

UN SUEÑO QUE YA VIVE



LA POSIBILIDAD DE LO REAL

Las alternativas ~~_____~~ pueden ser: 1.- Esperar que ocurran los acontecimientos y actuar de acuerdo a ello; 2.- Tratar de anticipar el futuro y programar las acciones y decisiones a tomar; y 3.- Hacer que "el futuro ocurra" de acuerdo a sus metas y aspiraciones. Si bien este último procedimiento resulta en nuestro caso difícil de poner en práctica, debemos hacer los esfuerzos necesarios para ello.

ambio.



Revolución cultural y orgía creativa: el Taller NN (1988-1991). Entrevista con Alfredo Márquez

Miguel A. López

Esta entrevista es un fragmento de una extensa conversación sostenida con el artista y comunicador visual Alfredo Márquez (n. 1963) en torno a algunas experiencias de producción estética y política forjadas durante los años del conflicto armado en el Perú desde 1980. El presente diálogo focaliza una de las experiencias más intensas de radicalización teórica, experimentación estética y reinención política emergidas en los años 80, el Taller NN (1988-1991), pero además sus preludios y efectos diferidos, desde la perspectiva de uno de sus más activos miembros.

La experiencia colectiva del Taller NN es inseparable de un proceso grupal anterior: el colectivo Bestiarios, un grupo de estudiantes de arquitectura que propician durante 1984 y 1987 encuentros multidisciplinarios donde el rock subterráneo, el teatro, la poesía, la arquitectura participativa y las artes visuales colisionan en un intento de renovar los modos de participación política desde un vértice libertario, anárquico e informal. Durante aquellos años de guerra y crisis generalizada se produce una transformación radical de los lenguajes, excediendo y desestructurando el repertorio visual de las izquierdas tradicionales. Del mismo modo, reflexionar sobre la experiencia del Taller NN resulta indesligable de las represiones que sufrieron algunos de sus integrantes y de las secuelas y repliegues generacionales de aquella movida 'subte' contestataria en los primeros años de la dictadura de Alberto Fujimori en los 90¹.

Este diálogo forma parte de un proyecto de reflexión en curso sobre las nuevas subjetividades y los renovados comportamientos políticos que, fuera de toda organicidad ortodoxa, tienen lugar en el Perú en los años 80 y 90 desde la producción cultural independiente. La conversación con Márquez focaliza algunas experiencias decisivas en aquellos años para su trabajo colectivo, como la frustrada participación en la revista *Márgenes*, la producción de la *Carpeta Negra* (1988), el viaje a la Bienal de La Habana y la caída del muro de Berlín (1989), sus encuentros con los ex integrantes del grupo E.P.S. Huayco (1980-1981), con Fernando "Coco" Bedoya y con artistas de la escena de avanzada chilena. Pero también en torno a las afinidades con otros procesos que asumen la funcionalidad política de la estética como la vanguardia soviética o la poesía de Vallejo. Durante sus breves años de existencia la producción gráfica del Taller NN fue una explícita reacción a las masacres y desapariciones ilegales en el país, a través de usos corrosivos y desacralizantes de la iconografía comunista y el grito militante.

1 El debilitamiento y posterior disolución de aquella escena contracultural independiente a fines de los 80 e inicios de los 90 se acelerará en algunos casos como producto de su propio radicalismo, y en varios otros como resultado directo de la presión y violencia autoritaria ejercida contra ella. Todas las notas a pie en el texto son del autor.



Fig.1 - Los Bestias, *Des-hechos en Arquitectura*, 1984. Construcciones efímeras en la Universidad Ricardo Palma. Foto: Alex Angeles. Cortesía: Archivo Alfredo Márquez.

Los subtítulos de esta conversación han sido tomados del 'manifiesto' de NN-PERÚ (*Carpeta Negra*) (1988).

"Bestiario y rocanrol" (El producto excedente)

Miguel López: *A mediados de los 80 varios de ustedes, entonces estudiantes de arquitectura de la Universidad Ricardo Palma, se encontraban agrupados en el colectivo Bestiarios organizando eventos de arquitectura efímera y festivales anarquistas multidisciplinares, que logran aglomerar los gestos más beligerantes y arriesgados de la llamada movida 'subte' que intersectó las vertientes más politizadas de la poesía, la música y la visualidad.² Su ruptura como grupo ocurre en 1987.*



Fig.2 - Los Bestias, *Utopía Mediocre*, 1987. Collage. Cortesía: Archivo Alfredo Márquez.

¿Cómo es el proceso de transición que decanta en la formación del Taller NN? (Fig.1).

Alfredo Márquez: Nuestra última acción como Bestiario fue en el Congreso Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura (CLEFA) en Cusco, en 1987, cuyo tema era un concurso de vivienda popular. Nosotros participamos con un proyecto teórico-crítico de intervención pública completamente anárquico 'LIMA UTOPIA MEDIOCRE' (Fig.2) que proponía tomar los espacios del centro de la ciudad (que en ese momento

2. Existe escasa bibliografía y testimonios sobre esta experiencia. Para una de las más significativas crónicas sobre el grupo Bestiarios, ver: Elio Martuccelli, "La arquitectura y el desborde urbano", en: *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del Siglo XX*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2000.

estaba siendo excavado) y participar con la población en un proceso de "invadir y construir" en función de lo que espontáneamente se fuera generando. Fue una respuesta que intentó decir que si existía algo reaccionario para nosotros era precisamente la arquitectura de interés social bajo la idea tradicional de construir casitas pobres para pobres en lugares pobres, sin alterar las jerarquías consolidadas de la trama urbana. Nuestra idea nunca fue generar un espacio permanente, sino disparar preguntas sobre lo que sucedía en ese momento. Lo diseñamos y lo enviamos, y resultó ser el primer proyecto descalificado por no cumplir las 'normas' del concurso de arquitectura. Posiblemente para los organizadores resultaba insostenible aceptar una premisa de tal estado de caos y libertad en medio de la violencia. Creo que algunos del colectivo esperaron que ganáramos 'algo' dada toda la energía depositaba, pero otros entendimos que nuestra victoria fue haber sido ninguneados. Recuerdo que el arquitecto Enrique Ciriani, quien por entonces venía de hacer un trabajo de vivienda muy importante en Francia, nos dijo que nuestro error había sido concursar, que debíamos haberlo realizado sin ser parte del concurso. Yo no estuve de acuerdo, para mí lo que había que hacer para afectar la estructura era entrar en ésta. Luego de esa presentación se produjo una pelea al interior del grupo y nos dividimos definitivamente.

