

MORADA DEL ALMA

Sobre el arte por la memoria de Mauricio Delgado

El propósito de este texto es reflexionar acerca de la obra del artista peruano Mauricio Delgado, joven creador que desarrolla su trabajo en relación a temas como la migración, las memorias de la violencia política y los restos de colonialismo en la sociedad contemporánea. Delgado ha presentado su obra en exposiciones personales como *Entre flores e infortunios* (2006), dedicada, en general, al tema del conflicto armado interno; *La sonrisa del Ekeko* (2007), sobre el contacto entre los imaginarios indígenas y los ideales occidentales; *Morada del Alma* (2010), acerca de los desaparecidos en Ayacucho y las demandas de sus familiares; y *La república fallida* (2012), sobre el incompleto y excluyente proyecto de nación en el país. Además, participa activa y recurrentemente en el Museo Itinerante “Arte por la Memoria”.

Para este autor, el arte es siempre un vehículo de representación de causas políticas y éticas. Toda su obra está dedicada a reflexionar acerca de temas vinculados a procesos de injusticia y exclusión de sectores subalternos de la sociedad peruana. Por ello, en sus piezas no sólo se exhorta a la contemplación estética, sino además a la indignación moral. En efecto, para Delgado el arte es capaz de alcanzar dimensiones de la vida humana a las que no se llega desde el texto académico o político. El arte, dice, toca “fibras sensibles en la persona, no habla solamente desde lo racional sino desde lo pasional, desde el sentimiento. Y de ahí que pueda ser un detonante, un transformador, que pueda tener esa capacidad de sensibilizar”. Así pues, nos encontramos con un creador que se piensa a sí mismo como un generador de objetos que buscan estimular al individuo para perturbar de algún modo el *régimen de lo sensible* de la sociedad peruana (cf. Ranciere 2009): es decir, Delgado aspira a crear y difundir nuevos significantes culturales que cuestionen los imaginarios hegemónicos y desde los que se pueda reconocer más equitativamente a los sectores históricamente marginados del proyecto de nuestra nación.

La atención del presente análisis se concentrará, especialmente, en la muestra *Morada del Alma*, inaugurada en mayo de 2010 en el local del grupo Yuyachkani. Tal exposición constó de cuatro piezas que buscaban reflexionar sobre el fenómeno de la desaparición en Ayacucho y las mujeres que emprendieron la búsqueda de sus seres queridos. Considero que un análisis de estas obras nos permitiría encontrarnos con un arte que presenta a las víctimas de la violencia desde una mirada no estereotipada, preocupada por hacer de ellas sujetos capaces de agencia y de valores morales y democráticos. En efecto, Delgado logra escapar de dos representaciones paradigmáticas de la víctima que se repiten en manifestaciones artísticas y, en general, en la cultura: (1) la víctima como sujeto desposeído de sus derechos y sin agencia, sólo capaz de lamentarse y de pedir a terceros que actúen en pos de la justicia; (2) la víctima como sujeto desposeído de derechos y con una agencia que lo lleva, necesariamente, a reaccionar a la fuerza de la autoridad con la fuerza indignada del pueblo. En el primer caso, la victimización va de la

mano con la pasividad; en el segundo, va de la mano con la necesidad de una venganza disfrazada de justicia. Por un lado hay dolor e inacción, por el otro maniqueísmo.

En *Morada del Alma*, Delgado comienza a superar estas opciones con una paradoja. En un sentido, todas las obras encaran al que las contempla con una víctima que no está apabullada por el dolor, sino que reclama activamente, tiene una voz firme en la que no se busca un sentimiento de compasión. Las víctimas de Delgado llaman a la reflexión crítica sobre el conflicto, a la vez que exigen una indignación a partir del encuentro con la humanidad del desaparecido y de sus familiares. En otro sentido, sin embargo, las víctimas también se muestran en su fragilidad; su resistencia está siempre a un paso de quebrarse. Esto se evidencia en el material usado por el artista, descrito por él como “pobre”, “precario” y “recursero”: se trata de tocuyo crudo, con el que se hacen los costales de harina utilizados por los comerciantes ayacuchanos. Sobre él, a veces roto en pedazos y cocido toscamente, Delgado deposita las representaciones valerosas de las víctimas. De tal modo, se confunden la firmeza del reclamo por justicia con la fragilidad material, palpable de las condiciones de vida de los afectados por la violencia. Lucha y precariedad, fortaleza e inestabilidad van de la mano.

