

MEMORIAS DE RECONCILIACIÓN: FOTOGRAFÍA Y MEMORIA EN EL PERÚ DE POSTGUERRA

Deborah Poole¹, Isaías Rojas Pérez²

Resumen: Este artículo analiza la exposición fotográfica de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), Yuyanapaq, y reflexiona sobre el rol de la fotografía en los proyectos que tienen como objetivo recuperar la memoria colectiva en la etapa "post-conflicto". Comienza con un examen crítico de la propuesta de la CVR peruana respecto a que el acto de mirar imágenes de violencia y sufrimiento en el pasado contribuye a la formación de una memoria compartida, colectiva y consensuada sobre los orígenes y causas de la violencia y la guerra. Sugiere que este enfoque de la memoria se ve facilitado por una comprensión de las imágenes fotográficas como motivos evidentes, históricos y perceptuales, sobre los cuales las emociones y los sentimientos individuales se pueden interpolar como parte de un compromiso moral colectivo con el pasado. El artículo argumenta a favor de una reflexión crítica sobre cómo las tecnologías fotográficas se han utilizado tanto para sostener una serie de verdades parciales y cambiantes sobre la violencia, como para validar estereotipadas percepciones visuales.

¹Deborah Poole es Catedrática de Antropología en Johns Hopkins University. Entre sus publicaciones se encuentra *Companion to Latin American Anthropology* (Blackwell University Press, 2009), *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton University Press, 1997), y *Anthropology in the Margins of the State* (SAR 2004). Su investigación actual se enfoca en culturas visuales y políticas en Oaxaca, México y ley y descentralización estatal en Cusco, Perú.

² Isaías Rojas-Pérez es Catedrático Adjunto de Antropología en Rutgers, The State University of New Jersey - Newark. Es especialista en antropología legal, antropología de la violencia, estudios de derechos humanos, y estudios latinoamericanos. Su trabajo etnográfico explora como las familias y comunidades de víctimas de la violencia de estado en Perú participan en procesos judiciales de crímenes de estado en el proyecto patrocinado por el Estado peruano de la justicia transicional post-conflicto, centrándose en la cuestión del duelo y la justicia sin el cuerpo. Se ha desempeñado por varios años en el comité directivo del instituto de Defensa Legal (IDL) en Lima, Perú y el consejo editorial de la revista del IDL, *Ideele*.



Foto: Óscar Retto

Decir que las fotografías mienten implica que podrían decir la verdad, pero la belleza de su naturaleza radica precisamente en no decir nada, ni mentir, ni no hacerlo.

StanleyCavell (1985, 1)

Siete años después que la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) peruana presentara su Informe Final al entonces presidente Alejandro Toledo, la cuestión de la memoria continúa enmarcada en una lógica de guerra. A pesar de los esfuerzos concertados de la CVR para convencer a los peruanos que un futuro democrático sólo es posible si primero se llega a un entendimiento consensual del pasado, muchos partidarios de la derecha señalan que la solución para avanzar es el clásico olvido. Los ejemplos del odio y la incomprensión desatados por esta batalla por la memoria abundan, y van desde amenazas de muerte y violencia contra el director de la CVR, hasta la denuncia derechista -al parecer interminable- que caracteriza cualquier intento de documentar y procesar los abusos contra los derechos humanos como una “apología del terrorismo”. Los temores impulsados por cada gesto de recuperación de la memoria se pueden ver reflejados en los recientes intentos del gobierno de García por legislar inmunidad general para todo

el personal del gobierno y fuerzas armadas acusado de violaciones de los derechos humanos, incluido el propio presidente García³.

En el ámbito cultural, esta lucha por el control de la memoria en el Perú también explica el rechazo polémico, realizado por el gobierno de García, de la oferta del gobierno alemán para pagar la construcción de un Museo de la Memoria en abril de 2009. En un primer momento, García se limitó a rechazar el proyecto de 2 millones de dólares de EEUU excusándose en que no reflejaba una verdadera memoria nacional: “La memoria es nacional -dijo- y no jurisdicción de un solo sector político”⁴. A regañadientes, García luego acordó aceptar la donación sólo después de que la más famosa figura intelectual del Perú, Mario Vargas Llosa, acusara al gobierno de “intolerancia y falta de cultura” (2009). Posteriormente, durante la ceremonia de inauguración del Museo, García dejó en claro que serviría para dejar atrás este episodio de la historia peruana y erradicar la violencia (terrorista). “Este lugar será una escuela de pensamiento -proclamó García-, para que los peruanos puedan reflexionar y erradicar la intolerancia, que siempre conduce a la violencia y la muerte... Aquí, se medita cómo, en un determinado momento, el destino de nuestra patria cambió. Este será un templo

³El Decreto Legislativo 1097 aprobado por el gobierno hizo que los crímenes contra los derechos humanos cometidos antes de 2003 quedasen sujetos a estatutos de limitación. El decreto iba a beneficiar a personas condenadas o procesadas por delitos contra los derechos humanos, como el ex presidente Alberto Fujimori y su mano derecha Vladimiro Montesinos. Una amplia oposición obligó al gobierno a retroceder y pidió al Congreso que derogue el decreto a mediados de septiembre de 2010. El ex ministro de Defensa, Rafael Rey, habría sido el cerebro detrás de esta amnistía de facto. Rey y el vicepresidente Luis Giampietri han hecho campaña activa a favor de los militares desde sus posiciones de poder durante el régimen de Alan García, argumentando que las fuerzas armadas no cometieron ningún crimen contra los derechos humanos durante la campaña contra Sendero Luminoso. También han afirmado insistentemente que la CVR ha calumniado a las Fuerzas Armadas del Perú. Consulte “El Ejército Peruano no ha violado ningún derecho humano”, El Comercio, 15 de marzo de 2010, última consulta: noviembre 15, 2010.

⁴Citado en “García: Museo de la Memoria no refleja visión nacional”, El Comercio, 1 de marzo, 2009, traducción de los autores, último acceso 15 de noviembre de 2010.

para el pensamiento”⁵. En el centro de la polémica –que incluye el rechazo de García- los defensores del museo habían previsto el uso de fotografías extraídas de la exposición fotográfica precedente de la CVR, *Yuyanapaq*, para enseñar el material y la devastación moral de la guerra. Más concretamente, se propuso -en palabras de Vargas Llosa- ampliar el proyecto visual de la CVR utilizando fotografías como documentos “genuinos, didácticos y alentadores” que comunican la necesidad de “reconciliación, paz y convivencia democrática”⁶.

Pero ¿cómo las fotografías enseñan y alientan? ¿Es suficiente el simple hecho de mostrar fotografías de la guerra a las personas que pueden no tener ningún recuerdo de ella? ¿Cómo es la dinámica de tensión personal entre las fotografías que proponen una perspectiva particular en la verdad, con los propios recuerdos más dispersos y contingentes de la verdad? En este artículo, la muestra fotográfica original de la CVR permite una perspectiva de análisis: ¿Cómo las fotografías contribuyen -y a veces no- al proyecto colectivo de recuperación de la memoria y de la esperanza de un futuro diferente en el Perú? En concreto, tenemos una perspectiva crítica del rol de la fotografía como fuente apropiada de memoria colectiva en la exposición fotográfica que la CVR montó en Lima en 2003. Nos centramos sobre todo en las dos tesis que sostienen *Yuyanapaq*: (1) que nuestra incapacidad de ver el sufrimiento de los demás contribuyó a la

⁵“Este lugar será una escuela de pensamiento para que todos los peruanos puedan reflexionar y desterrar la intolerancia que conduce siempre a la violencia y a la muerte [...] Aquí meditarán cómo, en un momento, cambio el destino de la patria. Sera un templo del pensamiento”. Citado en “Perú coloca primera piedra de Museo de la Memoria sobre guerra interna”, France Presse, 4 de noviembre de 2010, último acceso: 15 de noviembre de 2010.