ML: *¿Había una diferencia de posiciones insalvable?*

AM: No diría insalvable, pero sin duda impostergable. No había manera de seguir adelante todos juntos. Si lo ves en perspectiva el Bestiario era un proceso abierto al cual había entrado y salido mucha gente. En ese momento lo que se quebró fue como el núcleo central del colectivo, y eso provocó que algunos se fueran a reconstruir una casa de playa, y otros nos fuéramos a un pequeño local en el distrito de Jesús María sin tener idea de qué hacer exactamente. Pero era claro que ellos querían seguir haciendo arquitectura y nosotros ya no: queríamos pensarla. De allí nació NN

ML: *¿Cuál fue ese grupo de NN y cómo fue ese primer año de trabajo?*

AM: El núcleo medular de NN lo conformamos Enrique Wong (NN detuchino), Alex Ángeles (NN acarajo), José Luis García (NN papalucho) y yo (NN a-c-falo). A principios de 1988 alquilamos ese local en Jesús María al cual llegaría Herbert Rodríguez y comienza a trabajar con nosotros. Herbert había sido parte de la experiencia de E.P.S. Huayco (1980-1981) y es a través de él que nos llegan las primeras referencias de ese grupo, desde 1984 que se involucra con el Bestiario. Luego en 1986 él participó activamente de la experiencia y acciones realizadas en la Carpa Teatro del Puente Santa Rosa³. Herbert trae al taller su ampliadora fotográfica, arma un cuarto oscuro y empezamos a producir una serigrafía bastante cuidada, lo cual marcó una diferencia para nosotros ya que nuestra producción nunca había sido propiamente gráfica. En todo ese tiempo se recibieron muchos encargos. Uno de esos pedidos fue un trabajo visual para acompañar la presentación del Informe de la Comisión Investigadora Sobre los Sucesos de los Penales presidida por Roberto Ames, conocido como el "Informe Ames" de la "matanza de los penales" ocurrida en junio de 1986, durante el primer del gobierno de Alan García. Un encargo que resolvieron Herbert Rodríguez y José Luis García a través de textos y estenciles, y así operamos con varias otras cosas. Pero lo que yo más recuerdo de ese momento inicial es la participación frustrada para la revista *Márgenes*, editada por Casa SUR (Casa de Estudios del Socialismo) que era entonces el espacio de discusión del pensamiento de izquierda más importante que había en Lima. Gustavo Buntinx, quien era uno de los editores, nos invita a realizar una intervención y nosotros le proponemos un tríptico gráfico para el interior de la revista. Él nos

3. Bajo la gestión municipal de Alfonso Barrantes (Izquierda Unida) se inauguró en 1986, por iniciativa de Juan de Dios Rodríguez, una Carpa Teatro en el extremo de la avenida Tacna al lado del puente Santa Rosa la cual albergó talleres de arte, educación popular, conciertos de rock, presentaciones de teatro y activismo cultural. El colectivo Bestiario se involucró activamente en su construcción con deshechos y materiales reciclados en una dinámica de producción arquitectónica de participación social que venían desarrollando desde 1984.

sugiere que lo acompañemos con un texto. Lo escribimos y recuerdo que el escrito arrancaba con la frase: '¿Por qué te expongo las visceras?'. Era un texto de escritura automática hecho colectivamente donde nos preguntábamos por qué estábamos allí y qué implicaba ello. Curiosamente el texto terminaba con la frase 'porque ya no somos más bestias'. El tríptico y el texto contenían una poética brutal y causó muchos problemas, finalmente fue censurado.

ML: *¿En qué se basaron para confeccionar esa pieza gráfica?*

AM: Te describo una de las imágenes: el rostro de Abimael Guzmán superponiéndose a la fachada de la CGTP [Confederación General de Trabajadores del Perú] en medio de la Plaza 2 de Mayo, atravesado todo ello por un código de barras raspado y el número '424242'⁴. En la parte superior se leía 'Gran Paro', y en la parte inferior 'Paro fue Total'. Lo que sucedió entonces fue que la CGTP convocó a un paro nacional el 28 de enero de aquel 1988 para enfrentarse al gobierno aprista de Alan García, y el PCP-SL se monta encima para proponer que fuera un 'paro armado' en un intento de reconducir la protesta del movimiento sindical. Lo recuerdo porque nosotros fuimos como fotógrafos a la plaza el día del paro, pero además porque allí sucedió algo inédito: Sendero Luminoso dio la cara, por primera vez aparecieron con el rostro descubierto y se manifestaron públicamente. Hubo entonces un enfrentamiento entre la CGTP y el PCP-SL, y luego un enfrentamiento de ambos con la policía⁵. Fue una situación impactante. El afiche producido fue una respuesta y memoria de ello.

ML: *¿Y a qué se debió la negativa a publicar su propuesta?*

AM: Luego de enviarlo nos enteramos que había generado una discusión interna y crisis en SUR, que había posiciones irreconciliables frente a nuestra propuesta gráfica y textual. Creo que entonces nos dimos cuenta del enorme poder de esa imagen. Habíamos introducido dimensiones muy sensibles en una discusión sin estar presentes. Ello provocó que Jesús Ruiz Durand se retirara en apoyo a nuestro trabajo, y que Alberto Flores Galindo, el líder intelectual de SUR y una de las mentes más brillantes del pensamiento de izquierda, hiciera cuestión de estado: es decir, que si eso se imprimía él se retiraba. Ese fracaso nos permitió comprender que nuestra textualidad y nuestros códigos visuales sobre la violencia difícilmente podían ser acompañados por la intelectualidad y la gente de izquierda, no de la manera en que lo estábamos haciendo. Pero tampoco teníamos ya la universidad, ni las calles y ni el municipio (que fue nuestro aliado en los tiempos en que Bestiario trabajó en la Carpa Teatro). Eso nos hizo comprender de forma rotunda que el camino debía ser necesariamente propio.

"Crea-flexión y sistema idéico" (Habilitar lo impensable)

ML: *Hay una conexión entre esa colaboración no publicada para la revista *Mórgenes* y la pieza NN-PERÚ (mejor conocida como *Carpeta Negra*, 1988), la cual es un desmontaje de los imaginarios ideológicos que alimentaban el conflicto, pero también de la ficción del Estado y sus estructuras. Analizar la densidad y complejidad de la *Carpeta Negra* podría tomarnos toda la conversación, así que tan solo llamaré la atención sobre algunos aspectos. NN-PERÚ es uno de los documentos que más intensamente registran las ambivalencias y desajustes de la guerra, y a riesgo de simplificar sus estratos podríamos decir que tiene dos bloques visuales diferenciados. (Figs. 3, 4 y 5) El primero titulado 'Mitomuerto', un despliegue de retratos de la cosmogonía del pensamiento de la izquierda*

4 El número 424242 era el número difundido por medios de comunicación para incentivar denuncias telefónicas anónimas de presuntos terroristas.

5 Según el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) los infiltrados de PCP-SL intentaron dinamitar el local de la CGTP y asesinar al líder del Partido Comunista del Perú, Jorge del Prado, originando una balacera en el lugar. Ver "Tomo V 'El proceso, los hechos, las víctimas', Cap. 3 'Las organizaciones sociales'", en: *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, Lima, COMISEDH, 2003.



Fig. 3. NN, 'Mito Muerto José Carlos Mariátegui', del proyecto NN-PERÚ (Carpeta Negra), 1988. Serigrafía sobre fotocopia, 29 x 42 cm. Cortesía: Archivo Alfredo Márquez.

Fig. 4. NN, 'Mito Muerto Edith Lagos', del proyecto NN-PERÚ (Carpeta Negra), 1988. Serigrafía sobre fotocopia, 29 x 42 cm. Cortesía: Archivo Alfredo Márquez.

