

LOS MURALES DE OLFER

**María Eugenia Ulfe* y
Sebastián Muñoz-Najar****



Olfer Leonardo, nacido el 18 de mayo de 1986, es escultor de profesión y militante del Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (Movadef). Su primera infancia coincide con el momento dramático del primer gobierno aprista y el inicio de la más terrible recesión y crisis económica que atravesó el país. La política económica, la inseguridad y la violencia que arreciaba en las ciudades del interior y en Lima crearon un clima de incertidumbre y malestar general, a lo que se suma el imaginario de largas colas para comprar productos básicos y los cortes de luz y agua. Entre los recuerdos del artista está el tallar las velas reservadas para los apagones en su casa de San Juan de Miraflores, y la experiencia de la carestía en su hogar era explicada por sus padres —artistas de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas

Artes del Perú, Ensabap (al igual que Olfer), de los años setenta y ochenta— como el resultado de la desigualdad social. Ellos le enseñaron a desconfiar de los medios y a asumir la necesidad de un cambio social profundo, y sus miradas críticas al sistema fueron materia de conversación familiar.

Olfer también recuerda que familiares y amigos de su familia participaron del conflicto armado interno, tanto desde las filas del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) como desde las Fuerzas Armadas. Una figura cercana, un amigo de la familia y fuente de inspiración fue Félix Rebolledo, artista y docente de la Ensabap. Olfer lo recuerda “como un gran artista, comprometido con sus ideales y su época”. Félix Rebolledo murió en la matanza de los penales del primer gobierno aprista el año que Olfer nació. Sin embargo, el joven artista reconoce su presencia en su obra y en su memoria. Para él, estas son experiencias que

* Antropóloga, Pontificia Universidad Católica del Perú. Grupo Memoria del IEP.

** Sociólogo, Pontificia Universidad Católica del Perú. Grupo Memoria del IEP.

marcan su trayectoria artística y política. Como él señala:

Esta experiencia y otras posteriores se reflejan en mi obra en dos ejes principales: la primera en la lucha por los derechos fundamentales y la segunda, por una verdadera reconciliación nacional a través de una amnistía general. Murales como “Perú for Sale”, “Secuestro de Atahuallpa” o “Pueblo rebelde” condensan visualmente cómo el neoliberalismo golpea a nuestro pueblo trabajador, exprimiéndolo y explotándolo. La nueva concentración capitalista de tierras arremete contra las comunidades desalojándolas. Y también el saqueo de nuestros recursos naturales. La receptividad con la población siempre fue de gran envergadura, dándonos todo su apoyo y ayuda. En el extranjero tomé contacto con organizaciones de refugiados políticos y pude producir banderolas para movilizaciones como en el Día Internacional del Prisionero Político en Buenos Aires, por ejemplo. Aunque hay muchos temas que aún me faltan abordar.

En el uso de la estructura gramatical, Olfer hace un juego interesante del yo singular y el yo plural para denotar que él forma parte de una organización más amplia, desde donde, con ayuda de la tecnología mural, logra plasmar una opinión política. Es el sujeto político ideologizado en acción. De ahí que la articulación de las imágenes y los discursos que estas recrean y los propios discursos del artista

sean tan relevantes para entender la efectividad de la intervención del mural en el espacio público.

Olfer ha adquirido un lenguaje que le permite moverse de un recuerdo de infancia a un programa político alineado actualmente con la actividad de su organización, Movadef. Este lenguaje se gestó durante sus estudios en la Ensabap, donde se nutrió de la tradición del muralismo latinoamericano, en particular de artistas como el peruano Teodoro Núñez Ureta o el mexicano Diego Siqueiros, y de obras como las del ya citado Félix Rebolledo. Pero además de un lenguaje artístico, Olfer adquirió durante esos años un particular enfoque político que lo lleva a pasar al terreno de la experiencia.

Desde la Escuela de Arte y las actividades del movimiento estudiantil —dice Olfer— tenía inquietudes políticas en tener una radiografía de la sociedad. Formé parte de círculos de estudios marxistas. Me entusiasmé en conocer más de cerca el proceso de lucha armada en el Perú. Me entrevisté en las cárceles con los presos políticos y de guerra (del Partido Comunista). Me fui a vivir en las comunidades altoandinas de Ayacucho, a palpar de cerca las causas y consecuencias de la guerra, conocer los procesos de reconciliación. Cuando muralizaba en Ayacucho, nació en Lima el Movadef (Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales). El programa del movimiento me dio mayor claridad en el objetivo de la propuesta mural. Me hice activista del movimiento.

