirá la repetición de la historia), pensamiento que da forma a la necesidad de paz, a la impotencia y a la esperanza colectiva. Rosa Villarán de la Puente, secretaria ejecutiva del movimiento "Para que no se repita" explica que El Ojo que Lloro no es homenaje a los terroristas sino a los miles y miles de peruanos cuyos derechos humanos han sido violentados. "Necesitamos reconciliación —dice Villarán— un pedido de perdón de ambas partes (los terroristas y el Estado). Sólo así podremos cerrar la herida." Como acto de habla, el pedido y el otorgamiento del perdón es una forma de "hacer cosas con palabras" (Austin), de desplazar al plano del discurso elementos de una realidad irreversible, impresentable, inconmensurable, el establecimiento de un pacto simbólico (verbal, ritualizado) que sin cambiar la cualidad del mundo busca operar sobre sus repercusiones emocionales, atenuar el conocimiento a través de la reparación de los afectos, en una ceremonia cuyo valor descansa en la necesidad y en la capacidad de crear.

⁹ Hite, *op.cit.*, pp. 114,127y 128.

¹⁰ En su estudio sobre El Ojo que Lloro, Cynthia Milton trae a colación la noción de "memory knot" de Steve J. Stern, con la cual se alude a aquellos lugares públicos, fechas, y sucesos que concitan recuerdos o interpretaciones conflictivas de hechos pasados que tienen un significado especial, generalmente traumático, para la comunidad. Milton, *op. cit.*, pp. 146-162. Stern utiliza el término (junto con otros, como el de "caja de la memoria" ["memory box"] o "memoria emblemática" ["emblematic memory"]) en sus estudios sobre el caso chileno. Sin embargo, tomado más literalmente, el elemento del nudo es emblemático también, como se sabe, dentro de la cultura incaica de los quipus, que constituyen una forma prehispánica de comunicación recreada en un nivel popular para expresar sentimientos sobre el genocidio de 1980-2000 después de que se diera a conocer *el Informe Final* de la CVR, por lo cual la aplicación del concepto del "nudo de la memoria" al caso peruano que aquí nos ocupa parece particularmente apropiada.

¹¹ Una serie de aspectos míticos y rituales se asocian con las rocas que forman la escultura, tanto por su procedencia como por el valor casi místico que se les adjudica. La piedra que forma el ojo habría sido encontrada por Mutal en la Bahía de la Independencia, en Paracas, mientras que la roca principal fue descubierta en una especie de iluminación telúrica de la escultora. Así lo narra Cárdenas, sobre la base de los testimonios de Mutal: "En 1982, Lika pasó un mes entero entre las

pedras cusqueñas, sobre todo en el cerro de Lacey, un sitio precolombino con dos serpientes fértiles en las paredes. Allí abajo de un hueco en el techo de la montaña sintió, perpendicular, la luz del sol primero y de la luna después; y nació, entre las pedras, sacándose los velos y encendiendo las velas de los ojos [...]. Ellas llegaron a ser emisarias de la naturaleza; yo empecé usándolas para plasmar mis ideas, pero mi discurso se fue haciendo más silencioso.

¹² Miguel Ángel Cárdenas, "En el ojo de la memoria", en *El Comercio*, Lima, 10 de diciembre, 2010, p.A27.

¹³ Según datos aportados por Milton (recogidos, en buena parte, a través de correspondencia directa con la escultora Lika Mutal) la roca central representaría el centro o núcleo de cada persona y habría sido pensada como un elemento que sugiere pureza, serenidad y seguridad. El laberinto de pedras, por su parte, evoca en sus doce círculos el serpenteante río Huallaga, en el que desaparecieron miles de víctimas. Las pedras mirarían hacia la Cruz del Sur. Cárdenas, *op. cit.* y Milton, *op. cit.*, p. 157. Mutal se habría inspirado en el laberinto de la Catedral de Chartres, en Francia. Esta construcción del siglo XIII propone el laberinto como un lugar de peregrinaje y arrepentimiento, que conduce al caminante más cerca de Dios y lo acerca al perdón. Hite, *op. cit.*, p. 122. Según Hite, la orientación budista de Lika Mutal explicaría también su búsqueda de la conciencia por la vía contemplativa y a través del sentimiento de la compasión. Hite, *op. cit.*, p. 125. Mutal misma indica que ella reconoce en las pedras la capacidad de sanar. Cárdenas, *op. cit.*

