



Capítulo 12

Bernardo **Cáceres** / Raúl **Zevallos** / Raúl **Castro** / Valeria **Biffi** / Nelson E. **Pereyra**
Julio **Portocarrero** / Lucero **Silva Buse** / Rosario **Flores** / Juan Carlos **La Serna** / Óscar **Espinosa**
Deborah **Poole** / Isaías **Rojas Pérez** / Cecilia **Rivera** / María Eugenia **Ulfe** / Rodrigo **Chocano**
Ulla **Berg** / Alexander **Huerta-Mercado** / Alonso **Quinteros** / Jeroen **Zalm** / Mercedes **Figuroa**

DEPARTAMENTO DE
CIENCIAS SOCIALES



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Imaginación visual y cultura en el Perú

Gisela Cánepa (editora)

© Gisela Cánepa, 2011

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de portada: Camila Bustamante

Diagramación y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: diciembre de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-15303

ISBN: 978-9972-42-983-5

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101813

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA EN EL PERÚ DE LA POSGUERRA¹

Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez

*Decir que las fotografías mienten implica que ellas podrían decir la verdad;
pero la belleza de su naturaleza radica exactamente en no decir nada,
ni mentir ni tampoco decir la verdad.*

Stanley Cavell (1985). «What Photography Calls Thinking», p. 1²

La memoria sigue siendo un problema en el Perú cinco años después de la presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). A pesar de los mejores esfuerzos que esta comisión desplegó para convencer a los peruanos de que el futuro solo se podía pensar a partir de una mirada *consensual* sobre el pasado, dicho problema ha seguido anclado en una lógica de guerra. Para algunos sectores la solución es el olvido; para otros, como la misma CVR, la idea es sacar lecciones del pasado para no repetirlo. Uno de los ejemplos más recientes de esta confrontación ha sido la polémica respecto de un museo de la memoria en el Perú. En marzo del 2009, el gobierno de Alan García rechazó una oferta del gobierno alemán para construirlo, con el argumento de que el Perú, como un país pobre y con carencias sociales, no necesitaba museos³. El escritor peruano Mario Vargas Llosa calificó de tontería este argumento y lo atribuyó a la *intolerancia* y a la *incultura* «profundamente arraigadas en la clase política peruana y latinoamericana» (2009). Días después de la publicación de su artículo, Vargas Llosa se entrevistó en palacio de gobierno con el presidente García y, según todo lo indica, lo convenció sobre la necesidad del museo.

¹ Agradecemos a Carlos Iván Degregori y a Vera Lentz por su valiosa ayuda durante el trabajo de campo para este artículo. Agradecemos a Marlene Román López por su colaboración en la traducción al español de este artículo.

² Traducción libre.

³ El 27 de febrero del 2009, el ministro de Defensa Ántero Flores-Arúoz sostuvo que, antes de construir museos, el Perú tenía otras prioridades como alimentar a la población. «Si tengo personas que quieren ir al museo pero no comen (entonces) van a morir de inanición. Hay prioridades», declaró el ministro (*El Comercio*, 28 de febrero del 2009).

Luego de la entrevista, Vargas Llosa apareció nombrado como presidente de la comisión que se hará cargo de materializarlo.

Dos cosas nos parecen cruciales en esta importante y exitosa gestión realizada por el escritor. Primero, logró hacer retroceder y revertir una decisión oficial cuyo corte autoritario se trasluce claramente a la luz de las numerosas iniciativas que desde la caída del gobierno de Fujimori surgieron en el Perú para lidiar con el brutal legado de la guerra entre Sendero Luminoso, el MRTA y el Estado peruano. No solo se trata de empeños oficiales como el de la propia CVR o los procesos penales contra Fujimori y otros perpetradores de graves crímenes contra los derechos humanos. También están los muchos e importantes esfuerzos puestos en marcha desde diferentes esferas intelectuales, artísticas y populares con el propósito de establecer una reflexión crítica sobre los negros años de la guerra contrainsurgente en el Perú⁴.

La decisión del gobierno de García de rechazar el museo de la memoria iba claramente contra ese impulso democratizador y se alineaba con la política autoritaria de olvido a secas que tanto prefiere la clase política *inculta e intolerante* de la que habla Vargas Llosa. No podemos más que compartir plenamente la exasperación del escritor contra aquellas élites políticas y militares torpes y autoritarias que mediante el olvido quieren cerrar cualquier debate sobre el pasado. El autor de *Conversación en La Catedral* se da cuenta del vínculo crucial entre el impulso democratizador presente en la sociedad peruana y la idea de que una revisión crítica del pasado es una necesidad social. Por este motivo, Vargas Llosa propone darle continuidad a este impulso democrático a través del museo de la memoria.

Hasta aquí compartimos plenamente la propuesta de Vargas Llosa. Sin embargo, esta celebración de la memoria como fuente de la democracia no interroga *cómo* es que las imágenes fotográficas pueden nutrir una *memoria democrática* o, mejor dicho, una memoria que sea pluralista, múltiple, diversa y, por lo tanto, representativa de lo que es «el Perú». En la propuesta de Vargas Llosa (y de muchos otros), el museo se imagina como una ampliación de la importante exhibición fotográfica montada por la CVR, *Yuyanapaq (Para recordar)*⁵. De hecho, mucho de la oposición gubernamental al museo partía de la idea de que *Yuyanapaq* no era suficientemente «objetiva» en su representación de la guerra (Caballero, 2009). Por su parte, en su artículo,

⁴ Se pueden mencionar, por ejemplo, los trabajos cinematográficos de Josué Méndez en *Días de Santiago* y de Claudia Llosa en *La teta asustada*; novelas como *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo y *Radio Ciudad Perdida* de Daniel Alarcón; o el monumento *El ojo que llora*. Para un análisis del debate sobre *El ojo que llora*, ver Drinot, 2009. Sobre estos y otros proyectos locales y artísticos que tratan temas de la memoria, ver el *blogspot* «Espacios de la memoria»: <http://espaciodememoria-rvp.blogspot.com/2009/03/habemos-museo-y-la-memoria.html>.

⁵ El catálogo que acompañaba la exhibición también llevó el nombre de *Yuyanapaq*. Ver Mohanna & Chappell, 2003.

Vargas Llosa nos dice que el museo debería seguir las pautas dejadas por *Yuyanapaq* al ser un «documento genuino, didáctico y aleccionador» sobre los estragos materiales y morales que padeció el Perú en los años del terror y, por otro lado, debería ser un «llamado a la reconciliación, a la paz y a la convivencia democrática». En otras palabras, el museo debería «educar» y «curar» las mentes de los peruanos de todas aquellas taras que los han enconado y empujado a matarse (Vargas Llosa, 2009). Así, siguiendo el camino abierto por *Yuyanapaq*, el museo de la memoria funcionaría como un poderoso antídoto para prevenir la repetición de la violencia a través de la educación y el tratamiento de la memoria. Se seguiría pues la ruta de construir *una* memoria sobre el pasado. Los vehículos privilegiados para dicha educación y tratamiento tendrían que ser, sin duda, imágenes fotográficas sobre violencia y sufrimiento.

Este artículo busca contribuir al proyecto de poner las imágenes fotográficas al servicio de *las memorias* sobre las cuales debería ser posible imaginarnos ese futuro diferente con el que sueña el impulso democratizador presente en la sociedad peruana. Para este propósito echamos una mirada antropológica a la exhibición *Yuyanapaq* y a la manera en que esta contempla la relación entre la imagen fotográfica y la memoria colectiva (es decir, la relación entre «ver» y «pertenecer»). Nos interesa en particular la tesis central subyacente en el proyecto de que nuestra incapacidad ética para *ver* el sufrimiento del «otro» contribuyó a la proliferación de la violencia en los años ochenta y que, por lo tanto, el acto de mirar la evidencia del sufrimiento ocasionado por esta violencia nos llevaría *ahora* a compartir una memoria determinada sobre los orígenes y las causas de una violencia que no se debe repetir.

Tres preguntas guiarán nuestro análisis antropológico de las fotografías y de la exposición *Yuyanapaq*. La primera: cómo es que una confrontación individual y profundamente personal con fotografías sobre violencia y sufrimiento del pasado puede ser articulada como una expresión de recuperación colectiva y pertenencia nacional. La segunda: cómo es que la temporalidad de la imagen fotográfica invita a la reflexión personal sobre el sufrimiento y la violencia en términos de amenaza futura y pasado resuelto. La tercera: cuáles son los presupuestos respecto de lo que se entiende por «conocer» y «estar de acuerdo», un verbo y una frase que subyacen al lenguaje de responsabilidad moral, verdad visual y reconciliación nacional desplegado por la CVR.

En relación a las tradiciones históricas de la fotografía y de la cultura visual en el Perú, nuestro interés particular se concentra en entender cómo es que la presentación de hechos históricos a través de la fotografía entra en fricción con dos de dichas tradiciones. La primera se refiere a una economía visual profundamente enraizada en la cultura nacional en la que la fotografía, en tanto medio que «fija» al sujeto humano «como un objeto en medio de otros objetos» (Fanon, 1982, p. 109), proporciona una validación perceptual de los estereotipos culturales y de las divisiones raciales que

la CVR justamente se esforzó en condenar y desenmascarar. La segunda tradición, más reciente en el tiempo, se relaciona con la guerra y los años inmediatamente posteriores, cuando las imágenes visuales proporcionaban la evidencia empírica para la afirmación, por parte del gobierno y de la prensa oficialista, de «verdades» que eran ampliamente entendidas como inherentemente inestables.

Sugerimos que en vez de aprender de esta experiencia histórica reciente, en la que las tecnologías fotográficas fueron usadas por un lado para consolidar un imaginario indigenista del campesino como sujeto sin voz y, por el otro, para enunciar una serie de verdades parciales y cambiantes, la exposición de la CVR presentaba las fotografías como los documentos históricos y perceptuales manifiestos e indiscutibles sobre los que se puede construir un conocimiento colectivo del pasado. Sugerimos asimismo que esta comprensión de cómo el conocimiento (visual) conduce al acuerdo moral dificulta la posibilidad de articular una visión más democrática (o plural) de la reconciliación como un proyecto ético en el cual el reconocimiento no requiere (o depende) de la certidumbre, y donde el significado de comunidad no gira alrededor del consenso, sino de «un acuerdo para estar en desacuerdo».

LA GUERRA

Mientras que tecnologías como las audiencias públicas y las estadísticas ya han sido ampliamente utilizadas por otras comisiones de la verdad en el mundo, la CVR peruana es la primera en hacer un uso amplio de la fotografía como medio para despertar sentimientos de vergüenza y solidaridad nacional (Hayner, 2004). Al mismo tiempo que esta aproximación a la fotografía en tanto tecnología de la verdad tenía mucho que ver con el proyecto de documentación que constituía el corazón de la propuesta de la CVR, también se alimentaba de la apreciación de los comisionados peruanos por el papel importante que la fotografía jugó al traer la «guerra de Ayacucho» a la atención del amplio público nacional.

El uso más llamativo de la fotografía durante los primeros años de la «guerra sucia» coincidió con la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay, que podría ser considerada como la primera «comisión de la verdad» peruana. Esta comisión fue formada para la investigación de la muerte de ocho periodistas en la comunidad ayacuchana de Uchuraccay, adonde ellos habían viajado para investigar las afirmaciones gubernamentales sobre un levantamiento campesino contra Sendero Luminoso. La comisión investigadora, presidida por Mario Vargas Llosa, viajó a Uchuraccay, exhumó los cuerpos de los periodistas, los fotografió y luego entrevistó a los campesinos. Su informe oficial explicó el asesinato como resultado del supuesto aislamiento, el comunalismo y las costumbres arcaicas de los campesinos indígenas

de Uchuraccay⁶. Estos cargos basados en prejuicios raciales, en los que se considera a la cultura en sí como la causa de los asesinatos, fueron formulados tanto en el informe oficial de la comisión como en el famoso recuento periodístico de su travesía a Uchuraccay escrito por el propio Vargas Llosa. En dicho artículo, el escritor atribuye las muertes, con sus «tonos mágicos y religiosos», al profundo «abismo cultural» que, según su imaginación, separa a estos «indios» —cuya lengua él no puede entender en absoluto— de la nación peruana y de la modernidad (Vargas Llosa, 1983).