⁶ A raíz de esta controversia, García nombró a Vargas Llosa como jefe de la Comisión que dirigiría el proyecto del Museo de la Memoria. Sin embargo, Vargas Llosa renunció a mediados de septiembre de 2010 en protesta por el Decreto Ejecutivo 1097. En su carta de renuncia, Vargas Llosa dijo: “En mi opinión, hay una incompatibilidad esencial entre la promoción de un monumento para rendir homenaje a las víctimas de la violencia que Sendero Luminoso desató en 1980 y la apertura de la puerta de la prisión mediante una artimaña judicial para aquellos que, en el marco de esta desastrosa rebelión de fanáticos, también cometieron horribles crímenes y ha contribuido a sembrar la ira, la sangre y el sufrimiento en la sociedad peruana”. Citado en La Mula, última consulta: 15 de noviembre, 2010.

proliferación de la violencia en la década de 1980, y (2) que por esta razón, el acto de observar ahora en fotografías el sufrimiento causado por la violencia en el pasado nos lleva a compartir una memoria colectiva y consensuada acerca de los orígenes y las causas de una guerra que no debe repetirse.

Tres preguntas servirán para centrar nuestro análisis de las fotografías y documentos: la primera es cómo el enfrentamiento individual y profundamente personal con fotografías de la violencia y sufrimiento viene a articularse como expresión de memoria colectiva y de pertenencia nacional. La segunda pregunta es cómo las cualidades materiales de la imagen fotográfica modelan el entendimiento de la temporalidad de la violencia y la guerra, tanto como amenaza futura y como pasado sellado. La tercera pregunta se enfoca en los supuestos sobre el conocimiento y el acuerdo correspondientes al idioma universalizador de la CVR de responsabilidad moral, verdad visual y reconciliación nacional. Con respecto a las tradiciones históricas de la fotografía y la cultura visual peruanas, se tiene especial interés en entender cómo el proyecto visual de la CVR refresca la memoria de dos tradiciones históricas. La primera pertenece a una economía visual profundamente arraigada en que, parafraseando a Franz Fanon, la fotografía funciona como un medio que “arregla” al sujeto humano “como un objeto dispuesto en medio de otros objetos” (1982, 109). Aquí resalta la medida en que, en su fallo en hacer referencia a esta genealogía histórica profunda del “arreglo” racial, las fotografías que buscan el reconocimiento del sufrimiento en Yuyanapaq también terminan generando una validación perceptual de los estereotipos culturales y raciales que la CVR se esfuerza en condenar y deshacer. La segunda y más reciente tradición es la de los años de guerra y posguerra inmediata, cuando las imágenes visuales proporcionaron evidencia empírica para afirmaciones de verdad que en la práctica son caracterizadas como intrínsecamente inestables y sujetas a cambios. En vez de limitar esta experiencia histórica en la que las tecnologías fotográficas eran utilizadas para sostener una serie de verdades parciales y cambiantes, la CVR presentaba fotografías como motivos evidentes, históricos y perceptuales por sí mismos desde donde las

emociones y sentimientos individuales podían ser articulados en términos de un compromiso moral colectivo con el pasado.

Yuyanapaq: Para recordar (a través de la fotografía)

Mientras que las audiencias públicas y las estadísticas han sido ampliamente utilizadas por otras comisiones de la verdad, la Comisión de la Verdad del Perú fue la primera en hacer un uso extensivo de la fotografía como un medio para suscitar sentimientos de vergüenza y de solidaridad nacional. El tema principal del proyecto visual de la CVR fue, en sus palabras, mostrar los “rostros de sufrimiento” ante la mirada colectiva de la nación peruana (Lerner Febres, 2003a). Inspirada por las dramáticas imágenes encontradas por sus investigadores de prensa y de archivos policiales, así como en los archivos personales de los fotógrafos de guerra del Perú, la CVR tomó la fotografía como un medio para estimular la reflexión privada sobre el sufrimiento y la violencia. Específicamente, esperaba que la fotografía pudiera llevar a la gente a reflexionar sobre el modo en que su “falta de visión” personal había contribuido a los errores colectivos morales del pasado.

Pero ¿qué era exactamente lo que la CVR nos pedía ver? Como Comisión de la Verdad, su misión era recoger la documentación para el período de veinte años de guerra, para descubrir cuándo y cómo la violencia se desarrolló dentro de los veinte años, quiénes fueron las víctimas, y quiénes finalmente iban a ser responsables de las más de 69.000 muertes y desapariciones que resultaron de la guerra (PCM 2001). Con este fin la CVR compiló el archivo fotográfico que luego les inspiró a montar una exhibición pública integral⁷. Sin embargo, en la transición desde el archivo de evidencias hasta la exhibición pública, las fotografías se

⁷Este archivo fotográfico fue llamado Banco de Imágenes, de las cuales la CVR dice lo siguiente: “Banco de imágenes: cerca de 1.700 fotografías forman parte de un archivo completo que los individuos, el Estado, la comunidad académica, organizaciones sociales, iglesias, organizaciones no gubernamentales, y toda la población podrá acceder a través de la página web de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación”, consultado el 16 de junio 2010, 4:30 pm.

sometieron a un cambio importante. Las imágenes que se recogieron inicialmente como documentos de apoyo para la reconstrucción de los hechos históricos, fueron reclutadas ahora como el guión de una “historia visual de un conflicto armado interno del Perú”.⁸ No obstante, como Roland Barthes y otros han argumentado, las fotografías son un “mensaje sin código” (Barthes, 1980, 199). Nuestro conocimiento compartido y culturalmente arraigado de cómo se produce la fotografía nos dice que ésta tiene una relación necesaria, “natural” con el objeto, persona, lugar o acontecimiento que muestra. Esta relación es de lo que hablamos cuando nos referimos al “realismo” de la fotografía. Sin embargo, este material -o la relación de la imagen con el sujeto- no implica que la imagen se interprete (o “lea”) de ninguna manera en particular. Por el contrario, las fotografías tienen tantos significados como espectadores. De hecho, como muchos críticos desde Barthes hasta Cavell han señalado, lo que nos lleva a la fotografía es la forma en que nos habla del simple (aunque difícil) hecho que la persona o acontecimiento que muestra alguna vez existió. Entra en juego el modo en que interpretamos esta extraña temporalidad de la fotografía como un documento que revele presencia en el pasado. “Una fotografía”, escribe Stanley Cavell, “enfatisa la existencia de su sujeto[...] La belleza de su naturaleza es precisamente no decir nada” (1985, 4, 1).

No obstante, el objetivo del proyecto fotográfico de la CVR fue precisamente hacer que las fotografías digan algo, y hacer que digan ese algo en el registro sentimental colectivo de la memoria nacional. Las fotografías se publicaron para contar una historia que “abriera los ojos de la gente”, “para hacerlos ver” lo que se supone que no habían visto antes. Como Lerner Febres dijo en la inauguración de Yuyanapaq en Lima: “estas imágenes de dolor desafían

⁸El subtítulo del folleto que acompaña a la exposición presenta de forma explícita esta idea: “Yuyanapaq. Para Recordar. 1980-2000. Relato del Conflicto Armado Visual Interno en el Perú.” (énfasis añadido). En el mismo folleto, el presidente CVR Salomón Lerner Febres afirma: “Esta es pues, fundamentalmente, una documentación de la resistencia de miles de hombres y mujeres del Perú, en cuyos rostros de desolación y perplejidad ante la tragedia hallamos el mejor comentario moral —testimonio y enseñanza— y al mismo tiempo un mandato perentorio: el de no consentir el olvido indiferente o interesado, la obligación de escribir nuestra historia reciente con conocimiento de causa e integrando en ella la memoria de quienes la padecieron en silencio” (2003b).

la lógica del tiempo, lo que pasa y desaparece, para lograr una permanencia siempre intrigante. Son, por tanto, una expansión del tiempo, un pasado que se impone a nuestro presente, por lo que dice en voz alta y nos despierta. Decir despertar no es una manera inexacta de definir el servicio que la CVR quiere ofrecer a la sociedad peruana. Queremos sacudirla, que abra los ojos y comience a reconocerse en los hechos que tenemos que contar”(2003).