Delgado justifica la utilización del tocuyo en la historia de “La Luchadora”, bandera hecha en 1983 por las madres de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP).



La bandera fue confeccionada con tocuyo que regalaron panaderos ayacuchanos a las madres, quienes pintaron con tinte rojo –al parecer con esmalte– las consignas de su organización, entre

las que se lee: “Construyamos una América Latina sin desaparecidos. Por la libertad de nuestros familiares. Vivos los llevaron, vivos los queremos”. Estas palabras, ligadas a los discursos latinoamericanos en defensa de los derechos humanos, tienen un tono de lucha, no de lamento. Delgado busca apropiarse de tal espíritu casi de un modo literal, al realizar sus obras en el mismo material y con tonos de rojo.

La muestra *Morada del Alma* puede ser dividida en dos partes. La primera la conforman las dos piezas tituladas “De Cuerpo Presente I” y “De Cuerpo Presente II”, ambas dedicadas a “reflexionar” (verbo utilizado recurrentemente por el autor para describir sus obras) sobre la figura del desaparecido. A estas dedicaremos los primeros análisis. La segunda parte está conformada por las piezas tituladas “Sin palabras” y “La Luchadora”. Estas hacen referencia a los familiares de los desaparecidos y sus luchas por encontrar a sus seres queridos. Nuestro análisis continuará con ellas.

De Cuerpo Presente I



Vemos, en esta pieza, una clara referencia a la autoridad religiosa. El cuerpo desnudo, solo cubierto de forma burda por un manto blanco, simboliza a un Cristo crucificado que porta una máscara característica de la diablada puneña. Bajo tal figura se ha adherido una tela cocida toscamente en la que se lee: “Sus derechos humanos son una cojudez”. Esta es una frase atribuida al Cardenal Juan Luis Cipriani, quien suele ser cuestionado por sus posturas críticas hacia las agrupaciones defensoras de DD. HH. y por su relación con posiciones conservadoras frente a la violencia ejercida por las FF. AA. en los años de guerra. Lo primero que se puede decir de la obra, entonces, es que es una confrontación directa a una autoridad religiosa que, en el cumplimiento de sus funciones, debería velar de forma caritativa por la víctima de la violencia, pero la desprecia y niega su posibilidad de luchar por sus derechos más fundamentales. Ahora bien, hay un detalle que llama la atención y permite decir algo más que esto.

La máscara puneña que lleva puesta el cuerpo hace referencia directa a la cultura andina. Es como si el crucificado fuera el sujeto indígena, quien no tiene rostro para la figura autoritaria de una religión occidental y es discriminado sólo por el hecho de su proveniencia. Delgado problematiza los restos de colonialismo que aparecen en las relaciones de los pobladores del ande con la autoridad, restos que están a la base de la violencia ejercida contra civiles y que justificaron el desprecio por la vida de los hombres del ande. En el mismo sentido, las palabras en la obra están escritas en un formato que nos hace recordar a los gráficos de Guamán Poma de Ayala. Con esto se resalta el conflicto entre lo andino y lo occidental, un encuentro en donde el poder se ejerce racista y violentamente. El cuerpo crucificado, entonces, es aquí el cuerpo de la víctima, del desaparecido indígena quechuahablante que, en vez de misericordia y comprensión, recibió maltrato de parte de la autoridad religiosa.