Como evidencia de este «abismo cultural», la comisión y el periodismo nacional se apoyaron en las fotografías de la cámara de Willy Retto, uno de los periodistas asesinados en Uchuraccay (fotos 1-3). En la cobertura inicial de los asesinatos, dichas fotografías fueron escrutadas hasta el cansancio en busca de pruebas de la falta de comunicación —o del «abismo cultural»— que pudieran ser citadas para racionalizar el trágico asesinato de los periodistas. La secuencia se mueve desde la vista de un paisaje tomada antes del encuentro fatal hacia vistas parciales del encuentro con los campesinos de Uchuraccay⁷. La imagen más escudriñada, y para algunos la más irrefutable, muestra a uno de los periodistas arrodillado en tanto que sus compañeros están de pie a su alrededor. En el suelo, entre ellos y los campesinos, están lo que parecen ser las bolsas de las cámaras y sus mochilas. Esta posición —que, por supuesto, podía ser leída de muchas otras formas diferentes— fue interpretada como una súplica por piedad. Otros leyeron este gesto como prueba de que el equipo fotográfico en sí mismo había incitado las sospechas de los campesinos y, consecuentemente, la muerte de los periodistas. No faltaron quienes vieron estas imágenes como evidencia de la incapacidad de estos para comunicarse con sus atacantes quechuahablantes. Lo que es llamativo aquí es la manera en que estas imágenes fueron tomadas como una evidencia transparente de lo «que en verdad pasó». ¿Cómo más, pues, se podían leer las manos alzadas del periodista en la foto 2 o la posición arrodillada en la foto 3, sino como evidencia del «abismo cultural» o de la súplica por piedad? Al mismo tiempo, este modo de aproximación a las fotos revelaba la idea de que ellas eran imágenes cuyo significado solo podía ser descifrado en términos de una narrativa de eventos que entonces era ya conocida.

⁶ Los expertos que prepararon el informe para la comisión señalaron factores tales como la ignorancia de los indios sobre el derecho y la moralidad nacional, sus sentidos diferentes de lo que es la vergüenza, su profundo conservadurismo y su tradicional belicosidad. El historiador del derecho Fernando de Trazegnies señaló, por ejemplo: «Los comuneros de Uchuraccay manifestaron a la Comisión ser partidarios de Belaunde y del Gobierno; lo que repitieron varias veces. Sin embargo, no se trataba de declaraciones pacíficas como las que puede emitir cualquier votante, simpatizante o simplemente ciudadano consciente de sus deberes cívico-legales. Eran más bien declaraciones de una tribu o nación que decide ratificar su alianza con otra nación o tribu que se encuentra envuelta en una guerra» (Trazegnies, 1983, p. 29).

⁷ Sobre la cobertura de la prensa, ver, Peralta, 2000.



Foto 1. Uchuraccay (fotografía de Willy Retto, CVR, 2003).



Foto 2. Uchuraccay (fotografía de Willy Retto, CVR, 2003).



Foto 3. Uchuraccay (fotografía de Willy Retto, CVR, 2003).

Que las fotografías eran incapaces de «hablar por sí mismas» —es decir, de proporcionar la evidencia que tan ansiosamente se buscaba como medio para explicar o racionalizar los asesinatos— se hace mucho más aparente en los últimos dos negativos. En estas tomas, los ángulos descentrados y la falta de enfoque aluden a una situación en la que las fotografías tuvieron que haber sido tomadas a hurtadillas. En ese sentido, su desdibujamiento no nos habla de una radical ilegibilidad de un «otro» indígena o del «abismo cultural» señalado por Vargas Llosa⁸. Más bien nos hace imaginar una perturbadora cadena de gestos, movimientos, palabras y acciones por medio de la cual un encuentro tan corriente como el que ocurre cotidianamente entre campesinos y viajeros en los Andes peruanos pudo haber dado paso a la violencia y a la muerte.

Y sin embargo estas fotografías —que deben estar entre las más «vistas» de todas las imágenes de la guerra— raramente se examinan por lo que en realidad son: ventanas hacia formas de confusión completamente inimaginables que deben haber prevalecido en este encuentro que terminó trágicamente. En cambio, basados en la temporalidad peculiar de la fotografía, se nos situó como testigos del pasado desde

⁸ Las afirmaciones de Vargas Llosa acerca del aislamiento social y económico extremo de los campesinos de Uchuraccay fueron exageradas y reflejaban sus propios prejuicios respecto de los Andes. Los mismos antropólogos que trabajaron en la comisión de investigación desmienten este aislamiento al señalar como fuente de la hostilidad campesina hacia SL la prohibición que este intentó imponer respecto de la participación campesina en los mercados y en el comercio regional (ver Millones, 1983). Ver también Pino, 2003. Sobre la imagen que Vargas Llosa tenía de Uchuraccay, ver Mayer, 1991 y Pino, 2003.

el punto de vista del presente. Dentro de esa perspectiva omnisciente, los gestos son leídos como signos del destino, los malentendidos como actos intencionados de guerra y los resultados como inevitables. En el proceso, el acto de ser testigo pasa a ser pensado como intuitivo y racional, mientras que los motivos y sufrimientos de los actores de los eventos del pasado adquieren sentido solo en virtud de su posicionamiento al interior de una cronología cuyo resultado es el (ahora conocido) presente.

Al atribuir a la fotografía el poder de actuar como testigo, y de ese modo suplantar las voces humanas que fueron silenciadas por la muerte (como en el caso de las víctimas) o por su alteridad (como en el caso de los campesinos), Uchuraccay estableció dos precedentes importantes respecto de cómo las imágenes fotográficas iban a circular en los años cargados de violencia que vendrían después. Por un lado, y construyendo sobre siglos de viejos hábitos de discriminación racial y cultural, las fotografías de Uchuraccay hicieron tangible un patrón en el que a los actores campesinos se les percibe como sujetos efectivamente desposeídos de voz. Por otro lado, lo que Uchuraccay marca también es la inestabilidad inherente —y el carácter poco fidedigno— de la imagen fotográfica.

De hecho, en la medida en que la guerra empezó a escalar y a extenderse, el valor evidencial de las fotografías de Retto cambió dramáticamente. En un contexto en el que una guerra en expansión hacía cada vez más difícil hablar del «abismo» que separa la sierra del resto del país, las fotografías dejaron de expresar la distancia espacial e histórica de Uchuraccay respecto del Estado-nación peruano. En vez de ello, la convicción de que la fotografía otorga evidencia alimentó esta vez una búsqueda crecientemente intensa de rastros y señales que mostraran el papel del Estado en la vida de los comuneros y, por lo tanto, en la muerte de los periodistas. Se creyó encontrar tal evidencia en el rastro de *blue jean* mostrándose apenas debajo de un poncho borroso, o en la presencia de un campesino inusualmente alto, o en las botas que uno de los campesinos calzaba. Investigaciones judiciales posteriores llegaron a la conclusión de que los campesinos habían actuado bajo las órdenes del personal adscrito al aparato contrainsurgente del Estado, aun cuando su presencia en la escena de los asesinatos no fue finalmente ni confirmada ni negada⁹.

Esta multiplicación de marcos interpretativos se reforzó por dos aspectos de la economía visual del terror en el Perú. El primero tenía que ver con la saturación del campo visual con imágenes de las masacres, cadáveres, asesinatos, atentados y otros actos de guerra que eran moneda cotidiana en la prensa y la televisión. El segundo

⁹ La comisión Vargas Llosa descartó el involucramiento en los asesinatos de un agente exterior; es decir, de los militares. En sus escritos, Vargas Llosa afirma que los campesinos carecían de una posición moral desde la cual asignar culpa por los asesinatos y describe la violencia como parte de «la atmósfera en la que estos indios viven desde el tiempo en el que nacen hasta el tiempo en el que mueren» (Vargas Llosa, 1983).

aspecto, relacionado al anterior, se vinculaba con el modo en el que las imágenes de la violencia se hicieron infinitamente auto referenciales. Mientras que estas imágenes de, por ejemplo masacres, serían luego sostenidas por la CVR como evidencia de eventos discretos, en aquel tiempo su presencia en los medios hablaba más bien de la ilegibilidad de una violencia cuya proliferación borraba efectivamente cualquier autoría, responsabilidad o culpa. Dicho de otra manera, la casi completa saturación del campo visual con imágenes de violencia exacerbó el «desanclamiento» de significado que caracteriza a la fotografía en sí como una imagen que está al mismo tiempo enraizada en la «facticidad» de lo real y en la contingencia del momento (y lugar) en el que ella es vista¹⁰.

YUYANAPAQ: LA CASA DE LA VERDAD

¿Cómo es que la CVR imaginó su proyecto en relación a la economía visual de los años de guerra, durante los cuales muchos peruanos aprendieron a sospechar de todas las afirmaciones de verdad que se hacían sobre la base de las imágenes visuales? La exhibición fotográfica montada por la CVR en el 2003 tenía como principal propósito presentar «los rostros del sufrimiento» ante la mirada colectiva de la nación peruana. Inspirada en las imágenes dramáticas de pesadumbre y resistencia que sus investigadores encontraron en los archivos de la prensa y de la policía nacional del Perú, así como en los archivos personales de fotógrafos peruanos profesionales y aficionados, la CVR consideró que la fotografía podía ser un medio eficaz para estimular una reflexión personal sobre el sufrimiento, la violencia y nuestra complicidad compartida como nación en los eventos de los ochenta.

Los planes iniciales se concentraban en torno a la construcción de un «banco de imágenes» que se pudiera «convertir en las bases de una nueva memoria visual que nos permita extraer lecciones del pasado» (CVR, 2002, p. 2). Imaginándose al mismo tiempo como «archivo e iconografía» que iría a complementar el testimonio oral que las audiencias públicas estaban produciendo, el banco de imágenes buscaba posibilitar «la unificación de nuestra memoria visual respecto de aquellos aciagos años, permitiendo que una reflexión más personal y prolongada tuviera lugar a partir de repasar una y otra vez estas fotografías y empezar a reconstruir nuestra verdad» (p. 2). Con este propósito se seleccionó de este banco un grupo de 245 fotos para una exhibición pública, cuya inauguración coincidiría con la presentación del informe final de la CVR. Esta exposición fotográfica fue curada por las fotógrafas Mayu Mohanna y Nancy Chappell.

¹⁰ Sobre las cualidades «desancladas» del signo fotográfico, ver Barthes, 1986.

En tanto medio para despertar la memoria y la «verdad», para la CVR las fotografías tenían que servir simultáneamente como ilustración objetiva de una cronología histórica conocida de antemano y como un estímulo para avivar un dominio privado de sentimiento y emoción y, por lo tanto, disperso. Tal como Roland Barthes y otros autores han argumentado, las fotografías son un «mensaje sin código» (Barthes, 1986; 2007). El conocimiento compartido o cultural que tenemos sobre cómo es producida —es decir, su producción mecánica mediante una cámara que «captura» o transcribe lo que ve— nos dice que la fotografía tiene una relación *necesaria* con el objeto, persona, lugar o evento que muestra. Es a esta relación a la que nos referimos cuando hablamos del «realismo» de la fotografía. Pero esta relación material o indexical de la imagen con sus sujetos no implica que ella tenga que ser interpretada (o «leída») en alguna forma particular. Más bien, las fotografías incitan las memorias a partir de detalles —que Barthes denomina *punctums*— que adquieren significancia en función de las contingencias imprevisibles propias de las experiencias y memorias personales de los individuos (Barthes, 1986). Es la contingencia de la memoria personal lo que limita al punto del bloqueo el proyecto de atar la fotografía a una narrativa histórica. Por lo tanto, podemos decir que una imagen fotográfica tiene tantos *significados* como espectadores hay. Lo que nos atrae hacia ella es justamente esta invitación a participar con una reflexión privada en la extraña temporalidad de una imagen que, al revelarnos una presencia en el pasado, parece negar intrínsecamente todas las certidumbres que tenemos respecto del tiempo y del espacio. «Una fotografía», escribe Cavell, «enfatisa la existencia de su sujeto [...] La belleza de su naturaleza está exactamente en no decir nada»¹¹.

No obstante, el objetivo del proyecto de la CVR fue precisamente hacer que las fotografías dijeran *algo* y que lo dijeran en el registro sentimental de una memoria colectiva y nacional. Es importante señalar que las dinámicas *visuales* de este «camino hacia la verdad» fueron imaginadas más en términos de revelación que de reflexión. Se buscaba que las fotografías «abrieran los ojos a la gente», «hacerles ver» lo que presumiblemente no habían visto antes. Tal como Lerner señaló en la inauguración de *Yuyanapaq* en Lima:

[...] estas imágenes del dolor desafían la lógica del tiempo, que es el transcurrir y el desvanecerse, para conquistar más bien una permanencia que siempre nos intriga. Son, pues, una dilatación del tiempo, un pasado que se impone en nuestro presente para llamarnos la atención y, por qué no, para despertarnos. Decir despertar no es una forma desacertada de designar el servicio que la Comisión de la Verdad pretende rendir a la sociedad peruana. Queremos removerla e inquietarla para que abra los ojos y comience a reconocerse a sí misma en los hechos que le tenemos que contar (Cavell, 1985, pp. 1, 4. Traducción libre).

