

IMÁGENES DE VERDAD: EL ARTE COMO MEDIO PARA NARRAR LA GUERRA INTERNA DEL PERÚ*

Cynthia E. Milton¹

Una mujer camina sola, mientras se limpia las lágrimas de los ojos con una mano. En la otra mano, sostiene distraídamente una hilandera de lana. Uno de sus zapatos está roto. Su espalda está ligeramente inclinada hacia adelante; no por el peso de su bolso, sino de su tristeza. Este dibujo, hecho a lápiz y pastel, se titula “Tras la sombra del dolor”². Aunque no hay escenas directas de violencia, el dolor de esta mujer y de su comunidad está inscrito en su cuerpo. Su dolor es visible para nosotros; tal es la capacidad del arte de narrar su experiencia. El arte ofrece un poderoso medio de expresión no verbal. Este artículo se ocupa de las artes visuales en la distribución de las memorias individuales y colectivas del conflicto reciente en el Perú. Dos premisas centrales son la base de esta investigación sobre el arte en el Perú post-Sendero Luminoso: en primer lugar, el arte actúa como un modo de comunicación, y en segundo lugar, a partir de esta comunicación podemos complementar nuestra comprensión histórica de la guerra interna del Perú. Este estudio exige, por lo tanto, ampliar los archivos a fin de incluir otros repositorios de memoria e historia, más allá de los registros producidos por el Estado y escritos³. Este enfoque es tanto más necesario para

* Université de Montréal. Publicado en *A Contracorriente: A Journal on Social History and Literature on Latin America*, Vol. 6, N° 2, Invierno 2009, p. 63-102 (<http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente>). Traducción de Ricardo Alvarado Portalino.

¹ Agradezco a Carlos Aguirre y Stephan Lynn, organizadores de la Conferencia “*Violencia y reconciliación en América Latina: Derechos Humanos, Memoria, y Democracia*”, celebrada en la University of Oregon, del 31 de enero al 2 de febrero del 2008, donde se presentó por primera vez este texto, así como a varios participantes de la conferencia por sus comentarios, sobre todo a Arturo Arias, Steve Stern y Kimberly Theidon. En el Perú, muchas personas me han ayudado en mi investigación: Ricardo Caro, Raúl Hernández, Ponciano del Pino, Javier Torres y Sofía Vera, entre otros. La asociación Servicios Educativos Rurales (SER) ha concedido generosamente su permiso para reproducir las imágenes presentadas en este artículo..

² Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la Memoria* (Ayacucho: Colectivo Yuyarisun, Ministerio Británico para el Desarrollo Internacional, Organización Holandesa para la Cooperación Internacional al Desarrollo, 2004), 17.

³ Para consideraciones sobre fuentes alternativas y la expansión de los archivos de los historiadores, ver a Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003); Steve J. Stern, *Remembering Pinochet's Chile: On the Eve of London*,

los grupos sociales cuya experiencia puede ser excluida por los registros escritos y para los lugares donde la presencia del Estado es débil, como las comunidades del altiplano peruano más afectadas por la violencia entre 1980-1992.

De 1980 a 1992, el Perú sufrió una grave guerra civil, la cual suele designarse como “conflicto armado interno”, iniciada por un grupo guerrillero maoísta que deseaba erradicar al Estado peruano, y agravada por la respuesta despiadada e indiscriminada de las Fuerzas Armadas. Para este período de conflicto, incluyendo los años posteriores a la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso (SL) en 1992 hasta el fin del régimen autoritario de Alberto Fujimori en el 2000, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) calcula que hubieron 69.280 muertos o desaparecidos, más de 43.000 huérfanos y unos 600.000 refugiados internos⁴.



Figura 1: “Tras la sombra del dolor”, por Luis Arango Cuba (Pampamarca, Vinchos)

1998 (Durham: Duke University Press, 2004); Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca: Cornell University Press, 1998); and Fernando Coronil, “Seeing History” *Hispanic American Historical Review*, 84:1 (2004): 1-4. Mis primeros pensamientos en este sentido se pueden encontrar en Cynthia E. Milton, “At the edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative paths to recounting the past”, *Radical History Review*, 98, 2007: 3-33.

⁴ CVR, *Informe Final: Conclusiones generales*. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

La apertura socio-política que dio origen a la CVR también ha creado otros espacios de debate público que antes no estaban disponibles, permitiendo así la creación de medios de comunicación alternativos para “contar la verdad”: por ejemplo, arte visual y de performance, sitios de memoria, cine, historias, humor, rumores y canciones⁵. La CVR entiende la importancia de diseminar el conocimiento de estos años a través de diversos medios de comunicación. Además de la contratación del grupo de teatro Yuyachkani para alentar a los testigos a declarar ante la Comisión, la CVR inauguró la muestra fotográfica *Yuyanapaq* (“Para recordar”) poco antes de la publicación de su Informe Final. La aparición de la CVR también marcó, en líneas generales, la posibilidad de hablar más abiertamente sobre el pasado, dando importante legitimidad a experiencias previamente rechazadas o silenciadas. Es decir, el “contar la verdad” se convirtió en parte del dominio público, a veces incluso a nivel nacional, más que en un asunto individual o grupal. Aunque las formas culturales del conocimiento siempre habían estado presentes –por ejemplo, en las tradiciones artísticas regionales, como los retablos ayacuchanos y tablas de Sarhua, que representan la violencia en madera pintada, o las letras de las canciones populares (huaynos y pumpin) que dan testimonio del abandono de las tierras natales y la desaparición de los seres queridos– estas formas no tuvieron prominencia, inmediatez, y reconocimiento público antes del presente. Estos modos se adaptaron una vez más en los años de posguerra y durante la CVR⁶.

A través de un examen de un corpus de obras artísticas que surgieron a raíz de la Comisión de la Verdad del Perú, este artículo explora cómo el arte cuenta el pasado y qué pasado es contado. En la preparación de las conclusiones de la CVR, y más tarde

⁵ Estos ocho modos no-oficiales de “contar la verdad” en varios países (Sudáfrica, Guatemala, Chile, Argentina, Camboya, Filipinas, Tailandia y la ex Yugoslavia) se discuten en Ksenija Bilbija, Jo Ellen Fera, Cynthia E. Milton y Leigh A. Payne (editoras), *The Art of Truth-telling about Authoritarian Rule* (Madison: University of Wisconsin Press, 2005). Véase también Elizabeth Jelin y Ana Longoni (editoras), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005).

⁶ Sobre los retablos, ver María Eugenia Ulfe, “*Representations of Memory in Peruvian Retablos*” (disertación Ph.D., George Washington University, 2005); sobre las tablas, ver Moisés Lemlij y Luis Millones, *Las tablas de Sarhua: Arte, violencia e historia en el Perú* (Lima: SIDEA, 2004). Jonathan Ritter estudia la transformación de huaynos y pumpin en “*Historia de una música testimonial*”, *Cuestión de Estado*, 32 (noviembre 2003: 80-82) y “*Music, Truth and Memory: Carnival in Rural Ayacucho before and after the Truth Commission*”, texto presentado en LASA, Montreal, 5-8 setiembre 2007.

como parte de las reparaciones simbólicas promovidas por la CVR, se llevaron a cabo concursos de arte titulados “Recuperación de la Memoria” en las regiones de Ayacucho (2003, 2004) y Huancavelica (2004)⁷, en la sierra peruana. Un consorcio de organizaciones no gubernamentales llamado “Colectivo Yuyarisun” organizó estos concursos de arte como parte de sus esfuerzos por difundir los derechos humanos y establecer un proyecto de memoria colectiva⁸. Para el concurso inicial, celebrado en el departamento de Ayacucho en 2003, poco antes de la publicación del Informe Final de la CVR, los miembros de Yuyarisun viajaron a ferias comunitarias en las 8 provincias de Ayacucho, donde invitaron a los jóvenes y adultos originarios de estas comunidades a expresar a través del arte sus pensamientos acerca de la verdad, la justicia, la reparación, la reconciliación y los años de guerra. Carteles y cuñas radiofónicas anunciaron este concurso y los siguientes. En el primer concurso, 177 personas presentaron 175 obras diferentes en las categorías de poesía, cuento (tanto historietas como cuentos cortos), canto, y pintura⁹. Debido al éxito del concurso inicial, a petición de las comunidades y con el apoyo de fondos internacionales, los concursos de arte se repitieron al año siguiente en las zonas urbanas de Ayacucho (301 participantes) y en la región Huancavelica (129 entradas)¹⁰. Concursos locales de arte se celebraron en Sacsamarca y Lucanamarca¹¹.

⁷ Para este ensayo, considero sólo dos categorías: dibujos pintados e historietas. En estudios futuros, tengo la intención de incorporar otras categorías. Mi exclusión de las obras escritas (narraciones, ensayos y poesía) no tiene la intención de perpetuar la percepción de las comunidades de la sierra como exclusivamente analfabetas. Los concursos Ayacucho 2003 y Huancavelica 2004 no tenían la categoría “ensayo”, que si hubo en el concurso urbano Ayacucho 2004, aunque en el primero hubo “historieta en texto” y en el segundo “narración”. Los 3 concursos tenían una categoría para el canto, y Huancavelica 2004 y Ayacucho 2004 incluyeron la categoría fotografía. Un cuarto concurso se celebró en Sacsamarca el 2004, para rendir homenaje a las víctimas de esta zona.

⁸ El Colectivo Yuyarisun se formó en 2002, y estaba integrado por FADA, FEDECMA, CIESA, IPAZ y SER. Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la Memoria* (2004), 5.

⁹ Dos obras fueron excluidas de la competencia final por no cumplir con el formato de cuentos o historietas. Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la Memoria* (2004), 8.

¹⁰ Una selección de obras de los concursos originales de Ayacucho y Huancavelica está publicada en la página web Yuyarisun: <http://yuyarisun.rcp.net.pe>

¹¹ *Rescate por la Memoria, Sacsamarca: trabajos presentados en el II Homenaje a las Víctimas de la Violencia Política, Mayo 2004* (Lima: Asociación SER, 2007). *Lluqnamarka: Llaqtanchikpa yuyariynin; Lucanamarca: Memorias de nuestro pueblo* (Lima: COMISEDH, 2007).