Pareciera, hasta aquí, que lo mostrado por el artista tiene que ver la representación de una víctima que nada ha podido hacer por defender sus derechos de la fuerza de la autoridad. Sin embargo, una mirada más detenida ayuda a ver cómo Delgado hace mucho más que esto. La máscara puneña no está simplemente representando al ande victimizado. Más bien, en ella, en la mirada desorbitada que nos dispara, en los dientes afilados que nos enseña, en las formas puntiagudas que se desprenden de su rostro, se revela algo más. La máscara nos está confrontando, prácticamente está amenazándonos. No se trata simplemente de la víctima que ha muerto bajo el maltrato de las duras palabras que desprecian su humanidad. En ella hay una rebelión frente a la situación desfavorable. Lo andino, en tal sentido, no sólo reclama por el maltrato, sino parece dispuesto a defender lo suyo. Con la máscara puneña, el cuerpo se hace peligroso, parece dispuesto a responder a la violencia ejercida contra él.

Esta es una significación que ha sido recurrente en la obra del artista. Lo andino es pensado por Delgado no solamente en función de su dolor, sino además como algo que, a pesar de su

condición marginal, existe todavía alerta a la reacción. En la serie de *La República Fallida*, el autor revisa nuevamente esta imagen con su obra *En un banco de oro II*:



Un cuerpo anónimo está enteramente vendado y sujetado con sogas. Incapaz de movimiento, se sienta sobre el “bando de oro” peruano: la eterna promesa de la riqueza nacional por ser explotada y aprovechada. Pero en la cabeza amenaza la roja máscara puneña, indomable en sus formas, nuevamente amenazante. Ella contradice la pasividad forzada del cuerpo, que permanece momificado mientras que su parte superior está llena de vida y dispuesta a la agencia.



Ahora bien, retornemos a *De Cuerpo Presente I*, para fijarnos en algunos otros detalles fundamentales: la víctima indígena está tomando el lugar de Cristo, del asesinato cruel e injustamente por la autoridad religiosa. Pero en la obra de Delgado no vemos una cruz. El cuerpo toma la forma del crucificado pero no está clavado a nada. Las manos y los pies lucen sanos, al igual que el resto del cuerpo, en el que no hay rastros de sangre, de maltrato. Se puede decir que el sujeto andino, el que es víctima pero a la vez el que amenaza con reaccionar, no está mostrado aquí como el que sufre el abuso de la crucifixión por parte de quienes ostentan el poder, sino como el que *se apropia* de la figura cristiana. En tal sentido, la pieza no es simplemente una crítica a la religión. No hay aquí simple maniqueísmo que confronta a lo andino (el enmascarado crucificado) con lo occidental (las palabras violentas del representante de la iglesia). Más bien, la víctima se apropia de la *fe cristiana* para confrontar, en específico, a la figura de la *autoridad cristiana*, despojada de su relación con la verdadera fe. La víctima indígena no es, aquí, el Cristo que sufre, sino el que lucha contra la injusticia a la vez que opta por el amor incondicional hacia todos, en tanto que en todos se encuentra el rastro de la humanidad que la autoridad religiosa le negó a la víctima.