¹¹ Cavell, 1985, pp. 1, 4. Traducción libre.

Y sin embargo, la exhibición vino en las postrimerías de una guerra en la que las imágenes de violencia no solo circularon ampliamente, sino que fueron extensamente debatidas. En tal contexto, ¿qué sentido tiene decir que las fotografías nos permiten ver la violencia como si fuera por primera vez? Para la CVR era absolutamente necesario que las fotografías estuvieran ubicadas al interior de una periodización histórica y que estuvieran acompañadas de leyendas explicativas. Esa era la única manera de anclar las imágenes de violencia y sufrimiento terribles que emergían de las fotografías. De otro modo, lo que habría emergido habría sido una violencia creciente y sin ningún sentido. Al tratar las fotografías como información que podía anclarse —y limitarse— mejor en términos de la materialidad de un evento *pasado* —y en tanto tal, evento concluido—, la exhibición las desarraigó en cierto modo de la temporalidad suspendida de la mirada como el acto que conecta al observador con una imagen en el presente; y, en cambio, las colocó al interior de la racionalidad más establecida y tranquilizadora de una narrativa histórica desprovista de contingencia en la que su temporalidad quedó firmemente situada en el pasado.

En otras palabras, para la exhibición de la CVR, las fotografías adquieren sentido en tanto ventanas que se abren sobre un pasado cuya relevancia para el individuo que observa en el presente no se pone en cuestión. Tanto la relación entre observador y pasado, así como la relevancia de esta relación, se dan por sentadas en la medida en que se considera que ese observador está posicionado de antemano como miembro de la *nación* de la que ese pasado forma parte. Así, la relación del observador con el sujeto de la fotografía está enmarcada no como una experiencia que pudiera ser de interpelación o desorientación; es decir, como un encuentro ético con la humanidad y el horror de los que la fotografía habla. Más bien, se construye al observador a partir de una visión moralizante de una identidad colectiva cuya estabilidad y cohesión requieren de un consenso *moral* indiscutible sobre lo que es bueno y malo¹².

La exhibición en Lima

La disposición física de la exhibición nos habla de la manera en que ella se enraizaba en esta idea de la nación como una perspectiva compartida. Fue alojada en una vieja mansión cedida por los Riva Agüero a la Pontificia Universidad Católica del Perú. La casa ubicada en Chorrillos estaba en un estado notoriamente envejecido, faltaba el techo en algunas partes. La CVR aprovechó esta condición semiderruida para armar una exhibición que hablara de su proyecto de reconstituir tanto la memoria como los fundamentos morales de la nación. El folleto impreso enfatizó la importancia del espacio como metáfora del país:

¹² Sobre la lógica polarizante propia del debate sobre la memoria en el Perú, ver también Drinot, 2009.

La casa nos habla. Sus paredes y estructuras cuentan una historia de una destrucción que nos permite crear una analogía entre ella y la sociedad peruana. Los documentos gráficos delante de sus muros nos reafirman el deterioro, no solo de esta casa sino de una morada mayor: nuestro país. Ambas han sufrido y ahora se encuentran en un proceso de recuperación y sanación [...] Al cierre de esta exhibición [...] se reanuda la restauración de la casa hasta que quede completamente resanada. La sociedad peruana, sin embargo, solo sanará después de un largo proceso en el cual el conocimiento de la verdad, la disposición al perdón y el sentido de la reconciliación nos ayuden a desarrollar una identidad sólida como nación¹³.

La CVR vio en la condición semidestruida del edificio una oportunidad para crear un escenario donde las mismas galerías funcionaban como metáfora de una nación necesitada de reconstrucción (foto 4). En varios de los ambientes, las fotografías montadas sobre paredes estabilizadas con yeso estaban iluminadas solo con la luz natural que se filtraba a través de techos semidestruidos, creando un intenso efecto estético que invitaba a la reflexión. Así, la casa que se desmoronaba fue acondicionada de tal manera que pudiera hablar tanto de los efectos de la guerra como de sus causas en una sociedad cuya clase dominante había querido vivir de espaldas a la pobreza de las mayorías campesinas del país. La distribución física y la circulación de la exhibición reforzaron este sentido alegórico de una nación que se comprometía a reconocer la verdad de su pasado compartido (foto 5). Desde la entrada sobre la calle Santa Teresa, el visitante pasaba a través de una sucesión de 27 ambientes distribuidos temáticamente. El primer ambiente presentaba «los antecedentes» de la guerra en la forma de doce fotografías de eventos políticos, organizaciones y personalidades de los setenta. De ahí el visitante pasaba a tres habitaciones cuyas imágenes mostraban «el comienzo de la violencia» con las primeras acciones de SL en Ayacucho. Las imágenes seleccionadas para estas tres primeras salas apuntaban claramente a SL y a la izquierda, de la cual este fue una pequeña fracción, como los principales proponentes de las manifestaciones políticas, el activismo y la virulencia que la exposición nos deja entender abrieron paso a la guerra y la violencia¹⁴ (foto 6). Así, en la lámina-texto que acompañaba las fotos, la CVR contrastó

¹³ «Yuyanapaq. Recorrido de la muestra fotográfica de la CVR», 4 fs., 2004.

¹⁴ El Informe Final de la CVR enfatiza la responsabilidad de todas las partes del conflicto, pero atribuye una mayor a SL por haber dado inicio al conflicto armado y causado la mayor cantidad de muertes. El Informe Final también expone una historia detallada de SL y su relación conflictiva con la izquierda democrática. Esta historia, sin embargo, se vuelve ampliamente ilegible en la exhibición de la CVR, donde se presenta al PCP-SL como algo que emerge más o menos «naturalmente» de la amplia base popular de organizaciones populares de izquierda y de las manifestaciones que empujaron al régimen militar a su retiro del poder, creando las condiciones para una asamblea constitucional y para la transición democrática en 1980. En ese sentido, los ambientes iniciales establecen un lenguaje pictórico a través del cual palabras como «subversión», «conflicto armado» y «terrorismo» cobran vida como agentes abstractos de violencia en los ambientes que siguen. En su crítica de la exhibición, Borea Labarthe también señala el débil impacto

explícitamente la violencia *estratégica* de SL con «los excesos» cometidos por el Estado. Omitiendo el hecho perturbador de que las fuerzas armadas peruanas actuaban desde los primeros años de la guerra en Ayacucho según una filosofía y *estrategia* contrainsurgentes denominada «doctrina de seguridad nacional», el texto explica que «el ejército y la infantería de marina, carentes de una adecuada estrategia antisubversiva, cometieron terribles excesos contra la población civil»¹⁵.

En tanto antesala histórica para la exhibición, estos ambientes también introducían al visitante en una estrategia interpretativa en la que los textos anclaban las fotografías a eventos históricos y les proveían claves de cómo debían ser «leídas» las imágenes. Así, por ejemplo, en las salas 2 y 3, inmediatamente contiguas al «inicio de la violencia», se invitaba al visitante a ver fotografías que documentaban los hechos y la investigación sobre la masacre de Uchuraccay (foto 7). El texto que acompañaba las fotografías en la sala 5 explicaba los hechos de la siguiente manera:

El 26 de enero de 1983 ocho periodistas que investigaban un enfrentamiento entre campesinos y subversivos fueron asesinados por un grupo de campesinos en la comunidad de Uchuraccay en la puna ayacuchana. El hecho conmocionó a la opinión pública y puso en primer plano las profundas barreras sociales y culturales al interior del país.

Mucho se ha especulado sobre las circunstancias que condujeron a este trágico episodio. Una versión responsabilizaba a las Fuerzas Armadas por haber incitado deliberadamente a los comuneros a eliminar a todo intruso, en el supuesto de que fuera terrorista. La comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay presidida por Mario Vargas Llosa concluyó que «[...] la matanza fue más bien el resultado del temor y la ignorancia de los campesinos, quienes confundieron a los periodistas con senderistas y a sus cámaras y teleobjetivos con armas de fuego».

visual del ambiente (sala 16) dedicado a fotografías de la resistencia democrática a la guerra, en la que los partidos de izquierda jugaron un papel importante. A diferencia de los ambientes donde se muestran fotografías de la violencia o de la guerra misma, en las que se hace un uso extremadamente efectivo de la iluminación y de la arquitectura ruinosas de la casa, la sala 16 presenta fotografías en blanco y negro de formato pequeño colgadas una a continuación de la otra. Ver Borea Labarthe, 2004, pp. 8 y 9.

¹⁵ En la misma lámina, la violencia excesiva de SL se describe como una estrategia intencionada: «En un inicio, Sendero Luminoso atrajo las simpatías de muchos campesinos ayacuchanos con un discurso que prometía mejores condiciones de vida y un orden social más justo. Pero la visión dogmática y totalitaria de los maoístas pronto entró en conflicto con la naturaleza y las tradiciones de los comuneros. Y surgió el desencanto. Para contener su rebeldía, los senderistas recurrieron al terror y la violencia; miles de campesinos fueron salvajemente asesinados por quienes se proclamaban como sus defensores». En modo alguno queremos negar la violencia excesiva y brutal de SL, pero sí nos interesa enfatizar la manera en que la presentación de «los hechos» en la exhibición ya venía acompañada por una narrativa interpretativa que de antemano silenciaba las voces no solamente de quienes pertenecían a SL, de sus familiares y simpatizantes que pudieron haber querido participar de su proyecto para «reconstruir» la «nación», sino también de aquellos que no quisieron participar de la lógica de polarización que las fuerzas de la guerra impusieron a la sociedad peruana en aquellos años.



Foto 6. Sala (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).



Foto 7. Sala 5. El caso Uchuraccay (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).

El texto proporciona una explicación sumaria de las dos principales posiciones que se sostuvieron respecto de la responsabilidad por estos hechos. No obstante, pronto retrocede hacia la certidumbre del hecho conocido o resuelto. Más aún, resulta curioso que los textos no dijeran nada de la singular importancia que las fotografías en sí mismas tuvieron en la investigación que siguió a la masacre. Las ocho fotografías de Willy Retto que se exhibían juntas en una de las paredes de la sala 5 proveían muy poca información explícita sobre los eventos de ese día o sobre el problema de la violencia *per se*. Al rechazar la idea de sujetar las imágenes de Retto a cualquier interpretación específica, la exhibición dejaba abierta la posibilidad de que fuera el observador quien pudiera descubrir una perspectiva en el presente desde la cual reflexionar críticamente sobre las circunstancias de la producción de las fotos.

Lo que la sala 5 sugería también era que en esta historia solo hay un sujeto. En tanto miembros ancestralmente excluidos de la nación, los campesinos están presentes dentro de esta historia de recuperación nacional como agentes crédulos de la instrucción militar, como salvajes inocentes que confunden los lentes de una cámara fotográfica con ametralladoras o, tal cual se mostraba en la sala que seguía, como víctimas cuya dignidad solo podía ser restablecida por la mirada recíproca de la nación en su conjunto. Esta cualidad pasiva del campesino en tanto sujeto, como sugerimos, es reforzada por una tradición fotográfica en la que las personas indígenas y rurales han carecido de voz en tanto «tipos» raciales anónimo¹⁶.

En el contexto de una guerra contrainsurgente en la cual los «subversivos» fueron descritos con los rasgos del campesino serrano, las imágenes (fotográficas) mudas de las víctimas, cuerpos y deudos contribuyeron a estabilizar aún más el histórico enraizamiento de la fotografía en la certidumbre perceptual de los «tipos» étnicos y raciales¹⁷. En la sala de Uchuraccay, el peso histórico de la tradición fotográfica afloraba en la

¹⁶ Sobre fotografía y raza en el Perú, ver Poole, 2000.

