

Ojos opacos
Una indagación sobre la figura de la víctima en el relato fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú

Opaque eyes.
An insight on the figure of the victim in the photographic account of the Comission of Truth and Reconciliation of Peru.

Lizbeth Arenas Fernández¹

Resumen: Presento en este trabajo mis primeras reflexiones sobre la fotografía y su rol en la reconstrucción de la memoria visual sobre los años de violencia política vivida en el Perú durante la década de 1980.

La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), entidad encargada de investigar los crímenes cometidos durante esa etapa, decide presentar como anexo a su *Informe Final*, 102 fotografías bajo el título *Yuyanapaq: Para Recordar*. Este relato visual permite a la CVR re-presentar a los distintos actores del conflicto, poniendo énfasis en la figura de la víctima con el objeto de mostrar la desolación, el sufrimiento y las consecuencias de la violencia. Intento, en ese sentido, desentrañar los criterios de construcción de ese relato y profundizar en el análisis de estas representaciones, inmersas en el campo de lo simbólico, puesto que constituyen un material relevante para fijar los aspectos de formación del imaginario social del peruano acerca de ese proceso.

Palabras clave: Fotografía, víctima, memoria, Perú, violencia política

Abstract: I present in this work my first thoughts about photography and its role in the reconstruction of the visual memory about the years of the political violence lived in Peru during the 80's years.

The Commission for the Truth and Reconciliation (CVR), an state organization in charge of investigating the crimes committed during that time, decided to present its *Final Report* with an attachment of 102 photos under the title “Yuyanapaq: to remember”. This visual story allowed the CVR to re-present the different actors of the conflict, emphasizing the figure of the victim, with the purpose of showing desolation, suffering and the consequences of the violence. I try, according to this, to develop the criteria of construction of this story and deal in depth with the analysis of these representations, immersed in the symbolic field, because they set up a relevant material to fix the ways of the formation of the social imaginary of Peruvian people about this process.

Keywords: Photography, victim, memory, Peru, political violence.

¹ Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires / Investigador estudiante del grupo de investigación “Fotografía, memoria y archivos” (UBACyT S445). Email: lizabetharefer@hotmail.com

*“La ideología se escinde en la fotografía de la realidad en bruto y
en la pura mentira de su significado,
que no es formulada explícitamente,
sino sugerida e inculcada.
A fin de demostrar la divinidad de lo real
no se hace más que repetir cínicamente lo real.
Esta prueba fotológica no es convincente sino aplanadora”.*
Adorno, *Industria Cultural*

La representación visual de la víctima de los procesos de violencia en las sociedades contemporáneas ha sido una tarea casi tan necesaria como la visibilización de los victimarios de esos crímenes. En esa operación, la fotografía se ha convertido en el material protagónico debido a su carácter indicial que la vincularía cercanamente con “lo real” dada su proximidad con el referente (Barthes, 2006) y por su verosimilitud sobre el hecho que representa. La fotografía ha servido -lo sigue haciendo- como *prueba* del horror existente en el mundo. *Ver* una fotografía del horror es confirmar su existencia, es conferirle valor de verdad a esos acontecimientos.

Desde los inicios, tal como lo señala Susan Buck-Morss, la fotografía formó parte de la cultura popular y secularizó la imagen a través del acercamiento (Buck-Morss, 1989: 153). Señala que la reproducción fotográfica -tomando a Benjamin- fue la que transformó las imágenes como objetos estéticos en un lenguaje práctico de comunicación. En ese sentido, la imagen fotográfica resulta, entre otras características, un soporte válido también cuando se trata de re-construir la memoria.

Por ello, representar a la víctima² se torna necesario en un relato visual, cuando es preciso el reconocimiento del victimario y el sostenimiento de un discurso de reconciliación. En los relatos sobre la violencia no hay victimario sin víctima como no hay víctima sin victimario. Las sociedades que no cuentan con imágenes *in situ* que “muestran” a la víctima en los precisos momentos de ser violentada o minutos después de ello (las que les otorgaría sin duda el carácter de víctima), han reconstruido sus historias y sus memorias intentando dar esa *presencia al cuerpo ausentado*³ con imágenes *restituyentes* que también se plasman en fotografías. Las sociedades que, por el contrario, poseen esos materiales icónicos construyen sus relatos y a sus víctimas sin alejarse de los tipos (estereotipos) establecidos que surgen de una forma histórica de ver al otro.

En ese sentido, las imágenes fotográficas actualmente expuestas y ampliamente difundidas en el Perú respecto a la etapa de violencia política vivida durante los años 80 y 90, ameritan un análisis respecto de la figura de la víctima de ese proceso⁴ y su modo de

² En algunos casos la víctima es *presentada* más que *representada*.

³ Eduardo Grüner señala “(...) la lógica en juego es la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ‘ausentado’”, en *El sitio de la mirada*. pág. 69.

⁴ Vale aclarar que el término Proceso en este trabajo es utilizado en referencia a una continuidad de la violencia (política) en términos económicos y sociales en el Perú y no a la noción utilizada en la Argentina, referida al Proceso en términos de la última dictadura militar.

representación. La recopilación y posterior puesta en escena de estas imágenes plantean una inevitable caracterización del sujeto-víctima en tanto un “otro” y en tanto ícono de esa violencia.

Desde el momento en que la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) recibió, en el año 2001, el encargo de investigar los hechos y las responsabilidades correspondientes sobre los crímenes cometidos durante esos años⁵; se propuso armar -a la par de su informe escrito que consta de nueve tomos- un informe gráfico que “resumiera” visualmente los sucesos de la violencia política. Ante la existencia de abundante material gráfico -a diferencia quizá de lo que ocurrió en otros países con historias similares- la CVR encargó a un grupo de colaboradores y fotógrafos la recopilación de esas imágenes ubicadas en alrededor de 80 archivos de prensa, archivos de ONGs, colecciones privadas y públicas, archivos de fotógrafos independientes e incluso reservas de las Fuerzas Armadas y la Iglesia. El resultado fue un acervo con alrededor de 1.700 imágenes, además de la exposición permanente con más de 200 fotografías, exposiciones itinerantes al interior del país y un relato fotográfico en forma de libro que se anexó al *Informe Final* incluyendo 102 fotos bajo el título de *Yuyanapaq: Para Recordar*. Éste último será nuestro material para este ensayo.