Imagen 1: Pueblo rebelde



Esta apropiación del pasado por los jóvenes miembros de Movadef generó un encendido debate en la opinión pública hace unos meses debido a la legitimación del proyecto político del PCP-SL y la demanda por una amnistía general. En este debate se deslegitima la experiencia de los jóvenes porque, como lo hemos trabajado en otro artículo¹, carecen de acceso a la experiencia del *haber estado ahí*. Pero en el caso de Olfer cabe destacar dos aspectos: en primer lugar, esta afiliación política deviene de una activa curiosidad académica y política, que lo lleva a las cárceles y a las alturas de Huanta. Olfer no es, pues, el receptáculo pasivo de un anticuado adoctrinamiento ni de “manuales de bolsillo”; es agente de su propia vinculación con el pasado. Él necesita construir esa vivencia en sí mismo para transmitirla visualmente, y ahí es donde precisamente radica su eficacia, en el arraigo. El arraigo construye un sentido de pertenencia e identificación con el colectivo, y además le da sentido a la experiencia. En segundo lugar, el programa político de Olfer se enmarca en una noción particular de la función del arte como exploración estético-política dialogante, que es una tradición de usar el arte como canal de comunicación y movilización de lo social (Brett 1986, Milton 2009). Como él lo explica:

El mural como arte de masas consiste también en transmitir la experiencia que hemos ido adquiriendo técnicamente y también a impulsar el debate. La ejecución mural suma a artistas locales y a la población. La creación es colectiva y el objetivo es que el colectivo se apropie.

Nuestro país tiene una larga tradición de trabajo de la memoria a través del arte. Pensamos en

los pumpines como género musical (Ritter 2003), los retablos (Ulfe 2011), las tablas de Sarhua (Gonzales 2010), las pinturas (Milton 2009), los monumentos (Milton 2011) o incluso los nuevos espacios de memoria (Réategui 2010, Milton y Ulfe 2010 y 2011). También la producción teatral senderista (Valenzuela 2009) participa de este complejo entramado de representaciones y memorias diversas.² Sin embargo, en la actualidad se abre un nuevo desafío tras el reconocimiento de que una nueva generación, a través del arte y la política, se ha abocado a resignificar su propio vínculo con el pasado. La memoria de quienes no vivieron el conflicto o de quienes guardan únicamente recuerdos de infancia — aquella memoria que además de las propias experiencias trae consigo las promesas y los deseos de los padres — es tan diversa y conflictiva como las que la precedieron.

Así, pues, en un campo de la memoria heterogéneo y politizado, se plantean las siguientes preguntas: ¿qué lugar ocupan trabajos como los de Olfer en las actuales batallas por la memoria? ¿Cuál es la efectividad política del trabajo de la memoria a través del arte en la construcción de memorias para generaciones que “no tuvieron la vivencia de primera mano”? Y, particularmente, ¿qué posibilidad tiene el arte muralista para transmitir y legitimar el programa ideológico de una organización como Movadef? Quizás una posible respuesta se encuentre en la articulación de la reconciliación y la amnistía, como se hace patente en la explicación que nos brindó Olfer sobre el mural “Mamá Esperanza”.

¹ Véase: http://www.revistargumentos.org.pe/fp_cont_1230_ESP.html

² La participación de las memorias senderistas en un complejo entramado puede ser polémica en términos políticos, pero — o quizás por ello — son absolutamente vigentes en los diálogos sobre representaciones del pasado. Las memorias que se elaboran desde Movadef participan también de dicho entramado, pero no se asimilan a ninguna de las memorias de la generación anterior.

Imagen 2: Mamá Esperanza



“Mama Esperanza” es el sexto mural del artista concretado en Huanta, Ayacucho, el cual forma parte de un conjunto de murales que el artista denomina *Huanta: murales por la memoria y la verdad histórica*. Este proyecto surge luego de haber vivido en Huanta en comunidades altoandinas. Para Olfer,

[...] estos murales condensan la experiencia directa de las personas que conocimos, quienes tienen a algún familiar desaparecido; su trajín es también de justicia, buscan tener un lugar donde visitarlos y homenajearlos. Muchos de ellos solo quieren que les pidan perdón, no quieren dinero, ni juicios. He conocido lugares donde conviven en comunidad familias que antaño fueron enfrentadas durante el conflicto, pues necesariamente tuvieron que reconciliarse.