¹⁷ De hecho, una pregunta que podría ser formulada acerca de la exhibición de la CVR es la medida en la que la garantía constitucional de la privacidad deviene efectivamente vaciada por la mirada pública en la cual los sujetos fotográficos son percibidos como mudos representantes de «tipos» (por ejemplo, el campesino, el indio, la víctima, la viuda o el huérfano). Aunque el añadido de algunos nombres de individuos en las leyendas que acompañaban algunas fotografías podría matizar esto, la gran mayoría de los sujetos fotográficos de Ayacucho permanece sin identificar. En cualquier caso, el anonimato es solo reforzado por el estilo documental en el cual los sujetos fotográficos están allí para representar «significados» amplios de pérdida, sufrimiento y dolor. Este estilo se alza en un marcado contraste con el estilo estético del retrato formal de estudio usado por el fotógrafo Jorge Deustua para constituir la sala 18 denominada «Civiles armados» de Lima. La Constitución peruana reconoce garantías explícitas para la «intimidad de la vida privada y familiar». El artículo 15 del Código Civil peruano reconoce garantías aún más específicas como que «la imagen o voz de una persona no puede ser usada sin la expresa autorización de esa persona». Las excepciones se dan si la imagen es justificada «por propósitos culturales, científicos o educativos, o si fue tomada durante ceremonias o eventos públicos» (como una guerra). Ver José Perla Anaya, «Derecho a la intimidad, límites, hechos públicos e historia», www.cverdad.org/ponenciaAnaya.htm.

yuxtaposición de una fotografía de formato largo en la que se mostraban los cuerpos exhumados de los ocho periodistas con otra ligeramente más pequeña, en blanco y negro, de los campesinos acusados de las muertes, quienes se encontraban sentados con las cabezas gachas ante una corte de justicia. Mientras la primera fotografía estaba claramente inscrita en las «tradiciones» iconográficas de una guerra en la que las imágenes de cuerpos cuidadosamente acomodados circulaban ampliamente (e ilegiblemente), la segunda fotografía evocaba la tradición fotográfica ya mencionada, donde los campesinos fueron retratados casi uniformemente como víctimas pasivas.

En este caso, por ejemplo, notamos el sorprendente parecido entre la fotografía de Uchuraccay y la conocida fotografía de Martín Chambi de unos campesinos cusqueños esperando en las cortes en los años treinta (foto 8). Lejos de ser una mera coincidencia, esta afinidad formal y estética entre las dos imágenes nos sugiere la persistencia de una estética indigenista en el vocabulario pictórico con que la CVR nos invita a «reconocer» «el sufrimiento» como un sentimiento propio de un sujeto pasivo a quien se le restaura la voz —o la historicidad— solo a través de *nuestro* reconocimiento de las injusticias *pasadas*¹⁸. En esta comprensión fundamentalmente moral de lo que constituye el reconocimiento y valoración, es nuestro propio acto de *ver* y de *reconocer* el que supuestamente restaura la dignidad de las personas que (se supone) carecieron de ella antes de encontrarse con nuestra mirada.



Foto 8. Campesinos enfrentando juicio (fotografía de Martín Chambi, Fundación Telefónica, 2007).

¹⁸ Sobre indigenismo y fotografía indigenista ver Cadena, 2004 y Poole, 2000.

Como alternativa, uno podría imaginar una presentación de las fotografías en la que se nos invitara a cuestionar por qué en la sociedad peruana el indígena alcanza la dignidad solo a partir de un imaginario indigenista que lo coloca en el pasado. De esta manera, dicho imaginario indigenista crea una distancia temporal que separa a los indios, en tanto sujetos fotográficos, del espectador cuyo compromiso ético con su sufrimiento sigue una lógica hegeliana que excluye de antemano la voz de los indígenas. Y sin embargo, escrutar estas imágenes como documentos de sufrimiento y violencia, tal como la CVR hubiese querido que lo hiciéramos, requiere que reconozcamos su poder de hablar tanto de la humanidad como del horror de estos hechos, en vez de caer en la tentación de ubicar (o «congelar») esos eventos como un *momento* en el tiempo. En la medida en que esta temporalidad presenta los actos de violencia explicables como productos de ciertas acciones precedentes, y antecedentes de otras, es importante preguntarnos por qué es que siempre necesitamos pedir a las fotografías que nos hablen del pasado¹⁹.

Iconicidad y voz

Si el efecto estético de la exhibición giraba alrededor del uso creativo del espacio, el patio central —o sala 20— con sus imágenes icónicas de formato grande y su piscina al medio que las reflejaba formaba el corazón de la exhibición. Ocupando un lugar medular tanto en la casa como en la exhibición, la sala 20 exhibía once fotografías de formato grande en blanco y negro, colgadas en paneles de gasa que habían sido tendidos entre las columnas del patio (foto 9). En esta sala, donde las fotografías figuraban como íconos (o alegorías) del propio trabajo de la CVR, la exhibición buscaba inspirar sentimientos en el observador, y no solo proveerle información. Para aumentar la capacidad del observador de conectarse con las fotografías el recorrido de la exhibición era controlado, de manera que no más de diez personas pudieran entrar al mismo tiempo en esta (o en cualquier otra) sala. Ni bien el visitante llegaba al patio central, luego de pasar por las salas relativamente pequeñas y algo oscuras que lo precedían, el efecto inmediato era el de una expansión o una apertura hacia el aire y la luz. Rotulado bajo el título de «Homenaje a las víctimas» en la guía de la exposición, el patio fue pensado para dar una idea de la devastación humana y física producida por la guerra en las zonas rurales y urbanas

¹⁹ En tanto opuesto a este énfasis en la naturaleza finita o distante de la violencia como un atributo del pasado que caracteriza la exhibición, Pino (2003, pp. 76-79) señala la continua relevancia de las fotos de Retto para las distintas agendas políticas y personales de, por un lado, las familias de las víctimas (los periodistas) y, por otro lado, de los campesinos que retornaron a Uchuraccay después de la guerra.

del Perú (fotos 11 y 12). Al mismo tiempo, este era el único ambiente en el que se dejaba al visitante contemplar las imágenes por sí mismas. En las salas más pequeñas, donde la temporalidad de la fotografía estaba marcada como histórica, el visitante era motivado a escudriñar las imágenes en relación a la información o a los detalles dados en los textos de los paneles²⁰. En el patio central, en cambio, el espacio abierto, el formato grande de las fotos y los paneles de gasa (que permitían que la luz pasara y ofrecían una vista borrosa de las habitaciones que estaban instaladas detrás) incitaban a tomar una postura a partir de un enfrentamiento cara a cara con la fotografía.



Foto 9. Sala 20 (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).

²⁰ Inmediatamente después de la sala dedicada a Uchuraccay, el visitante pasaba a la sala 6, «La tragedia de Ayacucho». De ahí tenía la opción de ver un video corto acerca del conflicto armado en la sala 7 o de omitir el video y seguir hacia un largo pasadizo que proporcionaba entradas a una serie de salas organizadas temáticamente (salas 8-15) que hablaban del despliegue de la violencia desde Ayacucho hacia la zona oriental (San Martín y la selva central), Lima (Huaycán y Raucana) y las cárceles donde los «terroristas» permanecían reclusos (sala 11). Entremezclado con estos sitios geográficamente definidos, el visitante también era invitado a mirar los rostros de mujeres que perdieron a sus esposos en la guerra (sala 10) y a las rondas campesinas que tomaron las armas, ya sea independientemente o con el apoyo militar para defender sus comunidades de SL (sala 13).



Foto 10. Cooperativa en ruinas
(fotografía de Dámaso Quispe / Colección Tafos, CVR, 2003).



Foto 11. Paro armado (fotografía de Walter Chiara / Colección Tafos, CVR, 2003).

Tomadas en su conjunto, las fotografías del patio central sugerían un vocabulario visual de dolor, en el cual el sufrimiento se hacía reconocible a través tanto del lenguaje gestual como de un enfrentamiento con rostros que no devolvían nuestra mirada. Una fotografía de Óscar Medrano, por ejemplo, mostraba el rostro parcialmente cubierto de un hombre herido, Celestino Ccente (foto 10). Su ojo derecho mira hacia abajo y al frente suyo, hacia lo que podemos imaginar como un espacio vacío y desenfocado²¹. Encuadrado por las columnas de piedra y la cornisa de una vieja puerta en la pared central del patio, este retrato era la primera imagen que confrontaba al visitante ni bien entraba a la sala. La imagen de Ccente era entonces repetida y refractada en la pequeña piscina rectangular que había en el medio del patio, conforme el visitante se movilizaba alrededor del ambiente.



Foto 10. Celestino Ccente (fotografía de Óscar Medrano, CVR, 2003).

La fotografía de Medrano funcionaba como un ícono para la exhibición en diversos frentes: el trapo blanco sucio y roto —que podría ser parte de un saco de papas o de harina— era replicado en diferentes ambientes de la exhibición. Un tejido similar envolvía un altar vacío en el ambiente igualmente vacío denominado «Espacio de reflexión» (sala 9), y en el ambiente dedicado a la memoria y las imágenes de María Elena Moyano, un retrato de formato grande de esta se veía a través de la textura

²¹ Lo interesante es que varios autores se refieren a la mirada fija de Ccente como directamente dirigida hacia el observador. Para nosotros, no obstante, esa mirada es sorprendente precisamente porque no puede ser fijada y aparece más bien como desenfocada. Estas discrepancias sugieren la importancia del retorno de la mirada en la estética pictórica de la víctima y nuestro deseo de que el sujeto reconozca nuestro esfuerzo para percibir su sufrimiento.

refractadora de un panel de gasa extendido. Tal como era sugerido por la fotografía de Ccente, la gasa claramente estaba concebida para romper la claridad con la que vemos el pasado y sugerir cómo el miedo nos puede cegar respecto al sufrimiento de otros.

Las demás fotos de la sala —incluyendo las imágenes que muestran dos paisajes de destrucción a ambos lados de la fotografía de Ccente— presentaban gestos similares de pérdida y desesperanza²². La foto «Denuncia» de Vera Lenz, elegida como la foto portada del catálogo de la exhibición, era una de las más conmovedoras de estas imágenes ícono (foto 13). Muestra unas manos sosteniendo una pequeña foto carnet utilizada para documentos de identidad en el Perú. Para aquellos visitantes que siguieron las audiencias públicas de la CVR, esta imagen hablaba del peculiar poder que este tipo de fotos tiene como memorial y evidencia. Muchas de las imágenes seleccionadas para la exhibición aludían a la materialidad evocadora de la foto tamaño carnet como la única huella que queda de los desaparecidos. Más notable aún es la manera en que estas fotografías son exhibidas por sus familiares, como veremos en la foto de apertura que sirve de ícono para la exhibición en Ayacucho (figura 14).

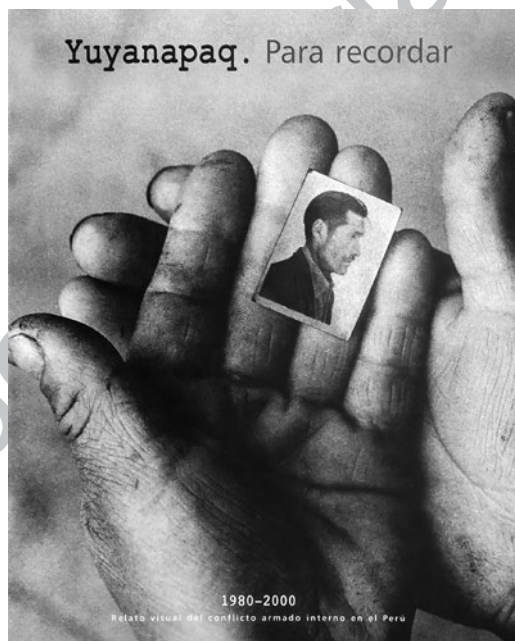


Foto 13. Portada del libro *Yuyanapaq. Para recordar* (2003).
Fotografía de Vera Lenz.

²² Los dos paisajes son: Cooperativa Agraria Quisuni en Orurillo, Puno, quemada por SL en 1989, de Dámaso Quispe, TAFOS; y un paisaje urbano desolado de Walter Chiara tomado durante uno de los tantos «paros armados» de SL.



Foto 14. Familias de desaparecidos, Huamanga (fotografía de Ernesto Jiménez, CVR, 2003).