Salomón Lerner, Presidente de la Comisión de la Verdad, señaló a propósito de la inauguración de la exposición permanente, que “la CVR ha querido entregar también un informe [fotográfico] que permita que aquellos que no puedan o no quieran leer cientos de páginas, en dos horas y media de visita se den una idea de la ferocidad de la violencia en nuestros tiempos, de los héroes, de las víctimas que sufrieron y de cuánto padeció el país”.

Intentaremos en este trabajo poner en relieve algunos de los criterios de elección de las imágenes para la configuración de las víctimas de este relato, considerando que la fotografía es un producto cultural y simbólico, un *vehículo de la memoria* reciente en el Perú, inmerso también en un espacio de conflicto por su significación. Al ser la CVR una entidad avalada y creada por el poder estatal, se garantiza que los resultados de sus investigaciones se consideren como el discurso transparente de la historia de esa época. De esa manera, las fotos “exactas de los hechos” pasan por decreto oficial a ser documento público e histórico que cuentan la verdad⁶. Estas imágenes además de ser registro, se convierten -como lo señalan sus editores- “en comentario moral de los hechos

⁵ Si bien la CVR incluyó en sus investigaciones los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el gobierno de Alberto Fujimori, nos centraremos para fines de este trabajo, en la primera etapa investigada que va desde los años 1980 a 1992, fecha que marcamos como hito, ya que ese año se produjo la captura del líder máximo del PCP-Sendero Luminoso. La CVR investigó también una segunda etapa, los años posteriores a esa fecha hasta el año 2000, considerando los crímenes cometidos durante el gobierno fujimorista y en la que también participaron activamente las Fuerzas Armadas y Policiales. Recordamos que la división por etapas es únicamente para facilitar la delimitación del *corpus* y el tema de investigación. La CVR no hace esta división en su *Informe Final*.

⁶ “La Comisión de la Verdad y de la Reconciliación está obligada a ‘garantizar el derecho de la sociedad a la verdad’, conforme a uno de los considerandos del Decreto Supremo Nro. 065-2001-PCM” (Perla Anaya: 2002).

que captura, calificándolos y preservándolos para el futuro”⁷.

La idea de analizar la representación de las víctimas en este relato no es arbitraria. En una declaración a la prensa, la curadora principal y responsable de la selección de estas imágenes, Mayu Mohanna, señalaba que el objetivo de estas fotografías era “contar la historia desde sus víctimas”⁸. Si la historia es narrada o relatada visualmente desde sus víctimas, existe entonces una forma de representarlas, pero también se extrae de este relato un posicionamiento claro: no estamos con ninguno de los bandos, estamos con las víctimas, pero entonces ¿cómo son esas víctimas para el equipo de la CVR?

Senderizar la mirada

La etapa de violencia política significó la muerte y desaparición de 69.280 personas. Según la CVR, el 17 de mayo de 1980 se inicia la etapa de violencia, cuando el autodenominado Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) ataca una sede electoral en la localidad de Chuschi, ubicada en el departamento de Ayacucho, en la sierra peruana. A partir de ese momento y por doce años más el agente principal que producirá los ataques -según la Comisión- será Sendero Luminoso, grupo guerrillero de línea marxista-leninista-maoista que buscaba tomar el Estado mediante las armas, bajo el liderazgo de Abimael Guzmán.

De esta manera, la Comisión de la Verdad manifiesta que “la causa inmediata y fundamental del desencadenamiento del conflicto armado interno fue la decisión del PCP-SL de iniciar una *guerra popular* contra el Estado peruano”⁹. La participación de Sendero se unió a las acciones de otras agrupaciones como las del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), que si bien provenía de una línea marxista-leninista, fue un grupo con una tradición política e ideológica disímiles, en gran parte, a las de Sendero Luminoso. Las acciones de esta agrupación también están contempladas como parte de los actores victimarios.

Las Fuerzas Armadas y Policiales, entre tanto, figuran como perpetradores de algunos de los crímenes cometidos. Sin embargo, se hace la salvedad de que su acción fue la respuesta a aquellos que iniciaron el conflicto interno y que, en todo caso, en el marco de esas acciones pudieron haberse cometido “excesos”. Por lo que, según señalan, “frente a la guerra desatada por el PCP-SL [tuvieron] el derecho y el deber de defenderse, siempre

⁷ Discurso inaugural presentando por el Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Salomón Lerner, el 10 de octubre de 2002 en *Testigos de la Verdad. Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual*.

⁸ Declaraciones dadas a la periodista Cecilia Valenzuela en el programa *Entre Líneas* el 13 de octubre de 2002.

⁹ La cita continúa: “(...)En el Perú no se repite el esquema clásico latinoamericano de agentes del Estado como perpetradores casi exclusivos enfrentados a grupos subversivos con un uso restringido de la violencia y, sobre todo, a civiles desarmados”. Capítulo 1. “Los Períodos de la Violencia”. En *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú*. El Informe completo se puede ver en la página oficial de la Comisión: www.cverdad.org.pe. El subrayado es del original.

garantizando la defensa y vigencia de los derechos fundamentales de sus ciudadanos”. En el relato fotográfico estos actores están presentes sea como actor-victimario, actor Estado-Fuerzas del orden. A ellos se suman los actores-víctima.

Empezaremos con el actor victimario, pues a partir de él se desprenden los demás actores, ya que éstos se definen en su relación de oposición con éste.

Sendero Luminoso se presenta en las fotografías como el ejecutor principal de los actos de violencia y el único causante de la tragedia en el país. Se configura así como el actor victimario único. Más allá de las cifras, en el que figura como responsable del 46% de las muertes, es también en la fotografía el principal enemigo de la sociedad, del Estado y las Fuerzas Armadas peruanas.

Para referirse a sus métodos violentos, la CVR utiliza en los epígrafes sinónimos como “ataque senderista”, “atentados”, “asesinatos”, “masacre” y “violencia armada”.