Un total de 607 obras artísticas presentadas en los concursos Yuyarisun de Ayacucho y Huancavelica narran las experiencias de la gente en las regiones afectadas. Este artículo está enfocado en las obras visuales: dibujos pintados e historietas. Gran parte de su contenido apoya las conclusiones de la CVR en el Informe Final. Sin embargo, el marco testimonial y el impacto visual de estas obras narran el pasado de una manera diferente, y tal vez, de este modo, ofrecen perspectivas divergentes de “la verdad”. Las imágenes de la verdad presentadas en los concursos Yuyarisun hacen hincapié en la memoria colectiva de las comunidades de artistas, nombrando experiencias de sufrimiento específicas y generales, individuales y comunitarias. Ellas desafían asimismo las posibilidades de reconciliación y hacen demandas claras de reconocimiento de la continuidad de la difícil situación en las regiones afectadas. Y, en muchas de las imágenes, son los recuerdos de la infancia los que salen a la luz en este arte testimonial.

Arte de Derechos Humanos en la Sierra

El gobierno y los grupos de derechos humanos utilizan a menudo diferentes medios para animar a los residentes locales a representar sus comunidades y su vida cotidiana. Los agrónomos de la década de 1990 (por ejemplo, los organizadores de los programas gubernamentales de lucha contra la pobreza dirigidos a las comunidades rurales, como PRONAMACH) solicitaban a los campesinos “mapear” sus comunidades y prácticas agrícolas. Una década más tarde, prácticas análogas fueron empleadas para fomentar la participación en las elecciones (por ejemplo, por el Instituto para la Investigación y Promoción del Desarrollo y la Paz en Ayacucho, IPAZ) haciendo que los miembros de la comunidad señalaran problemas potenciales, tales como la distancia entre sus hogares y las mesas de votación. Los primeros mapas podían ser “dibujados” colocando frejoles, mientras que las técnicas posteriores utilizaron lápices y papel. Los grupos también improvisaron juegos para la gente del campo, señalando las relaciones y necesidades comunitarias. Más recientemente, en un intento de preparar a las comunidades para testificar ante la CVR, los miembros de la Asociación Servicios Educativos Rurales (SER) organizaron talleres con miembros y líderes de la comunidad en los que “mapearon” escenas de violencia. Aunque sólo quedan algunos de los mapas

originales, un segundo taller se llevó a cabo tras la CVR, como medio para registrar esta información como memoria colectiva¹².

El fomento de la expresión a través del arte se remonta a por lo menos 1984, cuando varias organizaciones no gubernamentales, con el apoyo de Oxfam celebraron un Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina, para ilustrar la vida diaria¹³. El primer concurso se llevó a cabo el 24 de junio, “Día del Campesino” (también “Día de San Juan”) de 1984, seguido de un concurso anual hasta 1996, resultando en 7.004 obras. Uno de los objetivos era promover el conocimiento y respeto de las diversas culturas. Durante la más de década que duraron estos concursos, hubo la sensación de que se necesitaba una “reunión creativa” con la población campesina en una época de inflación extrema, pobreza creciente, y escalada de violencia¹⁴. Una parte de esta colección (3.500 obras) está ahora en el Centro Cultural de San Marcos, donde algunas han sufrido un proceso de restauración y digitalización. Estas pinturas han alcanzado la categoría de arte popular, “pintura campesina”, en los círculos limeños¹⁵.

La elección de privilegiar al dibujo y la pintura en los Concursos Nacionales por encima de formas artísticas y establecidas (por ejemplo, retablos y tablas) planteó algunas inquietudes de orden ético para los organizadores. Los organizadores de los Concursos Nacionales eran conscientes de que el uso de papel y lápiz estaba conectado con culturas externas, como la de los “conquistadores”, mientras que otras formas de arte, como los textiles y calabazas pintadas, eran modos de expresión cultural mejor

¹² Conversación con Ricardo Caro y Javier Torres, 3 de noviembre del 2005.

¹³ En el VII Concurso de 1990 participaron más de 50 grupos. Comisión Coordinadora Nacional del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina, *Imágenes y realidad a la conquista de un viejo lenguaje* (Lima: Comisión Educativa del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina, 1990), 35. Youngers ha situado bien la importancia de los grupos de derechos humanos en la respuesta a la crisis política de estos años. Ver Coletta Youngers, *Violencia Política y Sociedad en el Perú: Historia de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos* (Lima: IEP, 2003).

¹⁴ Comisión Coordinadora Nacional, *Imágenes y realidad*, 29.

¹⁵ El Centro Cultural de San Marcos expuso algunas de estas obras del 23 junio al 26 agosto del 2005. Una publicación surgió de esta exposición, *Imágenes de la tierra: Archivo de pintura campesina* (Lima: Museo de Arte de San Marcos, 2006).

establecidos en la sierra¹⁶. En efecto, una consecuencia de estos concursos de arte y de otros talleres de organizaciones no gubernamentales podría haber sido la enseñanza de métodos “occidentales” de representación y estructura narrativa, en los que la forma de expresión también podría influir en el contenido¹⁷. Además, si bien estas tecnologías de expresión podrían resolver el problema etnográfico de cómo promover la auto-representación, el hecho de que estas obras se produzcan para un consumidor determinado podría dar lugar en realidad a la “exotización” de los participantes y sus trabajos¹⁸.

Cada año se produjo una mayor participación en el concurso nacional de arte, a pesar de la crisis económica y la violencia política¹⁹. Los participantes fueron de todas las edades, de regiones pobres y profesiones humildes: pequeños agricultores, obreros, trabajadores temporales, amas de casa, carpinteros, artesanos, pastores, conductores, vendedores ambulantes, empleadas domésticas, pequeños empresarios, sastres, afiladores de cuchillos, albañiles, transportistas, pescadores, lavanderas, y vendedoras de verduras²⁰. Aunque se otorgaron algunos premios, el factor de motivación para participar no pareció ser la posibilidad de ganar, sino tener la oportunidad de comunicar conocimientos, costumbres, problemas y esperanzas²¹. De acuerdo con un participante de Ancash, “Quiero dar a conocer los momentos cruciales que estamos viviendo en nuestra provincia y en el Perú en general”²².

¹⁶ Comisión Coordinadora Nacional, *Imágenes y realidad*, 31. Muchas obras tenían descripciones por escrito, explicando la obra de arte, o que eran explicadas más detalladamente por la obra de arte. Ansión, “Presentación”, 22-3.

¹⁷ Sin embargo, estos supuestos sobre las formas de arte tradicional no toman en cuenta la labor de Guamán Poma de Ayala. Karen Lizárraga, entre otros, sitúa la tradición del dibujo en un continuo directo con los dibujos de Guamán Poma de Ayala, del siglo XVI. Karen Lizárraga, “El registro andino: Construyendo un modelo propio”, en *Imágenes y realidad*.

¹⁸ Gisela Cánepa, “Representación social y pintura campesina. Reflexiones desde la antropología visual”, en *Imágenes de la tierra*, 8-15.

¹⁹ Durante los primeros seis años del concurso, participaron 2.469 personas. Desde 1987, los Concursos Regionales hicieron una pre-selección de las obras a ser remitidas a los Concursos Nacionales. Por esta razón, el número real de participantes y obras supera esta cifra. Comisión Coordinadora Nacional, *Imágenes y realidad*, 37.

²⁰ *Ibid.*, 42, nº 3.

²¹ Comisión Coordinadora Nacional, *Imágenes y realidad*, 38.

²² Ansión, “Presentación”, 21.

Los Concursos Nacionales son predecesores de los Concursos Yuyarisun - Rescate por la memoria de la década siguiente en la sierra de la posguerra. De hecho, algunas de las organizaciones de coordinación se superponen, por ejemplo, SER y Oxfam. Sin embargo, aunque los Concursos Nacionales de Dibujo y Pintura Campesina alentaban a la gente a describir su realidad social, histórica y cultural –la cual incluía la vida cotidiana, las fiestas, la violencia política, los cambios en las comunidades, y los dramas personales- los concursos celebrados durante y después de la Comisión de la Verdad se centraron específicamente en la guerra. En los Concursos Nacionales, ninguna obra sobre el tema de la violencia política fue premiada, al parecer porque éstas no cumplían con los criterios estéticos de los jueces²³. En los concursos Yuyarisun, los ganadores no fueron seleccionados por su calidad estética, sino también por su contenido. De acuerdo con Raquel Reynoso, coordinadora de un programa de educación para la ciudadanía, estos concursos no pretenden ser artísticos, sino más bien “una visión de los acontecimientos durante el conflicto armado”²⁴.

El arte como testimonio

En el contexto de búsqueda de la verdad de la CVR, el arte pasó de ser una forma general de comunicar la vida cotidiana a brindar testimonios particulares de la violencia. Los organizadores del concurso Yuyarisun se refieren a las obras como “testimonios” de cientos de personas que vivieron la violencia de una forma u otra²⁵. En sus obras, los participantes dan fe de lo que vieron, y estructuran estas memorias en narraciones artísticas.

Estas piezas implícitamente combinan la experiencia primaria del trauma con el testimonio. Si bien hay un campo del arte que se ocupa de la memoria traumática, no queda claro en estos concursos de arte si la intención era utilizar el arte como un medio de superar el trauma²⁶. El título “Rescate por la memoria”, pudo haber sido seleccionado por la conciencia general de un estado psicológico, pero no parece que los

²³ Ramón Pajuelo analiza algunas de estas imágenes en su ensayo, “*Miradas del horror: La violencia política en las pinturas campesinas*”, en *Imágenes de la tierra*, 94-111.

²⁴ Raquel Reynoso R., “*El concurso y los participantes*”, en *Rescate por la memoria, Ayacucho* (Lima: SER, 2005).

²⁵ <http://yuyarisun.rcp.net.pe> consultado el 08 de enero del 2008.

²⁶ Elaine Scary, *The body in pain: The making and unmaking of the World* (Oxford: Oxford University Press, 1985).

organizadores del concurso tuvieran la intención de recuperar los recuerdos enterrados o suprimidos, como recuerdos de la infancia que vienen a la luz en la adultez. De hecho, las obras sugieren que estos recuerdos nunca estuvieron enterrados, sino más bien que fueron poco conocidos o desconocidos por la sociedad peruana en general.