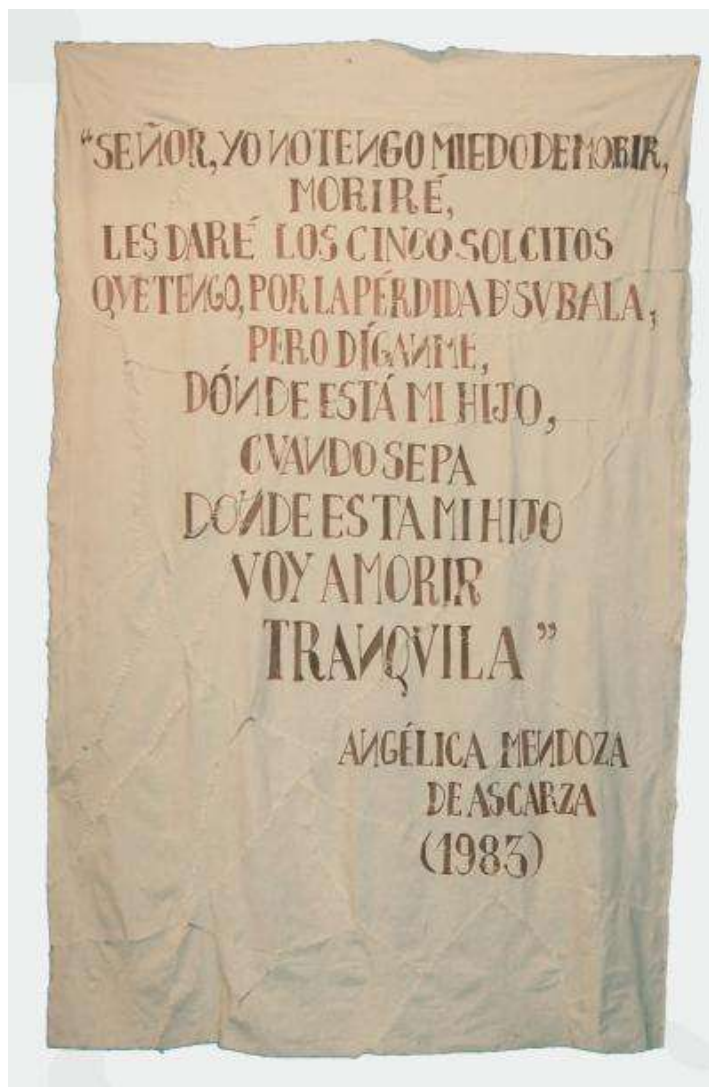
De Cuerpo Presente II



Vemos, en esta pieza, un saco y un pantalón que carecen de un cuerpo al que vestir, parecen abandonados a su suerte, ya sin ningún propósito, sin utilidad. Las ropas están posicionadas en la misma forma en que lo estaba el cuerpo en *De Cuerpo Presente I*, insinuándose así que presenciamos ahora las vestimentas del indígena violentado y excluido. Ahora bien, nótese que la posición del traje alude no solamente al Cristo crucificado, sino además a un velorio de cuerpo ausente, como los que se solían realizar en la sierra peruana en los años de la violencia. En tal sentido, se trata de prendas que portan con un significado muy potente. Ellas representan al desaparecido que está aún presente en la memoria de los familiares, quienes lo despiden simbólicamente, aunque no tienen un cuerpo al que enterrar.

Este sentido se encuentra reforzado por las palabras que adhiere Delgado debajo de la figura de las prendas: “Soy algo sin vida pero que respira”. La frase es potente, en principio, por la sola forma de su enunciación: está dicha en primera persona. Las ropas no están, entonces, a su suerte; no son simplemente los deshechos que quedaron de la víctima. Las ropas *tienen una voz*, exigen ser escuchadas y comprendidas como más que sólo trapos inútiles. El artista convierte a las prendas del velorio, a las que se llora y se lamenta, en símbolos de lucha. Ellas hablan desde una ausencia que perturba: una que es *falta*, que es –todavía– una *espera*. El ropaje ya no está vacío; ahora nos confronta para dejarnos en claro que va a seguir allí, esperando al cuerpo que vestía. O dicho más propiamente: esperando que se trate con dignidad al desaparecido, al que no se le reconoció su humanidad.

Delgado parece optar, en tal sentido, por asumir la postura del trauma en el familiar de la víctima. Este no ha logrado superar el hecho violento, no ha logrado dar a su ser querido la “segunda muerte” de la que habla Zizek, aquella que ya no es material sino simbólica y resulta necesaria para culminar con el proceso de duelo. Por ello, el cuerpo ausente no cesa de retornar y las ropas vacías e inertes no dejan de respirar. Pero la idea no es quedarse en la inacción y melancolía del trauma. Si bien las ropas no tienen un cuerpo que cubrir, están poseídas por la *dignidad* que le proveen las palabras, por la voz que reclama directamente: no es cierto que esté ausente: no es cierto que me haya diluido de la realidad: mi desaparición no es un hecho casual, es una injusticia. Que las ropas *respiren* significa que las huellas de la desaparición todavía vibran y demandan atención. El trauma, en este sentido, no permanece para generar inercia, sino para hacer del recuerdo un impulso para la activa búsqueda de justicia. La posición del familiar, por ello, tiene agencia y propósito, lo que se revela de forma más clara en las siguientes piezas de la muestra.