Sin embargo, la exposición tuvo lugar poco después de una guerra en la que las imágenes de violencia no sólo tuvieron amplia difusión, sino también fueron tema de debate general. Durante la guerra, las fotografías de cuerpos ensangrentados, “terroristas” acusados, lugares bombardeados, y operativos militares enmascarados literalmente saturaron la prensa nacional. Circularon sin cesar, señaladas por todas las partes del conflicto como evidencia de la brutalidad de los otros bandos. Las fotografías de la matanza de ocho periodistas en Uchuraccay -fotografías que analizamos en más detalle más adelante- y de los cuerpos cuidadosamente arreglados de los muertos del MRTA en Los Molinos, por ejemplo, fueron desde el principio analizadas profundamente no como prueba de hechos de transparencia histórica, sino como documentos sospechosos que hablaban de la dramatización de la historia con fines políticos⁹. De modo más difundido, el régimen de Fujimori hizo amplio y notorio uso de tecnologías visuales, incluyendo fotografías adulteradas, para chantajear a sus rivales, construyendo ficciones y verdades parciales acerca de la guerra, y finalmente, en una orgía suicida de grabaciones de video, documentaron la proliferación de la corrupción en sus propias esferas (Poole, 2001, 4-6, 47). En este contexto, la mayoría de los

⁹ El 28 de abril de 1989, una columna de guerrilleros del MRTA fue emboscado por el ejército en la aldea de Los Molinos, Junín, en los Andes centrales peruanos. Según se informa, los guerrilleros se dirigían en dos camiones para tomar control de la cercana ciudad de Tarma. La emboscada resultó en 62 muertes entre los guerrilleros del MRTA. El hecho de que no hubo heridos o prisioneros dio lugar a acusaciones verosímiles de ejecuciones extrajudiciales por parte del Ejército. Los cuerpos de los 62 muertos fueron arreglados cuidadosamente para su exhibición pública, y las fotografías que muestran al presidente Alan García inspeccionando las filas de los cadáveres fueron ampliamente difundidas en programas nacionales por televisión y en los medios impresos a lo largo de toda la nación.

peruanos -si no todos- aprendió a interpretar fotografías -incluyendo especialmente, las que mostraban actores y víctimas de la guerra- con un cierto grado de sospecha, en el mejor de los casos. En este contexto, ¿qué significa hablar de la utilización de fotografías para que la gente vea la violencia como si fuera la primera vez, como hizo la CVR?

La exhibición en Lima

Buscando fijar el sentido de una violencia absurda que pareciera emerger desde la fotografía, la CVR recopiló fotografías para contar una historia de la nación en su caída hacia la violencia de guerra civil -así como su escape de ella-. Mediante los hechos de sufrimiento y guerra, las fotografías estaban hechas para hablar no de las “verdades” históricas concretas, sino de las formas de acuerdo y moral colectiva que enmarcan la perspectiva de la CVR sobre el fracaso colectivo y los deberes de una nación. En ambos registros relacionados -de la historia y de la nación-, la exposición desplegaba fotografías como lugares desde donde los recuerdos personales hablaban bajo la forma de una experiencia colectiva de vergüenza moral. Como ventanas hacia un pasado ya ocurrido, no se problematiza la relevancia de la fotografía para el espectador individual en el presente, sino más bien se supone que el espectador estaba siempre posicionado con anterioridad como parte de la nación que era sujeto de esta historia. Por el contrario, la relación del espectador con el tema de la fotografía se enmarcaba no como una experiencia de encuentro o desorientación -como lo podríamos considerar de un compromiso ético con la humanidad y/o el horror del que la foto habla-, sino más bien en términos de una identidad colectiva, cuya estabilidad y cohesión siguen manteniéndose incuestionables.



Figura 1: Exposición Yuyanapaq, Sala 4, Lima
Foto: Deborah Poole

Un rápido vistazo a la cuidadosamente elaborada disposición física de la exposición en Lima nos puede dar una idea de la intensidad con la que esta idea de nación enmarca la experiencia de observación. La misma exposición se encontraba inicialmente en la casa -alguna vez elegante- de una de las familias oligárquicas más famosas del Perú, los Riva Agüero¹⁰. Los curadores utilizaron la condición semidestruida del inmueble para hacer que las fotografías individuales se comprendan como parte de una metáfora del conjunto arquitectónico de una nación en necesidad de la reconstrucción. Fotografías montadas sobre yeso desmoronado (estabilizado) se hallaban iluminadas en muchos cuartos sólo por la luz natural que se filtraba por el techo parcialmente destruido. De esta manera, la casa en descomposición se utilizó para narrar elocuentemente los efectos y las causas de la guerra, en una sociedad cuya clase dirigente había vivido ignorando históricamente la pobreza de las mayorías campesinas del país.

La disposición física y la dinámica de la muestra se basaban en el sentido alegórico del espacio para crear una historia particular de la nación y su compromiso con la verdad. Desde la entrada en la calle Santa Teresa, el visitante de la exposición recorría 27 habitaciones organizadas temáticamente que cubrían los veinte años de conflicto armado. Las primeras cuatro salas sentaban las bases para las imágenes que seguían. Presentaban el “reparto de personajes” y

¹⁰La exposición fue inaugurada el 9 de agosto de 2003. La Casa Riva-Agüero fue su sede durante casi dos años. Posteriormente, la exposición se trasladó al Museo de la Nación.

proporcionaban un marco cronológico detallado de las habitaciones posteriores. En la primera sala (Sala 1) doce fotografías de los acontecimientos políticos de la década de 1970 ilustraban los “antecedentes de la guerra”. Las siguientes tres habitaciones daban crónica del “comienzo de la violencia” con las primeras acciones armadas de Sendero Luminoso en Ayacucho al comienzo de la década de 1980. Poco se muestra para explicar el origen y naturaleza de estas actividades o -lo que es más importante- para diferenciar la auto-declarada lucha armada de Sendero Luminoso de las huelgas y manifestaciones de masas de izquierda de la década de 1970, que fueron presentadas en fotografías de la Sala 1. En este sentido, una primera exclusión se estableció en los recuerdos personales de los visitantes cuya experiencia de la izquierda peruana se colocó inmediatamente en el encuadre de una experiencia nacional en el que “la izquierda”, como un antecedente de violencia, fue desde el principio parte del “problema”. Este desfase entre Sendero y el resto de los diversos movimientos de izquierda democráticos y pacíficos del Perú se consolidó con la caracterización de la violencia “subversiva” y “estratégica” de Sendero Luminoso como constitutivamente diferente de los “excesos” accidentales cometidos por las fuerzas armadas peruanas. No se hizo mención en la exposición del hecho bien conocido que las fuerzas armadas, desde los primeros años de su intervención en Ayacucho, implementaron una estrategia de contrainsurgencia. En cambio, el texto de la placa que se refiere a la violencia de las fuerzas armadas explica simplemente que “el ejército y la marina, en ausencia de una adecuada estrategia antisubversiva, cometieron excesos terribles contra la población civil”.