Así, Sendero es el que aplica la violencia para conseguir sus objetivos (“tomar el Estado” o instaurar un “nuevo orden”) y es además quien representa todo el horror causado en esos años. Del mismo modo, la figura del senderista y los símbolos que los caracterizan se desprenden de cada fotografía.

El color es clave en esta representación. El rojo es el que tiene mayor peso, en medio de un *corpus*, en el que la mayoría de las fotos son en blanco y negro.

Es cierto también -y este es un punto que se debe considerar- que en el período en el que se plasmaron estos registros, la fotografía era usada principalmente en blanco y negro en los medios de prensa, ya que aún los diarios no eran impresos a color. Es por eso que los fotógrafos trabajaban en su mayoría con negativos blanco y negro. A eso podría deberse la prevalencia de imágenes bicromáticas.

No pretendemos en este estudio incluir un desarrollo de la teoría de los colores ni de los sentidos culturales que se manejan acerca de ellos en las distintas sociedades. Sin embargo, se puede extraer de las mismas imágenes, que el rojo está asociado claramente al comunismo, a la sangre y es, sobre todo, el color que lleva la bandera de la hoz y el martillo. Basta así la presencia del rojo en el relato, para asociarlo al senderismo o a la subversión.

Como se preguntaría David Le Breton en su libro *El Sabor del Mundo* acerca de la percepción del rojo en los niños: ¿Cómo sabe que ve el rojo? ¿Cuál es el criterio que le permite a alguien vincular siempre la palabra a la misma experiencia? ¿Muy a menudo no se trata de que denomine rojo sólo a un hecho?. Y él mismo se responde más adelante: “Los colores se encastran dentro de un sistema de valores, de simbolismos locales, que subordina cualquier denominación a un contexto particular del mundo. (...) No se expresan colores: se expresa sentido”.

Aunque en el libro se ha evitado utilizar imágenes que muestren a personas sangrando o

restos de sangre, el rojo sigue siendo característico en el victimario, por su vinculación con el rojo de la bandera que los representa y de los uniformes y pintas que realizan. Es en esta lectura visual que el rojo se construye en una relación simbólica (por ende, cultural) a Sendero Luminoso, al comunismo, a la subversión, a la sangre, al terror y la tragedia. La violencia es entonces también representada por el color.

Vale, en este sentido, preguntarse ¿qué es la violencia para la CVR?. La Comisión rechaza, en principio, el uso de la noción de “violencia política” para denominar así a los actos senderistas. Sin embargo, en el documento textual es utilizado varias veces y es el concepto que finalmente caló más en la prensa y en el peruano.

Respecto a esta noción, reproducimos textualmente la posición asumida por la CVR acerca de la violencia política:

“La CVR se rehúsa a otorgar validez o consistencia a la noción de ‘violencia política’, a pesar de que sea un rótulo descriptivo ampliamente utilizado. Esa expresión es más bien un contrasentido, ya que la violencia, que es por definición la ruptura de todo esfuerzo comunicativo, no puede considerarse parte o continuación de una actividad -la política- que consiste precisamente en un proceso dialógico de construcción de acuerdos. Por ello, es preciso sostener con firmeza que quienes atribuyen razones políticas a sus crímenes están profundamente equivocados, ya sea que hayan actuado con el fin de subvertir o de defender el ordenamiento político del país. Medios como el asesinato, la violencia sexual, la tortura y otros similares contaminan irremediablemente los fines, por más elevados que éstos se proclamen. Los actores políticos enfrentados en el conflicto han mantenido, sin embargo, la pretensión de justificar sus acciones o, por lo menos, de explicarlas en el contexto de estrategias de tipo político”.

Al plantear esta aclaración, la Comisión niega absolutamente a la violencia como medio, aunque discursivamente la contempla. Rechaza a su vez toda concepción de la izquierda acerca del uso de la violencia como medio para un cambio social. Bajo esta mirada, cualquier uso de la violencia es neutralizada, al igual que cualquier movimiento que intente o proclame o acepte su uso.

Así, queda claro que la CVR marca una postura ideológica en la que cualquier movimiento, asociación o grupo al que se lo vincule con las corrientes de izquierda que contemplen la violencia como medio, serán tildados de “violentos” y, por lo tanto, de senderistas o subversivos.

De ese modo, la CVR exalta el componente violento por sobre su componente político. Si bien, dentro de la izquierda existen distintos modos de leer e interpretar la violencia como un método de lucha -con las que se pueda acordar o no- en este caso queda claro, que la violencia debe ser absolutamente rechazada.

La CVR concibe el concepto de violencia como un fin. Es decir, que considera como único objetivo de estas agrupaciones el generar violencia en el país.

De esa manera, utiliza otros conceptos que acompañan a la palabra violencia para

especificar sus tipos. Usa conceptos como “violencia armada”, “violencia subversiva”, “violencia sexual”, “violencia masiva”, “conflicto armado” (en este último, colocándolo en igualdad de condiciones con las del Estado-Fuerzas del orden). Sin embargo, toma con cautela el término terrorismo, a pesar fr que -como en el caso de la noción de violencia política- su uso se difundió y extendió en el discurso público peruano. La Comisión hace la salvedad de este término, aduciendo que su uso es subjetivo y que carece de precisión para describir el “amplio rango de conductas desarrolladas por dichos grupos” que decidieron alzarse contra el Estado y en ese rumbo cometieron ‘violentos crímenes’”. Esta postura se plasma también fotográficamente, hace reconocible la imagen del enemigo y de los héroes.

En este juego narrativo, el papel de las Fuerzas Armadas en el proceso consiste en “tranquilizar” y responder a los ataques de los “grupos violentos” en pos de mantener la calma social que imperaba antes de su aparición. Es un rol más bien heroico.

Las Fuerzas Armadas son -como representantes máximos del Estado en esta etapa- por lo tanto, instauradores del orden. Ni los “excesos” ni las acciones son considerados violencia sino actos que buscan tranquilizar a la sociedad. Por ello, sus acciones se consideran justificadas y parte de la lucha contra las “agrupaciones subversivas” que atentan contra el país y el Estado.

