



MARGARITA SAONA

# LOS MECANISMOS DE LA MEMORIA

Recordar la violencia en el Perú



LOS MECANISMOS DE LA MEMORIA  
RECORDAR LA VIOLENCIA EN EL PERÚ



Margarita Saona

LOS MECANISMOS  
DE LA MEMORIA  
RECORDAR LA VIOLENCIA EN EL PERÚ



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ  
Centro Bibliográfico Nacional

303.625  
S25

Saona, Margarita, 1965-

[Memory matters in transitional Peru. Español]

Los mecanismos de la memoria: recordar la violencia en el Perú / Margarita Saona.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).  
200 p.: il.; 21 cm.

Traducción de: Memory matters in transitional Peru.

Bibliografía: p. 185-200.

D.L. 2017-12056

ISBN 978-612-317-294-7

1. Comisión de la Verdad y Reconciliación (Perú) 2. Víctimas del terrorismo - Aspectos sociales - Perú 3. Memoria colectiva - Aspectos sociales - Perú 4. Memoria colectiva - Aspectos políticos - Perú 5. Memoria colectiva en el arte 6. Violencia política en el arte 7. Perú - Política y gobierno - 1980-2000 8. Perú - Condiciones sociales I. Pontificia Universidad Católica del Perú II. Título

**BNP: 2017-2779**

Publicado originalmente en inglés por Palgrave Macmillan, una division de Macmillan Publishers Limited, con el título *Memory Matters in Transitional Peru*, por Margarita Saona. Esta edición ha sido traducida y publicada bajo licencia de Palgrave Macmillan. La autora confirma su derecho a ser identificada como creadora de esta publicación.

*Los mecanismos de la memoria*  
*Recordar la violencia en el Perú*  
© Margarita Saona, 2017

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Imagen de portada: Plaza de la memoria de la PUCP

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: octubre de 2017

Tiraje: 700 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° 2017-12056

ISBN: 978-612-317-294-7

Registro del Proyecto Editorial: 31501361701053

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## ÍNDICE

### **Introducción. Los medios de la memoria**

- |   |    |
|---|----|
| 1. La CVR y la demanda de memoria   | 9  |
| 2. Recordar el dolor ajeno: saber y sentir en la construcción de la memoria colectiva | 41 |

### **Capítulo 1. Ver, saber, sentir: verdad y emoción en las imágenes**

- |   |    |
|---|----|
| 1. <i>Yuyanapaq</i> : usar imágenes para recordar           | 64 |
| 2. Imágenes, fotografía y verdad                            | 72 |
| 3. Fotografía, memoria y la ética y estética del testimonio | 81 |
| 4. Imaginar la memoria de los otros                         | 97 |

### **Capítulo 2. Las cosas y los nombres**

- |  |     |
|--|-----|
| 1. Nombrar a las víctimas: el debate en torno a El Ojo que Lloro               | 123 |
| 2. Lo que llevaban: la evocación material en «Si no vuelvo búsquenme en Putis» | 130 |

### **Capítulo 3. Lugares para recordar**

- |                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| 1. La creación de lugares de memoria | 147 |
| 2. Aquí                              | 160 |
| 3. Des-localizando la memoria        | 170 |

- |                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>Bibliografía</b> | 185 |
|---------------------|-----|



# INTRODUCCIÓN

## LOS MEDIOS DE LA MEMORIA

### 1. LA CVR Y LA DEMANDA DE MEMORIA

Cuando Alberto Fujimori abandonó el país en el año 2001, Valentín Paniagua encabezó el gobierno de transición y creó la Comisión de la Verdad. El término «reconciliación» se añadió posteriormente, y la comisión —que hoy conocemos como la CVR— adquirió el nombre definitivo de Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Su encargo era investigar y hacer pública la verdad acerca de dos décadas de violencia política en el Perú, tomando como punto de partida el año 1980, cuando Sendero Luminoso apareció en la escena pública, y cerrando el periodo con el colapso del régimen de Fujimori.