Sin palabras

En este caso, Delgado decide no utilizar ninguna imagen y llenar el tocuyo de palabras. Estas, es importante resaltarlo, le pertenecen a la fundadora y primera presidenta de la ANFASEP, Angélica Mendoza de Ascarza, conocida como “mamá Angélica”. Nos concentramos más directamente, ahora, en los familiares de las víctimas y sus acciones. La cita que elige el artista corresponde a un momento de confrontación directa entre el familiar y la autoridad militar. Cuenta mamá Angélica que, mientras buscaba entre los cuerpos destrozados a su hijo desaparecido, la abordaron militares para exigirle que se marche del lugar, mientras disparaban sus armas al aire. Es entonces que ella se acerca a ellos y, no con actitud dolida ni en busca de la lástima de los armados, les lanza las palabras que se leen en la obra, en un tono que evidentemente desafía su autoridad. Delgado rescata este momento en el que el familiar del desaparecido, aunque sabe del peligro latente que corre, enfrenta directamente a la amenaza y ejerce su activa capacidad de lucha. No es arbitrario, pues, que se hayan elegido estas palabras.

Resulta típico encontrar citas de testimonios en las que la víctima se presenta a sí misma en una situación de desamparo absoluto, lo que lleva a que no realice exigencias sino ruegos. Mamá Angélica representa, en la obra de Delgado, a una víctima que sí exige y se pone a sí misma como sujeto con agencia. La principal cualidad que esta pieza le atribuye a la madre ayacuchana es la de la valentía.

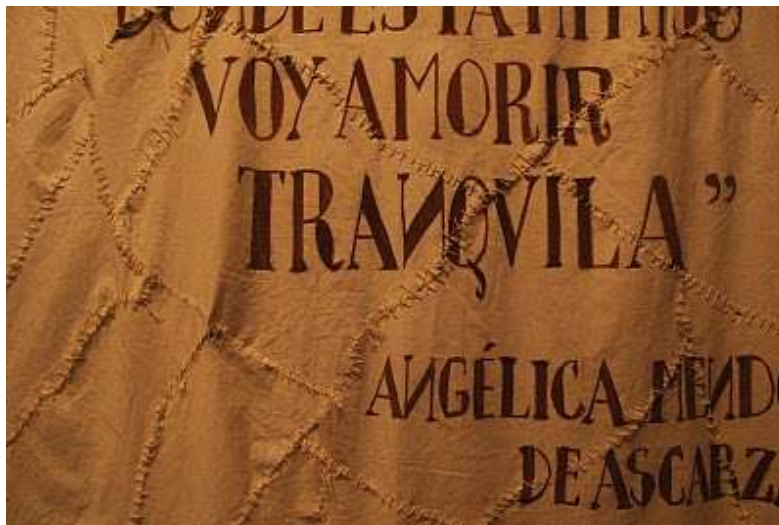
Este es un personaje que ha aparecido más de una vez en las creaciones del autor. En *Rompimiento de gloria*, pieza correspondiente a la exhibición de *La República Fallida*, ella es nuevamente la protagonista:



Mamá Angélica aparece aquí en un ambiente desolador. Nubes oscuras la rodean y aves que parecen ser gallinazos vuelan los cielos, probablemente en busca de cuerpos muertos que devorar: los cuerpos de los desaparecidos. Ella está al centro y ha sido pintada con tonos grises; sostiene en sus manos la nota que le hizo llegar su hijo desaparecido mientras estaba preso en el cuartel, en la que le pedía buscar un abogado e insistir diariamente por su liberación –fue el último rastro que tuvo de él. Y sin embargo, a pesar de todas estas señales desalentadoras, mamá Angélica mire al frente. En su rostro no hay tristeza, no hay cólera, no hay deseo de venganza.

Mira al frente con decisión y muestra el pedazo de papel: el resto visible del sujeto desaparecido¹. Esta no es una mujer cansada de buscar, no está asustada por el contexto desolador ni se entrega a la pasividad del llanto. El gesto de su rostro es estable y confronta al que observa la obra, solicitándole –con la firmeza y delicadeza con que hace demandas una madre– que se adhiera a su causa.