Una sutil distinción debe hacerse entre lo que los estudios visuales y los estudios de trauma consideran como el arte testimonial y las obras de arte consideradas aquí²⁷. De mis lecturas en estos dos dominios, los estudios visuales y de trauma consideran la literatura y el arte formales –esto es, realizados por artistas profesionales- como un medio para dar testimonio de un evento y trabajar a través de una experiencia traumática individual o colectiva, como los casos de Marcelo Brodsky en la Argentina o Doris Salcedo en Colombia²⁸. Las obras de Yuyarisun difieren, no sólo porque la mayor parte de los participantes no son artistas profesionales, sino también porque su objetivo no parece ser trabajar a través de una experiencia traumática (aunque los coordinadores de los concursos podrían haber esperado este resultado). Más bien, las obras de los participantes sugieren la urgencia de dar testimonio, denunciar o condenar las injusticias (aunque los artistas profesionales se propongan esto también)²⁹. Debido a el énfasis en dar testimonio ante la indiferencia o la censura, las formas de arte objeto de este estudio son similares al arte testimonial hibakusha, es decir, el arte de los sobrevivientes a los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, cuyos relatos sobre su experiencia fueron prohibidos por el estado de posguerra. Miles de pinturas y dibujos, muchos en trozos pequeños de papel, representan escenas y efectos del bombardeo atómico³⁰. Del

²⁷ Guerin y Hallas discuten el nexo entre estudios visuales y estudios de trauma en su “Introducción” en Francisco Guerin y Roger Hallas, editores., *The image and the witness: Trauma, memory and visual culture* (Londres: Wallflower Press, 2007).

²⁸ El arte del trauma se refiere a los artistas profesionales que utilizan el arte como un “vehículo para la transmisión interpersonal de una experiencia”, que el artista o la artista no podría haber obtenido de primera mano. Jill Bennett, *Empathetic vision: Affect, trauma, and contemporary art* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 6-7. Sobre Salcedo, ver Edlie L. Wong, “Haunting absences: Witnessing loss in Doris Salcedo’s *atrabiliarios and beyond*”, en Guerin and Roger Hallas, editores., *The Image and the Witness*, 173-188.

²⁹ Para una revisión de los orígenes y significados de la literatura testimonial, ver Florencia Mallon “Introducción de la editora” en Rosa Isolde Reuque Paillalef, *When a flower is reborn: The life and times of a Mapuche feminist* (Durham: Duke University Press, 2002), 24-30.

³⁰ Maclear Kyo, *Beclouded visions: Hiroshima-Nagasaki and the art of witness* (Albany: State University of New York Press, 1999), 190, n7.

mismo modo, el énfasis en las obras de Yuyarisun, me parece, está en el testimonio – que procrea y narra- y no en el trauma³¹. Esta distinción no tiene la intención de minimizar la gravedad de la experiencia: las imágenes muestran el despliegue de una tragedia humana en una escala incomprensible. Más bien, esta distinción apunta a la función de estas obras de arte en el relato de experiencias y la denuncia ante grupos específicos: los jueces que evalúan las obras y la comunidad que no fue ni víctima directa ni perpetradora de violencia³².

El cómo los espectadores posteriores, los jueces del concurso, los peruanos, o los investigadores interpreten estas obras, necesariamente cambiará el significado mismo de la función testimonial de este arte. Es decir, los jueces (artistas y músicos locales, miembros de ONGs, y académicos), pueden evaluar el contenido testimonial y la calidad estética. Un peruano viendo estas obras en línea podría recibirlas como “testigo secundario” u “oyente” del acto inicial³³. Y un investigador como yo, podría tratar de “leer” estas obras por su contenido testimonial en la construcción de la comprensión narrativa³⁴.

Hay limitaciones, sin embargo, para evaluar críticamente de estas obras como arte y utilizarlas como evidencia documental. Como John Berger ha escrito en

³¹ Un poderoso ejemplo de la combinación de testimonio (testimonio/denuncia) y arte es el trabajo de Edilberto Jiménez, artista y antropólogo ayacuchano. *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (Lima: Comisedh, 2005).

³² En efecto, la audiencia prevista por las formas de justicia retributiva y restaurativa –juicios y comisiones de la verdad- se extiende más allá de los jueces y comisionados, e incluye a los espectadores. Martha Minow, *Between vengeance and forgiveness: Facing history after genocide and mass violence* (Boston: Beacon Press, 1998), 74-79, 146.

³³ Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001).

³⁴ El arte testimonial, de acuerdo con Dominick LaCapra, es una especie de escritura performativa “traumatizada o post-traumática (‘escritura’ en un sentido amplio, que se extiende a toda significación o inscripción)”. La conceptualización del arte de LaCapra incluye las funciones de testimoniar y trabajar con el trauma. (LaCapra, *Writing history*, 105). Un tema que no toco en este artículo es la cuestión de si uno puede representar eventos límite. Sin abordar aquí las funciones psicoanalíticas o pedagógicas del arte testimonial, comparto la visión de Felman y Laub sobre que el arte puede dar testimonio y proporcionar herramientas para una mejor comprensión histórica de eventos traumáticos. Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* (New York: Routledge, 1992).

referencia al arte hibakusha, no se puede criticar la calidad artística de estas inquietantes imágenes porque “uno no analiza musicalmente los gritos”³⁵. También hay límites para analizar el arte como documento auténtico y exacto; el requisito de que estas imágenes estén de alguna manera atadas a la “verdad”³⁶. La oscuridad de la memoria y el tiempo, así como el contexto político en el que las imágenes fueron producidas, contribuye a distanciar las imágenes de una “realidad” no comprometida. Deberíamos ser más cuidadosos con el planteamiento de que estas imágenes y artistas representan una “voz subalterna real”, como si los grupos marginados de alguna manera estuvieran más cerca de la “realidad” en sus representaciones “bruscas, toscas, obvias, físicas” dejando los artificios estéticos como capacidades propias de las clases urbanas y educadas³⁷. De hecho, la tensión creada por el origen de estas pinturas es crucial para su interpretación³⁸. No se trata de obras espontáneas, en el sentido del arte hibakusha. Por el contrario, los participantes están respondiendo a una convocatoria de obras de arte sobre el tema de la guerra interna, concursos patrocinados por organizaciones no gubernamentales. También existe el problema de la interpretación de distintos referentes culturales e históricos: es difícil de leer la intención simbólica en las obras sin un cierto

³⁵ Citado en Maclear, *Beclouded visions*, 17.

³⁶ Guerin y Hallas, “Introducción”, Maclear, *Beclouded visions*, 23. En su estudio sobre el arte del trauma, Bennett considera al “arte relacionado con el trauma”, como un lugar de comunicación transaccional, ya que “nos toca, pero no necesariamente nos comunica el ‘secreto’ de la experiencia personal”. El arte del trauma, entonces, transmite “verdades” “porque nos llega a través de nuestros sentidos”. Bennett, *Empathetic vision*, 8-9. Desde mi punto de vista, el arte en Rescate por la memoria se distingue del arte “transaccional” del trauma porque sus objetivos principales son comunicar visualmente una experiencia personal y denunciar las injusticias. Este arte puede de hecho, “llegar a través de nuestros sentidos”, pero lo hace no necesariamente de maneras oscuras, sino narrándonos directamente historias.

³⁷ En su dimensión cultural, este trabajo reivindica la condición de “arte popular” que representa una “realidad”, lo cual lo excluye de los criterios estéticos. Maclear, *Beclouded visions*, 21. Acerca de la trampa de pedir a la literatura testimonial que represente auténticas voces subalternas, ver John Beverely, “The Real Thing”, en Georg Gugelberger, editor, *Testimonial Discourse and Latin America* (Durham: Duke University Press, 1996) y la “Introducción de la editora” en *When a flower is reborn* de Mallon. También existe una desafortunada tendencia a ver el “arte popular” como algo cercano a una realidad no-estética, donde los individuos que viven en los márgenes sociales sólo pueden representar su mundo directamente, sin rodeos ni artificios. Maclear, *Beclouded visions*.

³⁸ Gisela Cánepa trata el mismo punto respecto a anteriores Concursos Nacionales, “Representación social”, 12-13.

nivel de inmersión. Por ejemplo, un cóndor en una pintura podría ser sólo un ave. O podría representar un helicóptero militar, o algo más, o todas estas cosas a la vez³⁹.

A pesar de los posibles peligros de mala interpretación y sobreestimación de su potencial para ilustrar la “realidad”, quiero leer estas obras de arte por su narrativa testimonial (representación y contenido), sin cuestionar los motivos de los testigos-artistas o el carácter completo de sus recuerdos y representaciones. De hecho, es la elaboración y prestación de sus narraciones testimoniales a una audiencia específica, y las tensiones sobre su producción y su significado en el núcleo de su valor académico y estético⁴⁰. Sin embargo, observando la narrativa testimonial, no deseo despojar por completo los aspectos sensuales del arte ni la capacidad del arte para transmitir significados y emociones. Porque mientras el arte como medio de comunicación puede representar los acontecimientos con cierta exactitud, el arte también puede llevarnos, como espectadores, “emocional e intelectualmente hacia lo desconocido”⁴¹.