A lo largo de su historia, el Perú ha atravesado infinidad de periodos violentos. El territorio que hoy constituye la República del Perú fue dominado por los incas, que subyugaron a diversas etnias; sufrió la violenta conquista española, guerras internas y territoriales, y el abuso y la explotación de las poblaciones indígenas. Sin embargo, la memoria colectiva de la nación registra el periodo de las dos últimas décadas del siglo XX como uno de los más traumáticos de su historia. La CVR estima que la violencia política tuvo como resultado más de 69 000 muertos: su informe establece que el número de víctimas de la violencia

política fue mayor que las muertes causadas por las guerras de independencia y la guerra con Chile, consideradas hasta entonces las más sangrientas en la historia del país<sup>1</sup>.

Los años de violencia estudiados por la CVR comenzaron en mayo de 1980 con la quema de las ánforas electorales en la localidad de Chuschi, Ayacucho —primer acto público de Sendero Luminoso— y terminaron con la caída del gobierno de Alberto Fujimori en un escándalo que reveló la corrupción del gobierno y su relación con sanguinarias organizaciones paramilitares. Los acontecimientos en Chuschi de 1980, durante un proceso que marcaba el regreso de la democracia después de doce años de gobiernos militares, fueron seguidos de diversos actos terroristas que el gobierno de entonces desestimó y calificó como vandalismo. Sin embargo, el mismo gobierno tuvo posteriormente una estrategia contrainsurgente que se llevó a cabo con gran violencia e irrespeto por los derechos humanos.

En su análisis sobre Sendero Luminoso, Carlos Iván Degregori (2010) afirma que la mayor diferencia entre el conflicto en el Perú y otros procesos similares en la región fue el hecho de que tanto la guerrilla como las Fuerzas Armadas atacaron brutalmente a poblaciones civiles, especialmente a poblaciones indígenas (p. 90). Ya en 1981 Sendero Luminoso había establecido la noción de la «cuota de sangre»: para derrocar al sistema los seguidores de Sendero debían estar dispuestos a morir, pero sobre todo a matar y hacerlo de las maneras más brutales (CVR, 2004, pp. 109-111). La muerte y la destrucción dominaban las acciones de los grupos insurgentes y las respuestas del Estado. El impacto de los efectos de la violencia política no llegó a conocerse del todo hasta la publicación del informe de la CVR, pero a partir de ese momento numerosas organizaciones de derechos humanos,

---

<sup>1</sup> Esta información puede consultarse en la página oficial de la CVR: <http://cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.

asociaciones de víctimas y artistas independientes se han unido en la esfera pública como respuesta al llamado de la comisión a recordar<sup>2</sup>.

El propósito de mi investigación es esclarecer las formas en las que, en el caso del Perú, las obras de arte y otras formas de intervención en el terreno de la cultura activan la memoria colectiva. Mi premisa al utilizar el término «memoria colectiva» es que la memorialización pública genera información y activa formas de empatía incluso entre aquellos que no tienen recuerdos reales de los eventos pero que son capaces de entender y de identificarse con la pérdida que han sufrido las víctimas y sobrevivientes de un trauma social. La proliferación de museos, memoriales, exhibiciones de arte y páginas web a raíz de la publicación del informe de la CVR nos permite examinar los diferentes mecanismos de memoria que se activan, desde la idea de que las fotografías «capturan» la realidad y pueden por ello comunicarla, hasta el potencial que brinda internet de enviar recordatorios diarios de aniversarios de las tragedias vividas por el país. Mi proyecto consiste en examinar diversas formas de memorialización —fotoperiodismo, fotografía artística, pinturas artesanales, monumentos públicos, exhibiciones, museos y páginas web— para intentar comprender las maneras en que el arte y las representaciones del sufrimiento movilizan al público e inspiran solidaridad hacia las víctimas de la violencia.

Las iniciativas de memorialización que analizo están alineadas con la noción de que los derechos humanos son universales y se sostienen en la creencia de que como seres humanos debemos identificarnos con otros y respetar sus derechos. Este concepto puede ser criticado por no tomar partido o por ‘desideologizar’ o ‘despolitizar’ la política.