Este mismo tipo de fotos carnet también se mostró de un modo aún más dramático en la última sala de la exhibición en Lima, donde ampliaciones veteadas colgaban suspendidas de cables (foto 15). Cada fotografía estaba acompañada por la grabación de una voz que relataba las circunstancias de la desaparición o asesinato de la persona retratada. A medida que el visitante se movía de un retrato al otro sentía cómo las voces concurrían en una mezcla ininteligible de murmullos. Solo cuando se colocaba cerca de cualquiera de las fotos el testimonio individual podía ser discernido de entre el coro de los otros testimonios personales. Muchos visitantes con los que hablamos destacaron esta sala y la que la antecedía, aquella donde aparecía una gigantografía de María Elena Moyano cargando a su bebé, como los ambientes más conmovedores de la exhibición. En esta última había también una grabación de la voz de Moyano acompañando las imágenes que documentaban su popularidad y su muerte a manos de SL. El impacto de estas dos salas se debía claramente al hecho de que eran las únicas en las cuales la voz aparecía como un testimonio de sufrimiento, y donde ni la imagen fotográfica ni la categoría pictórica de «víctima» estaban imbuidas con el aura de lo (auto)evidencial²³.

²³ Aquí podríamos comparar el impacto de la voz con la observación de Derrida sobre el modo en que el estatus de la fotografía como evidencia jurídica está amarrado al requerimiento de que tiene que ser acompañada en la corte por una voz humana (usualmente la del fotógrafo). Ver Derrida, 1996.



Foto 15. Sala 27. Testimonios (fotografía de Deborah Poole, julio de 2004).

ANCLANDO LA MEMORIA

El concepto de la imagen ícono habla de cómo la CVR consideraba que la experiencia visual es una forma de conocimiento que podía llegar a unificar e incitar memorias, y con ellas la postura ética que era requerida para prevenir la repetición de la guerra. Tal como señala Carlos Iván Degregori, uno de los comisionados de la CVR, las imágenes ícono fueron concebidas como «anclas para la memoria» (Degregori, 2002, p. 7). De esta manera, se supone que el acto de mirar fotografías que confirmen los hechos históricos sirve para consolidar una memoria que emerge como el horizonte perdido de una conciencia colectiva que puede servir como base para la reconciliación y la recuperación social. En la visión de la CVR, el sujeto que recupera la memoria es claramente la nación. Entretanto, la visión permanece firmemente situada al interior del sujeto *individual* para quien la fotografía va a ser estímulo de su memoria e incentivo para que recobre la compasión que le hace, por un lado, sentirse parte de la colectividad que es «la nación» y, por el otro, valorar *desde esta perspectiva* el sufrimiento de los otros.

Los comentarios que aparecen en el diario de visitas de la exhibición nos dan algunos indicios sobre la manera en que los visitantes de Lima recibieron la invitación tanto a la «facticidad» (verdad visual) como a la pertenencia nacional (memoria). Nuestra primera observación al leer estos comentarios se refiere a la casi total ausencia

de referencias a las fotografías como tales. Ningún visitante, por ejemplo, reflexiona sobre su reacción frente a las imágenes o, para el caso, la fotografía *per se*. Más bien se la invoca, indirectamente, como aquello que nos permite «abrir nuestros ojos» y ver cosas que «no conocíamos antes»²⁴. En ese sentido, las afirmaciones de la CVR respecto de que el conocimiento conduce a una toma de conciencia personal parecen confirmadas. De hecho, la expresión más común para referirse a esta experiencia de revelación es a través de la repetición textual del eslogan de la CVR: «Un país que olvida su historia está condenado a repetirla»²⁵. Muchos otros eligen resumir su experiencia con las dos proféticas palabras: «Nunca más». El poder de esta alusión, quizás involuntaria, a una de las comisiones de la verdad más conocidas de Latinoamérica, radica en su brevedad y, más importante aún, en su falta de especificidad con respecto al sujeto que intervendrá para asegurar que la historia no se repita²⁶. De esta manera, y al igual que el eslogan de la CVR, la expresión «nunca más» denota la exigencia de que los hechos sean reconocidos para que no vuelvan a ocurrir.

¿Pero cómo así el acto de ver imágenes de la violencia del pasado nos conduce a una toma de conciencia sobre nuestra responsabilidad compartida para prevenir dicha violencia en el futuro? Muchos de los comentarios en el libro de visitas se refieren a la sensación de estar «reviviendo» un pasado que ya conocían. Para ser más específicos, agradecen a la CVR por ayudarlos a revivir o rehacer su vida pasada «como si fuera por primera vez». Aquí podríamos especular que es la temporalidad de la fotografía, en la que el pasado se experimenta como una presencia, la que proporciona la ilusión de ver de nuevo *como si fuera* por primera vez. Pero los comentarios también sugieren que el reconocimiento y valoración de las formas de sufrimiento y pérdida que habitan ese pasado requieren de una conexión personal con este o con su memoria, como algo más que hechos e imágenes. «[La exhibición] es impresionante», escribe una mujer, «muestra muchas cosas que vivimos de lejos, es impactante porque revive vivencias cuando aún era niña»²⁷. Aquí la experiencia personal proporciona una ventana para interpretar las fotografías como experiencias pasadas que presentan, no obstante, el fantasma de la repetición. Es en estos comentarios, más que en otros, que la peculiar temporalidad de la fotografía —en el sentido de traer el pasado al presente— se abre camino en las reflexiones del visitante de la exhibición²⁸.

²⁴ Exhibición de Lima. *Diario de visitas*, pp. 42v, 46, 3v, 45, 29v, 30 y siguientes.

²⁵ <http://www.cverdad.org.pe/>

²⁶ El título del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Argentina fue «Nunca más».

²⁷ Exhibición de Lima. *Diario de visitas*, p. 15v.

²⁸ La idea de generación, por supuesto, figura de manera prominente en esta habilidad para «revivir» el pasado. Los comentarios de los visitantes más jóvenes —muchos de los cuales se identifican por edad o como parte de la generación que nació durante la guerra— hablan frecuentemente de su dificultad para

En otros comentarios, la experiencia personal es ofrecida como un medio para cuestionar la propuesta de la CVR respecto de que las fotografías dicen la verdad. Así, por ejemplo, un hombre escribe:

Un responsable de siete muertes inocentes es el general (r) Manuel Delgado Rojas que aparece en la foto con Alan García en chompa negra, en el salón dedicado a Molinos. Ordenó que lanzaran a sobrevivientes del MRTA y a siete campesinos que nada tenían que ver en el asunto, capturados del pueblo de Molinos a poco tiempo del enfrentamiento, de un helicóptero en la selva. Figuran los campesinos como desaparecidos²⁹.

En este y otros comentarios similares, los visitantes ofrecen sus experiencias personales como contrapunto al argumento implícito de la CVR de estar hablando por la nación en su conjunto. «Soy sobreviviente del terrorismo del 8-12-81, Dist. Soras, Prov. Sucre, Dpto. Ayacucho» —escribe otro visitante—, «el terrorismo mató a más de 82 comuneros, que no figuran [en la muestra] mis paisanos que fueron víctimas de la matanza. Soy un soreño más para la historia de Ayacucho»³⁰. Otros visitantes lamentan «la ausencia y el olvido del caso Cayara [...] y de la masacre de los estudiantes de La Cantuta»³¹. Estas masacres, aunque ilustradas y mencionadas brevemente en la sala 20, no fueron consideradas por la CVR como casos ejemplares, y por ello, para estos visitantes, no son abordadas en su debida dimensión por la exhibición.

Es importante notar que estas formas de desacuerdo con la postura de la CVR raramente llegan al punto de cuestionar su misión de prevenir la repetición de la violencia y de generar una conciencia pública sobre las fallas morales del pasado. Por el contrario, la crítica más frecuente apuntada en el cuaderno de comentarios es aquella que se refiere a la «media verdad»³². Tales opiniones sugieren, de un lado, que la gente está acostumbrada a sospechar sobre las formas en que la fotografía ha sido utilizada para expresar la verdad de los «hechos». De otro lado, el concepto de «media verdad»

entender la historia que la exhibición cuenta. «Muchas gracias por esta muestra», escribe una joven de 16 años, «fue muy agradable porque nos enseña acerca del terror del cual los adultos hablan mucho [...] no sabía mucho acerca de esto, pero creo que ahora que sé tengo más conciencia» (41v). Otra joven, sin embargo, comenta que «la exhibición fue un poco difícil de entender, porque soy joven. Pero el video ayudó a darme cuenta de muchas cosas que sucedieron en Perú e hizo que me pusiera triste por lo que ocurrió» (p. 10).

²⁹ Exhibición de Lima. *Diario de visitas*, p. 69.

³⁰ *Ibíd.*, p. 27.

³¹ *Ibíd.*, p. 24v.

³² Sobre la noción de «media verdad», ver comentarios en páginas 15v, 29, 32, 48, etc., en galería del libro de Lima. En muchos casos, los visitantes repetían los ataques de los sectores de la derecha a la CVR que la calificaban como «portavoz de Sendero Luminoso» (ej., p. 22v). Otros la culpaban por no dar total cobertura a los crímenes cometidos por el Estado (ej., p. 29).

sugiere también un reconocimiento implícito de que las formas de acuerdo que subyacen al argumento moral de la CVR —y la posición ética con la que espera prevenir la repetición de violencia en el futuro— difieren de alguna manera de las formas de acuerdo a través de las cuales ciertos eventos o hechos pueden ser utilizados para agregar una narrativa histórica de la guerra. Así, la noción de la «media verdad» relega los «rostros de sufrimiento» de la CVR a un reino de hechos o «efectos» que nunca pueden echar suficiente luz sobre las subyacentes preguntas empíricas en torno a motivos y culpas. «¿Cuáles fueron las causas?», pregunta un visitante. «No nos podemos quedar en los efectos»³³. Otros preguntan de manera más directa: «¿Cuál es la verdad para la CVR?»³⁴. Tales comentarios parecen cuestionar la idea central sobre la que la exhibición se construyó de que los «hechos fotográficos» nos pueden dar certidumbre sobre la «verdad» de los hechos ocurridos.

La exhibición en Ayacucho

Para la muestra itinerante que se iba a mostrar fuera de Lima, la CVR seleccionó 37 fotografías. Esta exhibición itinerante se inauguró en Ayacucho un mes antes de la muestra de Lima. También fue enviada a otras ciudades del interior del país donde la CVR había establecido sus sedes regionales³⁵. Concebida como un «resumen» de la exhibición de Lima, esta muestra más pequeña respetó el orden cronológico de aquella e hizo un uso similar de los textos para anclar las fotografías a una narrativa particular de la guerra. Con el fin de marcar las diferencias en las experiencias regionales del conflicto, la CVR seleccionó diferentes fotografías ampliadas (70 x 150 cm) para que sirvieran como la «foto de apertura» de la muestra en cada región. Las restantes 36 fotografías tuvieron un formato más pequeño (60 x 40 cm) y fueron montadas junto a la foto de apertura en un mismo ambiente. Al igual que para la de Lima, la exhibición itinerante mostró fotografías de acuerdo a una cronología histórica pensada para dar sentido a la dimensión *nacional* de la guerra.

En Ayacucho, la muestra fue arreglada en una pequeña sala de 12 x 6 metros en el segundo piso de La Higuera, una construcción colonial del siglo XVII que sirve como local para actividades académicas y culturales de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSH)³⁶. Como uno de los más importantes —e imponentes— monumentos de la plaza central de Ayacucho, La Higuera estaba de antemano cargada

³³ Exhibición de Lima. Cuaderno de visitas, p. 33v.

³⁴ *Ibíd.*, p. 5v.

³⁵ La CVR estableció sedes en Ayacucho, Huánuco, Abancay y Huancayo, en tanto estas ciudades y regiones fueron afectadas de forma más directa y dramática por la guerra.

³⁶ También conocida como Casona Castilla Zamora, La Higuera fue la mansión de un obispo de Huamanga, Cristóbal Castilla Zamora (1669-1679), quien fundó la universidad en el siglo XVII.

con su propia legibilidad, como parte del espacio donde la nación se actúa, representa y memorializa cada domingo³⁷. Aunque se podría pensar que con la ubicación de la exhibición en ese lugar se buscaba hacer uso del lenguaje inclusivo de la nación, se puede también decir que dicha ubicación pudo haber generado que la población campesina quechuahablante, históricamente excluida de la nación (y de sus plazas), se sintiera incómoda al entrar al espacio físico de la muestra. De hecho, de acuerdo a lo que los voluntarios de la CVR encargados de cuidar la exhibición nos dijeron, los visitantes provinieron principalmente de la universidad y de los sectores hispanoparlantes de la ciudad que trabajan en las cercanías de la plaza central.