Marco testimonial

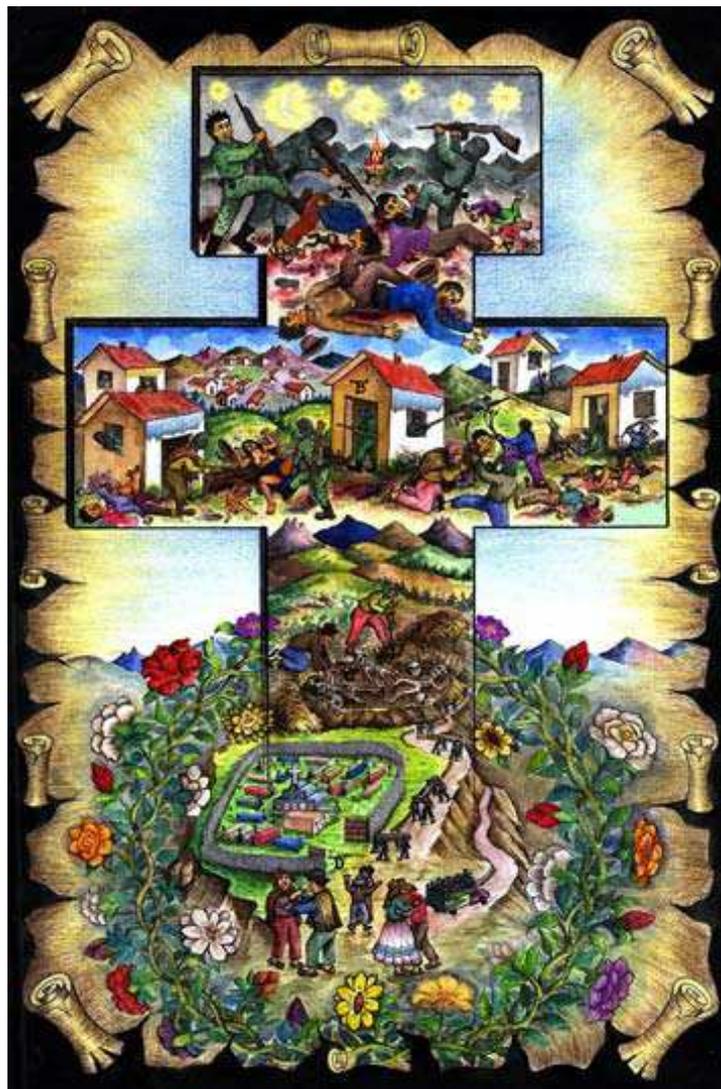
Las obras de Yuyarisun describen y denuncian los años de violencia, y exigen la reducción de las dificultades que se mantienen. Los participantes cuentan sus historias. Lo hacen a través de diversas técnicas de elaboración. En estas obras, el artista puede emplear un sistema A, B, C o 1, 2, 3, a fin de que el espectador pueda seguir la secuencia destinada de acontecimientos, de forma similar a las técnicas de grabado que

³⁹ El símbolo del cóndor es un buen ejemplo de los límites de la interpretación. Un grupo selecto de las Fuerzas Armadas vestían chompas negras con un cóndor sobre el pecho. Los cóndores son grandes aves carroñeras. Los helicópteros lanzaron bombas indiscriminadamente en las comunidades. Según Arianna Cecconi, algunos campesinos de la sierra soñaron con cóndores justo antes de la llegada de los helicópteros militares; premoniciones de la violencia por venir. Conversación con Arianna Cecconi, 20 de agosto del 2008. El aspecto común de los helicópteros en los dibujos pintados es curioso. Varios artistas se refieren al mismo evento, por ejemplo, las incursiones militares en Parco Chacapunco en 1986. Pero, como Ramón Pajuelo también afirma respecto del Concurso Nacional de Pintura Campesina, los helicópteros eran relativamente raros en Ayacucho. La presencia de helicópteros en estas pinturas puede poner de manifiesto la brutalidad de los militares. “*Miradas del horror*”, 96-97.

⁴⁰ Como Gisela Cánepa afirma respecto a la pintura campesina de los Concursos Nacionales, si nos fijamos sólo en las representaciones figurativas de estas obras, perderemos la posibilidad de ver las “complejas dinámicas y negociaciones culturales, sociales y políticas que se llevan a cabo a través del lenguaje visual”. “*Representación social*”, 13.

⁴¹ Maclear, *Beclouded visions*, 24.

se encuentran en las calabazas talladas. Veamos, por ejemplo, la obra ganadora del I Concurso de Ayacucho “La gran señal de nuestros recuerdos (El cementerio del horror)” de Manuel Gutiérrez Huamán, de Quinua⁴². Enmarcadas en una cruz, las escenas A y B representan las primeras muertes y violaciones por los militares, seguidas de las brutales represalias de Sendero Luminoso. La escena C muestra a los sobrevivientes enterrando a sus muertos. La última escena, D, muestra a los miembros de la comunidad abrazados. Mi interpretación es que están dejando a la comunidad para irse a Lima, según lo sugiere el camión que desciende.



*Figura 2: “La gran señal de nuestros recuerdos”, por Manuel Brulio Huamán
Gutiérrez, Quinua*

⁴² Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria* (2004), 11.

Una obra similar, titulada “Realidad”, de Pablo Huamán Gutiérrez, también de Quinua (y probablemente muy relacionada), muestra los mismos hechos en un formato numerado, con algunos cambios⁴³. Él añade una escena 5, el regreso de los militares después de Sendero Luminoso.

En el último segmento, 6, la comunidad reconstruye sus casas, y los miembros de la comunidad saludan a los emigrantes recientemente retornados. Flores similares a las encontradas en las puertas de los retablos adornan los bordes de este trabajo.

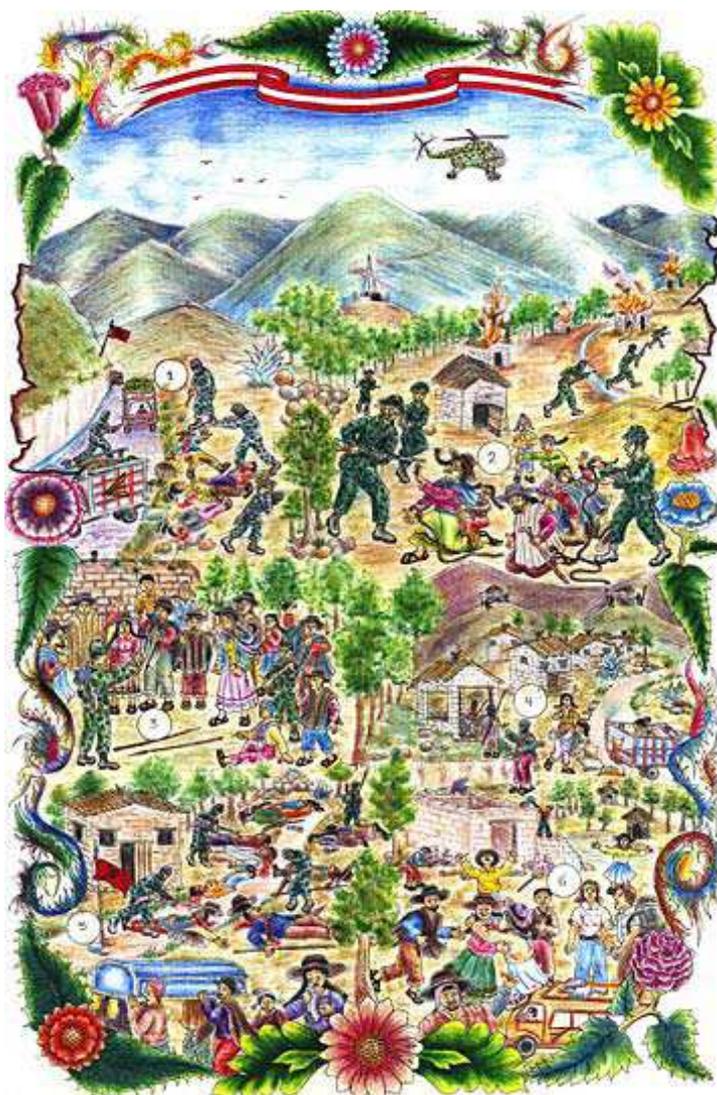


Figura 3: “La realidad”, por Pablo Huamán Gutiérrez, Quinua

Algunos artistas hacen hincapié en el carácter documental de las pinturas más que en los elementos artísticos de sus estrategias de elaboración, mediante la adición de

⁴³ Ibid., 18.

textos. Por ejemplo, en la pintura “Sangre que corre” de Edmundo Soto Vásquez, de Concepción, Vilcashuamán, hay escrito en lápiz encima de la escena de 3 hombres muertos, 1 mujer sola, 2 soldados, y tejados humeantes: “En la plaza de Pirhuabamba en el mes de 9º de octubre [sic] a las cinco de la tarde mataron a 15 ronderos. Quemadas casas [sic]”⁴⁴.



Figura 4: “Sangre que corre”, por Edmundo Soto Vásquez, Concepción, Vilcashuamán

En el caso de las historietas, el marco de escenas en serie asegura que el lector siga el orden deseado. En la obra “Así comenzó la triste vida”, Gonzalo Fernández Condoray cuenta su historia cronológicamente en cinco cuadros, utilizando la voz en primera persona singular⁴⁵. Las secuencias narran su vida durante el apogeo de la violencia en 1982-1984, cuando su comunidad, Viscatampata Orcco huasi, se vio obligada a esconderse en cuevas por más de un año, de Sendero Luminoso y los militares. Finalmente, impulsados por el hambre, salieron de las cuevas y buscaron refugio en una base militar, en Putis. “Aquí murieron cientos de personas, hombres, mujeres y niños, en este mismo año, tras un corto período de tiempo con los militares.

⁴⁴ Ibid., 29.

⁴⁵ Ibid., 89-91.

Aquí terminó mi familia: mis abuelos, mis tíos y tías, gran parte de mi comunidad y otras comunidades”.



*Figura 5: “Así comenzó la triste vida” por Gonzalo Fernández Condoray,
Viscatampata, Orccohuasi*

Los subtítulos que acompañan a las imágenes se leen como entradas en un diario. Las descripciones que acompañan a los dibujos pintados pueden servir para aclarar el contexto, pero también fortalecen la reivindicación de veracidad del artista. El uso de fechas en las obras sugiere, además, una preocupación por señalar la especificidad de los recuerdos. Al colocar una fecha, argumentan que se produjo en un determinado momento y lugar, y que a pesar del paso del tiempo estos eventos (e imágenes) son “inolvidables”. Tales afirmaciones de veracidad pueden ser respuestas a la amenaza del olvido, la indiferencia y el escepticismo de los espectadores. Y de hecho, al poner por escrito el texto, los artistas podrían estar expresando la conciencia de la primacía otorgada a los textos escritos más que a lo visual y oral, una poderosa dinámica de exclusión. La veracidad puede ser más fácil de establecer mediante la narración escrita que la pictórica.

Aunque las obras están basadas en memorias individuales, sus perspectivas a menudo presentan a la comunidad. De esta manera, se fusionan la memoria individual y colectiva en estas representaciones individuales de experiencias comunitarias, que

puede llegar a ser plantillas para la memoria colectiva. El narrador asume una posición omnisciente (aunque usando el “yo” o haciendo explícita la presencia del artista-testigo). Las escenas son de un pueblo o un grupo. Muchas incluyen la plaza central o la iglesia. La perspectiva es la de una vista aérea de la comunidad. De hecho, un cóndor, paloma, o gallinazo puede estar presente. En una obra para el concurso de Huancavelica, Santos Belito Unocc, de Chacapunco, puso al sol y un cóndor en la parte superior central⁴⁶. Ha escrito entre el ave y un pico de montaña “Apu Echocallan de Parco Chacapunco en 1986, 28 de setiembre”.