Es por eso, que las fotografías y sus epígrafes, corroboran la existencia de unas Fuerzas Armadas y Policiales “heroicas”, encargadas de realizar “acciones civiles”, “enseñar a la sociedad la importancia de los símbolos patrios”, “detener sospechosos”, “liberar a la población de los senderistas”, “entregar alimentos”, etc.

En el conjunto total de las imágenes, existen únicamente dos fotografías que representarían los excesos del Ejército. Se trata de una foto en el que el epígrafe señala literalmente “(...) una columna del MRTA fue abatida por tropas del Ejército. Estas realizaron ejecuciones extrajudiciales de los subversivos rendidos (...)”. O simplemente se señala, por ejemplo, que tal persona “murió a causa de la incursión policial”.

Al considerarse la figura de las ejecuciones extrajudiciales, se asume por oposición que existen ejecuciones judiciales, es decir, legales. Por lo tanto, las Fuerzas Armadas tendrían legitimadas las ejecuciones en todos los casos, salvo en aquellas en donde exista una sospecha de violación a los derechos humanos y que por ello se considerarían “excesos”. Pero en el Perú, no existe la ley que permite la pena de muerte, por lo que las ejecuciones no estarían permitidas en ningún caso. La figura de las ejecuciones “extrajudiciales” sería contradictoria.

Los términos que se utilizan para referir a las acciones militares o de los Sinchis (comando especial antisubversivo) son justamente “dar muerte”, “ejecuciones extrajudiciales de los subversivos”, “incursiones”, “abatimiento”, sin referirse nunca a éstas como hechos de violencia.

El Estado así no comete violencia, sino que “instaura la tranquilidad y el orden”. La

violencia que viene del Estado no es llamada violencia porque no se la reconoce como tal. Es en el relato fotográfico queda esto representado y encuentra su sustento en los epígrafes que acompañan las imágenes sobre este actor.

En términos generales, en las fotografías, las Fuerzas Armadas cumplen un papel educador donde un Ejército peruano enseña a los niños la importancia de los símbolos patrios, encabeza asambleas en las comunidades ayacuchanas después de un ataque senderista o en ocasiones se los visualiza también como víctimas de una tragedia iniciada por otros.

En ese sentido, mediante los mecanismos utilizados en la construcción del victimario se podría entender que el objetivo del relato es *Ejercitar la paz*, mientras que se *senderiza* la mirada del lector de estas fotografías. En el caso de las víctimas, las operaciones son similares.

Los rostros y sus epígrafes

Del total de víctimas registradas, es decir, de las 69.280 personas muertas y desaparecidas; el 75% pertenece a las comunidades quechuahablantes, habitantes de la sierra o la selva peruana integrantes del sector menos favorecido del país, con altos índices de pobreza, desnutrición y enfermedad, y con poco o nulo acceso a la educación, a la salud y al trabajo. Tal como lo define la propia CVR, son justamente aquellos que pertenecen a los sectores “alejados de la modernidad y los centros de poder”.

“La violencia armada no afectó uniformemente todos los ámbitos geográficos ni los diferentes estratos sociales del país. Estuvo concentrada en lo que podríamos denominar los *márgenes de la sociedad*, es decir, aquellas zonas y grupos menos integrados a los centros de poder económico y político de la sociedad peruana”¹⁰.

Pero, la víctima es víctima antes que la tragedia la convierta en tal. Existe en el imaginario social, antes que sucedan hechos de violencia, una caracterización ya visualizada de la potencial víctima. Al igual que lo señala Forster con la figura del judío en Europa¹¹, el peruano víctima de este proceso era visto antes de toda la tragedia como “el extranjero”, pero en este caso, un extranjero dentro de su propia tierra. Un otro “negado y rechazado” que además de tener un origen cultural visto como distinto y distante, estaba también alejado de los derechos propios del ciudadano. Esa forma de mirar al otro, que en el Perú tuvo -tiene- aún su correlato en discursos racistas y de discriminación, permaneció antes, durante y después de los años de violencia política. En

¹⁰ *Informe Final*, pág. 1 del Capítulo 3: “Rostros y perfiles de la Violencia”. El subrayado es del texto original.

¹¹ Aquí hacemos la salvedad planteada por Andreas Huyssen en su reflexión sobre los “pretéritos presentes”, respecto a que las comparaciones con el genocidio pueden bloquear la reflexión sobre las historias locales específicas o servir como recuerdo encubridor. El paralelo con el Holocausto nos permite, sin embargo, pensar la figura de la víctima de manera histórica y como parte de un proceso anterior, que no surge en el año 80 en el Perú, sino que su invisibilización proviene de procesos anteriores de discriminación y racismo, factores que contribuyeron a la prolongación de la violencia.

ese aspecto, estas fotografías resultan ser una puesta en escena de aquellas representaciones visuales que ya prefiguraban al otro.

En los discursos actuales en el país prevalece la idea de que las víctimas de este proceso y su tragedia, eran desconocidas en las ciudades principales del país, puesto que la violencia estaba circunscrita a las comunidades de las zonas rurales. Sin embargo, la abundancia de material fotográfico nos indicaría, por el contrario, que tales imágenes se difundieron ampliamente en los medios de comunicación nacional pero fue el poco interés de la sociedad por ver a los ahí representados, los que impidieron que se convirtieran en imágenes relevantes. Los otros de esas fotografías no fueron *vistos* por el peruano promedio como parte integrante del Perú, menos lo iban a ser sus fotografías. A decir de Sontag, “las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica [...]. El público no vio esas fotografías porque no había espacio ideológico para ellas” (Sontag, 2006).

A raíz del Informe Final de la Comisión de la Verdad estas imágenes cobran importancia y se empiezan a mostrar aquellos rostros “poco conocidos”; se elabora el libro fotográfico y se difunden las imágenes. Con estas fotografías se buscaba dar a conocer el rostro de aquellos que fueron los más expuestos a la violencia política, quizá por ello su búsqueda de impacto, ya que el conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido - como reflexiona Sontag- es producto sobre todo del impacto de esas imágenes.

En ese intento de sostener el realismo, son los epígrafes como productores de sentido en *Yuyanapaq*, los que cumplen el papel de elucidación, guiándonos ideológicamente en la lectura de las fotografías. Son también los que a su vez remarcan el carácter de documento de la memoria.