---

<sup>2</sup> «Un país que olvida su historia está condenado a repetirla» es el lema de la CVR y aparece en su página web y en sus documentos. <http://cverdad.org.pe/pagina01.php>, 13 de enero, 2016. Es importante resaltar que muchas de las organizaciones y artistas que menciono estaban activas durante el periodo mismo de la violencia. Pero el reporte catalizó la importancia de la memoria apelando a voces ya establecidas así como a nuevos participantes en la esfera pública.

Las iniciativas que se enfocan en los derechos humanos tienden a concentrarse en las víctimas y en los sobrevivientes. Considero necesario aclarar este punto, pues mi estudio está centrado en iniciativas que se distancian de las narrativas heroicas. En el caso del Perú, en los últimos años el énfasis en la memoria ha llevado a que grupos opuestos como las fuerzas armadas y el MOVADef<sup>3</sup>, heredero ideológico de Sendero Luminoso, creen museos, páginas web, arte mural y otras expresiones de memoria. Más que producir identificación y reflexión, su propósito es presentar un mensaje ideológico explícito en el que las víctimas se convierten en mártires heroicos.

Las iniciativas de memoria que analizo convierten al espectador en testigo de los testigos y promueven aspectos interactivos del proceso testimonial<sup>4</sup>. Mi uso de los términos «víctima» y «sobreviviente» no asume pasividad o falta de agencia. Se refiere simplemente al hecho de que la violencia política destruye las vidas de seres humanos. Diversos modos de expresión cultural se presentan como testimonios de este sufrimiento; a su vez, estas expresiones —fotografías, museos, monumentos— intentan involucrar al público en los trabajos de la memoria, interpeándonos. En su análisis de los efectos de la CVR, Carlos Iván Degregori problematiza la noción de víctima: aquellos que presentaron su testimonio a la CVR tuvieron acceso, muchos por primera vez, a la esfera pública en su calidad de «víctima». Sin embargo, el mero hecho de declarar fue en sí ya un reclamo de agencia. Más aún, estos testigos no se limitaron a presentar los abusos que habían sufrido: presentaron sus demandas. No solo pidieron reparaciones económicas, sino también justicia, educación, apoyo psicológico, entre otras cosas

---

<sup>3</sup> Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales.

<sup>4</sup> Elizabeth Jelin elabora la idea de Dori Laub de que el paso del tiempo permite que quienes no sufrieron directamente los eventos traumáticos pueden también ser testigos, y que esto implica la capacidad social de escuchar y de darle significado a la narrativa de los sobrevivientes (Jelin, 2003, p. 64). Laub (1992) desarrolló la idea del testimonio dialógico.

(Degregori, 2010, pp. 282-283). Así la «víctima» se convierte en una categoría legal que reconoce al sujeto como ciudadano con derechos inalienables. Los testimonios de la CVR garantizaron el acceso a la plena ciudadanía a miles de individuos que hasta ese momento habían sido ignorados por el Estado.

Según Degregori, a pesar de que en un inicio el informe de la CVR no tuvo una gran acogida entre el público, la exposición fotográfica en la que presentó el relato visual de sus resultados, «*Yuyanapaq*. Para recordar», tuvo un éxito sin precedentes y suscitó una serie de respuestas y eventos que demostraron que por lo menos un sector de la población estaba dispuesto entablar un diálogo con la necesidad de recordar (Degregori, 2010, p. 286). Estas iniciativas salieron a la luz como resultado del trabajo de la CVR y de la narrativa que dicha organización consiguió articular para dar cuenta de los veinte años de terror que el país había experimentado, confrontando con su relato tanto la voluntad de olvidar —que promulgaba la idea de que el país debía enfocarse en el futuro y dejar el pasado atrás— como la narrativa que sostenía que la contrainsurgencia despiadada de la militarización había salvado al país del terrorismo (Degregori, 2010, p. 285). Pero, ¿qué posibilitó la creación de la CVR en un país que venía de un largo periodo de feroz represión?