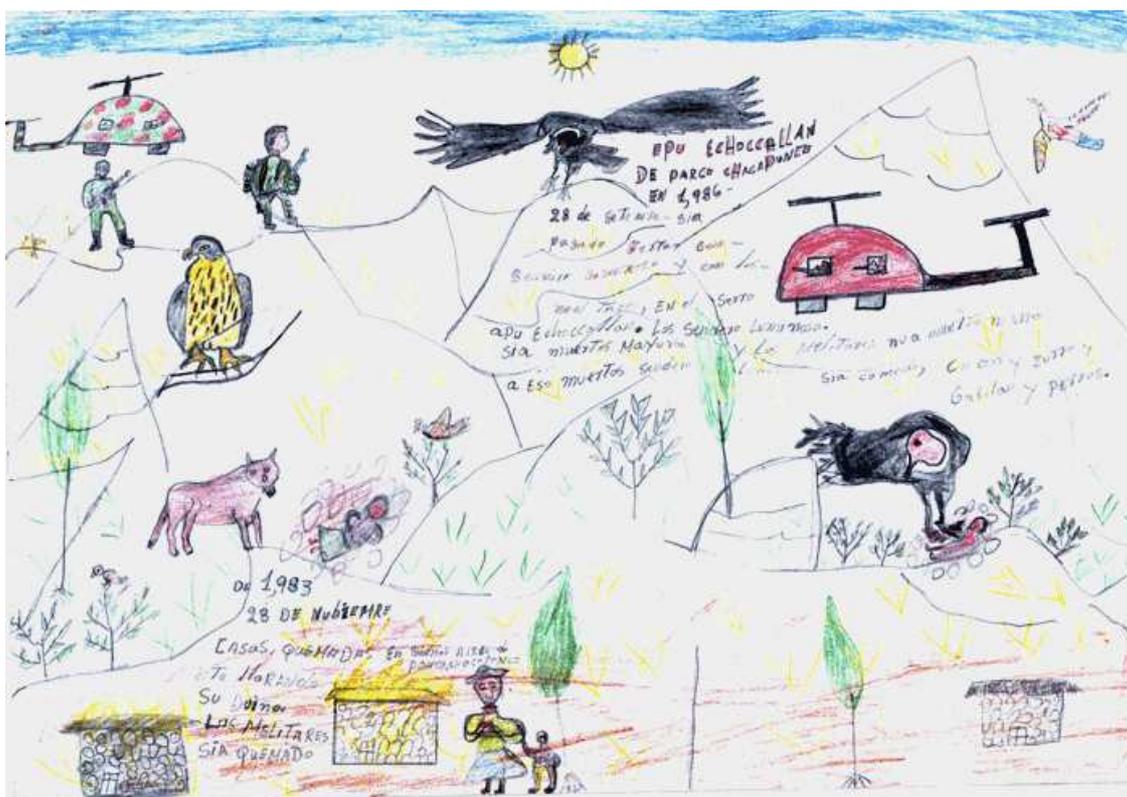


Figura 6: “Historia de 1986, matanza del SL” por Santos Belito Unocc (Chacapunco).

El distanciamiento del artista-testigo de los hechos se garantiza mediante la utilización de animales que explican al espectador lo que está sucediendo. En el concurso de Ayacucho 2003, dos historietas tienen a aves y perros que narran la historia. En la primera parte de la historieta “Una vuelta por el pasado y entre el esfuerzo” dos perros conversan, llamándose el uno el otro por los términos raciales “Zambo” y “Cholo” sobre lo que ocurrió en la comunidad, ahora abandonada⁴⁷.

⁴⁶ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria*, Huancavelica (2005), 24.

⁴⁷ Colectivo Yuyarisun, *Rescate Por la memoria* (2004), 63-64.

Nombran a personas específicas que fueron asesinadas, y donde pueden ser encontrados sus cuerpos. Plantean preguntas y dan respuestas como “¿Cómo es, no? Entre humanos no hay piedad”. Estos trucos narrativos permiten al artista hacer comentarios y observaciones generales sin que el autor asuma una postura de testigo en primera persona. El protagonismo de los perros es aún más interesante, ya que los testigos de la CVR, a veces, se refieren a la forma en que fueron “tratados como perros” por los militares y SL, o cómo los cadáveres fueron dejados para ser devorados por los perros, o en otras representaciones en que SL y los militares se refieren a sus víctimas como “perros”⁴⁸. Así, el símbolo del perro se remite a la discriminación racial de larga data en el Perú y la deshumanización de las víctimas por militantes de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas⁴⁹.



Figura 7: “Una vuelta por el pasado y entre el esfuerzo”, por Luis Ayala Mamani, Chiara, Huamanga

⁴⁸ Por ejemplo, un senderista grita “Mueran como perros” en la obra “Rescate por la memoria” que representa a SL masacrando un pueblo. Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria* (2004), 14.

⁴⁹ Basándose en entrevistas con sobrevivientes, Kimberly Theidon relata cómo los miembros de la comunidad describen la guerra con términos deshumanizantes como “nosotros vivíamos y moríamos como perros”. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (Lima: IEP, 2004), 60.

Otro aspecto notable de estas obras es la ubicación específica de actos de violencia. Muchas mapean la violencia pasada mediante la colocación de marcadores espaciales que indican dónde ocurrieron los hechos. El uso de mapas para narrar la violencia podría ser un legado directo de ejercicios anteriores con grupos de derechos humanos, como los primeros mapas agrícolas y electorales, y los talleres de preparación para la llegada de la Comisión de la Verdad. Las técnicas de mapeo en los concursos de arte recientes sugieren que los participantes en los anteriores talleres de las ONG pudieron haber entendido el ejercicio de mapeo no sólo como un medio de transmitir información, sino también como una actividad artística. Del mismo modo, el artista-testigo puede haber entendido el concurso como una actividad artística que incluyó la transmisión de información.

Los mapas de Yuyarisun sitúan la violencia mediante el uso de marcadores físicos de carreteras, edificios, plazas centrales, casas, corrales, montañas, valles y ríos. Como los diferentes asesinatos y masacres tuvieron lugar en diferentes lugares, los artistas pueden indicar varios eventos temporales en un mismo plano. Así, Sendero Luminoso y los militares se pueden mostrar en el mismo cuadro sin que necesariamente haya una batalla entre los dos. En su pintura “La violencia y la paz”, Leonidas Huamán Lolay ilustra tres días diferentes: 15 de febrero de 1984 (Carnaval), 7 de febrero de 1986 (Carnaval), y 9 de abril de 1990 (elecciones generales)⁵⁰. En las obras que mapean recuerdos de la violencia pasada, la estética parece secundaria a lo que parece ser la necesidad urgente de documentar. Por ejemplo, Julio Gómez Aguilar, de Churcampa ha elaborado crudamente caminos, árboles y edificios en su entrada “Maraypata” (“cesta plana”)⁵¹. Ha escrito los lugares donde murieron miembros de la comunidad: “Aquí murieron Gregorio Quispe y [ilegible]”. La aspereza de su dibujo sugiere que él quería contar lo que pasó, en lugar de hacer una interpretación artística.

⁵⁰ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Huancavelica (2005)*, 29. Dos descripciones acompañan este trabajo. Una explica lo que sucedió en los días de las masacres (carnavales y elecciones generales). Otro texto dice: “Los compañeros (terrucos) daban charlas reuniendo a los comuneros de Chaynabamba con esto lograban formar líderes, ellos le entregan un libro que era como una credencial o una guía”.

⁵¹ *Ibid.*, 45.

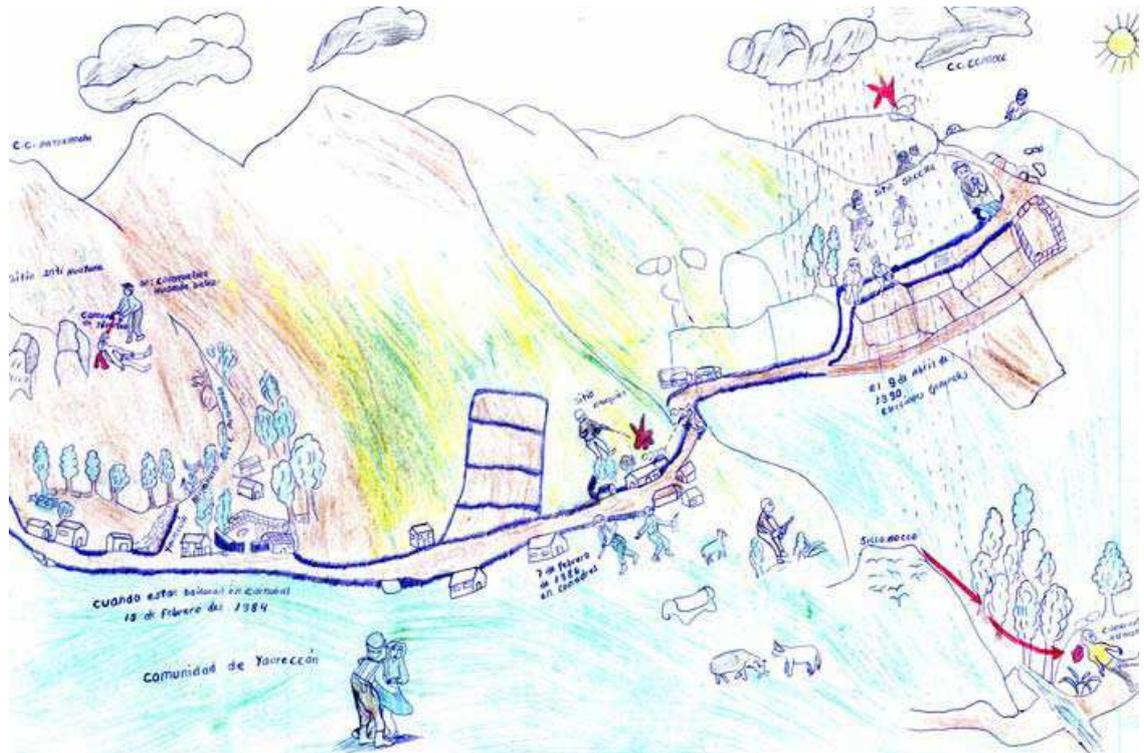


Figura 8: “La violencia y la paz”, por Leonidas Huamán Lolay (Yaurecan).