Como antesala histórica a la exposición, estas salas también orientaban a los visitantes con respecto a una estrategia interpretativa en la que fueron asignados significados a las fotografías a través de los textos que vincularon las imágenes con acontecimientos históricos o formas de violencia específicos. Proporcionando pistas sobre cómo las imágenes deben ser “interpretadas”, los rótulos parecían sugerir que las fotografías debían ser examinadas en términos de su “significado” específico y acordado. En lugar de reconocer el carácter abierto de la imagen fotográfica, los rótulos vinculaban la interpretación con una historia

moral de la violencia y la nación herida. Sin embargo, la fragilidad de la realidad fotográfica surgía -de modo inesperado- casi tan pronto como el visitante pasaba a la habitación contigua (sala 5), que mostraba fotografías que documentaban los hechos y la investigación acerca del asesinato de ocho periodistas en la comunidad campesina del altiplano de Uchuraccay¹¹. Se ha especulado mucho acerca de las circunstancias que llevaron a este trágico episodio. Una versión adjudica responsabilidad a las Fuerzas Armadas que de forma deliberada habrían incitado a los miembros de una comunidad campesina (Uchuraccay) a eliminar a todos los extranjeros, bajo el supuesto de que eran terroristas. Otra versión, defendida por el Comité de Investigación de 1983 dirigido por Mario Vargas Llosa, propuso que: “los asesinatos resultaron de la ignorancia y el miedo de los campesinos que confundieron a los periodistas por senderistas y a sus cámaras y lentes fotográficas por armas”¹². En lugar de centrarse en esta controversia, el rótulo en la Sala 5 cuidadosamente eludía el debate sobre el papel de las fuerzas

¹¹Los periodistas, que habían viajado desde Lima a la sierra ayacuchana para confirmar las denuncias del gobierno sobre los levantamientos campesinos en contra de Sendero Luminoso, fueron asesinados en febrero de 1983. El gobierno creó una comisión investigadora encabezada por Mario Vargas Llosa. El comité emitió ese mismo año un informe muy controversial titulado *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Las fotos tomadas por el periodista Oscar Retto mientras él y sus amigos estaban siendo asesinados fueron utilizadas por la Comisión como prueba principal de la investigación. Posteriormente, Vargas Llosa publicó un relato periodístico de su autoría sobre los asesinatos, titulado “*Inquestin the Andes*”, *New York Times Magazine*, 31 de julio de 1983. Sobre la imagen de Vargas Llosa en Uchuraccay, véase Mayer 1991 y Del Pino 2003.

¹²Los expertos que elaboraron los informes de la comisión señalaron factores “culturales” como la ignorancia de los indígenas de la legislación nacional y la moral, su sentido diferente de la culpa, su profundo conservadurismo, y su tradicional belicosidad. Por ejemplo, el historiador legal Fernando de Trazegnies observó en el relato que hizo a la Comisión de 18 de febrero 1983 que: “Los campesinos de Uchuraccay se declararon en favor de (el presidente) Belaunde y el gobierno, y se repitió esta declaración varias veces. Sin embargo, esas no fueron las declaraciones pacíficas de cualquier partidario, aliado o ciudadano consciente de que sus deberes civiles y legales podrían restringirse. Por el contrario, fueron las declaraciones de una tribu o una nación que decide ratificar su alianza con otra tribu o nación involucrada en una guerra en curso” (citado en Vargas Llosa et al, 1983, 29). Véase también Vargas Llosa, 1983.

armadas en lugar de hacer hincapié en cómo ambas partes coincidieron en torno al “hecho” acordado que era la profunda división dentro de la nación que había producido, de alguna manera, estas “inexplicables” formas de violencia.



Figura2: Diseño de planta para la exhibición Yuyanapaq
Créditos: Museo de la Nación

El 26 de enero de 1983, ocho periodistas que estaban investigando un enfrentamiento entre campesinos y subversivos [sic], fueron asesinados por un grupo de campesinos en la comunidad de Uchuraccay, en la sierra remota (puna) de Ayacucho. Los hechos sacudieron la opinión pública y colocaron las profundas barreras sociales y culturales en el interior de nuestro país como noticia de primera plana. En la cobertura de prensa inicial de los asesinatos, las fotografías de Retto fueron examinadas interminablemente buscando pruebas de esta “barrera de profundos cambios sociales y culturales” que enfrentó a los campesinos andinos contra la costa moderna del país criollo. La secuencia de fotografías comprende desde de un paisaje tomado antes del fatal encuentro hasta diferentes tomas parciales del encuentro de los periodistas con los campesinos de Uchuraccay. La imagen más examinada -y para algunos, más condenatoria- muestra a un periodista de rodillas con sus compañeros de pie a su alrededor [Figura 3]. Sobre el terreno, entre ellos y los campesinos se encuentra lo que parecen ser sus bolsas de cámaras o mochilas. Esta posición -que podría, por supuesto, ser interpretada de muchas formas diferentes- fue interpretada mayormente como una invitación a la misericordia. Otros interpretaban el gesto como una prueba de que el equipo de cámara había incitado sospecha a los campesinos y por lo tanto, condujo a la muerte de los periodistas. Sin embargo,

otros -incluyendo el Informe Final del Comité de Investigación- lo citaron como evidencia de las “connotaciones mágico-religiosas” de los asesinatos y el “profundo abismo cultural” que Vargas Llosa (y sus comisionados) creía que separaba a los “indígenas” de Uchuraccay de la modernidad y la nación peruanas.¹³ Lo que llama la atención es cómo los “significados” fotográficos sólo pueden ser descifrados por la narración de hechos que ya se sabían. Estos “significados” adquieren la fuerza de la verdad, aunque sólo a través de una carga afectiva relacionada con los temores de una “distancia” cultural peligrosa que tergiversaba la posición subjetiva desde la cual se les pedía a los peruanos examinar esta evidencia visual de los “malentendidos culturales” que supuestamente impulsaron la violencia en el Perú.



Figura 3: Uchuraccay. Últimos momentos de los periodistas

Foto: Óscar Retto

Al otorgar a las fotografías el poder de actuar como testigos, y al utilizar la fuerza probatoria para canalizar las emociones intangibles del miedo y de la

¹³“Esta historia (del grupo étnico iquichano) se caracteriza por largos períodos de casi completo aislamiento y erupciones bélicas irrazonables de estas comunidades en los eventos de la región o la nación.[...] Sin duda, es difícil definir el grupo Iquichano como una tribu en el sentido estricto de la palabra, pero parece evidente, a partir de la información analizada, que los iquichanos poseen una estructura y organización latente entre las comunidades étnicas que constantemente se manifiesta en situaciones críticas y marcar un alto grado de solidaridad regional. Es probable que las circunstancias del mes de enero provocaran una nueva manifestación de estas latencias” (Vargas Llosa et al. 1983, 38-45).

alteridad, el caso Uchuraccay estableció dos precedentes importantes para el modo en que circularían las imágenes fotográficas durante los siguientes años de violencia. Por un lado, Uchuraccay marcó la inherente inestabilidad -y falta de credibilidad- de la imagen fotográfica. De hecho, como la guerra se intensificó y se extendió, el valor probatorio de las fotografías de Retto cambió dramáticamente. En un contexto en el que la expansión geográfica de la guerra hizo cada vez más difícil hablar de una separación entre la sierra y el resto de la nación, las fotografías dejaron de representar el “abismo” en la distribución espacial e histórica que separaba Uchuraccay del Estado-nación. En cambio, su carácter probatorio como fotografías impulsaron una búsqueda cada vez más intensa tras señales de la función del Estado en la vida de la campesinos y, por tanto, en las muertes de los periodistas. Esa evidencia se encontró bajo la forma de unos jeans azules asomando borrosamente bajo un poncho, un campesino extraordinariamente alto, y las botas que llevaba uno de los campesinos. Posteriores investigaciones judiciales encontraron que los campesinos habían actuado bajo órdenes del propio personal de contra-insurgencia del estado, aunque la presencia del personal militar en el lugar no fue confirmada ni desmentida. En marzo de 1987, un juzgado de Lima condenó a tres comuneros de Uchuraccay por el asesinato de los periodistas. En esta sentencia, el tribunal también ordenó una investigación del general Clemente Noel y otros funcionarios militares como autores intelectuales de los asesinatos y por obstrucción a la investigación judicial (Mayer 1991, 489).