Los epígrafes, van a ser así a lo largo del libro, los que van a decirnos qué es lo que nosotros tenemos que pensar sobre cada imagen, pero también sobre cada suceso y sobre los hechos en conjunto.

El mensaje lingüístico nos acota las múltiples lecturas que se presentan al mirar estos registros, guiándonos hacia uno de los miles de significados de esa cadena flotante de sentidos. El texto que “acomoda la mirada y la intelección” de quien las ve, tiene un valor regresivo, y se comprende que sea a “ese nivel que se ubiquen principalmente la moral y la ideología de una sociedad.” (Barthes: 1987).

Uno de los ejemplos con el epígrafe: Celestino Ccente, es el personaje cuya fotografía impresa en el libro es, quizá, la que causa mayor impacto (Ver Foto 1). No es casualidad que sea también una de las de mayor difusión. El retrato en primer plano, en una imagen en blanco y negro, la mirada directa del único ojo que está descubierto y la expresión del rostro en conjunto, con un paño que cubre la mitad de la cara y ocupa la mitad de la foto; son indicios que provocan que pensemos en la tragedia que representan, pero también en la violencia de esa tragedia.

El epígrafe nos dice justamente aquello que el paño cubre: “heridas que le infligieron los senderistas en 1983. La tela cubre un corte perpetrado con machete”.

Sin embargo, es interesante como en esta misma fotografía se puede ver la posición desde la cual se nos relata. Cuando nos encontrábamos investigando acerca de las nociones de violencia en fotografía, encontramos un trabajo sobre las *Comisiones de la Verdad en América Latina*, de Esteban Cuya. En este estudio, Cuya daba cuenta de las sospechas existentes en contra del Ejército Peruano sobre los asesinatos masivos y la muerte de 8 periodistas producidos en esos años.

En uno de sus pies de página, menciona el asesinato de cuatro campesinos en la comunidad de Uchuraccay en la provincia de Ayacucho, en 1983. En él se hacía referencia a las declaraciones a la prensa limeña, del entonces decano de Periodistas del Perú, Mario Castro Arenas, que en ese momento también era miembro de la primera Comisión de la Verdad formada en el Gobierno de Fernando Belaúnde, en 1980.

Castro Arenas calificaba ahí como “sospechosos” los asesinatos de los cuatro campesinos, entre los que se hallaba el nombre de Celestino Ccente, y que muy probablemente habrían sido cometidos por el Ejército Peruano instalado en la provincia durante el proceso.¹² Meses después, él mismo se lamentaría de sus dichos y señalaría como sospechosos a los propios campesinos a quienes sitúa “culturalmente en la edad de piedra donde se podría asesinar por error a ocho periodistas con piedras y con palos como las hordas de la era de las cavernas”.

Más allá de este hecho político interesante, es curioso, cómo luego de este hallazgo, “la verdad” de lo que decía la imagen, nos confirmó la duda. No sabremos con certeza quienes fueron los asesinos de Celestino Ccente, ni quienes fueron los que le infligieron el corte. Pero lo que sí es cierto, sin embargo, es que la imagen de esta víctima y por ende, lo que dice el epígrafe que lo acompaña, no son *la Verdad*.

La CVR representa la violencia construyendo dos bandos claramente diferenciados y enfrentados entre sí. Esos bandos también son reconocibles en el relato fotográfico. La operativa narrativa de construir la memoria visual de la violencia muestra a un victimario principal que se presenta como el causante de casi la totalidad de los “hechos violentos”, frente a la otra “fuerza del orden” que responde a los ataques senderistas.

Es válido aclarar que en este intento de estudiar la representación de la violencia considerando a dos únicos bandos en las imágenes, se puede tender a reducir el proceso en estos dos únicos actores. Si bien son las dos fuerzas más diferenciadas y las que son acusadas de cometer graves delitos en contra de la población, no se encuentran en el

¹² Se lee en el pie de página: “El decano de los periodistas, Mario Castro Arenas, calificó como “sospechoso” el asesinato de varios comuneros de Uchuraccay, como Celestino Ccente, Silvio Chávez y Marcía Gálvez de Gavilán, ocurridos en los cuatro meses posteriores a la masacre. “*El Diario*”, Lima, 5 de junio de 1983, pág. 4 “*Muerte de mujer de Gavilán produce estupor e indignación*”.

mismo nivel de acción. Aunque existen otros dispositivos de inclusión de otros actores en la escena fotográfica, su aparición minoritaria hace que se diluyan en el relato.

Finalmente ésta es la representación que se construye desde la CVR y es la que evidencia su discurso hegemónico en las fotografías.

Lo que nos mira

A fin de centrarnos en la figura de nuestro interés, distinguiremos los distintos tipos de víctima que se extraen del libro: las víctimas sospechosas, las víctimas inocentes, las víctimas mártires y las víctimas a las que denominaremos tercero damnificado. Nos centraremos, para este trabajo, en las víctimas sospechosas, ya que nos brindan ejemplos claros sobre la configuración de la víctima en este relato visual.

Vale aclarar que la víctima sospechosa no es un concepto que la CVR utilice en su Informe Final, sino que es una figura que nos sirve para pensar a la víctima que prevalece en el libro.