Figura 9. “Maraypata”, por Julio Gómez Aguilar (Churcampa)

De hecho, es sorprendente que pocas obras de los concursos originales de Ayacucho (2003) y Huancavelica (2004) parecen tener una forma puramente estética o simbólica, de una escena o una imagen. Algunos dibujos pintados de una sola imagen

todavía pueden comunicar un mensaje o expresar un sentimiento (por ejemplo, “Tras la sombra del dolor”, ver Figura 1). Este no es el caso del concurso urbano de Ayacucho 2004, en el que muchos de los participantes dan la impresión de esforzarse en el arte simbólico. Quizás la diferencia más marcada entre los concursos originales de Ayacucho (2003) y Huancavelica (2004), respecto al concurso en las zonas urbanas de Ayacucho (2004) es que los dibujos pintados perdieron algo de su aspecto testimonial, a cambio de un aspecto más refinado. Aunque la mayoría de obras iniciales mostraban escenas específicas de violencia, 44 de las 58 obras del concurso urbano de 2004 en Ayacucho presentaron pinturas de sufrimiento y violencia general, sin indicar eventos específicos. Un dibujo pintado es reminiscencia de Jackson Pollock, con pintura salpicada⁵².



Figura 10: “Tiempos de dolor y sufrimiento”, por Percy Lozano Vivanco, Ayacucho

Es visible también un aspecto más refinado en la categoría historietas del concurso de Ayacucho 2004. Con figuras al estilo de los superhéroes y efectos de

⁵² Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria*, Ayacucho (2005), 65.

pareció que tenía más posibilidades de ganar⁵³. O los artistas establecidos y en ciernes podrían haber decidido utilizar este nuevo foro de arte como medio para llamar la atención sobre sus trabajos. Si bien no tenemos las profesiones de los participantes del 2003⁵⁴, el concurso de Huancavelica y el concurso urbano de Ayacucho del 2004 demostraron que existen diferencias importantes: ninguno de los participantes de Huancavelica se identificó como “artistas” o “artesanos”, pero en la zona urbana de Ayacucho, estas dos categorías representaron 11 de los 243 artistas, además de algunos participantes que se identificaron como diseñadores gráficos. En ambos casos, los estudiantes fueron la categoría más grande (33 de 112 en Huancavelica, 29%, y 123 de 243 en las zonas urbanas de Ayacucho, 51%). Nadie identificado como “agricultor” participó en el concurso urbano de Ayacucho, mientras que el 22% de los participantes de Huancavelica trabajaba la tierra.

Memorias de juventud

Al resumir el conflicto armado interno, el ex comisionado de la verdad Carlos Iván Degregori se refiere a las víctimas como “pobres, rurales, indígenas, jóvenes”⁵⁵. La misma descripción podría ser utilizada para describir a los participantes de los concursos Yuyarisun. La mayoría de los participantes en los concursos Yuyarisun estaban entre los 18 y 30 años de edad, de la sierra rural pobre, considerada en gran parte como región “indígena y campesina”⁵⁶. Aunque la fuerte presencia de jóvenes en

⁵³ Los comentaristas de los Concursos Nacionales de Arte señalaron que las obras ganadoras del año anterior podrían influir las presentadas el año siguiente. Uno puede ver esto en los concursos Yuyarisun, donde el primer premio fue a una cruz estilizada. Al año siguiente, en Ayacucho y Huancavelica hubieron cruces diseñadas de manera similar.

⁵⁴ Por desgracia, la edad y ocupación de los participantes en el concurso original de Ayacucho 2003 no se incluyen en el volumen *Rescate por la memoria* (2004) del Colectivo Yuyarisun.

⁵⁵ Carlos Iván Degregori, “*Heridas abiertas, derechos esquivos: Reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación*”, en *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea* (Lima: Embajada de Francia en el Perú, IEP, IFEA, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004), 81.

⁵⁶ En el Perú, la geografía “racializa” a las personas. Aunque la “raza” no es una categoría específica de análisis considerada en este artículo, fue clave en las conclusiones de la Comisión de la Verdad peruana, que puso de relieve la discriminación racial por parte de la élite mestiza y los organismos gubernamentales contra la población de la sierra y las tierras bajas amazónicas del Perú. Las reformas del régimen militar de Velasco (1968-1980) hicieron mucho para sustituir en la sierra la categoría racial “indígena” por la categoría de clase “campesino”; sin embargo, persistieron en gran medida la

el Yuyarisun puede indicar el público objetivo de los organizadores, también refleja que los estudiantes se vieron atraídos a participar en dicho concurso. En Huancavelica, de los 97 participantes cuya edad se conoce, 47 eran menores de 30 años (48%), de los cuales el 40% eran mujeres y 20% varones menores de 25 años. En el concurso de las zonas urbanas de Ayacucho (2004), 91 participantes, tenían menos de 30 años (42%), con un 56% de las mujeres y un 37% de varones menores de 25 años. Es decir, durante la militarización del conflicto, desde 1983 hasta 1986, muchos participantes de Rescate por la memoria estaban entre los 9 y 21 años, aunque algunos otros eran bebés o nacieron poco después de ese período. Los participantes del concurso fueron niños pequeños durante los tres peores picos de muertes y desapariciones forzadas, en 1984, 1989 y 1990⁵⁷.

Por tanto, las obras de Yuyarisun son recuerdos de una experiencia generacional. Son relatos testimoniales de personas que en aquella época eran niños o adultos jóvenes, y fueron testigos de la violencia cometida por las Fuerzas Armadas y Sendero Luminoso en sus comunidades: torturas, violaciones, muertes, desapariciones, masacres, ejecuciones, fosas clandestinas, y migraciones forzadas. Por ejemplo, un participante, Vicente Unocc Sedano, tituló su obra “Cuando yo era niño”, que muestra diferentes sucesos violentos. En una descripción adjunta a la obra, Unocc Sedano dice su edad cuando estos eventos tuvieron lugar: tenía 9 o 10 años cuando tres mujeres de su comunidad fueron asesinadas y otras tres fueron heridas (1982), tenía 11 años cuando el ejército “maltrató” a profesores, estudiantes y miembros de la comunidad, y “hombres, mujeres y niños [fueron] torturados en 1983”; 14 años cuando hubo una batalla entre Sendero Luminoso y los militares, y 15 años cuando “El señor Santos Lara fue asesinado en las montañas por tres Senderos desconocidos que le pusieron un letrero que decía ‘informante’”.

terminología peyorativa y la marginación (por ejemplo, en términos como “serrano”). Sobre las complejidades de la raza y las identidades raciales en el Perú, ver Marisol de la Cadena, “*Discriminación étnica*”, *Cuestión de Estado*, 32 (noviembre 2003): 8-9; *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991* (Durham: Duke University Press, 2000).

⁵⁷ CVR, *Ayacucho, El Informe Final 1980-2000: Una compilación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Tomo 1* (Lima: Oxfam, DFID, y SER, 2003), 10.



Figura 12: “Cuando yo era niño”, por Vicente Unoc Sedano, Unión Progreso

Como consecuencia de todos estos años de violencia, “todos estamos traumatizados”⁵⁸.

Tal vez debido a que muchas de las obras en los concursos Yuyarisun son de personas que eran niños en el momento de la violencia, hay una nostalgia de infancia respecto al pasado anterior a la guerra. Por ejemplo, en la historieta “Mi familia”, Félix Chocce Belito describe en siete cuadros la felicidad de su familia en la comunidad de Parco Alto, Anchonga, donde tenían suficiente para comer y una vaca lechera. De repente, en el octavo cuadro, los militares aparecen y su padre les pide que se apiaden de su familia, que depende de él. En el noveno cuadro hay una tumba⁵⁹. Esta idealización del pasado podría reflejar la perspectiva de un niño sobre la infancia en tiempos de paz, a pesar de las dificultades. Chocce Belito, tenía 29 años en el momento del concurso; por lo tanto, tenía 10 años en 1984. Sin embargo, esta vuelta nostálgica al pasado anterior a la violencia elimina las causas fundamentales que explican el éxito inicial de SL en la sierra central-sur de Perú, y la pobreza endémica que estas regiones sufrieron antes y después de la guerra. Un adulto mirando hacia atrás también podría

⁵⁸ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Huancavelica* (2005), 23. <http://yuyarisun.rcp.net.pe/yuyarisun.php?id=catalogo-dibujo2> (consultado el 28 de enero del 2008).

⁵⁹ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Huancavelica* (2005), 82-83.

sentir nostalgia de los tiempos de paz, pero con recuerdos más pronunciados de los sufrimientos que dieron lugar a la guerra interna.



Figura 13: “Mi familia”, por Félix Chocce Belito, Parco Alto, Anchonga

Uno de los resultados desgarradores del conflicto interno fue la creación de todo un sector de huérfanos. Según la CVR, las viudas y huérfanos son los peruanos para quienes la violencia dejó las consecuencias más devastadoras, no sólo por la pérdida de familia, pertenencias y recursos, sino por el duradero daño psicológico y social⁶⁰. La ex Coordinadora de la Unidad de Salud Mental de la CVR, Viviana Valz-Gen, describe la transformación repentina en huérfanos a consecuencia de la violencia política como una “fractura en el proceso de la vida” que “da lugar a la ira, la ruptura del orden del mundo, la pérdida del sentido más básico de las cosas”⁶¹. Esta experiencia de ser huérfanos se atestigua en las obras de Yuyarisun. La participante Rosario Milagros Laurente Chahuayo entregó un dibujo y una fotografía (la única del concurso de Huancavelica). El dibujo “Huellas en el alma”, muestra una niña llorando. El sombrero de un ser querido descansa en sus manos. Ella incluyó descripciones explicativas con sus obras: “En la imagen [nosotros] vemos a una niña de Huancavelica con un sombrero

⁶⁰ Cecilia Larrabure, *Ciertos vacíos: un ensayo fotográfico sobre orfandad, violencia y memoria en el Perú* (Lima: PUCP, 2007), 15.

⁶¹ Viviana Valz-Gen, en Larrabure, *Ciertos vacíos*, 77.

recordando el dolor y la aflicción de una violencia inexplicable. Rostros de dolor y pérdida de personas inocentes. En el dolor no hay diferencia entre el día y la noche”⁶².