Ahora bien, si retornamos a la obra *Sin palabras*, constataremos que, como ocurre en las otras piezas de esta serie, la fortaleza de la víctima es paradójica. La fragilidad también se hace presente y parece, en cualquier momento, desestabilizar la posición activa del familiar en busca de sus seres queridos. Veamos una imagen en detalle para comprender mejor esta ambivalencia.



A diferencia de las otras piezas, esta no consiste en un largo y uniforme trozo de tocuyo. Aquí Delgado opta por romper en varios pedazos el material para luego reunirlos por medio de un cocido poco sutil. Las palabras de mamá Angélica, por ello, están llenas de trazos bruscos que pueden ser leídos como heridas. La valentía del familiar no debe ser asumida, entonces, sólo como una actitud heroica que admirar y celebrar. El artista busca una reflexión más profunda. Podría decirse que la capacidad de lucha se encuentra bajo una constante amenaza de ser quebrada por las terribles condiciones bajo las que tiene que desarrollarse. Los pedazos del tocuyo están, todos, a punto de separarse, con lo que las palabras de mamá Angélica dejarían de tener sentido y fortaleza: la lucha habría terminado. Aunque lo contrario también se podría decir: es precisamente la fortaleza de las palabras la que hace que los trozos se mantengan unidos, lo que le da sentido al mensaje. Según esta última lectura, no son las piezas las que están por romper a las palabras, sino que son estas las que logran unir a aquellas, que representarían el caos y desconcierto en que se ve sumido el sujeto cuando, en medio de los cuerpos desechos, busca desesperadamente a su familiar desaparecido.

¹ Un observador que no conozca la historia de la carta del hijo de mamá Angélica podría interpretar que se trata de un pedazo de tela, un pedazo de sus ropas. En ese caso, sería el mismo el efecto que genera la obra.

La Luchadora

Esta es, sin dudas, la pieza más importante de la muestra. Fue la primera que realizó Delgado y a partir de la cual se inspira la producción de las demás. En ella, presenciamos los rostros de mujeres ayacuchanas, todas ellas madres que son miembros de la ANFASEP. Vemos, entonces, a mujeres que han perdido a un familiar cercano en el contexto de la violencia y no han podido recuperar su cuerpo. Todas ellas se han enfrentado a la tragedia de la desaparición y, como sabemos, no han recibido apoyo de las organizaciones militares, del Estado ni del conjunto de la sociedad, que ha preferido optar por la indiferencia. Todas ellas, además, son mujeres de los andes, quechuahablantes y de proveniencia muy pobre. Se trata, pues, de sujetos subalternos que sufren y han sufrido no sólo de la guerra sino de exclusión y discriminación sistemática. Representan por ello la marginación más profunda del país en sus diferentes dimensiones: económica, política, cultural, educativa, cívica. Representan, además, a la memoria dolida de los hechos violentos, que suelen golpear directamente a los cuerpos de los hombres, pero dejan sus huellas en la vida de las mujeres. Kimberly Theidon (2007) ha dicho, en ese sentido, que la

memoria tiene género: es la mujer la que carga con el peso de la guerra y narra sus atrocidades desde una posición desprotegida.

En el imaginario colectivo peruano, la mujer andina que ha sufrido de la violencia es la mujer que llora, la mujer que se ha quedado sola, que no tiene agencia y pide desesperadamente por atención y ayuda. No es eso lo que vemos en la obra de Delgado. Él, en vez de representar a esa mujer desconsolada, a esa mujer que carga con el peso de la memoria, representa a las mujeres que han tomado la opción de asociarse, mirar al frente y luchar por los derechos que les han sido negados. Son sujetos con agencia. Pero son, además, sujetos que nos miran con confianza. Los rostros no nos observan desde el rencor y no lo hacen con el agobio de quien lucha con todo en contra. Sus miradas, sus expresiones, nos hablan de mujeres que confían en su proyecto y en la asociación entre ellas. En sus rostros hay esperanza y parecen llamarnos a unirnos a su conjunto, a una lucha que no consiste en usar la cólera del excluido para ser más fuerte que la autoridad abusiva, sino en la congregación de voluntades dispuestas a ejercer cívica, democrática y moralmente la pugna por el reconocimiento. Delgado no hace que las madres ayacuchanas nos digan “Haz justicia por mí”, sino “Haz justicia con nosotras”.