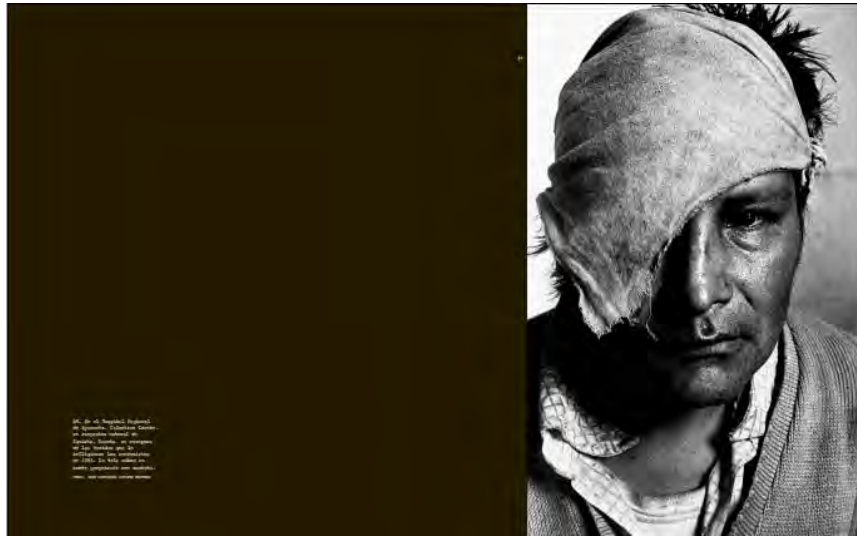
Los actores víctima presentados en *Yuyanapaq* están claramente diferenciados –al igual que en el caso de los victimarios- tanto por la descripción dada en los epígrafes, así como por la disposición y tamaño de las fotografías. En ella, la CVR -utilizando dispositivos de significación como la ubicación dentro del libro, la vinculación entre las imágenes, el color y los epígrafes- presenta una tipología particular sobre este actor. Se debe tomar en cuenta que las víctimas están definidas en relación al actor victimario, puesto que el relato configura a las víctimas en relación al victimario causante de la tragedia y su carácter de víctima sospechosa está dada por ese vínculo.

Se podría afirmar que la víctima protagonista en el relato es la sospechosa, cuyas fotografías la muestran como “culpabilizadora” o “acusadora”. Su relación y puesta en página, junto a fotografías del victimario, refuerzan la idea acerca de la sospecha de su tragedia o, más aún, se acentúa la relatividad de su sufrimiento. En ellas se ven los rostros, rostros de dolor y desolación -como lo señalaba el Presidente de la CVR- que antes pasaron desapercibidos y ahora se hacen visibles para su re-conocimiento.

En el rostro, “en la expresión fugaz de una cara humana” -a decir de Benjamin- radica la belleza melancólica e incomparable de la fotografía. Quizá, por ello, son los rostros de dolor los que nos hablan en estas fotografías. Rostros desolados que además de hablarnos, nos miran buscando apelarlos emocionalmente, mostrándonos el horror vivido, llevándonos hacia la “compasión”¹³. Esos rostros ya son un discurso, un discurso de horror construido por el editor y son, ante todo, fotos a las cuales se les hace hablar, y que junto a los epígrafes nos señalan la tragedia. Sin embargo, para mostrar la violencia hacia las víctimas hay que mostrar los rostros de dolor, aquellos que recuerden la crueldad y el sufrimiento del que han sido objetos. Son sobre estas bases sobre las que se arma el relato desde sus víctimas.

13

El Presidente de la CVR utilizó este término en la presentación del libro



Las fotografías de *Yuyanapaq* no son terribles en sí, resultan impactantes pues el horror proviene del hecho de que nosotros las miramos desde el seno de nuestra libertad (Barthes, 2003: 57). Son ante todo, “grandes fotografías” (Beceyro, 2006), no tanto por su estética, por el encuadre, por el punto de vista elegido por el fotógrafo o por la calidad de la imagen, son grandes fotografías porque buscan trascender en el tiempo.

No obstante, es ese mismo tiempo el que le otorgará el *aura* a estas imágenes, pues su puesta en escena no es sólo en un libro histórico, sino en una exposición permanente en el Museo de la Nación en Lima, acelerarán -a decir de Sontag- el “proceso que el tiempo cumplirá de uno u otro modo: todas las obras serán valiosas. (...) Con el tiempo suficiente muchas fotografías sí adquieren aura” (Sontag, 2006:199). O quizá sea la aparición de la fotografía digital en estos años, que según Huyssen, volverá aurática la fotografía “original”. De hecho, debido a la difusión y publicación de estas imágenes se ha elevado su valor simbólico y material en manos de los autores.

Las fotografías de las víctimas sospechosas están acompañadas por un epígrafe que indica algún tipo de vínculo con el victimario y el motivo por el cual sufrió el ataque o la muerte. En este grupo encontramos fotos cuyos epígrafes nos indican el vínculo principalmente con Sendero Luminoso, ya sea por haber sido capturado o por haber pertenecido en algún momento a sus filas, pero que por su posible condición de “ignorancia” fueron captados o reclutados por el senderismo. Asimismo, las víctimas sospechosas se encuentran en contextos que podrían relativizar su inocencia. Por ejemplo, estas personas se encuentran en ámbitos como el juzgado, en las puertas de una sala de detenidos, se encuentran en una batida o requisa del Ejército en medio de la carretera, fueron detenidos por el Ejército o están reclamando la desaparición de sus familiares que fueron también detenidos por las Fuerzas Armadas. Esto alcanza incluso a los niños, una de las figuras que representaría la inocencia por excelencia, pero que al estar vinculados de este modo y estar contextualizados por los epígrafes podrían leerse como sospechosos.



Junto a esta categoría de imágenes se presentan leyendas que indican, por ejemplo, “capturado por Sendero Luminoso”, “reclutado por Sendero Luminoso”, “dando su manifestación a algún juez” o son aquellos que mueren por una bala de la policía por encontrarse en una manifestación estudiantil.

La fotografía que evidencia claramente esta lectura de la víctima sospechosa es aquella que presenta el cuerpo de un estudiante fallecido, en blanco y negro, junto a una fotografía a todo color de la bandera de Sendero Luminoso que cubre toda la toma. En ella se ve un ataúd con el fondo de la bandera totalmente roja y una militante acomodando a su vez otra bandera roja sobre el cajón. El vínculo entre ambas imágenes nos permite leer que el estudiante fallecido se encuentra en la misma posición, a la misma altura y en el mismo tamaño que el fallecido por las filas de Sendero, sumado al hecho de que el estudiante pertenece a la Universidad San Marcos y la celebración senderista, representada en la fotografía de al lado, también fue realizada en la misma universidad. Recaltar al mismo tiempo que su muerte se produjo durante una manifestación estudiantil, nos hace pensar que los estudiantes fallecidos en las mismas condiciones son víctimas, pero esta vez no por su ignorancia sino por su decisión de romper reglas y enfrentarse a la policía-fuerzas del orden, que son los que finalmente lo mataron. En las

fotografías de las víctimas sospechosas se cumple la misma premisa de que “algo tuvieron que ver para que les suceda esa tragedia”.