Figura 14: “Huellas del alma”, por Rosario Laurente Chayhuayo, Huancavelica

La juventud tuvo una experiencia única en el conflicto interno. SL solía “reclutar” jóvenes de las comunidades, y si no había voluntarios, los intimidaban para unirse. Pero los jóvenes también eran objetivo de los militares, que los detenían bajo la sospecha de ser senderistas, o por lo menos simpatizantes de SL. La sospechas oficiales recayeron en los estudiantes universitarios⁶³. Durante el conflicto interno, los

⁶² Un título similar acompañó a su obra fotográfica, “El dolor desconsolado de una pequeña indígena huancavelicana. Tiene en sus manos un chullo (gorro), que al tomarla empieza a recordar a sus seres queridos. El llanto la agobia y la idea de quedarse sola es su única compañía. (Traducido de una plática con un indígena que fue afectada por la violencia política—Huancavelica)”. <http://yuyarisun.rcp.net.pe/yuyarisun.php?id=catalogo-dibujo2> (consultado el 28 de enero del 2008).

⁶³ La matrícula en las universidades tuvo auge en las décadas anteriores a la guerra. La Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSC) creció de 228 estudiantes en 1959 a más de 6.000 en

Mostrar memorias locales a una audiencia nacional

Ciertos recuerdos visualizados se repiten a través de las obras de Yuyarisun, proporcionando un conjunto de símbolos y referentes comunes. Muchas obras muestran animales, pájaros, símbolos religiosos, calaveras y huesos. Pinturas de libretas de identidad y fotos tamaño pasaporte representan a los desaparecidos.

Estos símbolos comunes y referentes sobre todo testimonian violaciones de derechos humanos. Ilustran dos agentes de la violencia: las Fuerzas Armadas y Sendero Luminoso. Aunque algunos trabajos muestran que sus comunidades quedaron atrapadas, como la obra titulada “Entre dos fuegos”, en su mayor parte, las obras representan o bien a los militares o a SL. Cabe señalar que los participantes hicieron de los graves abusos por las Fuerzas Armadas los temas de sus obras en el primer concurso Rescate por la memoria, más que de los cometidos por Sendero Luminoso⁶⁷. De los 44 dibujos y pinturas del concurso de Ayacucho 2003, 32 años representaban masacres, torturas, batallas, u otro tipo de violaciones a los derechos humanos. De éstos, 20 obras testimonian abusos cometidos por las Fuerzas Armadas, 5 por SL, 6 por ambos, y 1 por ronderos (grupos locales de autodefensa). Los dibujos restantes son escenas generales de sufrimiento y de la comunidad. El énfasis en los abusos contra los derechos humanos cometidos por las “fuerzas del orden” (eufemismo muy usado para designar al Ejército, la Marina y la Policía) contrasta con las conclusiones de la CVR. La CVR afirma que el 54% de los casos de muerte o desaparición son atribuibles a Sendero Luminoso. Las Fuerzas Armadas y la Policía fueron encontradas responsables del 35,6%⁶⁸.

El porqué los participantes de Yuyarisun escogieron representar más escenas de violencia por parte de agentes del Estado que de SL es complicado, y permite muchas interpretaciones posibles. Tal vez los participantes del concurso vieron al Colectivo Yuyarisun y a los jueces como agentes que podían transmitir sus quejas al Estado. Los participantes pueden haber considerado al público (incluidos los miembros de su comunidad) como más propensos a que los militares rindieran cuentas por sus actos en

⁶⁷ Ramón Pajuelo también señala su sorpresa por la mayor presencia en los Concursos Nacionales de imágenes que muestran a las fuerzas de contrainsurgencia, antes que a Sendero Luminoso o a otros agentes de la violencia. De las 34 imágenes que analizó, la mayoría cayó en la categoría “Incursión militar”. *“Miradas del horror”*, 94.

⁶⁸ Informe Final, Tomo II, *“Los actores del conflicto”*.

vez de tratar de hacer que el esquivo SL rindiera cuentas. Tal vez los abusos a manos de las Fuerzas Armadas se mantuvieron en su mente más agudamente que los cometidos por Sendero Luminoso. O tal vez la violencia cometida por el Estado parecía una injusticia mayor, ya que las Fuerzas Armadas debían proteger a los ciudadanos en lugar de hacerles daño. Al documentar y denunciar la violencia del Estado, los participantes presentan el mundo al revés, donde los ciudadanos son las víctimas de la represión⁶⁹. La brutalidad de las Fuerzas Armadas las asemeja a Sendero Luminoso. Así, en un dibujo pintado, un soldado sinchi con capucha oscura sostiene una bandera de Sendero y grita “¡Viva la Patria, carajo!”⁷⁰. Estas imágenes de la violencia estatal desafían el discurso oficial que presenta a las Fuerzas Armadas como heroicas, pero empañadas por algunos malos elementos que cometieron excesos individuales⁷¹.

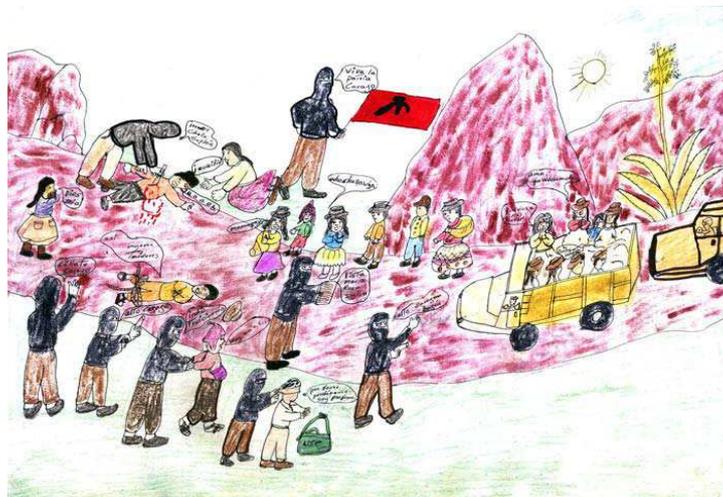


Figura 16: “Sin título”, por Fortunata Yance Flores, Santillana, Huanta

Otra posible explicación de por qué hay más indicaciones visuales de la violencia del Estado en vez la violencia de SL se encuentra en la categoría de “víctima”:

⁶⁹ Los concursos Yuyarisun en Ayacucho y Huancavelica difieren de los del Segundo Homenaje a las Víctimas y Héroeas en Sacsamarca (Ayacucho), donde a los participantes se les pidió que representaran y reflejaran específicamente la victoriosa batalla de la comunidad contra SL, en mayo de 1983. Curiosamente, como señala Ricardo Caro, juez del concurso de canto, aunque la Policía ayudó a expulsar a SL de Sacsamarca (y un policía murió, junto a 15 miembros de la comunidad), la presencia policial está notablemente subrepresentada (si no totalmente ausente) en las pinturas. Ricardo Caro, “*Los caminos de la conmemoración: Sacasamarca, 2003-2007*”, documento inédito.

⁷⁰ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria*, (2004), 38.

⁷¹ Informe Final, “*Conclusiones Generales*”. Milton, “*At the edge of the Peruvian Truth Commission*”, 11.

una categoría muy necesaria de definir desde la creación de un Comité Asesor para las Reparaciones, en el 2007. Los participantes pueden haber interpretado de una manera particular quienes son las “víctimas aceptables”, es decir, dignas de simpatía (y, tal vez, de reconocimiento y reparación) para las organizaciones no gubernamentales y el discurso nacional. En el Perú post-Sendero Luminoso, todavía hay poco espacio para una “víctima” que podría haber simpatizado o participado en Sendero Luminoso o haber incurrido en actos de violencia contra los miembros de su propia comunidad⁷². El tópico de la “comunidad asaltada”, golpeada pasivamente por Sendero Luminoso o por agentes del Estado, es el tópico más fuerte de las víctimas.

Las obras también expresan el grado de las diferencias de género en el conflicto armado. Una “verdad” de la violencia en la que convergen la CVR y el arte es la experiencia de género de la violencia. La mayoría de hombres y mujeres se vieron afectadas por la violencia de manera diferente: más del 75% de las víctimas eran hombres mayores de 15 años (la mayoría entre 20 y 49 años) y los líderes locales fueron blanco de Sendero Luminoso o “desaparecidos” por los militares; las mujeres que murieron fueron víctimas de la violencia indiscriminada y las matanzas dirigidas contra las comunidades. A causa de su género, las mujeres fueron víctimas de violaciones y forzadas a realizar tareas domésticas (como cocinar y cuidar a los heridos de la oposición armada y el Ejército)⁷³. La violencia sexual por parte de las Fuerzas Armadas fue subreportada ante la Comisión de la Verdad, una verdad tabú que se hace explícita en varias de las obras del concurso Rescate por la memoria. Pero las obras de Rescate por la memoria también muestran que las mujeres no son solamente víctimas pasivas: las mujeres participaron como integrantes de Sendero Luminoso y también en la

⁷² Kimberly Theidon narra la desgarradora historia de “la viuda en la cueva”, sobre una mujer que fue testigo de cómo sus vecinos mataron a su esposo. Por temor por ella y sus hijos, se retiró a una cueva. Más tarde, cuando quiso volver a contar públicamente su experiencia a los representantes de organizaciones no gubernamentales, los varones de la comunidad rápidamente la hicieron callar, cómo si no supieran de qué estaba hablando. Theidon relata algunas experiencias de esta viuda en *Entre prójimos*, 65. Esta historia no sólo pone de manifiesto quienes son las “víctimas permitidas” dentro de las comunidades, sino también la dinámica de género sobre quién tiene permiso para narrar las verdades locales. Agradezco a Steve Stern el compartir esta idea de la “víctima permitida”.

⁷³ Amnistía Internacional, *Peru: The Truth and Reconciliation Commission*, 17-20. CVR, *Informe Final*, Tomo VIII, 2.1, “Desigualdad y Violencia de género”.

organización de las comunidades contra la violencia. Ellos buscaban a sus parientes desaparecidos y cuidaban a sus familiares sobrevivientes.

