

— Epílogo —

LA VERDAD DEL ARTISTA: el dilema post-Auschwitz después de la era latinoamericana de las guerras sucias

STEVE J. STERN

Hay preguntas difíciles que surgen después de una era de atrocidad masiva en nombre de la salvación nacional o de la revolución social, en su mayoría en contra de personas desarmadas. En primer lugar, e incluso si se deja de lado el problema de la memoria dividida sobre el pasado reciente, ¿es acaso posible «narrar la verdad» tras un reinado de violencia tan extrema, uno que desafía la imaginación humana? ¿O es la verdad una ilusión? ¿Es acaso una presunción que apenas si restaura una apariencia de normalidad?

En segundo lugar, si «narrar la verdad» es de hecho posible, ¿cómo puede el arte —en un sentido amplio que incluya literatura, *performance* y artes visuales— contribuir a su búsqueda? ¿Cómo entendemos la verdad cuando se considera toda su cultura expresiva? ¿Cuál es la verdad del artista?

Estas preguntas son urgentes desde la era de las «guerras sucias» latinoamericanas de finales del siglo XX. Así uno se refiera a los regímenes dictatoriales de las décadas de 1970 y 1980 en países del cono sur como Argentina y Chile, donde los gobernantes usaron el mito de una guerra para tener libertad de acción contra ciudadanos redefinidos como el enemigo o a los regímenes de guerra en los que, en efecto, se enfrentaron Fuerzas Armadas del Estado contra insurgentes armados, como en el Perú y Centroamérica en la década de 1980 y principios de 1990, los Estados organizaron guerras «sucias». La guerra sucia fue la zona de atrocidad —torturas, desapariciones misteriosas, cuerpos trozados, masacres—, en la que no se respetaron ni las reglas legales normales

ni los tabúes culturales, ni siquiera las reglas de la guerra. También fue la zona en la que los Estados podían impugnar la verdad de los hechos negando su conocimiento o inventando tapaderas. La guerra sucia concedió al Estado el supuesto derecho de violar al que se interpusiera en el camino, al que pudiese servir como un aterrador ejemplo instructivo para los demás o al que hubiese servido de instrumento de complicidad o inteligencia. En la zona de la guerra sucia, el *shock* del evento que desafía la imaginación —la desaparición en Argentina que evapora la identidad y realidad de la persona, y la masacre en El Salvador que se dirige contra bebés y no solo adultos y jóvenes en aras de la crueldad gráfica cuando el pueblo es convertido en un pueblo fantasma— podía tener un valor positivo para los objetivos del régimen. Para el Estado y sus aliados paramilitares —y, en el caso peruano, también para Sendero Luminoso— los crueles actos de intimidación de la guerra sucia, aunque paradójicamente negados en algunas instancias, podían educar a la gente en que, de hecho, cualquiera que fuese la brutalidad necesaria para imponerla, una nueva realidad de dominación política y un nuevo orden social estaban llegando.¹

El daño violento fue enorme. Las víctimas directas estrictamente definidas —los individuos asesinados o desaparecidos o torturados— fueron cientos de miles. En tan solo cinco países —Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala y el Perú—, las varias comisiones de la verdad nos han dado como línea de base unas 340.000 personas, y quizás hasta 430.000 personas (hay que tener en cuenta que el punto de referencia para estos cinco países excluye otros casos notables en los que una línea de base cuantitativa es más difícil de determinar, como ocurre, por ejemplo, con los regímenes de tortura en Brasil y Uruguay, la guerra sucia no declarada en el México de la década de 1970, la represión del régimen de Somoza para detener la insurrección sandinista, seguida por la guerra «contra» para debilitar la revolución en Nicaragua en las décadas de 1970 y 1980, y la intensificación del ciclo de los conflictos armados y el terrorismo de Estado presente en Colombia desde la década de 1980). Incluso niveles

1. La dimensión internacional de los regímenes de guerra sucia fue fundamental y ha recibido una renovada atención. Véase Joseph y Spenser 2008, Grandin y

de mayor magnitud aplican a aquellos que sufrieron otras formas intensas de violencia, como las que supusieron las operaciones masivas y las redadas que temporalmente convirtieron las barriadas urbanas de Chile en cárceles colectivas de tratos crueles y degradantes; las campañas de tierras arrasadas que llevaron a los pobladores rurales en El Salvador y Guatemala al exilio y al desplazamiento, y la cruel represalia y las redadas asesinas contra comunidades rurales peruanas, que también generaron una fuga masiva. Dicho de otra manera, las familias sobrevivientes y las comunidades directamente afectadas por la violencia represiva ascendieron a millones de personas. En algunas regiones del Perú y Guatemala con un gran número de pueblos indígenas, respetadas comisiones de la verdad consideraron genocida la escala y la dinámica racial de la violencia.²