Al mismo tiempo, en estas fotos de los sospechosos, los epígrafes como “el anclaje ideológico que nos guían frente a la imagen” (Barthes, 2006), no indican pasividad; incluso en aquellas donde se muestran los cadáveres de esta tipología de víctimas, la leyenda indica su participación en el conflicto. En este tipo de fotos los sujetos retratados no están pasivos, se conoce la causa de la tragedia y ellos mismos son representados de manera activa, por ejemplo sosteniendo un cartel con la foto del familiar, escribiendo una nota, dando declaraciones, etc.

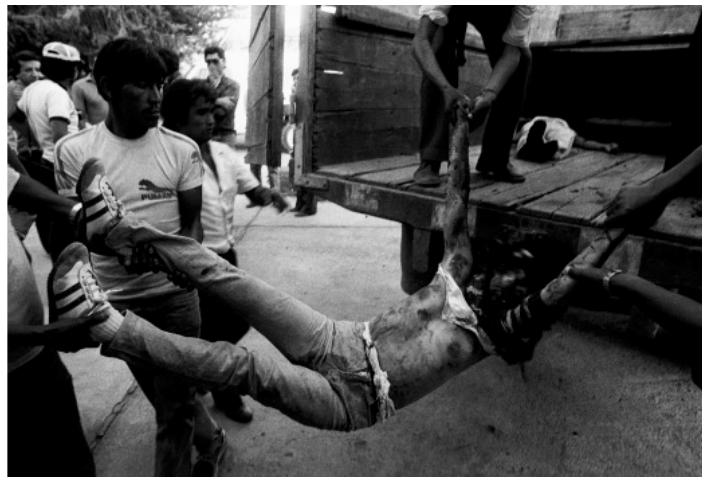
Sobresale también el hecho de que sólo en el caso de las víctimas calificadas como sospechosas aparecen los cadáveres. En su mayoría, las víctimas fatales son sospechosas. Si se observa bien el libro, los epígrafes de las fotos con la figura de los sospechosos fatales señalan por ejemplo: “una mujer no identificada es trasladada a la morgue de Ayacucho tras un enfrentamiento entre miembros de Sendero Luminoso y efectivos de la Policía Nacional”. Es decir, que su muerte se debió a su posible presencia en el conflicto, por lo tanto su muerte fue provocada porque “algo tuvo que ver para que su muerte se produjera”. Las demás fotografías de las víctimas fatales sospechosas muestran epígrafes similares, dejando a la lectura que su muerte se produjo a causa de su posible participación, en la denominada guerra interna. De este modo, “la imagen es ahora una ilustración de la frase” (Berger, 2001).



Tomando lo señalado por Esther Madriz, la víctima inocente es justamente aquella que “no debe violar normas claras acerca de los lugares ‘apropiados’ y la gente ‘apropiada’” (Madriz, 2001:106). La víctima culpable o calificada de sospechosa, por oposición, es aquella que se dedica a alguna actividad inapropiada (ser estudiante, haber sido convencido por Sendero, por ejemplo), se junta con personas de dudosa reputación (estudiantes que realizan manifestaciones) y se encuentran en lugares considerados inseguros (las zonas pobres o rurales o la universidad nacional). Si bien Madriz utiliza esta definición para estudiar la presencia de las mujeres en los medios de comunicación, nos sirve para pensar a las víctimas en nuestro análisis.

Las víctimas sospechosas responden además al mismo estereotipo con el que se consideraba al sospechoso de terrorismo¹⁴. Así, esta tipificación ubicaba a las personas que cumplían estas características en la mira de las Fuerzas Armadas, por lo que su condición era vista como peligrosa. En el relato fotográfico son casi inexistentes las imágenes que muestran los rostros del victimario. En la única imagen -de esta etapa- que aparecen retratados los victimarios, los rostros son cubiertos por capuchas. Además de ser una manera interesante de mostrar al victimario, lo relevante es que finalmente ese vacío en sus rostros puede ser cubierto por representaciones o estereotipos que uno ya tuvo de antemano en la mente respecto a este actor. Da la casualidad, que las fotos de las víctimas sospechosas son principalmente rostros y ellos bien pueden reemplazar ese vacío.

¹⁴ La CVR prefiere no utilizar el término de “terrorismo” en su Informe Final. Optamos, sin embargo, por su uso en este ensayo tomando en cuenta que el término es ampliamente utilizado en la sociedad peruana.



Esta forma de presentar a la víctima permite la lectura culpabilizadora de la persona retratada y resulta relevante, sobre todo, en una sociedad donde el racismo es aún tan profundo como las heridas de estas dos décadas de violencia.

A la pobreza y exclusión social que atravesaron las víctimas, hubo que sumarle además el factor étnico, que si bien no fue el elemento que definió esta guerra interna y tampoco fue una de las causas reivindicadas por las agrupaciones guerrilleras; si fue un aspecto importante para la continuidad y duración de la violencia. El racismo hacia las comunidades de Los Andes y la selva peruana, profundamente instalado en una sociedad que siempre vio a las poblaciones rurales o de la sierra, al indio, al campesino, al cholo o al mestizo con ojos despectivos, permitió que el sector urbano integrado por ciudadanos con plenitud de derechos y ubicados en los centros más cercanos al poder, desconocieran por años las matanzas que iban ocurriendo al interior del país.

A decir de Nelson Manrique, “la gran mayoría de las víctimas de la violencia fueron indígenas, tradicionalmente considerados el último peldaño de la escala social en el país; personas que a lo más tienen una ciudadanía de segundo orden y que no se percibe que tengan iguales derechos que los integrantes de la sociedad dominante. En un país fuertemente fragmentado no sólo por las brechas económico sociales, étnicas y

regionales, donde el racismo antiindígena construye escalas de humanidad diferenciales, según las cuales los indios no son tan humanos como los otros peruanos, no existe una conciencia generalizada de que la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas constituya una tragedia nacional”.