La fotografía ícono elegida como la de apertura en Ayacucho habla del estatus especial de la víctima campesina como sujeto de la exhibición y del Informe de la CVR³⁸. La foto ampliada (70 x 150 cm) de Ernesto Jiménez muestra a un grupo de campesinos ayacuchanos dentro de una oficina pública, con carteles y pancartas demandando información sobre el paradero de sus familiares desaparecidos (foto 14). Los carteles que sostienen incluyen la fotografía de identidad ampliada —probablemente fotocopiada— de la persona desaparecida junto a un texto escrito a mano con su nombre y señalando a los militares como los perpetradores. A la izquierda de la foto hay un hombre que sostiene dos carteles. Mira directamente hacia la cámara. Otros dirigen su mirada a algún plano más allá del foco de la cámara, como si el evento fotográfico no tuviera ningún significado para ellos. Los rostros de sus familiares desaparecidos que aparecen en las pancartas son replicados de una forma extraña por una colección más extensa de fotografías pequeñas indistinguibles colocadas en la pared posterior de la sala. La leyenda que acompaña la foto indica: «En julio de 1985, familiares de desaparecidos acuden al Concejo Municipal de Huamanga, Ayacucho, a rendir sus testimonios ante la Comisión Europea de Derechos Humanos, que instaló una oficina a fin de recoger denuncias de las víctimas del conflicto armado interno».

De otro lado, la fotografía ícono también se presta a una lectura completamente diferente a la sugerida por la CVR. Como mencionamos en líneas anteriores, la escena tiene lugar en un local municipal en Ayacucho. Al fondo, retratos de héroes militares

³⁷ Por ejemplo, cada domingo tiene lugar la ceremonia de izamiento de la bandera nacional bajo el auspicio de las fuerzas armadas. Para el Estado peruano esta ceremonia jugó un rol crucial en la afirmación pública del sentimiento de pertenencia nacional durante la época de la guerra. Sobre el concepto de legibilidad del espacio, ver Certeau, 1984.

³⁸ La CVR encontró que más del 40 por ciento de las 69 mil víctimas en la guerra lo conformaban campesinos quechuahablantes del departamento de Ayacucho, 79 por ciento vivía en las zonas rurales y 56 por ciento desempeñaba actividades de agricultura y pastoreo. La CVR ubicó estas perturbadoras cifras en el contexto de una población nacional en la que solo el 16 por ciento habla quechua u otra lengua nativa, y solo 29% en áreas rurales. Ver en: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/conclusiones.php>

nacionales que nacieron en esa región sugieren cómo los espacios públicos y la memoria nacional se realizan a través de tecnologías visuales específicas. Y sin embargo, la presencia de estos campesinos en ese espacio sugiere cómo la memoria nacional puede ser perturbada y ocupada por memorias distintas de las que son oficialmente sancionadas. Más aún, los familiares de las víctimas que figuran en la imagen movilizan fotografías que se hicieron para responder a las demandas del mismo Estado en cumplimiento de sus rituales de constitución de garantía de derechos y ciudadanía a sus sujetos a través de la identidad. La demanda que acompaña las fotografías —«tal conforme aparezca vivo»³⁹— es una clara exigencia de justicia y un requerimiento al Estado para que mire en esas fotografías a las personas que hizo «desaparecer». El sujeto que «no ve» la violencia en esta foto no es el ciudadano sino el Estado.

La mayoría de las fotos de la exhibición itinerante hacía alusión a la violencia perpetrada como estrategia de guerra (o de «terror») por los «subversivos» de Sendero Luminoso. Menos prominente era la violencia «excesiva» de las fuerzas armadas. En realidad, solo una fotografía de una fosa colectiva retrata los resultados de la violencia estatal. Otras dos fotos hablan de las acciones tomadas por los familiares de las víctimas en respuesta a las desapariciones. La primera es «Denuncia» de Vera Lenz (foto 13); la otra, de Nancy Chappell, muestra a una mujer de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos (Anfasep) en una reunión en Ayacucho. Igual que en la foto ícono de Jiménez, el texto que acompaña a estas imágenes elude mencionar a los militares como los perpetradores más frecuentes del tipo concreto de violencia a la cual se refieren las fotos. En realidad, a lo largo de las exhibiciones de Lima y Ayacucho, la mayoría de los textos que hacen referencia a la violencia de SL o del MRTA usa el término más genérico de «subversivos» o «terroristas». Estas leyendas hacen eco del lenguaje empleado por el Estado durante las campañas contrasubversivas y, como tal, excluye efectivamente la posibilidad de entender los motivos de quienes emprendieron su guerra contra este. Más importante aún en el caso de Ayacucho, este tipo de lenguaje también excluye a quienes lucharon para rehabilitar un mundo donde la presencia de ex miembros de SL todavía se siente en la vida cotidiana. En ese sentido, vale la pena preguntarse hasta qué punto la CVR silencia otras maneras de imaginar la relación entre memoria y reconciliación⁴⁰.

³⁹ La frase es una traducción del quechua: «Quiquichallanta haparimuchun».

⁴⁰ La CVR, por ejemplo, asume una relación necesaria y causal entre los actos de recordación y reconciliación. En muchas de las comunidades más afectadas por la violencia, sin embargo, la lucha por reconstruir la comunidad y por cubrir las necesidades para sobrevivir a diario ponen una carga mayor en el tema del olvido como estrategia para seguir viviendo juntos en un mundo en el que las líneas entre combatientes y no combatientes, arrepentimiento y no arrepentimiento se dibujan menos fácilmente. Sobre las discusiones en torno a las cuestiones referidas al perdón como olvido y/o silencio en los campesinos de los Andes, ver Coxshall, 2005, Gamarra, 2002 y Pino, 2003.

Otras memorias

La primera vez que visitamos la exhibición conocimos a «Rosa», una voluntaria de la CVR que jugaba un papel activo invitando a la gente desde el balcón del segundo piso donde la muestra tenía lugar. La tarde en que la visitamos, la sala se hallaba virtualmente vacía. Tres de las personas a las que «Rosa» llamó desde el balcón aceptaron la invitación. La primera, una mujer de unos cincuenta años, que resultó ser una vecina de «Rosa», dio un rápido vistazo a las fotografías y luego se fue. Las otras dos personas hicieron lo mismo al poco rato. «Rosa» atribuye la poca recepción de la muestra fotográfica en los ayacuchanos a la falta de información⁴¹.

La reacción de «Rosa» a las fotografías nos sugiere cómo el lenguaje de la CVR respecto a un despertar visual es reconciliado con las profundas memorias personales de la guerra. «Hemos vivido como ciegos» es lo que nos contesta cuando le preguntamos su opinión sobre la muestra. Camina alrededor de la sala y se detiene ante varias fotos para enfatizar sus pensamientos. «No sabía que todas estas cosas habían ocurrido», nos dice. De pronto se detiene delante de una foto en donde se observa un «botadero» (lugar donde los cadáveres eran lanzados) y dice: «Yo he estado en un lugar como este»⁴². Entonces nos relata cómo tuvo que vagar a través de los «botaderos» tratando de encontrar a su padre «desaparecido» por las fuerzas armadas. Recuerda con detalles minuciosos cómo finalmente encontró su cadáver en un botadero similar al mostrado en la fotografía. Nos describe cómo estaba colocado el cuerpo de su padre, cómo estaba vestido, qué había en los alrededores, incluso la expresión del rostro. También recuerda cómo el cuerpo había sido parcialmente devorado por animales y buitres cuando retornó más tarde con ayuda para recuperar los restos.

Parece que para aquellos que han sido testigos de tales hechos, la muerte fija la memoria, como si el movimiento de la vida quedara literalmente paralizado. ¿No está esto relacionado en cierto modo con la manera en que la fotografía habla de la muerte en su silencio?⁴³ Aún más importante para nuestros propósitos aquí es este flujo mnemotécnico que vincula la intimidad de la muerte percibida con la distancia de la muerte recordada, diferente en las exhibiciones en Lima y en Ayacucho, donde al menos parte de la renuencia a entrar a la exhibición puede ser ciertamente atribuida al hecho de que la muerte, habiendo sido vista, no es algo

⁴¹ Notas de campo. Ayacucho, jueves 10 de julio de 2003. Cuando visitamos la exhibición nuevamente, unos días después (21 de julio), «Héctor», otro voluntario de la CVR, nos confirmó que había pocos visitantes en la muestra, mayoritariamente jóvenes.

⁴² Notas de campo. Ayacucho, jueves 10 de julio de 2003.

⁴³ Sobre fotografía y muerte ver Barthes, 2007.

que las personas busquen ver una y otra vez. Pero entonces, si este fuera el caso, ¿cómo es que «Rosa» puede fácilmente dar voz al discurso oficial de la CVR de que la violencia no fue vista, de que la gente estaba «ciega»? Sus comentarios pueden ser leídos como un reconocimiento de que la violencia que ella sufrió también afectó a otras personas en otros lugares. Ellos sugieren también que el hecho de que «Rosa» confunda su voz en la voz institucional de la CVR se debe a que ella siente que, después de todo, la CVR ha abierto un espacio para aquellas voces que fueron silenciadas por dos décadas de impunidad alentada por el Estado y que ahora pueden ser oídas, por lo menos momentáneamente. Este es un ejemplo de los diferentes usos que las personas afectadas por la violencia hicieron del espacio institucional abierto por la CVR; usos que fueron en direcciones distintas a las que la CVR esperaba, tal como el trabajo etnográfico de Coxshall (en el norte de Ayacucho) nos lo muestra (Coxshall, 2005).

Otro voluntario de la CVR, a quien llamaremos «Félix», articula una respuesta diferente a las pretensiones de la CVR. Por la época en que la guerra irrumpió en el departamento de Ayacucho, él tenía poco más de veinte años y fue testigo directo del peor período de la violencia en esa zona, primero como estudiante en la Universidad de Huamanga y luego como periodista radial. Actualmente trabaja como director de una pequeña ONG que él mismo fundó, al final de los noventa, para temas de desarrollo y derechos humanos en la zona rural de Ayacucho. Desde entonces ha venido trabajando muy cerca de las organizaciones nacionales de derechos humanos y cooperó activamente con el trabajo de la CVR en Ayacucho. «Félix» no quiso visitar la muestra fotográfica y se puede decir que compartía la actitud de muchos ayacuchanos que tampoco deseaban hacerlo. Cuando indagamos por el motivo respondió: «No estoy interesado en recordar. Experimenté todo esto directamente y hubo demasiado sufrimiento. No hay nada nuevo para nosotros (los ayacuchanos)». Cuando le preguntamos si la guerra y el sufrimiento serían novedad para alguien, él contestó:

Hay gente que solo ahora parece darse cuenta de lo que pasó en Ayacucho. Acá no podemos decir: «Mira, no sabía que esto había pasado». La gente sabe, la gente ha visto [...] solo que no queremos recordar. Ha habido mucho sufrimiento y muertes terribles. Todos los días aparecía gente muerta en las calles y eso ya no era noticia. Lo que era noticia era que no aparecieran muertos en las calles. Las personas asesinadas eran dejadas en las calles con sus cuerpos mutilados. Otros cuerpos eran dejados colgados en los postes de electricidad, sin ojos, con las lenguas cortadas, con sus genitales mutilados [...] Solían tirar los cadáveres en cualquier lugar. Yo he visto directamente cómo mataban a la gente. En frente de mí tres tipos dispararon contra otro y luego huyeron. ¿Por qué debería ver de nuevo lo que ya he visto con mis propios ojos?

Para «Félix», la muestra sirvió de esta forma para remarcar la brecha que separa a quienes, como él, vivieron directamente la guerra en Ayacucho, de aquellos que la vieron desde Lima. Mientras la CVR se preocupó por «cicatrizarse» la brecha que separa a los peruanos que viven en los Andes de los que viven en la costa, para algunos de los visitantes en Ayacucho paradójicamente la exhibición fotográfica ayudó a ensanchar esas fisuras.

La disyunción respecto de la idea de construir *una* memoria del pasado en función de una representación del sufrimiento de las víctimas se observa también en la manera como algunos jóvenes ubican sus propias experiencias y memorias frente al proyecto de memoria nacional encarnado en *Yuyanapaq*. En nuestra segunda visita a la exhibición, por ejemplo, conocimos a otro voluntario de la CVR, «Héctor», quien nació en el mismo año (1980) y en la misma provincia (Cangallo) en la que SL emprendió su lucha armada. Su familia fue obligada por SL a dejar su comunidad en 1982. Como desplazados, «Héctor» y su familia se mudaron a la ciudad de Ayacucho donde, como anota, «nos volvimos muy pobres». De 1998 al 2000, «Héctor» sirvió en el ejército donde aprendió a sospechar de cualquiera que le hablara de derechos humanos. Aunque esta experiencia le hizo desconfiar de la CVR al principio, sus puntos de vista cambiaron luego de trabajar como monitor electoral para una ONG internacional, lo cual lo llevó luego a incorporarse como voluntario de la CVR. A diferencia de «Rosa» y «Félix», «Héctor» nunca presencié escenas de muerte violenta, aunque nos dijo que la había «sentido» en la vida cotidiana. Recordó en particular cómo su abuela le contaba historias sobre la guerra.