2. Los números de referencia de los muertos, desaparecidos y torturados en los cinco países provienen de un conteo parcial, incompleto, a partir de los informes de las comisiones de verdad. Los números de los reportes que producen cerca de 340.000 víctimas como un estimado mínimo probado son los siguientes: Argentina con 8960 desaparecidos, Chile con 40.277 desaparecidos o asesinados o torturados (los muertos y desaparecidos ascienden a 3197 en los informes de la década de 1990, y 30 casos adicionales en un informe de 2011; los presos políticos encarcelados verificados eran 27.255 en el informe de 2004 y subieron con 9795 casos adicionales, probados y reconocidos en el informe actualizado de 2011), El Salvador con más de 22.000 muertos o desaparecidos, Guatemala con alrededor de 200.000 muertos o desaparecidos, y Perú con cerca de 69.280 muertos o desaparecidos. Estas cifras suman un total de 340.517 víctimas. Sin embargo, como lo reconocieron los informes de Argentina y El Salvador, las comisiones de la verdad lidiaron con evidencias de que muchos más casos se habían producido, más allá de los que habían logrado ser denunciados de forma individual y suficientemente documentados para ser certificados oficialmente. Como lo señaló el informe argentino, «[s]abemos también que muchas desapariciones no han sido denunciadas, por carecer la víctima de familiares, por preferir estos mantener reservas o por vivir en localidades muy alejadas de los centros urbanos, tal como lo comprobó esta comisión en sus visitas [en] el interior del país, muchos familiares de desaparecidos nos manifestaron que durante los pasados años ignoraban dónde dirigirse» (véase la sección «Advertencia» en la apertura del cap. 2 del informe; la cita de la edición en línea se encuentra más adelante). El informe de Chile sobre la tortura hizo una observación similar acerca de la dificultad de registrar y contar todo el universo de casos, dadas las dificultades de muchas víctimas de presentarse, después de haber sufrido una humillación extrema. En dos países —Guatemala y el Perú—, las comisiones incluyeron en sus cifras una metodología de estimación para complementar el trabajo de caso individualizado. Si uno se aferra a una metodología conservadora para los otros tres países, las estimaciones ajustadas mínimas son las siguientes: para la Argentina,

Hacia la década de 1990 y principios de 2000, el dilema de la pos-atrocididad empieza a notarse tan pronto los regímenes de guerras sucias

20.000 desaparecidos es el punto medio en el rango comúnmente aceptado de entre 10.000 y 30.000 desaparecidos; para Chile, los 64.000 muertos, desaparecidos o torturados toman en cuenta 60.000 como línea de base conservadora (a medio camino entre 50.000 y 70.000) para la tortura y 4000 como línea de base (a medio camino entre 3500 y 4500) para las muertes y desapariciones; para El Salvador, la estimación ampliamente aceptada es de 75.000 muertos. Estos ajustes podrían elevar el total de los cinco países a 428.280. En este contexto, una estimación conservadora de entre 340.000 y 430.000 víctimas es un orden de magnitud razonable para los muertos, desaparecidos y torturados en los cinco países. Probablemente sea subestimada, además, en vista de la ausencia, excepto en el caso de Chile, de una contabilidad sistemática de las personas torturadas que sobrevivieron. Para los cinco países en su conjunto, el marco de tiempo considerado puede construirse como un periodo de dos décadas desde principios de la década de 1970 hasta principios de la de 1990, con variaciones en los periodos de guerra sucia específicos de cada país. Cabe señalar que otros países que entraron en la guerra sucia siguieron una temporalidad significativamente más allá de esta periodización general. En Brasil, por ejemplo, los militares derrocaron la democracia en 1964 y la represión se endureció notablemente en 1968, mientras que en Paraguay el régimen de Alfredo Stroessner comienza ya en 1954 pero se une al esquema transnacional de guerra sucia sudamericana conocida como Operación Cóndor en la década de 1970. Para América Latina en su conjunto, se puede pensar en la era de la guerra sucia que se examina aquí como el periodo de las «largas» décadas de 1970 y 1980, sin dejar de advertir que las cronologías de los distintos países varían. Para los informes oficiales y las cifras de Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala y el Perú, respectivamente, consultar los siguientes sitios web: <www.desaparecidos.org/arg/CONADEP/nuncamas/indice.html>, (última consulta: 10/06/2012); <www.indh.cl/informacion-comision-valech>, (última consulta: 10/06/2012); <www.usip.org/files/ElSalvador-Report.pdf>, (última consulta: 10/06/2012); <shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/toc.html>, (última consulta: 10/06/2012); y <www.cverdad.org.pe>, (última consulta: 10/06/2013). Para un contexto adicional en el caso de Chile, donde las cifras se desarrollan a través de un proceso acumulativo que involucra cuatro informes oficiales diferentes —un informe pionero de comisión de la verdad en 1991 sobre muertes y desapariciones, un informe de seguimiento sobre muertes y desapariciones en 1996, una nueva comisión de la verdad sobre prisión política y tortura en 2004, y un informe de seguimiento para considerar nuevos casos de tortura, muertes y desapariciones en 2011— y donde el informe de la tortura también provocó críticas por algunos residentes de las poblaciones (vecindarios de gente urbana pobre y obrera, que muchas veces eran comunidades iniciadas a través de invasión de tierra marginal urbana) y activistas de derechos humanos acerca de la exclusión de la consideración de la violencia masiva y brutal durante los allanamientos en las poblaciones, véase también Stern

dieron paso a frágiles acuerdos de paz en América Central, complicadas transiciones democráticas en los países del cono sur y la derrota de Sendero Luminoso y una eventual transición democrática en el Perú. Cuestiones de política pública definieron una dimensión importante del dilema. ¿Cómo debería documentar la verdad de lo que pasó una sociedad cuya memoria política acerca del régimen anterior se encuentra profundamente dividida? ¿Qué significaba para la legitimidad del régimen que siguió al periodo de atrocidad esa búsqueda de la verdad? ¿Qué significó para las víctimas y sus comunidades, o para la justicia? ¿Un ejercicio de comisión oficial de la verdad podría construir una base para más verdad y justicia, o sería una fórmula para el cierre y abandono?³

La otra profunda dimensión, que se mezcla con cuestiones de política pública pero no se reduce a estas, era cultural. Aquí las preguntas planteadas a principios de este ensayo y a lo largo del libro son cruciales. Teniendo en cuenta los extremos de lo que pasó, ¿era realmente posible narrar la verdad? Si la sola exposición de los hechos no fue suficiente para aprehender lo que había pasado, ¿qué podrían hacer el arte y la cultura expresiva en todo este proceso? En términos culturales y políticos, están en juego la elaboración de un nuevo sentido común y de un nuevo imperativo moral, ocasionados por una experiencia devastadora.