Detalle de “La Luchadora”

La significación que se le da aquí al gesto del rostro es muy importante. Al concentrarse en la faz del sujeto, el autor busca que nos identifiquemos directamente con la singularidad de los personajes representados. La potencia de la obra reside, por tanto, en que experimentamos una confrontación con los familiares de las víctimas que nos exige sentirnos parte de su proyecto. Mirar los semblantes amables y seguros de las madres nos permite aliarnos a ellas de igual a igual; no sirve aquí la actitud del buen samaritano que desea dar una mano a los desfavorecidos para alimentar su buena conciencia. Lo que se genera es un sentimiento de compromiso ético.

Como afirma Levinas (1967: 237-254), el encuentro con el otro es el encuentro con lo *infinito*: con aquello que no puedo abarcar, que no puedo atrapar: aquello de lo que no me puedo adueñar, en tanto que cada sujeto es absolutamente singular y no puede ser categorizado por mis estereotipos. Y este es un encuentro que se da en el rostro. Cuando observo la singularidad del otro –su capacidad para siempre sorprenderme con su gesto– me puedo hacer consciente de mis propios límites. La franqueza de la mirada sirve, en este sentido, para advertir que tengo una responsabilidad con aquel que me confronta desde su propia infinitud, desde su propia identidad irrepetible. Por eso, los rostros de las madres nos acercan a la conciencia de la injusticia que cometeríamos si simplemente volteamos la mirada, si no nos dejamos impresionar por sus gestos llenos de dignidad.

Es así que podemos afirmar que Delgado va más allá del paradigma clásico del trauma. El discurso académico sobre la memoria y la reconciliación ha considerado que los individuos que han sobrevivido a procesos de violencia devienen en estados de “desvalimiento e impotencia”: la subjetividad se vuelve incapaz de desarrollarse exitosamente y queda desestructurada (Kaufmann 1998). Pero claramente no es esto lo que vemos en las piezas de este creador: las madres no residen en lo traumático, sino que elaboran su sufrimiento para convertirlo en acción y lucha por sus derechos más fundamentales. No nos encontramos aquí con mujeres traumadas, sino *asociadas* para la búsqueda cívica del reconocimiento público.

Ahora bien, como en las piezas anteriores, es posible notar aquí también que la referencia a la agencia de la víctima es paradigmática: está ligada a la fragilidad que también reside en estos sujetos. Los rostros han sido pintados en diferentes piezas pequeñas de tocuyo, para luego cocerlas toscamente entre sí. De tal modo, la unión de los retazos es frágil, parece siempre que está a punto de romperse. Las condiciones profundamente desfavorables en las que estas mujeres realizan su labor hacen que su asociación se encuentre en pie más por el espíritu de sus miembros que por los recursos de donde proviene. Delgado nos muestra al subalterno que actúa, que no está solo, que tiene esperanzas, pero a la vez a aquel que sigue siendo excluido y al que no se le reconoce una voz capaz de influir significativamente en los relatos oficiales. Es a la misma paradoja que responde, me animo a considerar, la presencia de un espacio vacío entre los rostros, casi al centro de la obra. La asociación de estas mujeres gira alrededor de una falta, de una ausencia que la sustenta. El desaparecido está allí proveyendo la posibilidad de la conjunción de voluntades, pero a la vez está allí perturbando la chance que tiene cada uno de estos sujetos de darle un sentido más completo a sus vidas.

Es importante resaltar que esta no es una obra culminada. La intención de Delgado es completar la pieza con los rostros de todas las madres de la ANFASEP. Tras ello, tiene la intención de regalarles *La Luchadora*, para que –probablemente– la obra sea parte del Museo de la Memoria en Ayacucho, representando la lucha que estas mujeres llevaron a cabo con valentía, cuando

todo a su alrededor parecía advertirles que más seguro era cubrirse los ojos, cerrar la boca y vivir como si nada hubiera pasado.