Degregori sostiene que el momento de formación de la CVR es resultado de una serie de condiciones inusuales. A inicios de su mandato, Alberto Fujimori logró un fuerte apoyo popular a pesar de haber cerrado el congreso y de haber instaurado un régimen autoritario en el cual la libertad era concebida como contraria al orden y la seguridad. Abimael Guzmán, el líder de Sendero Luminoso, fue capturado, y la dirigencia de su organización, así como la del MRTA<sup>5</sup> —el otro grupo armado en la ofensiva— colapsaban. Una explicación aceptada por la mayoría del país en ese momento era que las violaciones a los derechos humanos fueron el costo necesario para recuperar la paz.

---

<sup>5</sup> Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

Sin embargo, en 1995, cuando Fujimori intentó promulgar una ley de amnistía, el 85% de la población rechazó la medida (Degregori, 2010, p. 277). Para Degregori este hecho desdice la imagen de una naturaleza autoritaria intrínseca a la sociedad peruana (pp. 275-278). Las organizaciones que venían defendiendo los derechos humanos desde principios de la década de 1980 mantuvieron un mensaje fuerte y llevaban a cabo encuestas de opinión que demostraban el firme convencimiento de la necesidad de investigar la verdad y un rechazo diametral a la impunidad. Este mensaje fue parte fundamental de los reclamos contra el gobierno cuando Fujimori intentó prolongar su mandato y enajenó a una población que estaba muy afectada por la crisis económica de finales de los años noventa (p. 278).

En medio del escándalo en el que su asesor, Vladimiro Montesinos, apareció en videos grabados por él mismo en los que sobornaba a políticos, empresarios, e incluso a dueños de los medios de televisión y prensa, el descubrimiento de la extensión y profundidad de la corrupción del gobierno llevó a su definitivo colapso. Cuando estos escándalos condujeron a demandas populares en contra de la corrupción del gobierno y a favor de una democracia representativa, estas demandas incorporaron un fuerte reclamo contra las violaciones a los derechos humanos (p. 278).

De acuerdo con el análisis de Degregori, la creación de la CVR fue posible en parte porque la transición a la democracia en el Perú no pudo ser cooptada por los partidos políticos. De hecho, los partidos políticos se encontraban en ese momento muy debilitados, y las protestas de la sociedad civil crearon alianzas entre los sectores populares y las clases medias. Degregori demuestra que esta situación fue muy diferente a las que se presentaron en los gobiernos transicionales de otros países de la región, como Chile, donde los partidos políticos habían constituido alianzas para lograr cierta gobernabilidad a costo de no encarar las violaciones a los derechos humanos de su pasado reciente, al menos durante el periodo de transición. En el caso peruano no solamente

el gobierno de Fujimori estaba manchado por la corrupción, sino que en ese momento los otros partidos carecían de posibilidades para formar una coalición. Si los partidos tradicionales que habían gobernado el Perú durante los años ochenta —Acción Popular y el APRA— hubieran estado a cargo del proceso transicional, las terribles violaciones a los derechos humanos ocurridas durante sus gobiernos no habrían sido investigadas (p. 279). El que los partidos tradicionales se mantuvieran al margen del proceso permitió que la CVR investigara no solamente el gobierno de Fujimori, sino también los crímenes y abusos cometidos por los gobiernos y los grupos subversivos desde el primer acto público de Sendero Luminoso en 1980.

En la introducción de su libro *Art From a Fractured Past: Memory and Truth Telling in Post-Shining Path Peru*, Cynthia Milton (2014) también se refiere al lugar excepcional que ocupó la CVR<sup>6</sup>. Mientras otras comisiones de la verdad tenían que hacer concesiones a diferentes facciones del espectro político, la CVR encontró una mayor flexibilidad para actuar: «[...] dado que Sendero Luminoso y el MRTA ya no constituían una amenaza, el gobierno interino no tuvo que negociar con los movimientos armados ni tuvo que hacer grandes concesiones, como una amnistía generalizada a las élites políticas y militares, dado que éstas habían sido debilitadas por el escándalo» (Milton, 2014, p. 6)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Esta antología publicada por Cynthia Milton recoge su propio trabajo sobre el arte pictórico de este periodo así como otros estudios sobre iniciativas de memoria, algunas de las cuales también analizo en el presente volumen. *Art from a Fractured Past: Memory and Truth Telling in Post-Shining Path Peru* es un referente esencial para comprender la variedad de acercamientos a la representación de la violencia en el Perú reciente (Milton, 2014).