Las diferencias de género son evidentes en la elección de las categorías del concurso. Curiosamente, aunque las mujeres sólo representaron la cuarta parte de los participantes en el concurso original Rescate por la memoria de Ayacucho (2003), representaron casi la mitad de las obras en la categoría canto, y muchas también presentaron poemas, reflejando tal vez la fuerte tradición oral y lírica de la región⁷⁴. Al año siguiente, la poesía representó más de un tercio de las obras de mujeres (36%) en las zonas urbanas de Ayacucho, donde las mujeres fueron la quinta parte de los participantes. En Huancavelica, la poesía representó poco menos de un tercio de las obras de las mujeres, que fueron la cuarta parte de los participantes⁷⁵. En los tres concursos, los hombres superaron a las mujeres de manera desproporcionada en la categoría “narración”.

Quizás lo más chocante en los concursos Yuyarisun es la ausencia casi total del tema reconciliación. En el concurso original de Ayacucho, sólo 3 obras hicieron explícita una apertura a la reconciliación, la ganadora [figura 2], una obra similar, probablemente de un familiar [figura 3], y dibujo a lápiz con el título “Verdad, justicia, reparación y reconciliación”⁷⁶. Otra obra tiene una paloma de la paz en el centro, titulada “Urpicha Yuraq” (“Palomita blanca”)⁷⁷. El siguiente concurso en Huancavelica, un año después de la CVR, es tal vez más pesimista sobre las posibilidades de la reconciliación. Ni una sola obra planteó la posibilidad. Una pintura repite el mensaje “Recordando para no volver a vivirlo” en la que una mujer, con un niño pequeño en sus brazos, está rodeada de recuerdos de sufrimiento, en claro contraste con su hija, que nació después de la guerra y por lo tanto sólo piensa en los cultivos y la escuela⁷⁸.

⁷⁴ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria* (2004), 7.

⁷⁵ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Ayacucho* (2005), s/n. Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Huancavelica* (2005), s/n.

⁷⁶ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria* (2004), 35. En la sección Historietas, la obra de Rubén Gómez Carrasco, “Antes... Después” retrata un presente feliz, muy optimista. *Ibíd.*, 101.

⁷⁷ *Ibíd.*, 22. <http://yuyarisun.rcp.net.pe/yuyarisun.php?id=catalogo-dibujo2> (consultado el 29 de enero del 2008).

⁷⁸ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Huancavelica* (2005), 12.



*Figura 17: “Verdad, justicia, reconciliación y reparación”, por Gabriela Martínez
Amorín, Huamanga*

Una pintura describe un cambio, no debido a la llegada de alguna especie de reconciliación, sino por la siembra de cultivos en los muertos, “Sembrando sobre nuestros muertos”⁷⁹. Una obra rechaza la posibilidad de reparación. El trabajo titulado “Desgarros irreparables” muestra a un hombre con lágrimas en los ojos (tal vez un autorretrato) una mujer que llora, un ataúd, y las iniciales del MRTA⁸⁰. La obra “Huérfano de Dios y entonado del Diablo”, de un posible familiar, es muy similar⁸¹. Muestra la misma mujer llorando en la parte inferior derecha. Pero en esta pintura el artista ha incluido violaciones, torturas y ejecuciones por las Fuerzas Armadas.

⁷⁹ Colectivo Yuyarisun, *Rescate por la memoria, Huancavelica (2005)*, 25. El sitio web de Yuyarisun da un título diferente a esta obra, “El agricultor”. Félix Chocce Belito también realizó una historieta “Mi familia”, y un poema “Mi familia y mi hogar”.

⁸⁰ Ibid., 28. Una descripción acompaña a la versión en Internet. Supongo que la artista incluyó esta descripción en el original: “Expresa el Perú desgarrado ante la pérdida de un ser querido, muerto injustamente en la guerra del MRTA, Sendero y el Ejército, también expresa el dolor y llanto de una madre y un niño campesino”. <http://yuyarisun.rcp.net.pe/yuyarisun.php?id=catalogo-dibujo2> (consultado el 29 de enero del 2008).

⁸¹ Ibid., 27.



Figura 18: “Urpicha yuraq”, por Silvestre Pacheco Arce, Vinchos

En el fondo, están las torres eléctricas que suministran electricidad a Lima, blancos de SL. Graffitis del MRTA y SL están pintados en las paredes. En la parte inferior izquierda, compartiendo las experiencias con la mujer que llora, está un niño desnutrido con una pierna amputada (¿un autorretrato?). Sobre él se despliega una bandera peruana rota, con la inscripción “Forjemos un Perú de paz sin violencia”, un llamamiento a la paz, pero no necesariamente a la reconciliación.

Las disonancias entre las memorias locales y la narrativa oficial aparecen en la frustración de las comunidades respecto de las experiencias continuas de marginación y esperanzas fracasadas de desarrollo, y en el objetivo retórico de la reconciliación nacional. Esta disonancia también aparece con resonancia similar en los diferentes significados atribuidos a los símbolos es imágenes retratadas en las obras visuales de

Yuyarisun. Mientras que los símbolos y referentes de estas obras son emblemáticos, es decir, representativos y reconocibles a nivel de la comunidad, pueden tener la calidad de “tradición popular” a nivel nacional, algo de lo cual los circunstantes pueden haber oído hablar, pero no necesariamente creen. Estos conceptos de recuerdos “emblemáticos” y “tradiciones populares”, acuñados por Steve Stern, se refieren al recuerdo de luchas específicas en el Chile post-Pinochet⁸². Son útiles, sin embargo, para considerar las batallas sobre el pasado reciente del Perú. Un ejemplo dramático de esta lucha es la memoria de la masacre de 123 hombres, mujeres y niños que se refugiaron en la base militar de Putis, sólo para ser asesinados por sus anfitriones en diciembre de 1984, poco después de su llegada. Aunque se muestra en el concurso Yuyarisun y se atestigua completamente en el Informe Final de la CVR, esta masacre no obtuvo el reconocimiento nacional hasta la reciente exhumación de fosas comunes en mayo y junio de 2008. Ahora Putis se ha convertido en un caso emblemático de la guerra interna, “que muestra una realidad más allá de lo que uno [no tocado por la guerra] había imaginado”⁸³.

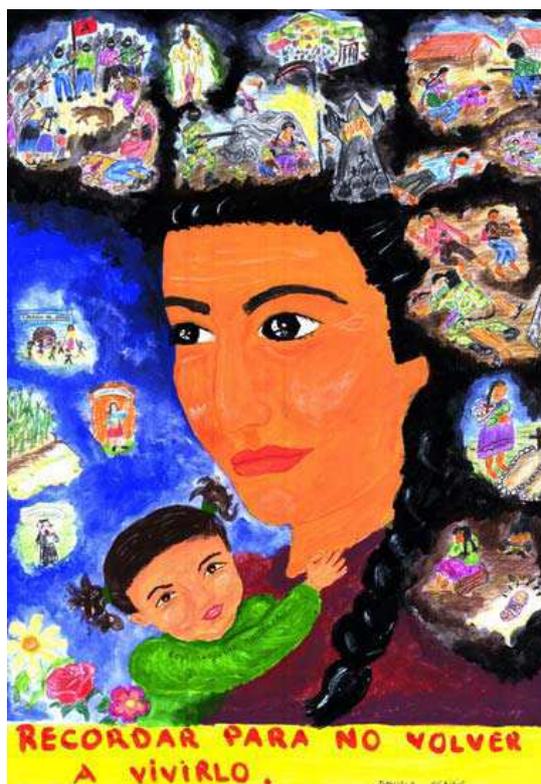


Figura 19: “Recordar para no volver a vivirlo”, por Zoraya Zevallos Delgado, Lima

⁸² Stern, *Remembering Pinochet's Chile*.

⁸³ Isaías Rojas, “Para comprender Putis y Cabitos: Sueño con serpientes”, *Ideele*, 187 (2008), 77.



Figura 20: “Sembrando sobre nuestros muertos” por Félix Sobre Chocce Belito, Parco Alto, Anchonga



Figura 21: “Desgarros irreparables”, por Zósimo Montañéz Ángeles, Lima



*Figura 22: “Huérfano de Dios y entonado del diablo”, por Edwin Montañez Ángeles,
Lima*

Reflexiones finales

Muchos recuerdos se repiten a lo largo de los tres concursos Yuyarisun. Cuentan experiencias de la niñez y la adolescencia, y la forma en que los participantes sobrevivieron al conflicto armado interno. Los participantes exigen reconocimiento y la reducción de sus penurias actuales. Estas respuestas artísticas a las atrocidades masivas exploran las posibilidades de la provocación y la perturbación, y denuncian abusos contra los derechos humanos e injusticias. Por medio de imágenes visuales, los participantes dan su testimonio y sus versiones actuales de la "verdad" al espectador.

No está claro dónde entrarán estos recuerdos en la narrativa nacional de los años de violencia. La repetición de temas en estas obras habla de experiencias comunes y memorias colectivas. No revelan “secretos”, una desafortunada característica atribuida por algunos investigadores al testimonio. Son experiencias conocidas. Sin embargo, estas obras de arte y los recuerdos que representan no han contribuido a un debate nacional sostenido. Esto puede reflejar la falta de una narrativa nacional sobre los años de guerra. Los recuerdos de Yuyarisun son portados por personas, comunidades, ONG y la CVR. A pesar de presentar imágenes de la verdad que complementan otras verdades en circulación acerca de los años de violencia, como las publicadas en el Informe Final

de la CVR, siguen siendo empujados a los márgenes de la discusión pública. No es que sean olvidados. Más bien, se enfrentan a la indiferencia. En el actual clima político, en que la élite y el gobierno hacen caso omiso de los conflictos internos, las memorias individuales y colectivas siguen sueltas, dispersas, sin resonancia de gran escala. Si bien las imágenes de los recuerdos retratados en estas obras de arte pueden ser “emblemáticas” a nivel de la comunidad, son “tradiciones” en el plano del discurso nacional. Los grupos de derechos humanos siguen luchando por mantener la guerra interna como objeto de debate público, a veces contra feroces oposiciones⁸⁴. Estas obras de arte desafían la indiferencia. Reconocen la humanidad de los artistas y sus comunidades, y denuncian la maldad absoluta de la violencia. Actúan como un puente entre el pasado y el presente, que ojalá algún día contribuya a la creación de narrativas nacionales inclusivas sobre los años de guerra.

⁸⁴ Para análisis y ejemplos de la oposición a la narrativa de derechos humanos, véase Cynthia Milton, “Public spaces for the discussion of past violence: the case of Peru”, *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* (julio-diciembre 2007), 143-168.