Conclusiones

La mayor virtud del arte de Delgado reside, a mi juicio, en la negación que allí se hace de las dinámicas dialécticas y simplistas entre la víctima y el victimario. Discursos académicos y mediáticos han insistido en resaltar, desde que se inició el conflicto armado interno, una bien definida diferencia entre los personajes que ejercieron la acción con violencia y los que padecieron pasivamente del maltrato. Esta versión de la memoria concibe que la agencia del mal golpeó a la resignación de la inocencia, con lo que la víctima queda definida bajo las formas del lamento y el desaliento. Para nuestro autor, sin embargo, víctima no es sinónimo de sufrimiento. Lo que a él le preocupa es representar otras diversas características que nos ayudan a reflexionar más complejamente la situación de los supervivientes de la guerra. Esto ya se revela, incluso, en el mismo título de la serie aquí examinada. *Morada del alma* es la traducción que Delgado prefiere hacer de “Ayacucho”, en vez de la más dramática y siniestra versión del “Rincón de los muertos”.

Como se ha querido revelar, una de las estrategias del artista consiste en mostrar la paradoja de la víctima: ella lucha y actúa, pero a la vez se encuentra en una situación precaria. Por ello resulta tan importante el uso del tocuyo como material de las obras. Un objeto rústico y cotidiano es empleado por sí mismo como expresión estética, para resaltar lo que se deposita sobre él. Ya antes Delgado había hecho algo parecido en su serie *Entre flores e infortunios*, donde pintó imágenes de la violencia encima de telas de flores que, cito al autor, “usualmente se utilizan en las casas de la clase media, media alta, zonas urbanas, para tapizar muebles, para cubrir camas, cortinas”.



Instantes eternos y repetibles*Viudas y vida*

De este modo, se opuso la violencia de la guerra sufrida en los andes a la cómoda indiferencia de la capital. Las intenciones de las series son, por cierto, distintas. En estas últimas piezas se resalta la invisibilización que se hizo de las víctimas, mientras que en *Morada del alma* se hace énfasis en los esfuerzos de ellas por hacerse notar a pesar de las condiciones desfavorables. Pero en ambos casos se revela un importante propósito del artista: en un país en donde la violencia se ejerció contra los más pobres, el material cotidiano se convierte en insumo para resaltar las contradicciones que están a la base del conflicto y siguen siendo ignoradas por los discursos hegemónicos.

Así pues, estamos ante una forma de arte que tiene como propósito principal la denuncia política. Delgado insiste en crear imágenes que sean capaces de transformar en alguna medida el “pensar, hacer y sentir” del espectador. Para ello, se cuestiona desde la posición subalterna: repito, *desde* ella, no *en vez de* ella, porque se trata de obras en las que la voz de la víctima de la violencia no es estereotipada ni ideologizada. No hay rastro partidario en estas manifestaciones. Más bien, la afiliación que se propone es nueva y, precisamente por ello –por su negación de las lógicas meramente dialécticas, donde el sentido no está en revelar nuevos registros de sensibilidad sino en enfrentar la oposición hasta imponer una verdad–, es realmente justa, en tanto que se ponen a la luz condiciones complejas antes no visibilizadas. Por eso el autor afirma que su intención no es anunciar certezas, sino generar espacios de reflexión: espacios en donde el pensamiento crítico sea capaz de insertar al sujeto en la duda acerca de su posición moral frente a las injusticias vividas en el país.

BIBLIOGRAFÍA

KAUFMANN, Susana

1998 “Sobre violencia social, trauma y memoria”. Trabajo presentado en el seminario Memoria Colectiva y Represión. Montevideo, noviembre.

[Disponible en: <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/GKauffman.pdf>]

LEVINAS, Emmanuel

1967 “La filosofía y la idea de lo infinito”. En *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*. Madrid: Síntesis, pp. 237-254.

RANCIERE, Jacques

2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

THEIDON, Kimberly

2007 “Género en transición: sentido común, mujeres y guerra”. En: *Memoria. Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos*. Número 1, Lima, pp. 9-28.