<sup>7</sup> «[...] since *Shining Path* and the Revolutionary Movement *Túpac Amaru* [...] no longer posed a threat, the interim government did not need to negotiate with an armed movement, nor did the government need to make large concessions, such as a blanket amnesty, to the political and military elites, since they had been weakened by scandal». Las traducciones del inglés y francés son mías a menos que se especifique lo contrario.

La CVR también fue posible gracias a un contexto internacional en el que las comisiones de la verdad venían surgiendo como consecuencia de las investigaciones acerca de las dictaduras en el Cono Sur y de los conflictos armados en Centroamérica. De acuerdo con Amnistía Internacional, entre 1974 y 2007 veintiocho países crearon comisiones de la verdad, empezando por la comisión de investigación que estudió las desapariciones de personas en Uganda<sup>8</sup>. En América Latina, Argentina fue pionera en el reclamo de la verdad sobre los abusos de derechos humanos, cuando instituyó en 1983 la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), que investigó los crímenes de la dictadura argentina entre 1976 y 1983.

El Centro Internacional de Justicia Transicional (ICTJ por sus siglas en inglés), en el libro *Justicia transicional: manual para América Latina* (2011), reconoce que la proliferación de comisiones de la verdad en América Latina es consecuencia de la problemática historia reciente de los países de la región (Reátegui, 2011, p. 37). Sin embargo, sorprende que esa historia violenta haya producido experiencias originales que buscan justicia por vías democráticas y procesos para restaurar la paz (p. 39). La ICTJ explica que hay dos tipos de eventos violentos que suelen conducir a la creación de comisiones de la verdad durante gobiernos transicionales: de un lado, los crímenes brutales cometidos durante regímenes represivos de dictaduras recientes, y de otro, movimientos revolucionarios violentos que se expanden por la región y establecen prácticas que van de la guerra de guerrillas al terrorismo. Mientras en algunos casos la estrategia contrainsurgente del Estado es la mayor responsable de la violación de derechos humanos, en otros —como Perú y Colombia— son los grupos armados no estatales los que han cometido atrocidades contra las poblaciones civiles. Los procesos de paz acompañaron el retorno a la democracia en varios países latinoamericanos

---

<sup>8</sup> La información proviene de la página de Amnistía Internacional. <https://www.amnesty.org/en/international-justice/issues/truth-commissions>.

promovieron iniciativas orientadas a confrontar el pasado que se transformaron en lo que hoy conocemos como comisiones de la verdad (p. 38). Al mismo tiempo, la búsqueda de la «verdad» fue complementada por esfuerzos para llevar justicia a la región a través de instituciones como la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

La ICTJ explica el papel de las comisiones de la verdad en los procesos transicionales:

El reconocimiento de la verdad sobre los hechos criminales del pasado, y la adopción de tal verdad en la esfera pública, es la plataforma desde la cual se pueden formular con pretensiones de éxito las demandas de las víctimas. Más aún, es en esa práctica de verdad y memoria donde grupos de población que han sido objeto de abuso «descubren» su condición de víctimas, en el sentido de ser titulares de acreencias específicas frente al Estado (Reátegui, 2011, p. 43).

«Justicia transicional» es un término que designa el intento de establecer paz sostenible en una sociedad que emerge de un conflicto violento reciente. Según Paul van Zyl, «el objetivo de la justicia transicional implica llevar a juicio a los perpetradores, revelar la verdad acerca de crímenes pasados, brindar reparaciones a las víctimas, reformar las instituciones abusivas y promover la reconciliación» (2011, p. 47). Aunque muchas comisiones de la verdad no tienen el poder de supervisar los sistemas de justicia en sus países, los procesos de búsqueda de verdad establecen un precedente que obliga a reconocer oficialmente el terrible pasado del país. Esto evita que se afiancen las posiciones revisionistas y otorga a la ciudadanía el poder para reconocer las prácticas de abuso, produciendo una toma de conciencia que es de esperar evite el retorno de tales prácticas (van Zyl, 2011, pp. 51-52).