¹⁴ Vale la pena señalar que la escultura El Ojo que Lloro, que recibió apoyo y reconocimiento internacional, no pertenece al Estado peruano sino que responde a una iniciativa privada, hecho que es importante para la consideración de algunos de los debates que suscitara la escultura poco después de su inauguración. Hite informa, sobre datos proporcionados directamente por L. Mutal, que entre los donantes que financiaron el monumento se cuentan Ferreyros, Grana y Montero, Cementos Pacasmayo, Asociación Atocongo, Unicón, Química Suiza, Tekno, así como el propio Luis Longhi, encargado del diseño de la Alameda de la Memoria, y la propia Mutal. Participó también en la financiación inicial la Municipalidad de Jesús María, cuyo alcalde, Luis Enrique Ocrospoma, sin embargo, se manifestaría luego en contra de la escultura al descubrir que los cantos rodados incluían nombres de senderistas asesinados en la prisión de Castro Castro. Según indica Drinot, Ocrospoma habría indicado que ante la polémica desatada por El Ojo que Lloro, las obras se paralizarían y el dinero destinado a la construcción de la Alameda se utilizaría para el desarrollo de un parque infantil. Drinot, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵ La construcción del "Quipu de la memoria", así como la "Caminata por la Paz y la Solidaridad" fueron los ejes del esfuerzo conjunto programado por la Mesa de Concertación para la Lucha contra la Pobreza (MCLCP), el movimiento ciudadano "Para que no se repita" (PQNSR) y la Defensoría del Pueblo (DP), a poco más de un año de la fecha en que se dio a conocer el resultado de las gestiones de CVR, como forma de difundir el contenido del *Informe Final* de esa Comisión entre la población del Perú. Ese proyecto respondió también a la iniciativa del montañista Felipe Várela "El Chasqui", especialista en desarrollo rural y en temas de ecoturismo, cuyo conocimiento del camino de los Incas, el Capac Ñan, le permitió asesorar el proyecto y

encabezar la caminata junto a algunos representantes regionales. Partiendo de Piura y llegando hasta Puno, este simbólico recorrido cubrió unos 2 200 km en un tiempo aproximado de 4 meses, entre mayo y agosto de 2005, atravesando las principales localidades afectadas por la violencia. Además de la difusión de las investigaciones de la CVR, estas actividades, fueron pensadas como una forma de movilización nacional y de reafirmación de las identidades locales. Tuvieron como objetivo impulsar el reconocimiento del patrimonio cultural de las distintas regiones de Perú, estimular el desarrollo del potencial turístico de las diversas áreas y relevar información sobre economía, cultura y medio ambiente. En cuanto al "Quipu de la memoria" fue pensado como un "documento-monumento" que, elaborado por las distintas ciudades y comunidades de Perú, incluye un total de 300 000 nudos, 69 280 que representan a las víctimas de la violencia política de acuerdo a la cifra confirmada por la CVR. El gran "Quipu de la memoria", símbolo de integración, dignidad y tradición, llegó así al final de su largo recorrido al Campo de Marte para ser alojado como parte de la Alameda de la Memoria, en cuyo centro se encuentra el monumento El Ojo que Lloro que ocasiona estas notas. Según algunos testimonios, la "Caminata por la Paz y la Solidaridad" habría concitado a lo largo de su trayectoria múltiples y muy variadas muestras de adhesión popular expresada en actividades como plantación de árboles, conciertos, ceremonias con velas, muestras fotográficas, liberación de bandadas de palomas y ceremonias de lavado de los pies de los caminantes que encabezaban la caravana, cuyo tamaño fue variando a lo largo del recorrido hasta alcanzar, según algunos testimonios, la presencia de unas 500 000 personas. Sobre la concertación de estas actividades véase http://www.mesadeconcertacion.org.pe/documentos/general/2005_0332.pdf. Sobre el desarrollo de la caminata y los quipus, véanse los videos alusivos. En <http://www.youtube.com/watch?v=noKiS37S-Ds>.

¹⁶ Salazar, *op. cit.*

¹⁷ Salazar analiza las voces narrativas del *Informe Final* y el paso del estilo monológico a la polifonía, y viceversa, así como la reconversión de memoria en testimonio, y de éste en archivo y en relato histórico. Estudia el texto a partir de las nociones de Paul Ricoeur que le permiten reconocer "marcos interpretativos" que iluminan sobre el andamiaje retórico del texto y el sentido de su estructuración discursiva.