No sorprende que el Holocausto diera lugar a algunas de las más profundas y difíciles reflexiones sobre la verdad y el arte. El problema no es propiedad de una sola región del mundo o experiencia histórica. Desde una perspectiva de historia mundial, podemos considerar que el problema de narrar la verdad a través del arte es el dilema post-Auschwitz, entendido como un tema que lamentablemente se repite en contextos

3. Sobre enfoques distintos de dos intelectuales activistas e influyentes, véase Méndez 1996, Zalaquett 1992; para la tensión entre el decir la verdad como fórmula para el cierre y como cuña para seguir abriendo y expandiendo el trabajo de la justicia, Stern 2010; sobre comisiones de la verdad en un contexto comparativo, Hayner 2011. Para investigaciones pioneras sobre la cambiante voluntad de respuesta de los actores judiciales, que incluyen dinámicas tanto nacionales como transnacionales, véanse Collins 2010, Huneus 2010, Lutz y Sikkink 2001, Sikkink 2012. Para una historia sobria, perspicaz y aleccionadora sobre la justicia internacional, Cruvellier, Voss y Shiavi 2010.

distintos. Como Saúl Friedlander (1992) lo señaló en un sugestivo ensayo, el historiador de la Shoah debe resistirse a «la tentación del cierre», dado que la narrativa que construye depende del factor «exceso», y este sobrepasa el análisis. La labor de análisis intelectual puede construir una cierta cantidad de aportes valiosos, rigurosamente fundados en los datos empíricos. Pero trabajar únicamente en esta dimensión, desde la narración analítica, también crea el riesgo de un efecto protector, de entumecer la experiencia o insensibilizarnos frente a ella, y así impedir su comprensión. Hay algo adicional que supera la palabra, que pertenece a la memoria y a los sentidos más profundos del evento —y que tiene que atravesar nuestra defensa, desbaratar de vez en cuando la distancia—. Una narrativa que sella la historia es engañosa (Friedlander 1992a: 52).

Este libro es relevante sustancial y teóricamente. Es relevante porque plantea preguntas profundas acerca de la verdad y el arte en el caso del Perú después de la guerra de las décadas de 1980 y 1990 con Sendero Luminoso. También lo es porque, al analizar el caso peruano, enriquece y problematiza otras reflexiones generales sobre el arte y la sociedad.

* * *

Consideremos el dictamen más famoso sobre el arte y la sociedad en relación con las atrocidades del siglo XX: «El escribir poesía después de Auschwitz es una barbaridad». Durante más de medio siglo, el aforismo de Theodor Adorno ha llamado la atención. Su carácter irresistible parece deberse a que condensa un dilema contemporáneo: el peso de vivir con el legado de regímenes de violencia organizada de manera tan masiva y extrema, pero que, al mismo tiempo, se hallan tan estrechamente asociados con la modernidad. Evidentemente, este hecho desborda nuestra capacidad para describir o comprender, para no hablar de aceptar o de seguir adelante. Lo descomunal del delito hace que sea inconmensurable con lo que pensamos que se puede saber en la vida normal: crea un tiempo que está más allá del tiempo normal; pone en peligro

la fe en el futuro y el progreso, es decir, la modernidad. No es simplemente por razones de taxonomía legal que lo que pasó es un «crimen contra la humanidad» sino porque asalta, fundamentalmente, la idea de lo humano. Como lo escribió Hannah Arendt, los actos de la maldad radical parecieran «trascender el dominio de los asuntos humanos y la potencialidad del poder humano, destruyendo ambos radicalmente».⁴

La observación de Adorno resume la demoledora sensibilidad. Tras los tiempos de la maldad radical que crean experiencias más allá del límite, la expresión humana y la actividad artística se quedan cortas. La representación es un espejismo: pretender que la cultura puede redimir su propio fracaso es un absurdo; considerar que el arte es posible es caer en un consuelo ilusorio y bárbaro.

No obstante la perspicacia del dicho de Adorno, existe el riesgo de convertir su dicho en un cliché universal, en vez de situarlo en un contexto histórico particular. Cuando Adorno escribió sus palabras en 1949, el objetivo era romper la autocomplacencia —la creencia irreflexiva, casi como un acto de fe sagrada, en el retorno a una restaurada cultura alemana en la República Federal—. En un sentido más amplio, el punto iba a la sensación de que Auschwitz era la metáfora final y el clímax de la historia moderna. Una historia de catástrofe, evidente desde la Primera Guerra Mundial, había acercado la humanidad cada vez más a la sociedad total de la «prisión al aire libre», acompañada de la «reificación de la mente». Incluso en Occidente, la cultura era la no-verdad y el crítico cultural era preso de la sociedad que lo creó. La oración alemana original que contenía la famosa frase trató de plantear esa sensibilidad más matizada y compleja: «La crítica cultural se halla frente al último paso de la dialéctica de la cultura y la barbaridad: el escribir la poesía después de Auschwitz es una barbaridad, y esta situación

4. Para las citas, véase «Cultural Criticism and Society», en Adorno 1981: 34, Arendt 1959: 216. Para reflexiones sobre la tesis de Adorno hechas por estudiosos de la literatura, véase Bernard-Donals y Glejzer 2001; y, para una inversión interesante, Bartov 2000: 211-212. Sobre el pensamiento de Adorno en su contexto y sobre su significado y los aspectos controvertidos en su propia época, véase las fuentes en la n.º 5.

también debilita el entender y plantear por qué es imposible escribir la poesía hoy en día». Adorno trabajó durante décadas para crear una filosofía de la «dialéctica negativa», que despojara la dialéctica de cualquier resultado positivo.⁵