El título mismo del reporte pionero de CONADEP en Argentina, *Nunca más*, nos confronta con la noción de que la función de las comisiones de la verdad es no solo establecer la verdad con respecto

a los eventos del pasado, sino constituir un paso necesario en la construcción de un futuro en el que tales abusos no vuelvan a ocurrir. Las comisiones de la verdad, por lo tanto, no se limitan a esclarecer el pasado. No se trata únicamente de registrar la historia. Una de sus funciones principales es prevenir que estos eventos traumáticos se repitan. Y esta es la razón por la cual muchas veces las comisiones de la verdad producen proyectos de memoria que intentan conectar el pasado y el futuro. Es importante reconocer, sin embargo, que la prevención no debería ser la única meta de las comisiones de la verdad, y que su prioridad es la reivindicación de los derechos de las víctimas (Van Zyl, 2011, p. 52).

Como explican Rebecca Saunders y Kamran Aghaie (2005), las comisiones de la verdad deben balancear un número extraordinario de objetivos: hacer justicia, subsanar los daños a nivel individual y social, revelar la verdad, asignar responsabilidad por los crímenes, establecer castigos y reparaciones y promover la estabilidad política (p. 24). Es posible que las comisiones de la verdad no cumplan con las expectativas que se les imponen, pero suelen ofrecer a las sociedades transicionales mecanismos para recuperarse de su pasado violento de maneras mucho más flexibles que los sistemas tradicionales de justicia judicial:

[Las comisiones de verdad] suscitan testimonios menos constreñidos por procesos legales, incorporan expresiones de memoria y de emociones usualmente reprimidas por la racionalidad de la ley, buscan un campo de investigación más amplio, y se enfocan con más profundidad en la experiencia de la víctima que en la culpa del perpetrador (Saunders & Aghaie, 2005, p. 24)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> «[...] they evoke less procedurally-constrained testimony, incorporate expressions of memory and emotion regularly expunged by the rationality of the law, pursue a more expansive field of investigation, and focus more extensively on the experience of victims rather than the culpability of perpetrator».

Eduardo González Cueva (2011) explica la evolución de las comisiones de la verdad en relación a los sistemas de justicia transicional. De acuerdo con su análisis, las comisiones de verdad surgen en procesos que combinan creatividad y pragmatismo en sociedades en las que el sistema de justicia no está preparado para administrar los procesos de crímenes cometidos por dictaduras recientes o por las distintas facciones involucradas en conflictos armados internos (pp. 315-316). Esta modalidad de comisiones de la verdad es la que se observa en los primeros estadios de formación de dichas entidades y corresponde a las experiencias de Chile, El Salvador y Argentina. En una segunda etapa —que se puede ver en Guatemala y Sudáfrica— el valor de la búsqueda de la verdad como un objetivo independiente de los procesos judiciales se hace explícito. En Guatemala, la Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH) propuso un acercamiento interdisciplinario que consistía en determinar los hechos legales y evaluar al mismo tiempo la experiencia de las víctimas. Esta metodología, que incluye la experiencia de las víctimas, se diferencia claramente de la que se usa para probar los hechos en las cortes. En Sudáfrica, la Comisión de Verdad y Reconciliación (TRC) también subrayó el valor de la verdad como una construcción social capaz de restituir el bienestar de la sociedad y de los individuos, independientemente de los aspectos judiciales del proceso (pp. 319-321). La TRC en Sudáfrica intentó vincular la admisión de culpa a las prácticas de amnistía, pero dichos procedimientos resultaron extremadamente difíciles y controversiales. A pesar de que se trató de experiencias difíciles, puesto que intentaron establecer nuevas prácticas de justicia y verdad, la CEH y la TRC fundaron un legado que influenció futuras comisiones de la verdad. Para González Cueva esto condujo a una mayor aceptación, incluso a nivel legal, del valor del «derecho a la verdad». Esos primeros ejemplos de comisiones de la verdad fundamentan el principio que emerge de los derechos de las víctimas de las más serias violaciones a conocer las circunstancias de los abusos sufridos y a identificar a los responsables de tales crímenes (p. 324).