Para «Héctor», el principal defecto de la exhibición fue que no estuvo a la altura de las propias exigencias de la CVR respecto a que la gran mayoría de las víctimas de la guerra estaba conformada por campesinos quechuahablantes. Para él, en cambio, la exhibición expresó la idea de que la violencia había tenido lugar en todas partes y que las víctimas fueron no solo campesinos, sino la nación en su totalidad. Cuando le preguntamos cuál fotografía le había atraído más, él contestó:

No sé. Aquí me parcializo en función a lo que me han dicho o a lo que me han contado. Veo las fotografías de las que ya tengo alguna referencia, por ejemplo por lo que me ha contado mi abuelita, y son las que más me impactan. Todas son relevantes, pero por ejemplo, las fotos de los asháninkas no me impactan mucho, pero para otra gente que tuvo esa experiencia de contacto con los asháninkas sí deben causarle impacto. No me perteneció y supongo que por eso no me causa mucha atención. Me contaron nada más, pero ahora cuando veo la foto es como confirmar lo que me han contado⁴⁴.

⁴⁴ Entrevista con los autores. Ayacucho, 21 de julio de 2003.

Los comentarios dejados por los visitantes sugieren que otros ayacuchanos tuvieron similares respuestas en el sentido de que las fotos son interpretadas no como «novedades», sino más bien como confirmación de historias y memorias que surgen de su propia experiencia personal sobre la guerra en Ayacucho. Tal como en el diario de visitas de Lima, este acto de traer memorias personales para ponerlas en relación con el discurso institucional de la CVR frecuentemente toma la forma de observar sus «medias verdades». Así, un visitante a la exhibición en Ayacucho comentó que «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’ contra mujeres, casi niñas que tenían 14 o 15 años»⁴⁵. Otro remarca que «indudablemente estas fotografías develan la violencia que los peruanos sufrieron; pero veo que estas fotos no muestran las fechorías de los militares, las matanzas que ellos llevaron a cabo»⁴⁶. Estos comentarios tocan una nota similar a los de Lima en el sentido de que ellos también se preguntan la medida en que un inventario de imágenes o eventos puede hablar a la demanda moral de que la culpa sea señalada. A diferencia de Lima, sin embargo, muchos de los asistentes a la muestra de Ayacucho fueron más allá al cuestionar la propia existencia de la exhibición fotográfica. «El contenido de estas fotos acerca de los hechos que tuvieron lugar durante la violencia política es realmente desgarrador. Debiéramos parar de ver estos hechos. Dejémoslos para la historia»; o: «¿Qué es lo que quieren mostrar? Quizá quieren asustar a la gente con lo que podría pasar si hay un rebrote de Sendero Luminoso. ¿O realmente quieren mostrar por qué sucedió?»⁴⁷.

Al negociar este paso del conocimiento al entendimiento, otros visitantes desplazan el objeto de memoria y sufrimiento del individuo que observa —como Félix comentaba, «lo que ellos han presenciado con sus propios ojos»— al colectivo nacional. «Me siento triste», escribe otra persona, «Perú ha sufrido demasiado y sigue aún sufriendo»⁴⁸. Otra ayacuchana expresa su esperanza de que «la muestra servirá como recuerdo para evitar vivir de nuevo lo que fue esta tragedia nacional»⁴⁹. Otros comentan que «estas fotografías muestran la violencia que los peruanos han sufrido» o que «todos nosotros los peruanos debemos luchar para evitar la repetición de esta

⁴⁵ *Diario de visitas* de Ayacucho, 17 de julio de 2003. «Cachacos» es una expresión despectiva usada contra los militares, principalmente en la sierra peruana.

⁴⁶ *Ibíd*, 17 de julio de 2003.

⁴⁷ *Ibíd*, 17 y 18 de julio de 2003. El fantasma de un rebrote de Sendero Luminoso también figura en comentarios dejados en el diario de visitas de Lima.

⁴⁸ *Ibíd*, 16 de julio de 2003.

⁴⁹ *Ibíd*, 15 de julio de 2003.

violencia y del sufrimiento de nuestro Perú»⁵⁰. En tales observaciones, el sufrimiento es disociado de la intimidad de la experiencia personal y de la inmediatez del lugar (Ayacucho), y es más bien adscrito al cuerpo abstracto de la nación.

Al respecto, uno podría argumentar que la exhibición de la CVR ha tenido éxito al desplegar la particular temporalidad de la fotografía para desplazar la proximidad vivida de la violencia y el miedo hacia la temporalidad suspendida de un pasado del que —aunque percibido como hechos que pueden ser vistos (o mirados) desde el presente— solo se puede hablar a través de la referencia continua a un futuro que es colectivo y trascendental. «Esta exhibición es necesaria», reflexiona un visitante. «Solo de esta forma aprenderemos lo que sucedió en el pasado. Aprenderemos de ese pasado negro. Será un ejemplo y nunca retornará en el futuro. Lo que se debe hacer es colocar la muestra en las calles, parques, que todos la vean»⁵¹. En estas formulaciones el modo de prevenir una repetición del pasado es mirando lo que un visitante llama «la dura realidad de la cual cada uno debe ser consciente»⁵². «Esta muestra fotográfica es importante y significativa», escribe otro visitante. «Nos incita a aprender más acerca del pasado. Es necesario saber qué pasó en aquellos años de violencia política con el fin de evitar su repetición»⁵³. Otros se refieren al acto de recordar como «nuestra permanente tarea» o como un medio para alcanzar la razón en el lado de la irracionalidad de la guerra⁵⁴. «Es tiempo de tomar conciencia y de pensar distinto a como en aquellos tiempos oscuros. Deberíamos razonar en lugar de actuar por la fuerza y brutalmente o dejarnos llevar por nuestros instintos animales»⁵⁵. Otros, no obstante, parecen cuestionar la utilidad de esta mirada hacia atrás: «Espero que esta exhibición abra nuestros ojos y nos enseñe a valorar nuestra época de paz y no a mirar un pasado que quedó atrás»⁵⁶. De manera interesante, este argumento para olvidar el pasado —mirar hacia adelante y no hacia atrás— no figura de modo alguno en la galería de libros de visita de Lima. Claramente, el peso puesto sobre el recuerdo varía de acuerdo al lugar en el que uno se ubica dentro de la «nación» que la CVR aspira a reconstruir.

⁵⁰ *Ibíd.*, 17 de julio de 2003.

⁵¹ *Ibíd.*, 16 de julio de 2003.

⁵² *Ibíd.*, 15 de julio de 2003.

⁵³ *Ibíd.*, 16 de julio de 2003.

⁵⁴ *Ibíd.*, 17 de julio de 2003.

⁵⁵ *Ibíd.*, 16 de julio de 2003.

⁵⁶ *Ibíd.*, 15 de julio de 2003.

CONCLUSIONES

Yuyay es el verbo quechua que significa pensar o recordar. Como verbo es un acto que se desarrolla, como el mismo pensamiento, sobre el tiempo y en relación al individuo que lleva a cabo el acto de pensar. Con la añadidura del sufijo *-ri* el verbo adquiere una connotación reflexiva y un sentido más limitado: ya no para referirse al acto de pensar en general, sino a una forma de pensar que involucra el recuerdo o el acto reflexivo acerca del pasado (*yuyariy*). Si se le añade el sufijo *-na*, *yuya* se vuelve un sustantivo: «pensamiento» o «memoria». Y si se le adiciona el sufijo *-paq*, que significa «para» o «con el fin de», *yuyana* adquiere un giro temporal un tanto diferente, menos orientado hacia el pasado que es recordado y más hacia el futuro para el que ese pasado tiene significado. La acción reflexiva de pensar es transformada a través de estos dos sufijos — esta pequeña, pero muy levemente glotalizada sílaba— en un acto intencionado y con propósito, en el cual la memoria se vuelve un sustantivo, algo que puede ser exigido, provocado e incitado. Como tal, *Yuyanapaq* es tanto un nombre peculiarmente apto para una exhibición que fue concebida y diseñada para provocar y preservar la memoria colectiva de la guerra, como un síntoma eficaz de las formas de ansiedad social que rondan la muestra de la CVR.

Exhibiéndose como lo hizo —en las postrimerías de una guerra y de un régimen autoritario en los que la «verdad de la fotografía» había sido desestabilizada tanto por los medios de comunicación [Fujimori] como por las demandas contradictorias sobre lo que constituían la historia y la verdad—, la muestra de la CVR presenta una cronología de hechos e íconos de sufrimiento como parte de un proyecto para restaurar la conciencia moral de la nación como sujeto colectivo. La nación que figura en este discurso moral, sin embargo, es aquella para la cual solo puede haber un arribo *consensual* a la verdad. Para promover esta comprensión de la reconciliación como una forma de acuerdo moral se parte de un acercamiento a la fotografía como un medio que sirve principalmente para transmitir la «facticidad» de los eventos históricos y, de paso, para restaurar con nuestras miradas la dignidad que las víctimas perdieron como resultado de nuestro olvido.

En tanto documentos fácticos, las fotografías en la exhibición de la CVR están dotadas de la habilidad para «hablar por sí mismas». Tal aproximación asume, de un lado, una cierta uniformidad o consenso en la forma en que la idea de la historia misma será valorada y traducida en reflexiones personales que pueden producir una «reconciliación nacional». Por otro lado, como hemos visto en las respuestas de aquellos ayacuchanos con quienes pudimos hablar, este supuesto no está siempre garantizado, ya sea porque las experiencias personales de la guerra varían, o porque la propia memoria no siempre lleva el mismo peso para las formas en las que las diferentes

comunidades rehabetan los mundos que heredaron de la violencia de la guerra civil. Por ejemplo, para aquellos campesinos y ayacuchanos que necesitan reocupar y habitar mundos donde las divisiones entre «terroristas» y vecinos son sumamente borrosas o ilegibles, el valor puesto en el acto de recordar —o sea en la memoria como un quedarse en el pasado— es sustancialmente distinto que para una persona joven de Lima a quien las fotografías revelan las sobrecogedoras noticias de que hubo muertes, desapariciones y una amplia complicidad en la guerra contrasubversiva en el Perú⁵⁷.

Finalmente, como también sugerimos, las dinámicas específicas de una cultura visual en la cual la fotografía ha sido usada, por más de un siglo, para estabilizar las categorías de raza, etnicidad y «otros», no figuran en el proyecto humanista —e innegablemente bien intencionado— de la CVR de hacer que los «rostros de sufrimiento» hablen a través de la profunda división racial y de clases del Perú moderno. Tales supuestos acerca de la universalidad del «lenguaje de la fotografía», sugerimos, contradicen un mundo de lenguaje y experiencia donde el «otro» es *primero* reconocido en términos étnicos o raciales, y solo después reconocido como humano⁵⁸.

Al abrazar la promesa ilusoria de que la fotografía puede, de alguna manera, trascender tanto al tiempo como al espacio, tales supuestos acerca de su universalidad o «facticidad» entran también en fricción con la particular habilidad de la fotografía de crear una distancia escéptica entre el observador y lo observado. Para Heidegger, esta distancia habla del carácter distintivo de la modernidad como un mundo en el que nuestro destino es relacionar este mundo con una «imagen» o visión (Heidegger, 1977). Desde esta perspectiva, la fotografía parece ligada ineludiblemente a una postura filosófica en la que el sujeto moderno se distingue por su incapacidad de responder al mundo en que habita por el hecho de que siempre es percibido como una representación o imagen de aquello que ya pasó⁵⁹. Lo que la CVR nos pidió en la exhibición de *Yuyanapaq* fue reflexionar sobre el pasado del sufrimiento que las

⁵⁷ Sobre la problemática de la memoria en las comunidades ayacuchanas, ver Coxshall, 2005; Gamarra, 2002; Pino, 2003; Rojas Pérez, 2009.