¹⁸ En su artículo 'Alien to Modernity' Jean Franco ha elaborado sobre los posicionamientos de Vargas Llosa respecto a la cultura indígena y a los enfrentamientos de las comunidades con las fuerzas armadas de Perú. Jean Franco, 'Alien to Modernity: The Rationalization of Discrimination', en *A contracorriente*, vol. 3, num. 3, primavera, 2006, pp. 1-16. Muchas opiniones se han expresado también en blogs y artículos periodísticos acerca de la parcialidad oficialista de Vargas Llosa, bien conocida en Perú e internacionalmente. Véase por ejemplo, Alejandro Teitelbaum, "Vargas Llosa: un militante de la impunidad". En <http://colectivoeprosario.blogspot.com/2010/01/vargas-llosaun-militante-de-la.html>.

¹⁹ Con posterioridad a la redacción de este artículo, y poco antes de haber sido anunciado que Mario Vargas Llosa recibiría el Premio Nobel de Literatura, el escritor renunció a presidir la

comisión encargada del "Museo de la Memoria". En su carta de renuncia indica su desacuerdo ante la aprobación del Decreto Legislativo 1097 que permite archivar casos de violación de derechos humanos cuando el procesamiento de éstos excede los plazos legales. Al respecto véase por ejemplo, *El Comercio*, 13 de septiembre, 2010. En <http://elcomercio.pe/noticia/638568/mario-vargas-llosa-renuncio-presidencia-comision-lugar-memoria>. Desde el sitio electrónico de este periódico (fecha de consulta: 25 de noviembre, 2010). Puede accederse a la carta de renuncia de Vargas Llosa. Respecto a las razones que llevaron a la academia sueca a otorgar al escritor peruano el galardón del Premio Nobel, cabe destacar el señalamiento de aspectos ideológicos que se suman a los indudables logros literarios del autor de *La casa verde*. El portavoz de la academia sueca indicó específicamente que el premio se concedía a Vargas Llosa " [p]or su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes de la resistencia individual, la revuelta y la derrota".

En <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Mario/Vargas/Llosa/Premio/Nobel/Literatura/elpepucul/20101007elpepucul/3/Tes>. Estos nuevos elementos agregan complejas y contradictorias facetas al problema que se viene tratando en estas notas, y al perfil de Mario Vargas Llosa como intelectual público vinculado a temas tan candentes como el de la violencia, la memoria y la justicia social en la región andina.

²⁰ Sobre el tema de Uchuraccay desde la perspectiva de Vargas Llosa véanse los textos recogidos en *Contra viento y marea* bajo el título "Sangre y mugre de Uchuraccay". Véase Franco, *op. cit.*, p.6.

²¹ Franco, *op. cit.*, p. 11.

²² En relación a la designación de Vargas Llosa como presidente de la Comisión de Alto Nivel, el jurista Alejandro Teitelbaum recuerda el intercambio del escritor peruano con Juan José Saer en relación con los procesos que se estaban llevando a cabo en Argentina por los crímenes cometidos durante la dictadura militar, y la posición del escritor peruano de que se debía ya "enterrar el pasado", a lo cual responden airadamente J. J. Saer, la socióloga Silvia Sigal y el propio Teitelbaum desde el diario *Le Monde*, en mayo de 1995.

²³ Este último aspecto, el de la distancia temporal, ha sido mencionado con frecuencia, y se vincula al tema del "post" que se tratara antes en este artículo. Según algunos, los sucesos de la guerra interna serían todavía demasiado próximos como para ser conceptualizados y representados sin controversia, ya que numerosos intereses y posiciones políticas impiden enfrentar los hechos de manera mínimamente objetiva. Según otros, la violencia interna está lejos de haber desaparecido, y el tema del senderismo sigue vigente, tanto en las acciones que se registran en el país como en el nivel de debates y casos personales. El trabajo de la memoria parece requerir, en general, cierta distancia generacional (¿cierta dosis de "olvido"?).

²⁴ En Argentina, por ejemplo, el Parque de la Memoria rinde tributo a cerca de 10 000 víctimas del terrorismo de Estado e incluye múltiples esculturas y salas de exposiciones. El Parque está ubicado en la Costanera Norte, junto a la Ciudad Universitaria, sobre el Río de la Plata, en cuyas aguas se arrojaron desde el aire miles de cuerpos durante el periodo de las dictaduras del Cono Sur en los

llamados "vuelos de la muerte". En Chile el Museo de la Memoria reúne 40 000 documentos (testimonios audiovisuales, artículos personales, correspondencia, dibujos, poemas, objetos artesanales, etc.) pertenecientes a víctimas de la dictadura (estimados en un número aproximado de 28 000) y elaborados en cárceles y centros de tortura. Integrantes de la derecha política criticaron en su momento este proyecto por mostrar sólo una parte de la historia nacional de esos años.