Figura 4: Sala 5 de la exposición Yuyanapaq, Lima
Foto: Deborah Poole

A pesar de que la Sala 5 se omitió esta posdata a una historia en la que la propia fotografía desempeñó un papel crucial en profundizar el escepticismo público sobre los “hechos” de la guerra, sí sugirió que dentro de esta historia había un solo tema: la nación. Como miembros históricamente excluidos de la nación, los campesinos actúan en esta historia de la recuperación nacional como agentes crédulos de instrucción militar, salvajes inocentes que confunden teleobjetivos con ametralladoras, o –crucialmente, a efectos de la CVR- como víctimas cuya dignidad sólo puede ser restaurada a través de la mirada recíproca de la nación en su conjunto. Se sugiere que esta cualidad pasiva del sujeto campesino se ve reforzada por una tradición fotográfica en la que los sujetos rurales indígenas se vuelven mudos en “tipos” raciales anónimos (Poole, 1997). En el contexto de una guerra de contrainsurgencia en la cual los “subversivos” fueron pintados (irónicamente) con las características del campesino “pasivo” del altiplano, las mudas imágenes (fotográficas) de las víctimas, los cuerpos y los dolientes estabilizaron tanto el fundamento histórico de la certeza perceptual de los “tipos” étnicos y raciales, así como la convicción de la CVR que los acuerdos regionales y las brechas sociales en el país podrían ser superados logrando la voz uniforme de una nación en la que se comparten la vergüenza y el fracaso moral, más o menos por igual, a través de divisiones regionales y de clase.

Iconicidad y voz



Figura 5: “Homenaje a las víctimas”. Patio Central, Exhibición Yuyanapaq

Foto: Deborah Poole

Si se afirma que el éxito de la exposición de Lima se vincula en algunos aspectos con el uso creativo del espacio arquitectónico para la construcción de la posición subjetiva de una nación herida, entonces se podría decir fácilmente que el patio central con sus imágenes “icónicas” de gran formato y el estanque reflectante central fueron el corazón de la exposición [Figura 5]. A medida que el visitante pasaba al patio de las habitaciones relativamente pequeñas y por lo general oscuras que le precedían, el efecto inmediato fue de una expansión o una apertura hacia el aire y la luz. Etiquetada en la guía de exposición como “homenaje a las víctimas”, el patio era también la única habitación en la que se dejó al visitante contemplar las imágenes más o menos por su propia cuenta. De hecho, los guardias fueron instruidos para que sólo unas pocas personas accedieran a la vez al patio central. Los rótulos explicativos también se mantuvieron al mínimo y, en contraste con muchas de las habitaciones más pequeñas, donde se marcó claramente la temporalidad de la imagen como pasada o histórica y el visitante era animado a examinar las imágenes en relación con la información o los datos que figuran en el panel de textos, el espacio abierto del patio, de gran formato y sus paneles de gasa (que dejaban pasar la luz y ofrecían una visión borrosa de las habitaciones que había detrás) alentó a un compromiso más abierto con la temporalidad peculiar de la fotografía misma.

En su conjunto, las fotografías del patio central sugerían un vocabulario visual de dolor en el que el sufrimiento era reconocible a través de lenguaje de gestos y un compromiso con las caras que no devolvían la mirada. Una foto de Oscar Medrano, por ejemplo, mostraba el rostro medio cubierto de un hombre herido, Celestino Ccente [Figura 5]. Su ojo derecho mira hacia abajo y delante de él a lo que imaginamos un espacio vacío, fuera de foco. Enmarcado por las columnas de piedra y la cornisa de una antigua puerta en la pared del centro del patio, este retrato fue la primera imagen para hacer frente a los visitantes al entrar en la habitación. La cara de Ccente se repite y se refracta en la piscina rectangular reflectante del patio a medida que el visitante se movía por la habitación.



Figura 6: "Denuncia"

Foto: Vera Lenz

El resto de imágenes en la sala -incluyendo dos paisajes de destrucción que colgaban a ambos lados de la fotografía de Ccente- daban expresiones similares de pérdida y desesperación. Elegida como la imagen de portada del catálogo de la exposición, "Denuncia" de Vera Lenz, que muestra unas manos sosteniendo una foto de identidad pequeña, fue elogiado universalmente como una de las más conmovedoras de estas imágenes icónicas [Figura 6]. La idea de centrar la exposición en torno a un pequeño conjunto de imágenes icónicas hablaba de la comprensión de la CVR de cómo el entendimiento visual puede ser utilizado a fin de unificar e incitar a los recuerdos, y con ellos la postura moral que se requiere para evitar la repetición de la guerra. Como comisionado de la CVR, Carlos Iván Degregori afirma que las imágenes icónicas buscaban proporcionar "lazos de la memoria" (2002, 7, traducción del autor). Al percibir los hechos históricos y fotografías en esta observación de la exposición, se proporciona la estabilidad y ubicación a través de la cual la memoria puede ser recuperada y nuevamente habitada como un lugar de reconciliación y sanación. En este sentido, el sujeto que reclama la voz a través de la memoria es la nación. Sin embargo, la fragilidad de la memoria aparecía en la última sala de la exposición donde fotografías de identidad suspendidas en el aire eran acompañadas de grabaciones de testimonios individuales [Figura 7]. Desde la perspectiva del centro de la habitación o en la periferia, las voces individuales se fundían en un murmullo ininteligible. Debido a que el visitante se veía obligado a ponerse directamente en frente de la imagen con el fin de dar sentido a uno de los testimonios, el efecto general es dejar en claro que una fotografía por sí sola no puede servir como un

sitio para la recuperación de la memoria. Lo que atraía al espectador a la imagen - y la memoria que contenía-, era la voz que debe ser buscada activamente dentro del murmullo¹⁴.



Figura 7: "Testimonios". Exhibición Yuyanapaq, sala 27, Lima.

Foto: Deborah Poole

Diversos comentarios de los visitantes de Yuyanapaq registrados en Lima ofrecen algunas ideas sobre cómo los individuos percibieron la conexión de la exposición tanto con la verdad visual como con la pertenencia nacional. Nuestra primera observación en la lectura de los libros de la galería a la que hemos tenido acceso refiere escasas referencias a las propias fotografías. Ningún visitante hizo uso de sus comentarios para reflexionar sobre su reacción a alguna imagen o, para el caso, a la fotografía en sí. Más bien la fotografía se caracteriza oblicuamente como algo que nos permite "abrir los ojos" y ver las cosas que "antes no sabíamos." En este sentido, la CVR afirma que el conocimiento que conduce a la conciencia personal se ha reivindicado. En efecto, el medio más común de referirse a esta experiencia de la revelación es a través de la repetición literal del lema de la CVR que "Un país que olvida su historia está destinado a repetirla."