⁵⁸ Sobre las prácticas raciales y lenguaje en Perú, ver Callirgos, 1993 y Cadena, 2004. En otro ejemplo de cómo la fotografía es fuertemente vinculada a la cuestión racial, cuando las familias de las víctimas de Uchuraccay montaron una exhibición destacando las fotografías de Retto en la ciudad de Huamanga (Ayacucho), los campesinos de Uchuraccay se opusieron rotundamente a que las fotografías y la exhibición en general los retrataran como «indios» viviendo fuera de la nación o estado moderno (Pino, 2003, p. 76).

⁵⁹ Como contrapunto a esta visión de la fotografía, podemos recurrir a la observación de Cavell respecto a que sus exigencias tecnológicas no son tantas como aquellas de la representación o «imagen», ya que la primera es una transcripción. A diferencia de la pintura, la fotografía —argumenta— no registra un parecido o una representación, sino más bien algo que existe. Al mismo tiempo, y especialmente en un contexto como el del Perú de la postguerra, encontramos desestabilizadora la noción de transparencia que parece subyacer a su demanda de que la fotografía permite a las partes del mundo «llamar la atención a ellas mismas de acuerdo a su peso natural» (Cavell, 1971, p. 25). Ver también Cavell, 1985.

fotografías nos mostraban y tomarlo como punto de partida para la tarea moral de enfrentarnos, por un lado, con nuestra culpabilidad frente al pasado y, por el otro, con nuestra responsabilidad ética en tanto participantes de un proyecto colectivo de nación en el presente.

Lo que aquí hay en juego es un entendimiento particular de lo que constituyen los términos de un compromiso moral o ético. Al presentar las fotografías como hechos y a la «nación» como un sujeto histórico singular, la CVR parece estar sugiriendo que nuestras interpretaciones de hechos y nuestras interpretaciones de las bases morales para construir una (mejor) colectividad social están basadas en formas similares de acuerdos. ¿Qué ocurre con este argumento —esta manera de leer la fotografía como ícono de sufrimiento y de la nación— si introducimos el espectro de la discrepancia y pluralidad como las bases sobre las cuales la reconciliación —y la comunidad— debe ser sostenida? De forma más acentuada, ¿cómo puede el desacuerdo ser introducido en una exhibición fotográfica que busca generar reconciliación e incitar a la reflexión sobre la relevancia de estos hechos recientes?

Como una respuesta inicial y tentativa a este dilema, podemos empezar preguntándonos: ¿Qué sucede cuando las víctimas a las que la CVR buscó exponer ante la mirada colectiva de la nación hablan y se presentan por sí mismas? ¿Cuáles son los discursos visuales y los recursos de memoria a los que recurren para este propósito? ¿Qué historias ponen de relieve, no solo durante la campaña contrainsurgente sino en el tiempo de la postguerra, cuándo el silencio se alzó como proyecto político para sellar la impunidad del pasado? El ejemplo del pequeño museo de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (Anfasep) en Ayacucho es sumamente esclarecedor en ese sentido. Albergado en el tercer piso de la casa de Anfasep que se encuentra ubicada en una esquina de lo que ahora se conoce como Parque de la Memoria, en Ayacucho, este museo da testimonio del sufrimiento y del dolor de las víctimas en formas muy diferentes a las propuestas por *Yuyanapaq*.

Para empezar, las paredes externas de la casa de Anfasep están completamente cubiertas con murales en los que el tema de los desaparecidos se propone claramente como una forma específica —y la más horrenda— del crimen de Estado. Es un despliegue visual impresionante que se complementa con un sencillo monumento armado en el parque adyacente, en el que un conjunto de piedras de río pintadas de blanco y negro con los nombres de los desaparecidos están arregladas alrededor de un motivo central, siguiendo el ejemplo del monumento *El ojo que llora* de Lima. Esta combinación de sencillez en los recursos y fuerza visual que emerge del testimonio de los familiares de los desaparecidos es un claro desafío a los proyectos que, de formas distintas, buscan cerrar el pasado sobre la base del olvido. El mensaje es que los desaparecidos no permiten que ese pasado se cierre condenándolos a una doble desaparición.

Para los propósitos de este artículo, nos enfocamos brevemente en el uso que el museo hace de la fotografía en esta presentación testimonial del sufrimiento, que afirma una perspectiva diferente. En lo fundamental, no hay ninguna pretensión de amarrar las fotografías a una cronología histórica ni se busca que funcionen como ilustraciones del discurso político y moral sobre nación, violencia y victimización que anima dicha cronología. Entre otras cosas, ello se debe al hecho de que aquí la absoluta mayoría de fotos es testimonial: bien del sencillo tipo retrato o bien fotos domésticas que retratan escenas de la vida ordinaria. En relación al primer tipo, aquí no hay lugar para el anonimato ni las fotografías operan en absoluto como ilustraciones de los tipos de sujetos creados por la guerra, como sí hace *Yuyanapaq* con el uso extendido de categorías tales como «un rondero», «un campesino», «un asháninka» o «un poblador». Las fotografías aquí son rostros y miradas del sufrimiento con nombre propio.

En relación al segundo tipo, se trata de sencillas fotografías no profesionales que muestran estampas extraídas de la vida cotidiana de quienes ahora se encuentran desaparecidos. Son de formato pequeño, evidentemente tomadas con alguna cámara aficionada en las diversas ocasiones de la vida en que una buena foto singulariza el momento. Así, por ejemplo, una nos presenta al desaparecido montando a caballo por primera vez; otra nos muestra a la desaparecida haciendo la primera comunión; una tercera retrata al equipo de fútbol del pueblo en el que el desaparecido jugaba la tarde que golearon a su similar de la comunidad vecina. Fotografías como estas expresan el hecho sencillo e innegable de que las personas existieron, que tuvieron vidas sencillas y ordinarias como las de cualquier otro peruano, que ahora simplemente no están y que se desvanecieron sin dejar ningún rastro.

Quizás la diferencia sustancial con *Yuyanapaq* está en el hecho de que en el pequeño museo de Anfasep las fotografías están amarradas a texturas exteriores a sí mismas. Así, por ejemplo, la que retrata al desaparecido el día en que montó a caballo por primera vez está acompañada del poncho que utilizó en aquella ocasión. La fotografía de la primera comunión tiene a su lado el vestido que la desaparecida lució aquel día. La fotografía del equipo de fútbol se exhibe junto a la camiseta del uniforme deportivo usado. En otras palabras, las fotografías están contextualizadas al interior de una densidad material que hace referencia a historias concretas y a biografías personales, en lugar de aparecer contextualizadas en el marco abstracto de la historiografía y de la idea transcendental de la nación.

Uno de los ejemplos más conmovedores aquí es el del adolescente que desapareció cuando iba a la escuela y del que ahora solo queda la foto en blanco y negro tamaño carnet que usó para matricularse. Esta fotografía, borrosa por el efecto de la ampliación, está acompañada por el cuaderno donde el escolar escribió sus últimas lecciones. La escritura titubeante y plagada de errores ortográficos no solo nos habla de una

vida que podía ser la de cualquier otro adolescente en cualquiera de las escuelas de la sierra en el Perú, sino de la fundamental incapacidad del Estado para abrirle a este joven un camino al futuro dentro de una sociedad cruzada por todo tipo de brutales discriminaciones; incapacidad que finalmente alcanzó su clímax en el recurso sencillo de hacerlo desaparecer. Así propuesta, la fotografía sí nos interpela y confronta profundamente. No nos deja más que dos opciones: la negación o la valoración y acogida del sufrimiento del otro, cuya consecuencia inmediata es aceptar que no podremos voltear la página mientras el problema de los desaparecidos subsista.

En suma, una tarea para la antropología visual en el Perú podría ser la de asegurar que incorporemos un sentido más fuerte de la discrepancia y del debate en nuestras exhibiciones sobre la historia nacional. Por un lado, como hemos sugerido con nuestra lectura de la exhibición de la CVR, un primer paso sería enfatizar la multiplicidad y la ilegibilidad de la fotografía como un medio que se presta a múltiples —tal vez infinitas— interpretaciones. Otra sugerencia vendría a ser la de permitir a la historia hablar de una visión de nación —y de un proyecto de reconciliación— que adopte los lenguajes *inherentemente* contestatarios y argumentativos a través de los cuales las exigencias morales son producidas tanto de modo general como —con especial fuerza— en los diversos tipos de escenarios postconflicto a los cuales la CVR esperaba dirigirse. Para lograr ello habría que imaginar una manera en la cual la «magia» de la fotografía pudiera ser trasladada del lenguaje de la verdad y la transparencia hacia un registro en el que se destaque ya no la certidumbre del sentido, sino las múltiples incertidumbres e inconsistencias que permiten a la imagen fotográfica decir diferentes verdades a diferentes personas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1986). El mensaje fotográfico. En *Lo obvio y lo obtuso (imágenes, gestos, voces)* (pp. 11-28). Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (2007). *Camera lucida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Borea Labarthe, Giuliana (2004). *Yuyanapaq*: Activando la memoria en una puesta en escena para recordar. *Revista de Museología* (Madrid).
- Caballero, Gerardo (2009). El museo de la memoria incluirá todas las visiones del conflicto interno. *El Comercio*, 1 de abril.
- Cadena, Marisol de la (2004). *Indígenas mestizos: Raza y cultura en el Cusco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- Callirgos, Juan Carlos (1993). *Racismo: La cuestión del uno y del otro*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

- Cavell, Stanley (1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Nueva York: Viking.
- Cavell, Stanley (1985). What Photography Calls Thinking. *Raritan* 4, pp. 1-22.
- Certeau, Michel de (1984). *The Practice of Everyday*. Steven Rendall, trad. Berkeley: University of California Press.
- Chambi, Martín (2007). *Martín Chambi*. Lima: Fundación Telefónica.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2002). *Testigos de la verdad: Banco de imágenes*. Lima: CVR y US-AID.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Yuyanapaq. Para recordar*. Lima: CVR y PUCP.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. Lima: CVR.
- Coxshall, Wendy (2005). From the Peruvian Reconciliation Commission to Ethnography: Narrative, Relatedness and Silence. *PoLAR Political and Legal Anthropology Review*, 28 (2), pp. 203-222.
- Degregori, Carlos Iván (2002). La otra cara de la verdad. Entrevista en: *Testigos de la verdad: Banco de imágenes*. Lima: CVR y US-AID.
- Degregori, Carlos Iván, ed. (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP.
- Derrida, Jacques (2002). The Archive market: Testimony, Evidence. En J. Derrida y B. Steigler (eds.), *Echographies of Television* (pp. 82-99). Oxford: Polity.
- Drinot, Pablo (2009). For whom the eye cries: Memory, Monumentality and the Ontologies of Violence in Peru. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18 (1), pp. 15-32.
- Fanon, Frantz (1982). *Black skins, white masks*. Traducción de Lam Markmann. Nueva York: Grove.
- Gamarra, Jeffrey (2002). *Las dificultades de la memoria, el poder y la reconciliación: documento de discusión*. Ayacucho: IPAZ y UNSCH.
- Hayner, Priscilla (2004). Recording Truth: The Photograph as Evidence. Moving Walls Forum-Open Society Institute, Nueva York, 11 de mayo.
- Heidegger, Martin (1977[1954]). The Question concerning Technology. En William Lovitt (ed.), *The Question concerning Technology and other essays*. Nueva York: Harper Torchbooks.
- Mayer, Enrique (1991). Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's 'Inquest in the Andes' Reexamined. *Cultural Anthropology* VI (4), pp. 466-504.

- Millones, Luis (1983). Informe sobre Sendero. En Abraham Guzmán Figueroa, Mario Vargas Llosa y Mario Castro Arenas, *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.
- Mohanna, Mayu & Nancy Chappell, eds. (2003). *Yuyanapaq*. Lima: CVR.
- Peralta, Víctor (2000). *Sendero Luminoso y la prensa, 1980-1994*. Cusco: CERA Bartolomé de Las Casas.
- Pino, Ponciano del (2003). Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes. En Carlos Iván Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: Memoria y violencia política en el Perú* (pp. 49-93). Lima: IEP.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur.
- Rojas Pérez, Isaías (2009). Flights of Soul: Law, Transitional Justice and National Reconciliation in Post War Peru. Tesis para optar por el grado de Ph.d. en Antropología, Universidad de Johns Hopkins.
- Trazegnies Granda, Fernando de (1983). Informe a la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay, febrero 18. En Abraham Guzmán Figueroa, Mario Vargas Llosa y Mario Castro Arenas, *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.
- Vargas Llosa, Mario (1983). «Inquest in the Andes». *New York Times Magazine*, 31 de julio.
- Vargas Llosa, Mario (2009). «El Perú no necesita museos». *El Comercio*, 2 de marzo.