Fig. 5. NN, 'Mito Muerto José María Arguedas', del proyecto NN-PERÚ (Carpeta Negra), 1988. Serigrafía sobre fotocopia, 29 x 42 cm. Cortesía: Archivo Alfredo Márquez.

política: el retrato de Mao Zedong que ilumina el accionar maoísta del PCP-SL; los retratos de José María Arguedas y del propio Mariátegui quienes proponen un socialismo distinto, indígena y mestizo; y los rostros y cuerpos yacentes de Edith Lagos y Ernesto 'Che' Guevara, que simbolizan la exaltación guerrillera y la lucha armada en dos momentos (los 60s y los 80s) pero también sus reverberaciones vivas a través del culto senderista a Lagos o las raíces guevaristas del insurgente MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). Retratos que colisionan las parentelas y los cimientos de la izquierda en el Perú de aquellos años. El segundo bloque muestra imágenes de cuerpos violentados que, como postales del horror, irrumpen y descompletan la palabra PERÚ que se imprime sobre cada uno de ellos. Registros de violencias y muertes de estudiantes, migrantes, presos comunes, periodistas y senderistas, cuyos cuerpos alegorizan la negación y el exterminio del antagonismo en todas sus formas; su condena definitiva a permanecer en el espacio de lo irrepresentado.

Lejos de cualquier voluntad periodística, NN-PERÚ (Carpeta Negra) es un estallido brutal de las herramientas con las cuales interpretar el conflicto armado, excediendo sus discursos en pugna. Pero al mismo tiempo esa 'carpeta', cuyo recurso por excelencia es el montaje, se convierte en un dispositivo de pensamiento, una herramienta para pensar desde la discontinuidad, desde los fragmentos que como esquirlas de una granada procuran una producción de realidad y de sentido distintas. Es también importante el hecho que NN-PERÚ no fuera realizada para circular por espacios oficiales o artísticos. Su movimiento fue algo más discreto y específico, procurando confrontar el sentido común público de las razones de la violencia.

AM: Lo que dices de la Carpeta Negra es preciso. Lo que nos interesaba era poner en crisis los signos y pensar desde otro lugar aquello que estaba ya velado por su excesiva exposición: cuando más te mostraban cuerpos-abiertos, personas masacradas, fosas comunes, menos se veían. Un detalle crucial en esa operación fue el coloreado de la fotocopia, creo que allí entendimos la posibilidad de la serigrafía como herramienta política. Y claro, nosotros no hablábamos de arte: para nosotros era arquitectura. Tanto es así que la Carpeta Negra se hace en medio de un Congreso de Arquitectura en Lima, al cual nos infiltramos en un carrito de deshechos que habíamos construido con Herbert [Rodríguez]. Llevamos las

mallas, tintas, fotocopias y nos pusimos a imprimir allí. No teníamos idea de lo que era performance, pero lo que hacíamos era performático: estábamos poniendo el cuerpo. Incluso sí había gente que quería aprender los involucrábamos en el proceso. Algo similar a lo que hacía entonces Coco Bedoya en las calles en Argentina socializando el proceso serigráfico como estrategia de comunicación colectiva, pero a quien aún entonces no conocíamos.⁶ Lo que nos interesaba era que esa carpeta desatara una discusión pública, por eso la idea fue que veinte intelectuales la adquirieran a precio de costo.

ML: *¿Quiénes eran estos intelectuales?*

AM: Eran personas que considerábamos tenían algo que decir sobre la situación entonces vivida. Uno era el historiador de arte Gustavo Buntinx. Otro era el artista Jesús Ruiz Durand, quien había sido parte del proceso de la reforma agraria del gobierno velasquista en los 70. Otra fue adquirida por el historiador de arte Alfonso Castrillón, y luego otra por el teórico Mirko Lauer. Quizá también le ofrecimos uno a Maruja Martínez, miembro de Casa SUR. Otra persona que lo adquiere es Celeste Cambria, una amiga muy próxima feminista de Flora Tristán. Nos importaba que estuviera en lugares y con personas que pudieran detonar nuevas explosiones.

ML: *¿Era exigir nuevas reacciones ante las circunstancias?*

AM: Exactamente. Poco antes de eso habíamos conocido al crítico cubano Gerardo Mosquera, quien viene a dar una charla a la Universidad de San Marcos. Mosquera fue al taller, vio el trabajo en proceso y nos invitó a la pre-selección para la Bial de La Habana del año siguiente. Ya para entonces la guerra interna se estaba poniendo más dura. Para 1988 habían muchas más acciones del PCP-SL en Lima, y amigos nuestros comenzaban a aparecer vinculados a esos grupos. Era imposible que la discusión no confrontara todo ello.

“Guerra y poesía” (Estallar las verdades)

ML: *El final del proceso colectivo de Bestiario, un año antes, había obligado entre ustedes una discusión personal sobre las direcciones de la guerra.*

AM: Sí. La disolución del Bestiario se acelera en medio de conflictos de tipo teórico sobre cómo entender la arquitectura, el arte, la vida y la política. Pero también existieron diferencias estrictamente personales sobre cómo deberíamos asumir el trabajo colectivo. Ello evidentemente sumado a la incursión progresiva de discursos anarquistas y comunistas en nuestras discusiones internas. Pero para 1988, ya entonces como NN, era imposible que no asumiéramos más honestamente la pregunta sobre qué es Sendero Luminoso, qué es el MRTA, qué está pasando en el Perú, en nosotros mismos, en nuestros cuerpos... Poco después dos integrantes de NN, Alex [Ángeles] y Enrique [Wong], decidieron replegarse para pensar y hacer otro tipo de cosas desde la reflexión arquitectónica. Ellos se plantean un retorno a la universidad y es en ese momento cuando José Luis García y yo coincidimos con Juan Javier Salazar a fines de 1988. Juan Javier, quien también era ex-integrante de Huayco E.P.S., producía y realizaba entonces *Memorias de la Lluvia*, película independiente a la que invitó a actuar a todos sus amigos e inclusive a nosotros. Allí decide dejarme su casa en Barranco para que la cuide, y es en ese lugar donde se reestructura posteriormente el colectivo y trabajo de NN. En paralelo Enrique y Alex comienzan a discutir con los profesores de la universidad sobre los modos de entender políticamente la arquitectura. Ellos vuelven a la universidad para cuestionar sus estructuras, un lugar al cual yo había renunciado porque me parecía estéril y más aún en un país que se caía a pedazos. Creo que ellos perciben también esa incapacidad, dejan nuevamente la universidad y nos volvemos a juntar. Poco después, ya a inicios de 1989, nos llega la respuesta

6 Sobre Fernando “Coco” Bedoya y las relaciones entre la experiencia del activismo argentino y las prácticas críticas en Lima en los 70 y 80 ver: Ana Longoni, “La conexión peruana”, *Rumores* 87, Buenos Aires, 2008, pp. 15-22.

positiva de la Bienal de La Habana pidiéndonos un proyecto específico para participar en ella por haber sido seleccionados.