Cuando Adorno declaró la barbarie de la poesía se refería especialmente a la poesía lírica o, en términos más amplios, al proyecto de una cultura redentora. Su posición fue más ambivalente y fluctuante —más paradójica— que en el mero plano aforístico. «El hecho de que la cultura hasta ahora ha fracasado», advirtió en 1944, «no justifica prolongar su fracaso, tirando a la cerveza derramada la harina buena que todavía queda». Continuamente relacionado con escritores y artistas, construyó una vida que incluía a los que lucharon seriamente con lo que el arte podría ser después de la catástrofe y se vio a sí mismo atraído hacia el estudio de la música y la estética. En su conclusión de 1966 a la *Dialéctica negativa*, Adorno (1973 [1966]) concedió que había exagerado el dilema en un sentido —pero a la vez planteó que lo había subestimado en otro—. La tortura y el sufrimiento producen el derecho a gritar y a expresar, y, «por eso[,] quizás haya sido equivocado decir que después

-
5. Para las citas, véase Adorno 1981: 34; y, para la frase alemana que enmarca el problema de la poesía y Auschwitz de una manera más compleja que la corta frase que llegó a ser un dicho casi cliché, Adorno 1975: 65. Es interesante notar que los traductores de Adorno eran conscientes de que la «notable flexibilidad sintáctica» del alemán podía crear un proceso de pensamiento al interior de la frase —una dinámica tensión de pensamiento dentro de la oración— en contraste con la convención sintáctica de idiomas como el inglés; véase, al respecto, el ensayo preliminar de uno de los traductores, cfr. Jäger 2004: 186; Weber 1981: 13, para el caso específico de la oración alemana en que aparece el famoso dicho de Adorno. Para la obra maestra sobre la dialéctica, véase Adorno 1973. Doy las gracias a Geneviève Dorais por su asistencia en la investigación sobre Adorno y sus círculos intelectuales, y reconozco mi deuda intelectual con tres obras claves sobre la vida y el pensamiento de Adorno en su contexto: Claussen 2008 [2003], esp. cap. 8 (sobre la fecha, el estilo de la conferencia y el contexto del ensayo de Adorno «Cultural Criticism and Society» [1981: 261]); Müller-Doohm 2005 [2003], esp. parte. 4; Jäger 2004 [2003]. Para un excelente análisis del aforismo de Adorno, atento al lenguaje, al sentido que le da a la dialéctica y a su pensamiento global, Hofmann 2005. Para útiles antologías sobre el pensamiento y la obra de Adorno, véanse Adorno 2003, Gibson y Rubin 2002, Huhn 2004.

de Auschwitz uno no debe escribir poesía». Lo que seguía siendo válido, sin embargo, era la cuestión de «si después de Auschwitz uno puede seguir viviendo —especialmente quien escapó por accidente, quien en realidad debería haber muerto [...] Su mera supervivencia exige una frialdad, ese principio básico de la subjetividad burguesa, sin la cual no pudo haber pasado Auschwitz». Pero a la vez, y sin embargo, la humanidad tenía que enfrentar y asumir un «nuevo imperativo categórico», que llamaba a las personas a «arreglar sus pensamientos y sus acciones de manera que Auschwitz no se repita».⁶

En otras palabras, Adorno luchaba con y contra su propio dicho. Trató de rescatar el arte de alguna manera. Asumió el arte como un proyecto de implacable tensión entre la realidad y la imaginación —«la hendidura entre lo que los seres humanos están destinados a ser y lo que el orden del mundo les ha hecho ser»—. El arte tenía algún valor de verdad en la medida en que destruyera la mentira. «El concepto de una resurrección cultural después de Auschwitz es ilusorio y absurdo», escribió en 1962. «Pero justamente porque el mundo ha sobrevivido a su propio colapso, de todas maneras necesita el arte para escribir su historia inconsciente. Los artistas auténticos [...] son aquellos en cuya obra tiembla todavía el mayor horror».⁷

Una primera contribución importante de este libro es que, al demostrar la urgencia y lo perspicaz del arte de relatar la verdad, nos invita a contextualizar, quizá más que a tratarlo como una realidad universal o transhistórica, el aforismo que flota en el aire al considerar la narrativa en el momento posterior a la atrocidad. Este punto, una premisa en la elocuente introducción de Cynthia Milton, gana fuerza en los estudios de caso que le siguen. En el largo plazo, la idea de Adorno era condenar el arte en tanto que imposibilidad y afirmarlo, al mismo tiempo, como la única posibilidad. El arte corre el riesgo de caer en la mentira de la

6. Para las citas, véase Adorno 1978: 44, 1973 [1966]: 362-363, 365. Véase también la n.º 7, aquí.

7. Para citas y aclaraciones de Adorno sobre sus posturas sobre el arte y la poesía lírica, estoy especialmente en deuda con el agudo análisis de Müller-Doohm 2005 [2003], esp. 356, 403-405, 470-474; también es útil Nikolopoulou 2006.

restauración y la redención. Sin embargo, también ha demostrado que es indispensable para romper el silencio y la indiferencia en medio de la mentira. Este libro nos empuja a ver y aceptar el perdurable valor de esta paradoja.

* * *

Consideremos las implicaciones de este libro para una segunda aproximación al arte y la sociedad, centrada en el artista. Los latinoamericanos —escribió Jean Franco (1970 [1967]) en *The Modern Culture of Latin America*, una historia magistral que sintetiza e interpreta la expresión artística y literaria en América Latina desde finales del siglo XIX— han «visto generalmente al arte como una expresión de toda la persona del artista: un ser que vive en una sociedad y, por eso, tiene una inquietud colectiva además de individual». La idea del arte por sí mismo no se tradujo tan fácilmente en un supuesto cultural relativo a «la neutralidad moral o la pureza del arte». De hecho, la legitimidad del arte como «una tradición autopropagadora en que los nuevos movimientos surjan como soluciones a problemas técnicos» era más fuerte en Europa (Franco 1970 [1967]: 11).