La efectividad de la propuesta gráfica para el artista radica en su interpretación, que es un producto colectivo y refleja una experiencia compartida. De alguna manera busca inscribirse en la línea de

trabajo testimonial, la cual, así no forme parte de una vivencia personal, se apropia de la experiencia de segunda mano.

Sigue Olfer explicando su obra: “[...] bajo esta mirada concretamos esta propuesta. El lema de la banderola apunta justamente a la reconciliación entre familias, comunidades, y en futuro, a la reconciliación nacional. Es un homenaje a las madres que incansablemente buscan a sus deudos y siguen adelante”, lo cual también convierte a su obra en pieza fundamental para asociaciones ayacuchanas como Anfasep, principalmente formada por mujeres quechua hablantes que se conocen en sus búsquedas cotidianas de familiares secuestrados, muertos o desaparecidos. Lo interesante de una propuesta plástica como la de Olfer es que nos presenta los usos de las tecnologías de la memoria. Aquí el arte emerge como una tecnología que permite la expresión y manifestación de una imagen, que al intervenir en el espacio genera discursos, sensaciones y experiencias diversas. La

imagen deja de pertenecer solo al autor directo, y al quedar inscrita en una pared, se vuelve propiedad del colectivo social. No sabemos qué dice el transeúnte sobre la imagen. Solamente vemos que hay un proceso de objetivización que se genera con esta, ya que enmarca y objetiva una escena de la guerra que es compartida por quienes aún buscan a sus familiares. Al objetivar el momento, en realidad ese instante puede ser de cualquiera, es decir, puede pertenecer a un deudo de Sendero como a uno de las Fuerzas Armadas, a una mujer, a un varón, a cualquiera. La interpretación es propia, y ahí radica precisamente la efectividad de la imagen, en los distintos discursos y sensaciones que esta pueda producir en los transeúntes. Olfer aspira, a través de su método dialógico, a promover estas apropiaciones multivalentes de la población. En tanto potencia e intención, es importante destacar este proceso de objetivización, puesto que resulta común al proyecto del muralista, con lo que se forma una continuidad visual y de argumento político a través de sus trabajos, sea que reflejen el diálogo con las mamitas de Huanta o los presos políticos.

La cadena de equivalencias que unía la reconciliación y la justicia a través de la judicialización ha sido modificada. En otros murales, Olfer será más evidente en su compromiso político, y ahí aparecerá la amnistía junto con la reconciliación nacional. Esta transformación es operada a través del arte muralista como una intervención directa en el espacio público. Es una apropiación de una imaginería y un discurso funcional al programa político de Movadef, en el cual se estipula que

La amnistía general para los presos políticos y perseguidos sociales es la forma de resolver nuestro problema interno contra quienes creen que solo la cárcel hace justicia, traficando y viviendo de los muertos de la guerra. Esta ya ha terminado, y los muertos son de todos.³

Pero se trata también de una apropiación de las memorias, una resignificación del pasado que conduce a un nuevo sentido de la política posconflicto funcional a ambos bandos armados. A pesar de las fuertes críticas que recibe Movadef como movimiento, las obras de Olfer continúan ganando muros, por vías formales, dentro y fuera del país. Tal es el caso del mural “Amnistía general para el Perú”.

Imagen 3: Amnistía general para el Perú



³ Véase: <http://www.facebook.com/movadef.movadef>

En el marco del encuentro latinoamericano de muralismo realizado en Buenos Aires, cuyo tema era la hermandad latinoamericana, Olfer realizó el mural “Amnistía general para el Perú” en el distrito de Benito Juárez. Para el artista,

[...] este, un tema candente para nuestra sociedad, es la solución política a los problemas derivados de la guerra interna, que se dará a través de una amnistía general para policías, civiles y militares, y así poder cerrar un capítulo duro de nuestra historia. Siendo conscientes de la verdad de los hechos y mirar hacia adelante, se le dará solución a miles de peruanos exiliados, presos, requisitorizados, expatriados.