ML: *Había pasado tan solo un año desde el inicio de sus proyectos...*

AM: En realidad todo pasó muy rápido. Uno sentía que se le iba la vida porque seguían ocurriendo miles de cosas en el Perú. Esa semana podías haber pasado al lado de un edificio que ya no estaba, porque había sido volado con un coche bomba. La sensación de la inmediatez era otra cosa: la vida se estaba midiendo por lo que pasaba todos los días.

ML: *¿Ustedes tenían una opinión concreta sobre la izquierda clandestina?*

AM: Creo que aún entonces había en algunos de nosotros cierto nivel de permisividad reflexiva frente a las organizaciones armadas, no exento de cuestionamientos de todo tipo. La polarización armada era algo muy difícil de asimilar. Ninguno de nosotros, a excepción quizá de Herbert [Rodríguez], asumió el discurso de la Izquierda Unida. Nos era absolutamente insuficiente la noción de toma del poder, y que desde el Estado se gestaría alguna transformación significativa. Lo que siempre nos acompañó fue un claro discurso de anarquía.

ML: *Te referías a que no había una opinión grupal (como NN) en contra de los grupos alzados en armas, que ese juicio era individual...*

AM: Sí, lo que digo es que no había en nosotros un discurso unificado anti-Sendero Luminoso o anti-MRTA, salvo Herbert [Rodríguez] que sí lo manifestaba y trabajaba abiertamente sobre ello. En nosotros la reflexión se procesaba de otra manera. Todos veíamos al PCP-SL o al MRTA como agentes de la violencia tanto como era el Estado, pero más allá de hacer un juicio categórico, nuestra discusión intentaba pensar las lógicas de la guerra desplegadas, eso era lo que nos parecía sumamente complejo. Y más aún nos preguntábamos qué significaba hacer arte, arquitectura, acción cultural, en medio de una guerra.

“Revuelta permanente y creación heroica” (La destinerrancia)

ML: *Precisamente un aspecto crucial de la pieza NN-PERÚ es el modo en el cual dismantela la oposición entre militares y senderistas para evidenciar cómo la violencia ilegal provenía desde ambos bandos.*

AM: Yo creo que en ese momento no sabíamos lo que podía ser la deconstrucción o sus estrategias, pero de alguna manera lo estábamos haciendo. Se estaba imponiendo un discurso que no tenía nombre propio: era algo que nos estaba saliendo de las venas.

ML: *Esa rabia y voluntad iconoclasta era también una nueva praxis que emerge desde todos los ámbitos creativos imaginables a nivel local, generando circunstancias donde la organización política no obedece ya a la teoría sino a las rupturas generadas desde la experiencia y la vida diaria. Sin duda ustedes estaban mirando otros procesos similares de politización desde el arte.*

AM: Claro, era parte de nuestros diálogos la problematización de los aciertos y caídas de los constructivistas rusos (arquitectos, artistas y poetas) que participaron activamente de la agitación revolucionaria en las postrimerías de la Rusia zarista, y su posterior incorporación entusiasta a la Unión Soviética tras el triunfo de la revolución bolchevique, que sin embargo significó su destierro y en algunos casos la propia muerte. O también los textos poéticos y políticos de César Vallejo a través de publicaciones (no editados por él) como ‘El Arte y la Revolución’ o ‘Contra el Secreto Profesional’, introducidos en nuestras discusiones por el poeta y amigo Roger Santivañez, que hacían parte de un cotidiano para pensar y repensar ¿qué pasaba con los artistas e intelectuales en un momento de agitación política y bélica como en la Rusia del ‘17 o en la España del ‘38?



Fig. 6. E.P.S. Huayco, *Arte al Piso*, 1980. Pintura sobre 12.000 latas de leche evaporada. Cortesía: Francesco Mariotti.



Fig. 7. NN, *Vallejo Destrucción/Construcción*, 1989. Vista de instalación. 3ra. Bienal de La Habana

Precisamente nuestro proyecto para la 3ª Bienal de La Habana⁷ reflexionaba sobre el papel político de la imagen en la construcción pública de la actitud del intelectual frente a la revolución. Poco tiempo antes había aparecido una fotografía de Robert Capa donde se mostraba, entre otros intelectuales, al poeta César Vallejo con el puño en alto en medio de un Congreso de Escritores Antifascistas (1937). Se trataba de una imagen desconocida. Lo que propusimos fue una 'destrucción' y 'construcción' de la representación del poeta, enfrentando su imagen tradicional contemplativa frente a la del Vallejo militante y combativo. De forma indirecta la pieza intentó ser un homenaje a E.P.S. Huayco que ya había utilizado su imagen en 1980, y si ves la estructura de células que conforman nuestra serigrafía remite al tramado de las 'salchipapas' de 1980⁸. (Fig.6) Sin embargo, la complejidad del proyecto original impidió que se realizara por completo. Nosotros diseñamos un cartel serigráfico donde lo que construía la figura del 'Vallejo contemplativo' era la repetición en una trama cuadrícula de la imagen del 'Vallejo combativo', realizado sobre una trama de hoces y martillos construidas por pequeños puntos. La pieza era una bandera gigantesca de siete metros por cinco que caía como un telón. (Fig.7) La idea era que esa 'bandera' luego se tenía que arrear para colocar otra encima con la imagen del 'Vallejo combativo', construido por células del 'Vallejo contemplativo' y múltiples hoces y martillos enrojecidos... era como un juego de construcción y superposiciones. Finalmente eso último no se hizo. En ese instante Enrique [Wong] que había viajado conmigo regresó a Lima y yo me quedé en Cuba por poco tiempo más.

MI: Además de ese proyecto ustedes realizan otras piezas en serigrafía en Cuba...

AM: Sí. Lo que te he descrito es la idea que llevamos a la Bienal pero viajamos con la *Carpeta Negra* bajo el brazo, y fue ésta la que generó más impacto. Aldo Menéndez, que era el director del Taller de Serigrafía René Portocarrero, se quedó alucinado con el Mao con los labios pintados y nos invitó a hacer una versión nueva para la carpeta editada en el "3er. Encuentro Internacional de Serigrafía". Esa nueva imagen titulada "Viva el Maoísmo" (1989) (Fig.8) se gesta y se produce en Cuba. Pero adicionalmente hicimos dos grabados más. El primero es la pieza

7 La 3ª Bienal de La Habana 'Tradición y Contemporaneidad' se presentó del 27 de octubre al 31 de diciembre de 1989.

8 Sobre la experiencia de E.P.S. Huayco ver: Gustavo Buntinx, *E.P.S. Huayco - Documentos*, Lima, CCE, MALL, IFEA, 2005.

titulada *Vallejo (Destrucción / Construcción)* (1989), que contrasta la imagen de los Vallejos contemplativo y combativo con el signo de la hoz y el martillo. Y otra serigrafía de la cual no queda rastro, en la cual aparecen dos policías arreando una bandera de Sendero Luminoso, impresa en dorado sobre dorado. Esa pieza también la traje a Lima pero la desaparecieron quienes me detienen en octubre de 1984.