El punto de Franco era sutil, más de énfasis relativo que de contraste absoluto. Era un intento de entender los temas de la técnica, la autenticidad y el imperativo en su contexto social y político. El objetivo no era establecer un contraste simplificado entre Europa y América Latina como ámbitos estéticos gobernados de manera rígida por una sensibilidad artística individualista, la una, y consciente de la cuestión social, la otra. Por el contrario, su análisis resaltó la importancia de las experiencias de vida en Europa y las influencias cruzadas para los escritores y artistas de América Latina, así como la ironía de que algunos latinoamericanos buscaran en el arte una especie de exilio o refugio mental. Sin embargo, cualquiera que sea la postura del artista, la cuestión social ejerció una influencia fundamental en la legitimidad y el tema de la obra. La expectativa cultural empujó al letrado hacia el rol de mentor de

la sociedad. En este contexto, negarse a responder era, en sí mismo, una respuesta. Y la cuestión social seguía sin resolverse y continuaba siendo profundamente explosiva —las estructuras de injusticia y atraso provocaban controversias, el definir quiénes conformaban la comunidad nacional también resultaba conflictivo y problemático, y los proyectos del nacionalismo y la revolución inspiraban diversos imaginarios—. De ello se deriva que América Latina experimentara una historia constante de «nuevos puntos de partida» artísticos: rupturas en vez de un trabajo de tradición artística inmanente. Los artistas asimilaron, adaptaron o inventaron técnicas para responder a la «situación social nueva» que los definía.⁸

En esta perspectiva, mucho antes del desastre de la guerra de Sendero Luminoso, los artistas latinoamericanos fueron empujados a vivir la tensión, a veces sinérgica, entre el arte como una invención creativa o un refugio en sí mismo, y el arte como una inquietante intervención inspirada por una condición social. Algunos navegaron la tensión creando un área para respirar —la distinción explícita entre la declaración cívica ofrecida en el rol de celebridad o guía de la sociedad, y el trabajo creativo que requiere espacio para la invención, la ambigüedad y el juego—. El espacio creativo no era reducible a un pronunciamiento político o a una mentalidad cerrada, incluso si la cuestión social ejercía una influencia, fuera esta directa o indirecta. En *Cien años de soledad* (1967), Gabriel García Márquez dijo algo profundo sobre la masacre de las bananeras de 1928 en Ciénaga, evento histórico que constituye el clímax de la novela, pero el mundo de Macondo no se redujo a la política laboral de las plantaciones de plátano. Gracias a que ganó estatura internacional, García Márquez explicaría que, como latinoamericano cuyas novelas le habían creado una reputación, «la única opción que tengo es ser un político de emergencia». Hacer lo contrario era inaceptable, «teniendo en cuenta todo lo que está pasando en América Latina». Si bien esta actividad no era la misma cosa que crear literatura, aceptar el premio Nobel de 1982 y describir el horror político que afligía a América del Sur y América Central significaba que él también le haría eco al

8. Para las citas véase Franco 1970 [1967]: 11-12.
Milton, C. E. (Il.). (2021). <i>El arte desde el pasado fracturado peruano: </i> (ed.). IEP Edicion es. <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecaup/195886?page=285>

punto de Jean Franco sobre cómo la cuestión social es una inspiración para la técnica literaria. «Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos para hacer creíble nuestra vida».⁹

Dicho de otra manera, las situaciones vividas en América Latina a veces dieron vuelta a Adorno: la barbaridad inspira el arte.

* * *

Sin embargo, la interpretación de Franco (1970 [1967]) también surgió en un contexto histórico particular: los años sesenta en el sentido de «década larga». Su perspicaz estudio fue publicado en una edición revisada en 1970, después de una primera edición en 1967. Hay en ello una convergencia entre la América Latina que experimentó un tiempo político tumultuoso de proyectos revolucionarios y la que ganó reputación internacional en literatura y arte con el *boom*. Esta fue la América Latina en la que el debate político a menudo se enmarcaba en los términos de tener que optar entre la reforma y la revolución, y en la que la relación del artista con la sociedad había recuperado una fuerte resonancia política. La década comenzó con la Revolución cubana de Fidel Castro en 1959 y se cerró con la elección de Salvador Allende en Chile en 1970. Al mismo tiempo, García Márquez era aclamado internacionalmente por *Cien años de soledad*, publicada en 1967, y los escritores de América Latina llamaron la atención y fueron traducidos como fenómeno literario mundial. En 1967, el novelista guatemalteco

9. Para el comentario sobre «un político de emergencia», véase Dreifus 1983; y, para el discurso dado el 8 de diciembre de 1982, «Gabriel García Márquez-Nobel Prize Lecture», en <www.nobelprize.org>, (última consulta: 06/04/2012). Para una fascinante historia que advierte sobre los peligros de reducir la vida a la política del trabajo bananero o a su famosa expresión literaria, hecha por García Márquez, véase LeGrand 1998.

Miguel Ángel Asturias, cuyas novelas sobre el dictador-presidente y los pueblos maya del maíz fusionaron sensibilidades políticas y artísticas, ganó el premio Nobel de Literatura. En 1971, el poeta chileno y comunista Pablo Neruda, que apoyó a Allende y, por tanto, retiró su propia candidatura presidencial, también ganó el Nobel.¹⁰

El momento pasó; más precisamente, dio paso a las pesadillas. En la «larga» década de 1960 no solo se produjo el debate político entre los proyectos de reforma y revolución, sino también su antítesis: el polici-dio. Una ola de violentas dictaduras de derecha se afianzó en América del Sur en la década de 1960, ferozmente comprometidas con crear un nuevo estilo de gobierno militar: no con el papel transitorio de intervenir y responder a una emergencia, y después ceder paso de nuevo a los civiles, sino con el de instalar un proyecto transformativo de fondo, erradicar de una vez por todas las viejas formas de pensar, movilizar a la población y hacer política. En sus momentos más grandiosos o pretenciosos, los nuevos regímenes se vieron a sí mismos como los grandes líderes del Occidente y de la Guerra Fría. Sus métodos eran represivos y educativos al mismo tiempo —no solo tortura, asesinato y desapariciones, sino también modernidad, ley y progreso—. Las nuevas juntas militares de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay no solo estaban dirigidas a terminar con la presencia de comunistas en la sociedad —y con la presencia de los disidentes, fueran de izquierda o de centro, que eran aliados *de facto*, fueran conscientes o no, de la subversión comunista—, sino también a crear ciudadanías educadas para aceptar un nuevo orden tecnocrático. El camino que tomó el Perú hacia la pesadilla fue diferente. Una junta militar reformista llegó al poder en 1968 y dio paso a una junta conservadora en 1975, y luego vinieron, bajo la presión de los movimientos sociales, una transición democrática y la elección de un presidente civil en 1980. Pero más importante: la década de 1970 fue también el momento de la formación ideológica de Sendero Luminoso,