Sin embargo, y quizás de manera paradójica, el mensaje que el artista califica como uno de unión solo puede ser enunciado desde el extranjero. El proyecto artístico de Olfer, en particular, y el proyecto país de Movadef, en general, dependen de circuitos internacionales donde la figura legal de la apología al terrorismo no los obstaculice. Por ello, para entender la apropiación del espacio público realizada por este artista —y la múltiple audiencia frente a la que legitima su proyecto—, es fundamental comprender las redes institucionales que a nivel internacional le permiten concursar por muros, obtener prensa y relacionarse con diversos movimientos artísticos y políticos. Al respecto, cabe señalar que Olfer es miembro de la Aspap, Asociación Peruana de Artistas Plásticos, afiliada a la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP-Unesco), además de ser delegado del movimiento de muralistas argentino, de la red internacional Italo Grassi y del grupo EDAM México.⁴

4 Las múltiples membresías de Olfer nos exigen problematizar la función de sus murales para el programa de Movadef, puesto que, a pesar de representar y legitimar el proyecto de amnistía, dichas obras se inscriben también en otros programas artísticos y políticos. Esta inscripción multivalente permite el encuentro de discursos diversos. Consideremos, por ejemplo, que el mural por la amnistía se hizo en el marco de un encuentro muralista por la hermandad latinoamericana. De ahí que pueda notarse las agendas entrecruzadas y también la puesta en uso del arte en su valor comunicativo para “narrar” un relato.

Esta breve exploración de los murales de Olfer Leonardo nos permite visibilizar algunas líneas de reflexión pendientes en torno a la memoria. A través del arte se transmiten y construyen memorias visuales, sonoras, es decir, el arte se convierte en una plataforma privilegiada para transmitir las manifestaciones sensoriales de una experiencia pasada, pero también para apropiarse y reinventar el pasado vivido por una generación anterior (Hirsch 1996). Hay ahí una marcada intervención de lo político en lo cultural en la enunciación y visibilidad de la experiencia que se narra visualmente, y también una manera, a través de lo cultural, de ejercer una forma de control político. Imágenes como los murales de Huanta intervienen en el paisaje y espacio público, y no son espacios vacíos de contenido. Al contrario, al estar ahí exigen comentarios, respuestas, opiniones de los transeúntes. En nuestro país, las relaciones que a través del arte se entablan con el pasado se enmarcan dentro de una disputa política presente por el sentido de la política posconflicto. Los murales son intervenciones en el espacio público que participan de dicha disputa y demuestran el interés de un sector de jóvenes artistas y activistas afiliados, como en este caso a Movadef, por hacer suyo el pasado, al revalorar la intervención del PCP-SL en el conflicto. Finalmente, consideramos fundamental reconocer y comprender la agencia, los recursos y los canales a través de los cuales opera esta apropiación de la memoria y de la historia (reciente y pasada) a través del arte. Solo así es posible defender el sentido —y hacer visibles las paradojas y los sentidos— de la reconciliación. □

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brett, Guy (1986). *Through Your Own Eyes: Popular Art and Modern History*. Filadelfia: New Society Publishers.

Gonzales, Olga (2010). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.

Hirsch, Marianne (1996). *Past Lives: Postmemories in Exile Poetics Today*, Vol. 17, n.º 4: 659-686. *Creativity and Exile: European/American Perspectives II*. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1773218>

Milton, Cynthia (2009). "Images of Truth. Art As a Media for Recounting Peru's Internal War". *A Contracorriente*, vol. 6, n.º 2: 64-103.

_____ (2011). "Defacing Memory: (Un)tying Peru's Memory Knots". *Memory Studies* vol. 4, n.º 2: 190-205.

Milton, Cynthia y María Eugenia Ulfe (2010). "¿Y después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en post CVR Peru". *E-misférica* 7.2. Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-72/miltonulfe>

_____ (2011). "Promoting Peru: Tourism and Post Conflict Memory". En Ksenija Bibija y Leigh Payne (eds.), *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University Press.

Reátegui, Félix (2010). *Los sitios de la memoria. Procesos sociales de la conmemoración en el Perú*. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la PUCP, Fundación Konrad Adenauer.

Ritter, Jonathan (2003). "Historia de una música testimonial." *Cuestión de Estado* n.º 32: 80-82.

Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

Valenzuela, Manuel (2009). *El teatro de la guerra. La violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro*. Lima: Grupo Editorial Arteideia.

Este artículo debe citarse de la siguiente manera:

Ulfe, María Eugenia y Muñoz-Najar, Sebastián. "Los murales de Olfer". En *Revista Argumentos*, año 6, n.º 2. Mayo 2012. Disponible en http://www.revistargumentos.org.pe/los_murales_de_olfer.html ISSN 2076-7722