ML: *No es un detalle menor que entonces la Bienal de La Habana sea la única bienal internacional organizada por un país socialista, configurando una plataforma de discusión desmarcada de las exigencias del mercado en una convergencia de escenarios periféricos: América Latina, Asia, África y Medio Oriente. ¿Cómo fue su relación con los otros invitados a la Bienal? ¿Y qué reacciones hubieron ante la caída del Muro de Berlín producida pocos días después de inaugurada la Bienal?*

AM: La mayoría de los artistas reconocidos invitados eran mucho mayores que nosotros y con ellos nuestro contacto fue limitado⁹. Sin embargo, los artistas locales eran jóvenes y la empatía con ellos fue inmediata. En varios momentos nos sentimos parte, viviendo la utopía crítica frente a la revolución establecida. Es decir, para ellos el Estado oficial era la 'falsa revolución', y nosotros compartimos la locura de esos jóvenes que buscaban un espacio de libertad casi salvaje, drogándose al borde de las detenciones, repudiando al estado abiertamente. Varios de ellos tomaron nuestra figura de Mao como imagen de la contestación, la pusieron incluso en sus ropas. Era muy impactante entender cómo en el imaginario de un joven cubano la imagen de Mao estampada podía ser una sacada de lengua al gran régimen pro-soviético, cuya vulnerabilidad estaba puesta en cuestión por la caída del Muro. Y comprender, al mismo tiempo, que esa imagen de Mao en Perú podía significar la cárcel o la muerte. O incluso sentir cómo la hoz y el martillo de nuestras imágenes podían allí percibirse como una imagen de diseño o mera propaganda, o acaso una referencia incómoda a las reformas de apertura liberal de Gorbachov y la Perestroika, pero que en Perú se trataba del icono más evidente de 'apología al terrorismo'. No estoy diciendo que ellos al estampar la imagen de Mao se asumieran como 'maoístas', sino que entendían la potencia de devolver a la mirada pública un signo reprimido, negado, y con ello abrir el acceso a una realidad que perturba. Ver cómo esas operaciones visuales eran capaces de desencadenar reacciones inesperadas, sentir esa dimensión performativa de la política fue un aprendizaje incalculable. Creo que eso nos mostró que sí existía una vitalidad posible desde el pensamiento de izquierda, pero que ésta estaba claramente en otro lado, que emergía y circulaba de otras maneras. Pocos años después nos tocó también enterarnos sobre las detenciones de algunos de estos jóvenes que nos acompañaron en La Habana, como la del cubano Ángel Delgado que poco después en una performance defecó en el diario Granma, el órgano oficial del Partido Comunista de Cuba¹⁰.



Fig. 8. NN, "Viva el maoísmo", 1989. Serigrafía sobre papel, 76 x 56 cm. Cortesía: Archivo Alfredo Márquez.

9 Sobre ello ver: Miguel A. López, "Discarded Knowledge: Peripheral Bodies and Clandestine Signals in the 1980s War in Peru," en Ivana Bago, Antonia Majaca y Vesna Vukovic, eds., *Removed from the Crowd—Unexpected Encounters*, Zagreb, BLOK y DelVe—Institute for Duration, Location and Variables, 2011, pp. 102–41.

10 La acción de Delgado se desarrolló en 1990 en la inauguración de la exposición 'El objeto esculturado' en el Centro de Desarrollo de Artes Visuales. Delgado fue detenido por la policía, acusado de escándalo público y condenado a seis meses de prisión.

ML: *¿Y fuera del ámbito artístico hubieron reacciones oficiales ante la caída del Muro?*

AM: Sí, en medio del evento ocurre un acto simbólico organizado por el Estado Cubano que nos ubica nuevamente en el poder de lo simbólico. Cae el muro (9 de noviembre) a pocos días de inaugurado el evento y poco después Gorbachov se reúne con Ronald Reagan en un portaviones en La Florida, es decir, frente a Cuba¹¹. Inmediatamente después de eso el Estado Cubano ordena la repatriación de los restos de los caídos en la guerra civil de Angola, a la cual había enviado soldados desde mediados de los años 70. Una guerra en la cual Angola intentaba liberarse del colonialismo portugués, y que Cuba junto con países no-alineados apoyó dando soporte al grupo marxista-leninista de esa contienda¹². Lo que estoy diciendo no puede perder de vista que el proyecto comunista es ante todo un proyecto 'internacionalista proletario': no existen fronteras, todos los proletarios se unen para tumbar a la burguesía. De lo cual se desprende que para ese imaginario no puede existir comunismo de un solo lado: o existe para todos o no existe. El retorno de los cuerpos de los combatientes en Angola a Cuba fue claramente un acto estratégico para reagrupar simbólicamente sus fuerzas ante las implicancias del derrumbe del bloque socialista de Europa¹³. Esa sola acción provocó una comunicación colectiva difícil de ver en otro tipo de Estado, afirmando una defensa férrea del cuerpo socialista y de su misión internacionalista.

"Felicidad compartida y suicidio colectivo" (Voluntad de otra cosa)

ML: *¿Cómo retoman el trabajo colectivo en Lima luego de su participación en Cuba?*

AM: Yo volví a mediados de diciembre, luego de un mes y medio. Al llegar de La Habana cerramos el taller físicamente porque la casa en donde estábamos fue vendida. Así que la parte operativa del taller fue mudada a la casa de los padres de Alex [Ángeles] y continuamos haciendo pequeños proyectos, pero la situación era cada vez más difícil. En lo personal mi segunda hija había nacido y de pronto no teníamos casa. Estuve dos meses buscando un lugar para vivir y en ese lapso conseguimos también otro espacio para el taller. Había voluntad para seguir, pero era más difícil, y nuestras diferencias eran cada vez más intensamente vividas.

ML: *Durante esos trances ustedes reciben la visita de la crítica chilena Nelly Richard en su taller. ¿Conocían su escritura o la producción crítica de países como Chile o Argentina frente a las dictaduras de ese momento?*

AM: Conocimos el trabajo del grupo CADA por la revista *Utopicos* a inicios de los 80, y aún más durante el proceso del Bestiario. Además en 1988 conocimos a Eugenio Dittborn quien había expuesto el año anterior en la III Bienal de Trujillo. Del mismo modo tuvimos contacto con el chileno Juan Dávila quien se acercó a nuestro taller y de quien nos impactó fuertemente su deconstrucción de imágenes desde el cruce de sexualidad y política. Incluso recuerdo poco tiempo después la visita del argentino Juan Carlos Romero, quien entonces era parte del grupo Escombros, que ofreció una lectura en Casa SUR y que terminó en una discusión muy áspera entre nosotros sobre los modos de operar en medio

11 En realidad este encuentro se produjo entre el sucesor de Reagan, George Bush, y Mijail Gorbachov, durante el 2 y 3 de diciembre en el buque SS Maxim Gorkiy en la isla de Malta en el Mediterráneo, en el cual suscribieron un acuerdo de cooperación que puso fin a la Guerra Fría. Un encuentro entre Gorbachov y el presidente Ronald Reagan, junto al reciente electo Bush, había ocurrido en diciembre de 1988 en Nueva York, y antes entre Reagan y Gorbachov en mayo-junio de 1988 en Moscú.