10. Si se lee como un documento de la época, Franco 1970 [1967] es un buen ejemplo de esta convergencia; para la sensibilidad de «reforma o revolución», un buen punto de partida es Petras y Zeitlin 1968; para el premio Nobel de Literatura, véase la lista en <www.nobelprize.org>, (última visita: 06/04/2012).

en sus inicios un partido de izquierda de menor importancia, y culminó con el lanzamiento de una guerra revolucionaria que durante la década de 1980 fue sorprendentemente brutal, resistente y expansiva. Al mismo tiempo, las guerras civiles produjeron un infierno de violencia en América Central, especialmente en Guatemala y El Salvador, donde el régimen militar se involucró en campañas de tierra arrasada.¹¹

La nueva era destruyó la convergencia anterior. En un estudio acertadamente titulado *The Decline and Fall of the Lettered City* (*El ocaso y la caída de la ciudad letrada*), Jean Franco (2002) consideró las consecuencias culturales en el largo plazo de las dictaduras de guerra sucia y las guerras civiles que se extendieron durante la guerra fría latinoamericana en las décadas de 1970 y 1980. En la medida en que los regímenes violentos le abrieron paso a las transiciones democráticas en la década de 1990, lo que quedó fue una profunda transformación consolidada bajo su supervisión: el surgimiento de un esquema más neoliberal de la economía y la cultura que alteró la relación del individuo con la sociedad. El mercado era la metáfora y la relación fundamental, y la cultura era ahora «aplastantemente el terreno del entretenimiento y de las actividades cómodas que, a su vez, producen la crítica “lite” que nunca desafía la doxa». Las presunciones modernistas y estatistas que alguna vez propusieron utopías, así como el artista letrado o el intelectual, se habían derrumbado. La comercialización reinaba, y el trabajo cultural serio se retiró a los márgenes. A pesar de lo sombrío, Franco se negó a concluir de manera pesimista, «porque algo en medio de las ruinas sigue vivo, aunque fuera solo un esfuerzo de voluntad».¹²

El colapso no fue del todo malo, ya que lo que destruye también puede liberarnos. Menos asfixiadas por presunciones sobre el Estado y la modernidad, y menos atadas a un partido político o a una utopía, nuevas voces de expresión, diálogo e insistencia pueden surgir desde los

11. Para una visión general de los acontecimientos, véase Rabe 2012 y las otras fuentes citadas aquí el inicio de este epílogo; para el concepto de policidio, véase Stern 2004: esp. xxii-xxiii, 31-32, 180-181, n.º 27; y, para los matices en relación con el «genocidio», Stern 2010: 99-105.

12. Para las citas, véase Franco 2002: 261, 275.
Milton, C. E. (Il.). (2021). <i>El arte desde el pasado fracturado peruano: </i> (ed.). IEP Edicion es. <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecaup/195886?page=285>

márgenes, y ellas llevan a nuevos ciclos de la cultura del testimonio o dan testimonio de la verdad desde las experiencias de vida de pueblos indígenas, mujeres, activistas de derechos humanos, gays, ecologistas y parias de la clase baja como las prostitutas y los habitantes de calle.¹³

Una segunda contribución importante de este libro es que nos permite contextualizar la crisis de la alta cultura y la relación del artista con la sociedad de otra manera, en un marco más holístico y culturalmente incluyente. La crisis surgió en distintos contextos y momentos históricos en Europa y América Latina, pero Adorno y Franco también tenían algo en común: los dos trabajaron fundamentalmente con la alta cultura, a pesar de que Franco fue sensible a la «seducción de los márgenes» y ambos aportaron pruebas de su crisis. Aunque pioneros y perspicaces, sus retratos fueron incompletos (Franco 2002: 201).

Al analizar el arte del relato de la verdad, los autores de este libro nos permiten ver ese «algo en medio de las ruinas [que] sigue vivo». Tan pronto ampliamos nuestro campo de visión para incorporar la cultura popular, así como la alta cultura y los corredores del medio, podemos discernir lo que no se ha perdido: un espacio de insistencia en un arte que plantea la cuestión social —su peso, su urgencia, su verdad— sigue surgiendo en América Latina. No obstante, este espacio está poblado por diferentes actores, incluidos muchos de origen popular.

Los diversos estudios son bastante claros en este punto. Víctor Vich y Cynthia Garza nos invitan a considerar cómo manifestaciones de la «alta cultura», como la novela y el teatro, podrían derribar la distancia social y la complacencia. Formas narrativas que de otra manera podrían ser descartadas como «arte popular» —la novela gráfica analizada por

13. Franco (2002: 201-219) ofrece un perspicaz análisis. Para una formulación clásica de la formación de nuevas hibridades culturales en América Latina, véase García-Canclini 1995, cf. Monsiváis 1997. La voz testimonial subalterna más internacionalmente conocida de América Latina en las décadas de 1980 y 1990 fue la de la guatemalteca Rigoberta Menchú, quien ganó el premio Nobel de la Paz en 1992, pero cuyo testimonio también desató una controversia acerca de la verdad. Para una excelente discusión véase Arias 2001, quien respondió a Stoll 1999. Para el texto testimonial en una edición que circuló extensamente en el mundo de habla inglesa, véase Menchú 2009 [1984].