Pero, ¿cómo el acto de mirar las imágenes de violencia en el pasado lleva a una toma de conciencia de la necesidad de evitarlas en el futuro? Muchos comentarios en el libro de visitantes se refieren a la sensación de "revivir" un

¹⁴Aquí podemos comparar el impacto de la voz con las observaciones de Derrida sobre cómo el estatus de la fotografía como evidencia jurídica depende de la exigencia de ir acompañada durante el juicio por una voz humana, usualmente la del fotógrafo (Derrida, 2002).

pasado ya conocido. Más específicamente, agradecen a la CVR el ayudarles “a revivir” el pasado. Aquí se podría especular que la temporalidad de la fotografía, en la que se experimenta el pasado como una presencia, provee la ilusión de ver otra vez una reproducción del pasado. Sin embargo, las observaciones también indican que el reconocimiento de las formas de sufrimiento y pérdida que habitan en ese pasado requiere una conexión personal con ese pasado -o su recuerdo- como algo más que un hecho y una imagen. “[La exposición] es impresionante”, dice una mujer, “muestra muchas cosas que vivimos de lejos. Ha logrado un impacto, ya que revive vivencias cuando era una niña.”¹⁵ He aquí que la experiencia personal es una ventana para la interpretación de las fotografías como experiencias del pasado que, sin embargo, presentan el fantasma de la repetición. En los comentarios de este tipo, la temporalidad extraña de la fotografía -que actualiza el pasado- se abre paso en las reflexiones de los visitantes del programa.

En otros comentarios, la experiencia personal da motivo suficiente para cuestionar la afirmación de la CVR de que sus fotografías dicen la verdad. Así, por ejemplo, un hombre escribe: “El general Manuel Delgado Rojas, quien aparece en una chompa negra en una fotografía con Alan García en la sala dedicada a [los asesinatos de] los Molinos, es el responsable de la muerte de siete personas inocentes. Él ordenó que los [militantes] sobrevivientes del MRTA y siete campesinos que no tenían nada que ver con el asunto... sean lanzados desde un helicóptero en la selva. Aquí [en la exhibición] los campesinos [son identificados] sólo como desaparecidos”.

En este y otros comentarios, los visitantes expresan sus reclamos basados en el conocimiento de la experiencia personal como contrapunto a la afirmación

¹⁵ Estos comentarios son tomados de las copias del registro de los comentarios de la exposición - tanto de Lima como de Ayacucho- que se encuentran en los archivos de los autores. Es de suponer que estas copias también se encuentran en el Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo del Perú, en Lima. Traducciones de los autores.

implícita de la CVR para hablar por la nación en su conjunto. “Soy un sobreviviente del ataque en Soras (Ayacucho) del 12 de diciembre de 1981”, escribe otro visitante. “Los terroristas mataron a más de 82 miembros de la comunidad, sin embargo, mis paisanos que fueron víctimas de la masacre no aparecen [en la exposición] Yo sólo soy un sueño más para la historia de Ayacucho”. Otros visitantes lamentan “la ausencia y el olvido de los casos de Cayara y La Cantuta”. Estas masacres, aunque se muestran y mencionan brevemente en la Sala 21, no se presentaron como casos “ejemplares”, y por lo tanto, para estos visitantes, no se les ha hecho justicia a través de la exposición. Además, como comenta un visitante del registro de la exposición en Ayacucho, hay formas de violencia de género atribuidos al estado que la exposición de la CVR no registró en absoluto: “La CVR está evidenciando algunos hechos aislados del período 1980-2000, pero hay mucho más que no está registrado en el material visual como las violaciones sexuales cometidas por los cachacos (soldados) contra las mujeres, casi niñas, que tenían sólo 14 o 15 años.”

Sin embargo, es importante notar que tales formas de desacuerdo con las afirmaciones de la CVR, rara vez llegan tan lejos como para cuestionar la misión de la CVR de prevenir la repetición de la violencia o sensibilizar al público sobre las fallas morales del pasado. Más bien, la crítica frecuente expresada en el libro de comentarios al que hemos tenido acceso es el de la “media verdad”. Esas observaciones sugieren que, por un lado, la gente se había acostumbrado a ver fotografías con recelo. Por otro lado el concepto de la “media verdad” sugiere también un reconocimiento implícito de que las formas de acuerdo que son la base de un acuerdo moral difieren de las formas de acuerdo mediante las cuales ciertos acontecimientos o hechos pueden realizarse para ser añadidos a una narración histórica o una historia sobre la guerra misma. En este sentido, la noción de “media verdad” relega los “Rostros de sufrimiento” de la CVR a un terreno de hechos empíricos o “efectos”. Al mismo tiempo, también apunta hacia las limitaciones de la implementación de tal forma de narración o presentación como una invitación a un consenso moral donde los hechos históricos no necesariamente arrojan luz sobre las cuestiones de fondo del motivo y la culpa.

“¿Cuáles fueron las causas?” preguntó un visitante. “No podemos quedarnos en los efectos” Otro preguntó, incluso de forma más directa: “¿Cuál es la verdad de la CVR?”

Otras memorias

Los curadores de la CVR también prepararon una exposición itinerante compuesta de 37 fotografías que serían exhibidas en provincias donde la CVR había establecido oficinas regionales. Concebida como un “resumen” de la exposición mayor de Lima, la exposición itinerante respetó el orden cronológico e hizo un uso similar de los paneles de texto para fijar las fotografías a una narración particular de la guerra. Para resaltar especificidades regionales en las experiencias de la guerra, los conservadores seleccionaron una foto de gran formato (70x150 cm) que serviría como la “foto de apertura” o imagen icónica, para cada una de las regiones en las que se muestra la exposición. Las otras 36 fotos de pequeño formato (60x40 cm) sirvieron como ilustraciones de la narración histórica transmitida por la CVR.

La paradoja aquí es que, como un “resumen” de la exposición principal en Lima, la exposición itinerante fue enviada a las regiones más afectadas por la guerra como un ejemplo de cómo la guerra debe ser “vista”. La paradoja va más allá del hecho evidente que con tal medida sólo se replica la “profunda división social”, que la propia CVR había identificado como predisposición a la violencia. No sólo está en juego que la voz de aquellas personas representadas a través de las afirmaciones de la CVR haya sido entendida y tomada en cuenta durante el proyecto visual de la Comisión, sino que las víctimas y sobrevivientes hicieran uso de la fotografía en sus luchas contra el terror de Estado y la violencia. La recepción ayacuchana de la exposición itinerante de Yuyanapaq ayuda a comprender mejor estas cuestiones.