12 El conflicto central de la guerra civil en Angola desde 1975 tuvo como adversarios al Movimiento Popular de Liberación de Angola (MPLA) de izquierda, y el Frente Nacional de Liberación de Angola (FNLA) de derecha. El ejército cubano junto con la guerrilla socialista de la SWAPO (Organización Popular de África del Sudoeste) de Namibia apoyaron desde el inicio al MPLA, hasta 1988 que Angola y Cuba firman un acuerdo bilateral para el retiro de las tropas cubanas.

13 Esta acción titulada 'Operación Tributo' fue una ceremonia fúnebre nacional el 7 de diciembre de 1989, en el Mausoleo de El Cacahual en La Habana, como despedida de los caídos en las misiones en Angola.

de la violencia. Todos estos encuentros nos permitieron repensar nuestros procesos. Era reconfortante sentir que sin conocernos podíamos estar articulando operaciones críticas parecidas en ciudades distintas. Si mal no recuerdo Nelly Richard llega a nuestro nuevo taller a través de Gustavo [Buntinx]. Este ya no era un taller colectivo sino un espacio con habitaciones 'individuales' donde cada uno trabajaba por su lado.¹⁴ Su visita es en un momento de crisis interna y de esa conversación guardo una sensación muy amarga ya que anunciamos nuestra disolución como grupo de una forma sumamente dura. Tengo la impresión que el encuentro debe haber sido tosco y decepcionante para ella.¹⁵ Ya no éramos el NN de un año atrás.

ML: *¿Y esa sensación de decepción era algo que tú podías compartir?*

AM: Sí, claro. Creo que ninguno de nosotros se planteó radicalmente 'disolver' NN, y acabar para siempre el asunto. La situación reclamaba que cada uno tomara una nueva libertad para hacerlo a su manera. Para nosotros no había modo de entender nuestra realidad sin atravesar una reflexión viva sobre la guerra, y eso implicaba poner sobre la mesa las cosas que acontecían: no había acuerdo de cómo ver eso, era claro que debía verse y discutirse pero no existía consenso desde dónde y cómo verlo. Y esa toma de posición obligó a que dejáramos de presentarnos como NN. Llegamos a una situación en la cual el acento que cada uno podía poner sobre un determinado asunto era capaz de lastimar la noción del otro sobre lo mismo.

"El arte plop y la línea lila" (Descompletar el pensamiento)

ML: *Me interesa volver sobre la relación teórica y estética del Taller NN con la vanguardia soviética de inicios de S. XX, no solo por la proximidad de ciertas estrategias a través del montaje, sino por la manera en que asumen la funcionalidad política de lo estético.*

AM: Conocimos la experiencia de la vanguardia soviética todavía siendo Bestiarios, pero ya para 1989 nuestra retórica y voluntad constructiva habían asumido más claramente esa filiación. En 1990, en una exposición organizada por Gustavo Buntinx en el Museo de Arte Italiano titulada *Restauración / No Restauración*, algunos de nosotros somos invitados a participar y una de las cosas que hicimos fue precisamente una serie de estructuras por las cuales tú accedías a una armazón de fierros en espiral ascendente, que era una cita directa a Tatlin. El discurso de la destrucción de los paradigmas del arte y la construcción de una realidad social y cultural nueva, esta noción utópica que subyace al trabajo de los constructivistas, era algo que nos alimentaba. Pero de alguna forma teníamos la amarga sensación de que quizá nos podía pasar lo que a ellos en la Unión Soviética de los 20 y 30: que íbamos a ser barridos por aquellos que supuestamente nos visibilizaban como sus afines.

ML: *Es duro pensar la tragedia que acompaña ese horizonte de experimentación revolucionaria, sofocado por la llegada de Stalin al poder que pone el arte al servicio del aparato burocrático. Para las autoridades socialistas esa 'vanguardia' era un arte incomprensible para las masas, incapaz de responder a las demandas de un 'arte revolucionario'...*

AM: Es interesante lo que mencionas porque en las conversaciones que he tenido con gente que podría asumirse como próxima al PCP-SL las reacciones frente a nuestro trabajo eran siempre de indiferencia, cuando no de abierto rechazo. Decían que nuestro arte era

14 Una primera visita de Nelly Richard a Perú se realiza en 1987 en la III Bienal de Trujillo, para el coloquio *Modernidad y Provincia*, organizado por Reynaldo Ledgard y Gustavo Buntinx. Entre otros artistas chilenos asistentes a Trujillo se encuentran José Balmes, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe y Juan Dávila.

15 En la memoria de este encuentro Gustavo Buntinx recuerda también la presencia del artista chileno Juan Dávila, y coincide en que la impresión de Richard fue de desencanto. Sin embargo señala que en la percepción de Richard la compleja obra de NN tensionaba y discutía las manifestaciones ideológicas más explícitas que en aquella ocasión alguno de sus miembros podía sostener. Conversación telefónica, Lima, 23 de abril de 2010.

un 'arte burgués' y que nuestros paradigmas, nuestra movilización y nuestra visión de la revolución que ellos [Sendero Luminoso] estaban desarrollando no eran ni siquiera crítico, sino algo muy ínfimo o insolente.

ML: *Ustedes realizan una maqueta de Vallejo (Construcción / Destrucción) para la Bienal de La Habana en la cual reproducen una frase de Vallejo: "Revolucionariamente, los conceptos de destrucción y construcción son inseparables". En esa frase tomada de El Arte y la Revolución (1934) Vallejo alude a la creación de una nueva realidad desde la perspectiva dialéctica, pero cuyas reverberaciones en el Perú de ese momento estarían teñidas de tragedia. Es imposible no reconocer que el discurso presuntamente libertario de PCP-SL es en realidad el de una razón totalitaria, tan ideológicamente colonizada como la noción de burguesía que pretendía enfrentar...*



Fig.9. Alfredo Márquez. *Pensamiento*, 2009. Pintura acrílica y tinta serigráfica sobre lienzo, 180 x 180 cm. Cortesía: Alfredo Márquez.

AM: La noción principal para el PCP-Sendero Luminoso era la del 'pensamiento',¹⁶ ese concepto me parece clave –y no en vano el título de la última serie que hice se titula así. (Fig. 9) Para los ojos de PCP-SL no existía nada más allá de ello: todo tenía que recorrer la 'línea roja', la 'posición correcta'. De esta manera su entendimiento del arte pasaba por una funcionalidad ilustrativa del discurso. Se trata de algo tan centralista como concéntrico, y no se si 'totalitario' sea una palabra suficiente para expresar eso. Es muy contradictorio porque el marxismo como concepto filosófico parte de la dialéctica, y el PCP-SL en su discurso te habla de dialéctica, te dicen que debe existir la lucha de contrarios. Es verificable en sus

textos, pero no en su práctica. Ellos pasan por encima de todos, incluso por encima de sí mismos. No quiero expresar un juicio moral con lo que estoy diciendo, pero sí intelectual. Por eso considero que visibilizar las prácticas que desarrolló alguna vez NN o cualquiera de sus participantes, desde la plástica o la arquitectura, como algo que fuera funcional al discurso de Sendero Luminoso es descabellado.