Luis Rossell, Alfredo Villar y Jesús Cossio, o las canciones pumpin de carnaval investigadas por Jonathan Ritter— adquieren prominencia en este libro en tanto que arte urgente: un testimonio cuya fusión conmovedora de verdad e imaginación nos abre a ver y escuchar, de alguna manera a permitirnos sentir en vez de huir de los dolores de una experiencia devastadora. Sin embargo, el colapso de una jerarquizada frontera estética entre lo «alto» y lo «bajo» no es suficiente para capturar el clima artístico y su vitalidad. En el espacio de la insistencia social de un arte de la posatrocidad emergen nuevas metodologías como los dibujos etnográficos de Edilberto Jiménez, cuyo punto de partida es justamente el «testimonio en colaboración» con las comunidades y los actores sociales de base. Nuevos actores artísticos se apropian de un género preexistente y lo adaptan a nuevos públicos, como en el cine de Palito Ortega, quien insiste en su entrevista con Ponciano Del Pino en que su cine, inspirado en la vida y el miedo en Ayacucho, es singularmente adecuado en tanto que espejo en el que los habitantes de la sierra pueden encontrarse a sí mismos y a sus experiencias. Nuevos agentes, incluidas las ONG, promueven el arte popular como valioso e imprescindible, tal como ocurre en los concursos de arte popular y conmemorativo analizados por Cynthia Milton y Ricardo Caro Cárdenas, respectivamente. Y «desde arriba» también surgen nuevos imperativos de autenticidad cultural entre los actores sociales y hasta oficiales, como en la llamativa presentación de María Eugenia Ulfe sobre la transformación del retablo, el arte «popular» de las pequeñas cajas pintadas de trípticos con las puertas abiertas. Se transforma el retablo chico en un escenario gigantesco para la entrega ceremonial del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación a las comunidades y gente de Ayacucho.

El colapso de las estrictas fronteras entre lo alto y lo bajo, y el surgimiento simultáneo de nuevos intermediarios que median de otra manera las relaciones entre el artista y la sociedad no es un fenómeno totalmente nuevo. Una de las características de la efervescencia política y cultural en América Latina en la larga década de 1960 fue justamente el deseo de expandir el círculo de la expresión artística válida. El descubrimiento y la promoción de lo popular abrieron la puerta estética a los nuevos estilos y los nuevos artistas —a la expresión «popular» y sus crea-

Milton, C. E. (Il.). (2021). <i>El arte desde el pasado fracturado peruano: </i> (ed.). IEP Edicion es. <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecaup/195886?page=285>

dores—. Para entender el relato de la verdad después de los tiempos de la atrocidad, lo que puede ser más iluminador no es tanto la idea de una crisis de la alta cultura y la ciudad letrada, sino la del cambiante equilibrio entre actores artísticos cuyos capitales sociales son dramáticamente variados mientras desarrollan su trabajo creativo. Así como los actores de la sociedad civil, que a veces parecen marginales, asumieron la carga de presionar al Estado posatrocidad para que no se conformase con un cierre rápido en los trabajos de los derechos humanos relacionados con verdad, justicia y memoria cultural, los artistas de origen popular o que se hicieron solos también asumieron con fuerza el imperativo de crear un arte que se niegue a la mentira. En ambos casos, la conexión con otros países y con las ONG también ha sido significativa. Los artistas y agentes presentados en este libro nos ayudan a ver y a considerar este cambiante equilibrio, pero ellos no surgieron de la nada.¹⁴

* * *

Como Milton lo observa en sus ensayos, la expresión artística ofrece, tras la atrocidad, diferentes formas de conocer y de dar testimonio de

-
14. En mi investigación sobre el caso chileno de transición democrática, una de las conclusiones centrales a las que llegué es que las sinergias conflictivas entre actores de la sociedad civil y actores estatales resultan cruciales para el avance acumulativo sobre las cuestiones concernientes a la verdad, la justicia y la memoria de los derechos humanos. Sin embargo, también fue claro que los momentos de sinergia creativa eran transitorios. Durante esta historia de tantos altibajos, los actores de la sociedad civil a menudo llevan la carga de presionar por la cuestión de la memoria e insistir en la ampliación del trabajo sobre los derechos humanos en vez de conformarse con un punto de cierre. Para el caso de Chile y perspectivas comparativas e internacionales relacionadas, véase Stern 2010: 360-383. Para sugerentes investigaciones recientes en la que se documentan crecientes círculos de actores sociales que recurren a la técnica artística, independientemente de que su trabajo sea reconocido como «arte», para impulsar temas de la memoria y la concientización en el dominio público, incluso si las relaciones con los actores estatales siguen siendo problemáticas, véase Feld, Stites Mor y Huyssen 2009; Jelin y Longoni 2005; Stites Mor 2012.

la experiencia —atrayendo de ese modo a la gente hacia lo que de otra manera podría permanecer desconocido o ser dejado de lado—. El arte multiplica los caminos expresivos que podemos tomar para de alguna manera imaginar, percibir y transmitir las verdades de una realidad cuyo factor «adicional» (el «exceso» de Friedlander) es tan extremo que parecería que desafía lo real y lo creíble. Los ensayos de este libro proveen estudios de caso —cimentados en la realidad local e importantes cada uno por sí mismo y también por su diversidad colectiva— de cómo la expresión artística en una sociedad posatrocidad puede llegar a ser un imperativo moral de decir la verdad.