Cuando visitamos por primera vez la exposición en Ayacucho, conocimos a Rosa, una mujer de aproximadamente cuarenta años que trabajaba como voluntaria para la CVR como supervisora de exposiciones. Rosa desempeñaba un

rol activo en vincular a las personas con la que de otro modo habría sido una exposición con poca participación. Las propias reacciones de Rosa a las fotografías sugieren cómo el lenguaje de la CVR de “despertar visual” se reconcilia con recuerdos muy personales de la guerra. “Hemos vivido como ciegos” es lo que Rosa dice cuando le preguntamos por su opinión acerca de la exposición. Ella caminó por la habitación y se detuvo ante varias fotos para enfatizar sus pensamientos. “Yo no sabía que todo esto había sucedido”, dijo. Luego se detuvo frente a una fotografía de un botadero [un lugar donde los cadáveres eran lanzados por el ejército] y dijo: “Yo he estado en un lugar como este”. Luego nos dijo que había hecho un recorrido a través de los “botaderos” en busca de su desaparecido padre que había sido desaparecido por las fuerzas armadas. Recordó con detalle íntimo como finalmente había encontrado el cadáver de su padre en un botadero similar al que se muestra en esta fotografía. Ella describió la posición del cuerpo cuando vio por primera vez: cómo estaba vestido, como eran los alrededores, incluso la expresión de su rostro. También recordó cómo su cuerpo había sido parcialmente devorado por aves carroñeras y otros animales cuando regresó con ayuda más tarde para recuperar el cadáver. Parece ser que para aquellos que han sido testigos de estos acontecimientos, la muerte fija la memoria, como si el movimiento de la vida se hubiera detenido. ¿No se relaciona esto con la manera en que la quietud de la fotografía nos habla de la muerte? Más importante para nuestros propósitos ¿Esta dinámica mnemotécnica que une la intimidad de la muerte percibida a la muerte distante registrada, difiere en las exposiciones en Lima y Ayacucho? De hecho, uno podría argumentar que la pobre asistencia de la exposición en Ayacucho refleja el hecho de que la muerte, después de haber sido vista, no es algo que se busca ver una y otra vez.

Otro voluntario de la CVR, Félix, trabajó con las organizaciones nacionales de derechos humanos y la CVR en Ayacucho. Félix, sin embargo, no quiso visitar la exposición fotográfica. Cuando preguntamos por qué, dijo “yo no estoy interesado en recordar. Viví todo esto directamente y hubo demasiado sufrimiento. No es novedad para nosotros [los ayacuchanos]”. Cuando le preguntamos si la guerra, el sufrimiento, serían una novedad para alguien, él contestó: “Hay gente

que recién ahora parecen darse cuenta de lo que ha ocurrido en Ayacucho. Aquí no podemos decir: 'Oye, yo no sabía que esto había sucedido'. La gente sabe, la gente ha visto [...] sólo que no quiere recordar. Se ha producido mucho sufrimiento y muertes terribles. Todos los días aparecían muertos en las calles. Ya no era novedad. Fue noticia cuando no fueron encontrados cuerpos muertos en las calles. Las personas asesinadas eran abandonadas en la calle. Sus cuerpos estaban mutilados. Otros cuerpos quedaron colgando de postes eléctricos, sin ojos, con la lengua cortada, con sus genitales mutilados [...] Era frecuente que lanzaran los cuerpos por todas partes. He visto directamente cómo las personas fueron asesinadas. Delante de mí, tres hombres dispararon a otro hombre muerto y luego huyeron. ¿Por qué debería volver a examinar lo que ya he visto con mis propios ojos?"

Para Félix, la exhibición sirvió para marcar la brecha que separaba a aquellos que, como él, habían vivido durante la guerra en Ayacucho, de aquellos que la habían presenciado desde Lima.

Los comentarios escritos en el álbum de la galería por los visitantes de la exposición indican que otros ayacuchanos tuvieron respuestas similares, afirmando que las fotografías son interpretadas no como "noticia", sino más bien como una confirmación de la historia y el recuerdo que surge de su experiencia más personal con la guerra en Ayacucho. Al igual que en el libro de Lima, este acto de traer recuerdos personales para influir en el discurso institucional de la CVR toma frecuentemente la forma de anotación de su "verdad parcial". Sin embargo, a diferencia de Lima, varios visitantes a la exhibición de Ayacucho llegaron a cuestionar la esencia misma de la exposición fotográfica. "El contenido de estas fotos sobre los acontecimientos que tuvieron lugar durante la violencia política es realmente desgarrador. Debemos dejar de mostrar estos eventos. Vamos a dejarlos para la historia", o "¿Qué es lo que quiere mostrar? Tal vez usted quiere asustar a la gente con lo que podría ocurrir si hay un rebrote de Sendero Luminoso ¿O lo que realmente quiere es mostrar por qué sucedió?"



Figura 8: Consejo Municipal de Huamanga, julio de 1985

Foto: Ernesto Jiménez

La política de la contemplación implícita en estos comentarios se puede también observar en las formas en que las víctimas de violencia y terror estatal impulsaron la fotografía, tanto durante como después de la guerra. Por ejemplo, la “imagen icónica” elegida para la exposición de Ayacucho muestra un grupo de campesinos en un edificio municipal en Ayacucho [Figura 8]. En el fondo, los retratos de los héroes nacionales y militares que han nacido en la región sugieren cómo los espacios públicos y la memoria nacional se actualizan por determinadas tecnologías visuales. Sin embargo, la presencia de los campesinos en este espacio sugiere que la memoria nacional puede ser interrumpida y ocupada por recuerdos que no son los oficiales. Por otra parte, estas víctimas impulsaron las fotografías hechas por el propio Estado como un ritual de concesión de derechos y ciudadanía a sus súbditos. La demanda que acompaña a las fotografías, “Tal conforme aparezca vivo”- es una clara demanda de justicia, así como la exigencia de que el Estado contemple estas fotografías de los que han desaparecido. Claramente, si la CVR busca retomar una negativa histórica para ver, entonces el sujeto que “no ve” la violencia en esta foto, no es el ciudadano, sino el Estado.

Conclusiones

Yuyay es un verbo quechua que significa pensar o recordar. Como verbo, es un acto que se desarrolla, como el pensamiento mismo, durante el tiempo y en relación con el individuo que realiza el acto de pensar. Con la adición del sufijo -ri, el verbo adquiere una connotación reflexiva, y un sentido más limitado: Ya no se usa para referirse al pensamiento en general, yuyariy se refiere a una forma de pensamiento que implica la memoria, o el acto reflexivo de pensar el pasado. Con la adición del sufijo -na, Yuya se convierte en un nombre: “memoria”, “pensamiento”. Con el sufijo adicional, -paq, que significa “a favor” o “para”, yuyana adquiere un giro temporal un poco diferente. Menos orientada hacia el pasado que se recuerda que al futuro para el cual ese pasado tiene sentido, la actividad reflexiva del pensamiento se transforma a través de este sufijo de tres letras -una pequeña y ligeramente glotalizada sílaba- en un acto intencionado y con un propósito: que la memoria se convierta en un nombre, una cosa que se puede reclamar, provocar e incitar. Como tal, Yuyanapaq es un nombre particularmente apto para una exposición que fue diseñada y hecha para provocar y preservar la memoria colectiva de la guerra que entonces se podría constituir como la memoria nacional de la guerra, y un claro síntoma de las formas de la ansiedad social que rondan la exposición de la CVR. La idea de Alan García de que el Museo de la Memoria debe ser una “escuela de pensamiento” resuena con esta ansiedad de controlar el pasado y lo que se puede decir de él, no sólo en términos de constituir verdades parciales -y silencios- sobre la guerra, sino también en términos de imaginar un futuro (neoliberal) de la comunidad política. En su formulación un tanto encriptada, García parece estar sugiriendo que la única posibilidad de evitar la repetición de la violencia en el futuro es que la nación abrace como un todo su proyecto neoliberal.