"El estado-niño y el hombre político" (Lo indecible)

ML: *En 1992 la captura de Abimael Guzmán, el líder del PCP-SL, intensifica una persecución de presuntos agentes vinculados a los grupos clandestinos, involucrando a varias personas que en momentos anteriores habían prestado atención o generado discursos críticos en torno a la guerra, entre ellos tu mismo y tus compañeros del colectivo.*

AM: Sí. Es importante tomar en cuenta que a Guzmán lo detienen en casa de Carlos Incháustegui y Maritza Garrido Lecca. Maritza era una bailarina de la clase media alta y de la esfera cultural limeña, amiga querida y conocida por mucha gente, y Carlos

16 También denominado 'pensamiento guía' o 'pensamiento Gonzalo' en alusión al 'camarada Gonzalo', seudónimo de Abimael Guzmán Reinoso, líder máximo del PCP-SL hasta 1992, año de su captura.

Incháustegui había estudiado arquitectura con nosotros y había acompañado el proceso del colectivo Bestiarios de la década anterior, y también participó como NN del proyecto de La Habana. Esa situación abre la persecución al máximo y a distintas personas las intentan involucrar irresponsablemente. Además en 1992 es un año de radicalización extrema de la violencia desde ambos bandos, y para entonces no parecía existir una tercera vía: todo estaba siendo perseguido, atacado, encarcelado y muchas veces tuvieron que autosilenciarse por seguridad. Ya para entonces la movida subterránea estaba languideciendo y el movimiento poético era el único sobreviviente fragmentado en espacios alternos.

ML: *Hablemos de tu detención. Lo que sucede en términos fícticos es que en octubre de 1994 el Estado te secuestra y te somete a un primer juicio inconstitucional en el cual te sindicaron como terrorista. Existe incluso la idea que te capturan por la imagen de Mao con los labios rojos que es leída como 'apología'.*

AM: Esas 'razones' las construyeron en la elaboración del juzgamiento. Aunque suene ridículo, una de las cosas más jodidas para mí era entender que en realidad no había sido detenido por mi trabajo o por mis ideas. Ellos construyeron su carcelaria para mí como una suma atropellada de circunstancias, no es que hayan detenido a Alfredo Márquez 'el artista', para nada. No existe ninguna gloria artística de por medio. Había una 'cacería de brujas' y hubo un operativo de inteligencia donde quisieron hacer aparecer a mucha gente vinculada al arte y a la universidad como los últimos reductos de Sendero. No podemos olvidar que antes de ser yo detenido el Estado había ya anunciado al PCP-SL como una organización derrotada y desmantelada, y que Guzmán había prestado su imagen y discurso a un Acuerdo de Paz con el Estado bajo la dictadura de Fujimori y Montesinos.

En mi caso, como en el de tantos otros, se trató de un secuestro abortado para justificar lo que vendría después: la perpetuación de la dictadura de Fujimori luego del autogolpe de 1992. Además yo en ese momento, desde el ejercicio plástico, no estaba tan activo como en años anteriores. Aunque pocos días antes de mi secuestro acabábamos de realizar con el sociólogo Sandro Venturo un evento en la Universidad Católica donde se vinculaban las prácticas okupas españolas con la movida subterránea y la Carpa Teatro en la Lima de los 80. Y un poco antes de eso incluso se celebró el 10º Aniversario del Bestiario en un evento público. No hablamos de grandes eventos, eran cosas pequeñas con un radio de acción que implicaba solo a las personas que les importaba aquellas experiencias tempranas, aunque luego me di cuenta que ya para entonces yo estaba siendo seguido.

Volviendo a tu comentario: ellos al momento de justificar la ilegalidad del arresto se escudan en la imagen de Mao. Algo que me hace muy feliz, es que nuevamente se activa la polivalencia de esa representación, la polisemia latente de la cual estábamos hablando. La interpretación punitiva de esa imagen es la que sostiene mi presencia en la cárcel (como apología), pero es también esa interpretación abierta la que permite luego que salga de ella...

ML: *¿Te refieres a su rol como evidencia en el juicio ...?*

AM: Claro. Pero eso sucede en un segundo momento a través del extenso proceso de entrevistas y revisiones efectuado por la "Comisión de Indulto". El primer momento me llevó a la sentencia, y allí todo fue un montaje militar y con jueces sin rostro en el cual no había ninguna posibilidad de defensa. Pero ya para el segundo momento sí hubo la posibilidad de utilizar como defensa estos testimonios y alegatos artísticos y pedidos de liberación de diversas personas. Entre varias otras cosas recuerdo que la historiadora puertorriqueña Mari Carmen Ramirez escribe una carta donde explica la dimensión artística de la pieza por la cual querían acusarme como terrorista.

ML: *¿Cómo llega esa carta en poder de los abogados?*

AM: Yo estaba encerrado en ese momento, pero creo que Gustavo [Buntinx] habla con ella sobre la situación. Y ella escribe una carta dirigida a los jueces ya que había tenido acceso a esa y otras obras. No tengo certeza pero eso puede haber sucedido en 1996 y esa fue como una de las piezas importantes en la defensa¹⁷. Aunque finalmente mi sentencia se dicta a fines de ese año. El texto de Mari Carmen no contenía una sustentación extensa sino tan solo un deslinde con cualquier filiación 'terrorista', que los jueces estaban buscando y su argumentación consistió en leerlas como imágenes dentro de la historia del arte, en diálogo con las obras de Andy Warhol, por ejemplo.

ML: *Aunque ustedes no las hayan realizado como parte del imaginario 'pop', esa lectura ciertamente podía ser establecida...*

AM: Sí, claro. También Alex [Ángeles] preparó una cantidad de imágenes para contextualizar esa imagen con otras obras de arte. Otro argumento para sindicarme como 'terrorista' utilizaba mi visita a Cuba de 1989. Es decir, si la experiencia del conflicto armado peruano que traducimos gráficamente generó una incisión en el imaginario marxista en La Habana, lo mismo terminó ocurriendo pero a la inversa: desde Lima mi paso por Cuba era entendido como un signo inequívoco de complicidad con los movimientos comunistas clandestinos. Esto es algo interesante de tomar en cuenta hoy, cuando en Cuba al parecer existen opiniones que reniegan de la presencia de NN en esa Bienal por aparentes vínculos con el PCP-SL.

Como ves la situación era una comedia: mi propio abogado repetía que icómo era posible esgrimir ese argumento si a mí me acusaban de tener vínculos con Sendero Luminoso!, y el discurso maoísta es completamente antagónico con la posición pro-soviética de Cuba. ¡Era el teatro del absurdo! Pero es allí donde mejor percibes la dimensión poderosa e inmanejable de lo simbólico, los cortocircuitos que estaba generando incluso en el sistema legal o jurídico.

Finalmente esos esfuerzos se encaminaron cuando mi caso es revisado por la "Comisión Ad-Hoc de Indultos para casos de personas injustamente detenidas por terrorismo y traición a la patria", esta comisión estaba liderada por el padre Hubert Lanssiers, quien además había asumido como algo personal mi defensa. Finalmente dijeron que el Estado se había equivocado conmigo: que podía ser contestatario, anárquico, crítico del Gobierno, que podía estar trabajando con símbolos y representaciones que personificaban los grupos beligerantes en el conflicto interno, pero que no tenía ni participación ni vínculos reales con Sendero Luminoso. Y soy liberado como otras 478 personas a lo largo del tiempo de funcionamiento de esta comisión.