²⁵ Sobre la función de los afectos y la visión empática en el arte véase Jill Bennett, *Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

²⁶ Sobre estos temas véase Drinot, quien cita, entre otras, la posición de Andreas Huyssen: "la memoria [...] no puede ser un sustituto para la justicia. "Andreas Huyssen, "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", en *Public Culture*, vol. 12, núm. 1, 2000, p. 37, citado por Drinot, *op. cit.*, p. 31. La misma CVR se refiere a esa relación al indicar en su Prefacio que "En un país como el nuestro, combatir el olvido es una forma poderosa de hacer justicia", CVR, *Informe Final*, 1.1, p. 31, citado por Salazar, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Según indica Drinot, continuando con la polémica en torno al monumento de Mutal, Aldo Mariátegui, director del diario *Correo*, opinó en su momento, irónicamente, en el artículo del 8 de enero de 2007 titulado "El ojo que llora es de Hidrogo", que el monumento representaría más bien al olvidado policía de ese nombre a quien los senderistas arrancaran los ojos durante la toma de la prisión de Castro. Drinot, *op. cit.*, p. 16.

²⁸ Marc Augé, *Oblivion*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 88.

²⁹ Roxana Chirinos, "Conversación con Lika Mutal". En <http://agenciaperu.com/cultural/portada/cvr3/mutal.html>.

³⁰ Mario Vargas Llosa, El Ojo que Lloro, en *El País.com* (fecha de consulta: 14 de enero, 2007).

³¹ Nora Pierre, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", en *Representations*, núm. 26, primavera, 1989, pp. 7-25.

³² "Contrariamente a los objetos históricos, los *lugares de memoria* no tienen, sin embargo, referente en la realidad; o, mejor aún, son su propio referente, signos puros, exclusivamente autorreferenciales. Esto no significa que no tengan contenido, presencia física o historia. Más bien, lo que los hace *lugares de memoria* es precisamente eso por lo cual se escapan de la historia. En ese sentido el *lugar de memoria* es doble: un lugar de exceso, cerrado sobre sí mismo, concentrado en su propio nombre, pero también para siempre abierto a un gran espectro de significaciones." Nora, "Between Memory...", traducción mía. Sobre memoria colectiva, véanse los trabajos pioneros de Halbwachs, discípulo de Bergson. Más recientemente, sobre trauma y memoria, véase *La Capra y Jelín*.

³³ Véase al respecto Milton, quien cita asimismo la referencia que se realiza en el curso de este dictamen a las obras literarias de Albert Camus, *La peste* y José Saramago, *Ceguera* como

alegorizaciones de la violencia y de la necesidad de solidaridad para lograr la reconciliación social. Milton, *op. cit.*, p. 159, n. 16.

³⁴ Respecto a la calificación de El Ojo que Lloro como monumentalización del terrorismo, véase por ejemplo el periódico *Expreso*, 3 de enero, 2007. Sobre las acciones de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas en el Perú en el periodo que nos ocupa ver los trabajos reunidos en el libro de Palmer y el estudio de Poole y Renique.

³⁵ Milton, *op. cit.*, p. 159.

³⁶ Respecto a la noción de heroísmo, Cynthia Milton recuerda el decreto del presidente Alan García del 31 de marzo de 2007 en el que se establece el reconocimiento como héroes de la patria de los miembros de las fuerzas armadas y de la policía nacional que cayeran como resultado de la violencia política en las dos décadas de finales del siglo XX. El Decreto ordena que sus nombres sean publicados en el periódico *El Peruano* y pasen a ser utilizados para designar calles en distintas ciudades del país. Milton, *op. cit.*, p. 161. Esta disposición es la respuesta directa del gobierno de Perú al dictamen que realizara pocos meses antes la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que es la instancia jurídica más alta en la región andina. Asimismo, cualquier alegato en contra de los "nuevos héroes" de la patria por violación de derechos humanos constituiría un acto antipatriótico, lo cual disminuye considerablemente, si no es que hace desaparecer del todo la posibilidad de imputabilidad de los crímenes cometidos por las fuerzas del orden en el contexto de la guerra interna. Milton indica también que este reconocimiento selectivo deja fuera a los *fonderos*, por ejemplo, que en muchos casos defendieron a sus comunidades de los ataques senderistas. Sobre la dificultad para aplicar el concepto de "víctima" y de "héroe" en el contexto de estos enfrentamientos políticos, véanse también los comentarios de Wiener respecto a la posición variable de muchos *fonderos* que cambiaron de bando en distintos momentos del conflicto, todo lo cual hace casi imposible establecer con exactitud una clasificación de quienes la CVE llama "los actores del conflicto".