En conjunto, los ensayos también aportan algo más. Una tercera contribución importante de este libro es que demuestra la profunda conexión —como hilos entretnejidos, que producen efectos mutuos entre sí— de la estética, la autenticidad y la empatía en crear un impactante arte de reclamar y relatar la verdad en una sociedad poscolonial, en una sociedad como la peruana, en donde la «colonialidad» de las relaciones sociales sobrevivió a la dominación española y no solo provocó conflictos sino sensibilidades nacionales fragmentadas. De hecho, las barreras a los reclamos de verdad eran enormes. Las divisiones sociales y los conflictos no eran solo económicos, sino también etnoraciales; no solo nacionales, sino también regionales y lingüístico-culturales; no solo recientes, sino también arraigados históricamente. Dicho de otro modo, un desafío estético central del arte como herramienta para relatar la verdad ha sido cómo generar autenticidad y cómo suscitar empatía a pesar de la división social profunda para lograr «arrastrar», así, a las personas y sus imaginarios hacia experiencias desconocidas y difíciles. La creación de tal dinámica no ha sido una tarea fácil, precisamente porque la nación peruana, especialmente en su legado de guerra y atrocidad en el periodo que va de la década de 1980 a la de 1990, se mantuvo como una sociedad de sectores sociales «todavía colonizados» y de sectores que «todavía colonizan».

Los aportes del libro sobre las influencias mutuas de la estética, la autenticidad y la empatía que nutren formas artísticas de conocer la verdad y de dar testimonio sobre ella surgen por acumulación, como un *leitmotiv* a través de los estudios de caso. Consideremos la autenti-

una comisión de la verdad que intenta proveer una narrativa solemne y no ficticia de lo que pasó, fue fundamental una estética artística que evocara el «Perú profundo» de la sociedad de la sierra —para lograr que los serranos rurales le den sus testimonios a una comisión que viene de Lima, para proveer una legitimidad mayor en la entrega del informe en la sierra y para continuar suscitando la verdad y los reclamos de reparación social después de la entrega del informe—.

Consideremos la empatía: Jiménez y el equipo de Rossell, Villar y Cossío muestran que para comunicar verdades lo suficientemente poderosas como para dismantelar la mentira conveniente, impedir el impulso de apartar la mirada del horror y, de alguna manera, superar la brecha creada por las divisiones sociales, los artistas han logrado unir lo feo de la historia con una estética de la humanización. De este modo, invitan al lector-espectador a seguir adelante, pero han logrado este objetivo desde ángulos distintos. Los dibujos etnográficos de Jiménez se focalizan en la experiencia desde los ojos de los comuneros rurales en Chungui. Sus representaciones y textos son profundamente inquietantes, pero el impacto de la violencia se siente a través de unas técnicas que invitan a que el lector se identifique en vez de insensibilizarse: la voz de primera persona colaborativa, que crea la sensación de «estar allí»; escenas tan conmovedoras como la del reclutamiento forzado de niños, que reducen la posibilidad de sencillamente convertir a las víctimas en la otredad política; y el drama de la angustia humana en comuneros que deben resolver sus propios problemas en medio del gran miedo que les produce entregarse para ser protegidos y, al mismo tiempo, arriesgarlo todo porque los otros asumirán que son senderistas.

Los coautores de la novela gráfica *Rupay* se enfocan en los periodistas de Lima que fueron asesinados por comuneros de Uchuraccay en 1983 como presuntos senderistas. Ellos convierten a los limeños en los sujetos simpáticos de una historia misteriosa dentro de otra historia misteriosa. Los periodistas bromeaban entre sí acerca de su propia falta de condición física —mientras hacen la dura caminata por los Andes, subiendo hacia arriba para investigar una masacre que había pasado en la comunidad de Huaychao—. De pronto, al llegar a la comunidad de Uchuraccay, encuentran su catastrófico destino, su asesinato por los

Milton, C. E. (Il.). (2021). *El arte desde el pasado fracturado peruano:* (ed.). IEP Edicion es. <https://elibro.net/es/ereader/bibliotecaup/195886?page=285>

propios comuneros, que llega a ser otro misterio sin resolver. De vez en cuando, la alternancia de los paneles de cómic con algunos paneles de fotografía documental no solo nos invita a asumir la realidad de las víctimas limeñas como seres humanos (antes) vivos, sino que también refuerza sutilmente la empatía porque evita caer en estereotipar a los indígenas. En efecto, ya no son los comuneros «ignorantes» o «salvajes», que a menudo habitan las narrativas oficiales de la nación.

Consideremos, por último, la estética: la investigación de Garza sobre el teatro experimental de Yuyachkani presenta una transformación artística del medio para romper las convenciones «normales» de la actuación y de la visualización, y quizás de la vida cotidiana misma, que de lo contrario podrían permitirnos tomar distancia de la experiencia de poder violento, en vez de acercarnos a él y asumirlo como propio. Sin embargo, el punto central no es el experimento estético por sí mismo, es decir, el desarrollo del arte en su sentido inmanente como técnica e imaginación; el punto es anclar la violencia en la historia más larga para volverla profundamente auténtica —el problema está atado a quiénes somos como pueblo *histórico*; no se trata de una cuestión pasajera acerca de en quiénes nos hemos convertido recientemente—. El punto también es alcanzar una frontera de disolución entre «tu cuerpo» y «mi cuerpo» que pueda liberar una capacidad antes desconocida para asumir la experiencia empática. De una manera diferente, la entrevista-ensayo de Del Pino a Ortega también señala intrincadas relaciones multidireccionales. Por un lado, lo que enciende la imaginación estética es el imperativo moral —el deber social de crear una voz artística que pueda capturar las verdaderas experiencias de los peruanos marginados pero auténticos que, de otra manera, serían invisibles, obviados o estereotipados por una nación limeño-céntrica—. Por el otro, lo que define el éxito estético es que los serranos ordinarios pueden verse finalmente en la pantalla de una manera que genera reconocimiento e identificación. Como lo pone Ortega, la pasión testimonial de su trabajo proviene de «una obligación moral de contar historias que no fueron creadas desde mi cabeza, sino desde la realidad. Las he vivido en Ayacucho».