"El huevo y la gallina" (Un tiempo dentro de otro)

ML: *Durante tu tiempo de detención pintas el cuadro La Pachakuti (Like a Virgen) (1997), una reconversión (post)barroca profundamente transgresiva de una constelación de referentes andinos y prehispánicos pero también coloniales y contemporáneos —como una vedette de color azul transfigurada en el límite de lo místico— que desestructura los modelos de lectura del mito incaico de inversión del mundo y forzando una desacralización de la historia (Fig. 10).*

17 En una conversación reciente con Gustavo Buntinx esta versión ha sido corroborada, señalando que fue aproximadamente entre 1995 y 1996 que él solicitó algunas cartas para los abogados a fin de que sirvieran de aval internacional sobre el carácter cultural de la producción de NN, señalando adicionalmente la existencia de otros intentos de apoyo entre los cuales cabe mencionar una carta circulada en la escena artística de Lima haciendo un pedido de indulto. El testimonio de Buntinx señala que además de la historiadora Mari Carmen Ramírez, muy posiblemente también obtuvo cartas del crítico cubano Gerardo Mosquera, y acaso también del artista y escritor uruguayo Luis Camnitzer y el crítico argentino Marcelo Pacheco. Conversación telefónica, Lima, 23 de abril de 2010.

AM: Sí. En realidad esa pieza es provocada por el recuerdo de una conversación con Fernando 'Coco' Bedoya que tuvimos en 1993 mientras él preparaba su exposición para la galería Parafernalia en mi taller 'Made in Perú'. Coco ya venía de su experimentación con el grupo Paréntesis (1979) y su proximidad con Huayco E.P.S. en Lima, pero sobre todo arrastrando su experiencia con el activismo argentino de los 80. Recuerdo que en una de esas conversaciones él me dijo que le encantaría plasmar en una sola imagen todos los distintos tiempos por los que había atravesado la historia del Perú. Y yo me quedé con esa imagen, me parecía de una poesía muy poderosa. ¿Cómo colocar todos los tiempos trastocados en una sola imagen?

ML: *Introducir un tiempo dentro de otro tiempo puede generar algo explosivo...*

AM: E implosivo a la vez. Utilicé la estrategia de la sedimentación sublimada, es decir como si existiera una serie de estratos acumulados en fricción que emergen y se ocultan simultáneamente. Allí descubro otro modo de producir discurso, porque hasta entonces toda la producción de NN había sido con la iconicidad activa de la guerra, pero era evidente que no podía hacer eso dentro del reclusorio. Tenía que descubrir otro modo de hablar de política con elementos que fueran políticos pero no tan fácilmente reconocibles.

ML: *Cómo ves en perspectiva tu proceso y tiempo de encierro, y las relaciones que allí se establecieron.*

AM: Quisiera que seamos conscientes que en mi caso yo contaba con un privilegio. No estoy diciendo que me trataran 'bien', como sí pasaba con los dirigentes de los grupos armados: a mí me encerraron y era allí un miserable cualquiera. Hablo de otro tipo de privilegio: una cosa es ser un campesino quechua hablante secuestrado en la puna y llevado a Lima para ser juzgado en un idioma que le es ajeno, y tan solo sentir una distorsión de voces y de cuerpos que no eres capaz de comprender antes de saber que te sentenciaron a cadena perpetua, y otra cosa muy distinta es ser un limeño clase media con formación universitaria. Yo tenía las herramientas con las cuales había estado trabajando y un grupo de amigos afuera, pero muchos de ellos carecían de familia o recursos. No reniego de mis privilegios, por el contrario, me parece que debemos asumirlos como una responsabilidad. Por eso considero importante la experiencia que compartí con estas personas. Cuando hablo de la prisión con toda dignidad estoy tratando que se entienda que el Estado no triunfó: sí, nos metieron a la cárcel ilegalmente, nos humillaron, nos volvieron tuberculosos, pero la gente ha sobrevivido y siguen haciendo sus vidas. Creo también que una cosa importante de sopesar de ese proceso son las estructuras de las organizaciones armadas que funcionaban adentro. Es una máquina que opera a través de prácticas y ritos, y negarte a participar de esas prácticas siendo un detenido aparentemente bajo la misma condición es algo bien delicado. Esas retóricas, en esos modos de ser y de hacer, lo simbólico cumple nuevamente un rol fundamental en la lucha por el poder.

ML: *Recuerdo de pronto la famosa fotografía de las presas senderistas del penal de Canto Grande coreando las consignas maoístas, imagen que luego ustedes utilizan en Viva el maoísmo, y que*



Fig. 10. Alfredo Márquez, *La Pachacuti (Like a Virgin)*, 1998. Técnica mixta sobre tela, 150 x 139 cm. Colección Micromuseo ("al fondo hay sitio"). Foto: Daniel Giannoni. Cortesía Alfredo Márquez.

nos coloca nuevamente en los modos de organización corporal de la ideología, la distribución física del discurso a través del rito y la complexión del cuerpo. No podemos extraviar el hecho que la violencia aún no ha terminado y que ese legado está inscrito aún en nuestros cuerpos, y es necesario procesarlo. Por eso me parece importante la pregunta sobre el papel de la escritura y la visualidad en la construcción de memorias y representaciones que ponen en conflicto los modos consensuados de pensar la guerra, pero también aquellas otras que desmantelan constantemente las ficciones de Estado, la ficción de que vivimos en un país democrático e igualitario donde toda disidencia es producto de una violencia irracional.

AM: Exacto. Nos encontramos en una situación donde la política es ordenada por el Estado, y por ello cuando hablamos de arte hablamos de las posibilidades de agujerear ese territorio de una forma tan impredecible que realmente permita poner en entredicho su discurso y sus líneas de dominación. O incluso, abrir los diques de la liberación. No será algo permanente pero puede permitirnos cambiar de lugar, violentar las fantasías coloniales instaladas y mantener viva la posibilidad de imaginar y poner en marcha otras realidades. Eso es algo que yo redescubrí mientras estaba en la cárcel al sentir como los talleres de arte permitían una liberación ética de una cantidad innumerable de personas. A través de la creación ellos pudieron volver a sentir su propia condición humana luego de haber sido oprimida, estrangulada, pisoteada. Nuevamente sentir que su existencia no dejaba de ser real en tanto podían seguir creando universos absolutamente nuevos y distintos. No importaba ya si les metieran más barrotes o restricciones, ellos podían seguir siendo hombres. Quizá si los que nos asumimos creadores visuales fuéramos concientes de ello nuestros actos tendrían otras repercusiones. Esa posibilidad de la estética de construir otros imaginarios, o de inscribirse en el ya existente para imaginar otros orígenes. Yo creo que en el fondo me hicieron un favor con esas vacaciones pagadas por el Estado. ♦

Lima, setiembre de 2009