Este tipo de discriminación hacia el “indio”, “campesino” o “cholo”, que constituye una herencia que proviene desde la época colonial, se extendió además al proceso de violencia de las últimas dos décadas, donde miles de personas fueron detenidas, violadas, desaparecidas o asesinadas sólo por responder a los estereotipos que se iban construyendo frente al otro y cuyas características coincidían con los tipos dados para el victimario. “Y como las víctimas son intercambiables entre sí (...)”, como señalaría Adorno cuando reflexiona sobre el antisemitismo, los rostros son ahora el de las víctimas, pero podrían pasar -al menos en la representación- a ser también los del victimario.

La misma Comisión de la Verdad reconoce en su Informe que una de las dimensiones de la violencia política en el Perú fue justamente la “distinta valoración de las víctimas”.

“Como se verifica en los diferentes estudios realizados por la CVR, resultó menos problemático torturar, desaparecer, asesinar o ejercer diversas formas de violencia y crueldad extrema contra quienes eran considerados no sólo como diferentes sino, sobre todo, como inferiores. De este modo, los campesinos quechuahablantes, especialmente de las comunidades rurales pobres y alejadas, terminaron siendo las principales víctimas de las violaciones a los derechos humanos cometidas en nombre de la lucha armada senderista o de la defensa del estado de derecho. Al ser rebajados en su condición humana y considerados como simples “indios” y “chutos” de las alturas, fueron vistos como desechables”¹⁵.

A pesar que la CVR pone en evidencia esta discriminación, en el relato fotográfico se mantiene esa tipificación o caracterización de la víctima cubriéndolas con el manto de la sospecha.

Más allá de la discusión de si estas fotografías poseen aura o no, lo cierto es que tienen el poder de “hacernos alzar los ojos” para mirarlas. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”, dice Berger. Si es así, estas fotos no se apartan de esa premisa ya que consiguen apelarnos mediante el impacto. Sin duda, existe una victimización visual en el relato. En estos documentos gráficos se ha reducido a recordar a los protagonistas en tanto víctimas. La díada víctima-victimario permite enfatizar la historia centrada en las consecuencias de la guerra, el dolor, los destrozos y los ataques originados por un victimario claramente tipificado. Lo cual podría entenderse además como un efecto disciplinador donde las tipologías de las víctimas nos indican de donde provendrían los victimarios, quiénes son los causantes de la tragedia y cuales son las consecuencias y cómo debemos actuar para no entrar en tales categorías. Reconociendo a tales actores, víctima-victimario, es también que se puede hacer efectiva

¹⁵

En ítem 2.2. “Violencia y Desigualdad racial y étnica”, en *Informe Final*.

un discurso de la reconciliación donde se plantea, sobre todo, “la reconciliación a nivel político entre el Estado -incluyendo a las Fuerzas Armadas- y la sociedad”¹⁶. En ese sentido, tal como lo señala Huyssen, “reducir la memoria al trauma, limitaría de manera indebida nuestra comprensión de lo que es la memoria, imprimiéndole demasiado exclusivamente el carácter de dolor, de sufrimiento y de pérdida” (Citado en Vidaurrázaga, T. 2007). Creemos también que, a pesar de estas imágenes, la memoria es más que una cárcel de un pasado infeliz.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2006). **Dialéctica de la Ilustración**. Fragmentos filosóficos. Editorial Trotta, Madrid.

Arenas Fernández, Lizbeth. “**Aunque te arranquen los ojos**”. **Una aproximación al análisis de la fotografía de violencia de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. 1980-2000**. En: *Actas I Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales*. Comodoro Rivadavia, Argentina, 2007

Barthes, Roland (2006). **La Cámara Lúcida**. 1era. edic. Paidós, Buenos Aires.

----- (1987). **Retórica de la imagen**, en *Lo Obvio y lo obtuso*, Ed. Paidós, Argentina.

Beceyro, Raúl (2003). **Ensayos sobre fotografía**. Paidós, Buenos Aires.

----- **El instante y la época. Fotografía de guerra, fotografía periodística**. En *Punto de Vista*, N° 85, agosto de 2006.

Benjamin, Walter (1973). **Pequeña historia de la fotografía**, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid.

----- **La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, en *Discursos Interrumpidos*, 1936. Edición electrónica de [www.philosophia .cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Berger, John (2001). **Mirar**. Gustavo Gili, Barcelona.

Buck-Morss, Susan (1995). **Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes**. Visor. Dis. S.A, Madrid.

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). **Informe Final**. Página oficial: www.cverdad.org.pe

Didi-Huberman, Georges (1997). **Lo que vemos, lo que nos mira**. Ediciones Manantial,

¹⁶

“Fundamentos de la Reconciliación”, capítulo I, Tomo IX, cuarta parte del *Informe Final*.

Buenos Aires.

Forster, Ricardo. **Después de Auschwitz: la persistencia de la Barbarie**, en: www.ifs.csic.es/holocaustos/textos. Extraído de www.webislam.com. Visitado en 1 junio de 2008.

Huyssen, Andreas (2002). **En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de Globalización**. Fondo de Cultura Económica, México.

Jelin, Elizabeth (2001). **Los Trabajos de la Memoria**. Siglo XXI Editores, España, Argentina.

Le Breton, David (2007). **El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos**. 1era. edic. Buenos Aires.

Lerner, Salomón (2002). **“Discurso inaugural del Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación”**, en *Testigos de la Verdad. Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual*. En: www.cverdad.org.pe, octubre, Lima. Visitado el 01 junio de 2008.

Madriz, Esther (2003). **A las niñas buenas no les pasa nada malo**, México, Siglo XXI.

Perla Anaya, José (2002). **“Derecho a la intimidad, límites, hechos públicos e historia”**. Ponencia presentada en *Testigos de la Verdad. Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual*. En: www.cverdad.org.pe, octubre, Lima. Visitado el 01 de junio de 2008.

Sontag, Susan (2006). **Sobre la Fotografía**. 1era. edic. Alfaguara, Buenos Aires.

----- (2003). **Ante el dolor de los demás**. Alfaguara, Buenos Aires.

Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara (2007). **Mujeres en Rojo y Negro. Memoria de tres mujeres miristas (1971-1990). Cristina Chacaltana, Arinda Ojeda, y Soledad Aránguiz**. Ediciones América Libre. 1era. Edic. Buenos Aires.