Siguiendo a una guerra donde la “verdad de la fotografía” había sido desestabilizada por demandas competitivas tanto de la historia como de la verdad, la exposición de la CVR presenta una cronología de hechos e íconos de sufrimiento como parte de un proyecto para restaurar la moral de la nación como sujeto colectivo. Sin embargo, la nación que figura en este discurso moral admite solamente una verdad, una verdad que puede ser transmitida a través del relato (y

la observación) de los acontecimientos, hechos y sentimientos que, en conjunto, constituyen “la guerra”. Lo que nos interesa de este enfoque de narración de la verdad es lo que revela acerca del poder de la fotografía como un medio que puede ser fácilmente asumido para transmitir lo fáctico de los acontecimientos históricos. Como a los hechos, a las fotografías de la exposición de la CVR se les atribuye la capacidad de “hablar por sí solas”. Tal enfoque supone, por un lado, una cierta uniformidad o acuerdo en la forma en que la idea de la misma historia sería apreciada y se traduciría en las diversas reflexiones personales que pueden producir la “reconciliación nacional”. Como hemos visto en las respuestas de estos pocos ayacuchanos con los que hemos sido capaces de hablar, esta suposición no siempre se puede justificar debido a las diferentes experiencias personales sobre la guerra y porque la memoria en sí misma no siempre tiene el mismo peso por los modos en que las diferentes comunidades vivencian el mundo de violencia de guerra civil que heredan. Por ejemplo, para los campesinos y ayacuchanos, que habitan y necesitan participar en un mundo donde las brechas entre el “terrorista” y el prójimo, y entre los hechos y las sospechas no son tan fáciles de trazar, el valor atribuido a recordar -como una vivencia del pasado-, es sustancialmente diferente que para una persona joven en Lima para la cual las fotografías revelan la alarmante noticia de la existencia de muertos, desaparecidos y una complicidad generalizada en la guerra de contrainsurgencia del Perú.

Finalmente, como ya hemos sugerido, la dinámica específica de la cultura visual en el que la fotografía se ha utilizado, durante más de un siglo, para estabilizar las categorías de raza, origen étnico, y “diferenciación” no figura en el proyecto humanista -y sin duda bien intencionado- de la CVR de hacer que los “Rostros de sufrimiento” hablen a través de la profunda división racial y de clase del Perú moderno. Se sugiere que tales supuestos acerca de la universalidad del “lenguaje de la fotografía” van en contra de un mundo de lenguaje y experiencia en el que el “otro” es reconocido inicialmente en términos étnicos o raciales, y sólo después como humano¹⁶.

¹⁶ Sobre prácticas racistas y lenguaje en el Perú, véase Callirgos 1993 y de la Cadena 2000. En otro ejemplo de cómo la fortaleza de la fotografía está ligada a la raza, cuando la Familias de las

Al abrazar la promesa ilusoria de que la fotografía puede, de algún modo, trascender el tiempo y lugar, la suposición acerca de sus características universales o “fácticas” choca con la capacidad distintiva de la fotografía de crear una distancia escéptica entre los espectadores y la observación. Para Martin Heidegger, esta distancia habla del espíritu característico de la modernidad como un mundo en el que nuestro destino está relacionado con el mundo como una “foto” o perspectiva (Heidegger, 1977). Desde tal apreciación la fotografía parece ineludiblemente vinculada al dilema del sujeto moderno, como incapaz de responder al mundo que habita ya que el mundo mismo siempre se percibe como una representación o imagen de lo que ya ha sucedido¹⁷. Sin embargo, lo que la CVR quiere es utilizar nuestras reacciones a las fotografías para hacernos meditar sobre nuestras responsabilidades éticas en el presente y reflexionar sobre nuestras relaciones con los diversos “otros” que forman la nación peruana. Aquí está en juego una idea particular de lo que constituye los términos del compromiso moral o ético. Al presentar las fotografías como hechos y la “nación” como un sujeto histórico singular, la CVR parece sugerir que nuestras interpretaciones de hechos y nuestros motivos morales para la construcción de una sociedad colectiva (mejor) se basan en formas similares de acuerdo. ¿Qué sucede con este argumento -este modo de interpretar la fotografía como icono del sufrimiento y de la nación-, si se introduce el fantasma de la discrepancia y la pluralidad, y por otro lado los motivos por los que reconciliación -y la colectividad- deben afianzarse?

víctimas de Uchuraccay montaron una exposición con las fotografías de Retto en la ciudad de Huamanga (Ayacucho), los campesinos de Uchuraccay se opusieron firmemente a que las fotografías y la exposición en general los retratara como “indígenas” que viven fuera del moderno estado-nación (del Pino 2003).

¹⁷ Como contrapunto a esta visión de la fotografía, podemos recurrir a la observación de Cavell que las demandas tecnológicas de la fotografía no son tanto las de la representación o “imagen”, sino las de la transcripción. Según él la fotografía, a diferencia de la pintura, no registra una imagen o representación, sino más bien el hecho de la existencia. Al mismo tiempo, y especialmente en un contexto como el del Perú post-conflicto, encontramos inquietante la idea de transparencia que parece subyacer a su afirmación de que la fotografía permite a las partes del mundo “llamar la atención sobre sí mismas de acuerdo a su peso natural”(1979, 25, 1985).

Siendo precisos, ¿cómo puede el desacuerdo introducirse en una exposición fotográfica que busca crear la reconciliación y la incitan a la reflexión sobre la relevancia de los acontecimientos recientes? Estas preguntas sobre el desacuerdo y la pluralidad son completamente pertinentes para el proyecto del Museo de la Memoria. Aunque que el acuerdo -o consenso- podría ser necesario para evaluar cuestiones de culpabilidad jurídica y castigo, ni los futuros nacionales, ni las reivindicaciones morales pueden vincularse al idioma probatorio del “hecho fotográfico” ni cualquier otro idioma que esté diseñado de igual modo para reclamar un acuerdo sobre los hechos de violencia y sufrimiento.

Trabajos citados

- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Traducido por Richard Howard. Londres: Vintage
- Callirgos, Juan Carlos. 1993. *Racismo: La Cuestión del Uno y del Otro*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- Cavell, Stanley. 1979. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: University Press.
- ---- 1985. “What Photography Calls Thinking” *Raritan* 5: 1-22.
- Degregori, Carlos Iván. 2002. “La otra cara de la verdad.” En *Testigos de la verdad: Banco de Imágenes*. Lima: CVR.
- De la Cadena, Marisol. 2000. *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Del Pino, Ponciano. 2003. “Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes.” en *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú*. Editado por Carlos Iván Degregori, 49—93. Lima: IEP.
- Derrida, Jacques. 2002. “The Archive Market: Truth, Testimony, Evidence.” en *Echographies of Television*, editado por Jacques Derrida y

Bernard Steigler, traducido por Jennifer Bajorek, 82-99. Cambridge, UK: Polity Press.

- Fanon, Frantz. 1982, 1967. *Black Skins, White Masks*. Traducido por Charles Lam Markmann. Nueva York: Grove Press.
- Heidegger, Martin. 1977. "The Age of the World Picture." en *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Traducido y editado por William Levitt, 115-154. Nueva York: Harper&Row.
- Lerner Febres, Salomon. 2003a. "Inauguración de la Exposición Fotográfica Yuyanapaq. Palabras del Presidente de laCVR," último acceso 16 de junio de 2010.
- ----- 2003b. en *Yuyanapaq. Para Recordar*, traducción del autor, 17—20. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mayer, Enrique. 1991. "Peru In Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' reexamined". *Cultural Anthropology* 6, no. 4: 466-504.
- Presidencia del Consejo de Ministros. 2001. Mandato de la Comisión de la Verdad Peruana. Decreto Supremo N°065-2001-PCM, junio.
- Poole, Deborah. 2001. "Undone in the Realm of the Visible" *NACLA Report on the Americas*, 34 no. 6:4-8.
- Vargas Llosa, Mario "Inquest in the Andes." 1983. *New York Times Magazine*, 31 July.
- ----- "El Perú no necesita museos." 2009. *El Comercio*, March 08.
- Vargas Llosa, Mario, Abraham Guzmán Figueroa, y Mario Castro Arenas. 1983. Informe de la comisión Investigadora de los sucesos de Uchuraccay. Lima: Editora Perú.