³⁷ Milton, *op. cit.*, p. 162.

³⁸ *En Homo Sacer* Giorgio Agamben desarrolla, como se sabe, el tema de las relaciones entre la "nuda vida" y el poder soberano, modificando sustancialmente la tesis de Foucault sobre los procesos de subjetivación o "tecnologías del yo" a partir de las cuales se establecen los vínculos entre poder estatal, instituciones y cuerpo individual en la modernidad. Según Agamben la democracia moderna se caracteriza por una "reivindicación y una liberación de lazo" la cual "pasa a ser a la vez el sujeto y el objeto del ordenamiento político y de sus conflictos, el lugar único tanto de la organización del poder estatal como de la emancipación de él". Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 19.

³⁹ Dice Rancière: "Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división

de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división." Ranciére. En <http://mesetas.net/?q=node/5>. Existen así los que tienen visibilidad y los que son invisibles en la sociedad, los que pueden "hablar" y los que emiten solamente ruidos, en sistemas en los que la política implica justamente distorsión de la comunicación, el silencio de los excluidos, la cacofonía o el balbuceo de los que ocupan "la parte de los que no tienen parte". Este *performance* se contrapone, obviamente, a la coherencia y audibilidad del discurso hegemónico, el que corresponde al orden policial, "el cual se constituye siempre sobre un daño a la lógica de la igualdad."

⁴⁰ En un artículo reciente, Javier Torres Seoane replantea la cuestión de El Ojo que Lloro volviendo sobre el tema de las víctimas. Dice en su artículo: "[C]reo que nuestro aporte debe ser el de recuperar y poner en valor la mayor cantidad de testimonios del conflicto armado interno, de hacer que todas las memorias emerjan, que no queden sepultadas. Y creo que hemos exagerado al querer poner a todas las víctimas del conflicto armado interno juntas en un mismo memorial como El Ojo que Lloro. Las memorias no pueden ser estandarizadas, homogeneizadas, las memorias son diversas, contrapuestas, contradictorias inclusive y por ello es que debemos dejar de lado cierta tendencia a la uniformidad y a querer que el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sea la nueva Memoria hegemónica que debe primar sobre otras memorias del conflicto." Javier Torres Seoane, "Viñetas de las memorias". En <http://www.noticiasser.pe/21/07/2010/ubigeo/vinetas-de-las-memorias>. Véase entre otras, las respuestas de Eduardo González y Aldo Mariátegui.

⁴¹ Vargas Llosa, *op. cit.*

⁴² W. J. T. Mitchell, "The Violence of Public Art: 'Do the Right Thing'", en *Critical Inquiry*, vol. 16, num. 4, verano, 1990, pp. 880-891.

⁴³ Como nos aclara Mitchell, "Violence may be in some sense 'encoded' in the concept and practice of public art, but the specific role it plays, its political or ethical status, the form in which it is manifested, the identities of those who wield and suffer it, is always nested in particular circumstances" (p. 888).

⁴⁴ Es interesante consultar al respecto la bibliografía que Mitchell sugiere respecto a la violencia contra el arte público, particularmente las consideraciones generales sobre el tema incluido en los estudios de Alloway y Bersani.

INFORMACIÓN SOBRE LA AUTORA

MABEL MORANA: Doctora en literatura Hispánica por la Universidad de Minnesota. Actualmente es directora del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Washington en St. Louis. Entre 1995 y 2005 se desempeñó como profesora del Instituto Internacional de literatura Latinoamericana de la Universidad de Pittsburgh y directora de la *Revista Iberoamericana*. Entre sus más recientes publicaciones se destacan *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericanas* (2004), como editora *Revisiting the Colonial Question in Latin America* (con Carlos A. Jáuregui, 2008), *Cultura y Cambio Social en América Latina* (2008) así como los artículos "El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales" y "El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica".

Fuente: Moraña, Mabel. (2012). El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (54), 183-216.

Recuperado en 20 de agosto de 2013, de

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742012000100008&lng=es&tlng=es .