La CVR en el Perú tuvo un gran impacto en el sistema judicial en los primeros años de su mandato. Jo-Marie Burt documenta la forma en que el juicio a Fujimori por violación a los derechos humanos estableció un precedente: el hecho de que fuera juzgado y condenado en su propio país fue algo que no se había visto hasta entonces en la región<sup>10</sup>. De acuerdo con Burt, el movimiento de derechos humanos en el Perú fue capaz de producir una visión integral de la justicia transicional: los comisionados no se debían limitar a investigar los horrores del pasado, sino que debían identificar a los responsables e imputarles los crímenes cometidos, así como proponer reparaciones colectivas e individuales para las víctimas y sus familiares. Otras comisiones de la verdad tuvieron que renunciar a la búsqueda de una justicia retributiva, porque las circunstancias políticas hacían los juicios imposibles. Sin embargo, tras la publicación del informe en el Perú, el Poder Ejecutivo y el Poder Judicial respondieron a la CVR con lo que Burt llama «una agenda de responsabilidad». Esto fue resultado de que el escándalo de los videos que llevaron a la debacle del gobierno de Fujimori había dañado la imagen de los jefes militares y permitió un recambio absoluto de sus mandos. Los gobiernos transicionales —el primero brevemente liderado por Valentín Paniagua y el segundo por Alejandro Toledo— tuvieron que responder a las presiones para erradicar la corrupción y restaurar la credibilidad de las instituciones judiciales. Mientras en otros gobiernos transicionales los procesos judiciales habían sido considerados un obstáculo para la reconciliación nacional, en el Perú se convirtieron, inicialmente, en un componente esencial del proceso (Burt, 2014). En 2006, la elección de Alan García para un segundo mandato como presidente produjo un cambio radical en estas políticas. El hecho de que García hubiera sido presidente entre 1985 y 1990 —parte del periodo de los crímenes investigados— indudablemente tuvo un impacto sobre

---

<sup>10</sup> Jo-Marie Burt (2014) documenta el radical descenso en la justicia transicional en el Perú desde el juicio de Fujimori. Burt también mantiene un blog acerca de los casos de juicios de derechos humanos en el Perú: [www.rightsperu.net](http://www.rightsperu.net).

el Poder Judicial, y el ímpetu inicial por llevar a los responsables a juicio desapareció. Burt ha seguido investigando el deplorable cambio en el sistema judicial peruano desde entonces.

Sin embargo, aún si el impacto de la CVR en llevar a juicio a los violadores de derechos humanos fue truncado por fuerzas políticas, los esfuerzos de avanzar la justicia restaurativa sin abandonar la esperanza de una justicia retributiva todavía tienen vigor<sup>11</sup>. La CVR no solo defendía la necesidad de castigar a los perpetradores, sino también una serie de principios que establecen el derecho de las víctimas a conocer las circunstancias de los crímenes cometidos contra ellas, el derecho a contar sus historias, el derecho de los familiares de los desaparecidos a recuperar los cuerpos de sus deudos y el derecho y la responsabilidad de la sociedad en general por establecer y reconocer la verdad.

El valor que hoy se atribuye al descubrimiento de «la verdad» y hacerla conocer tiene su origen en las iniciativas de memoria que intentan definir el pasado colectivo. El contexto internacional y la experiencia de comisiones de verdad anteriores sentaron un precedente y ejercieron gran influencia en la CVR peruana. Como veremos, especialmente en las reflexiones del presidente de la CVR, Salomón Lerner (2009), la comisión tuvo que establecer una definición particular de «la verdad» y de su propia misión de presentar esta verdad a la sociedad peruana<sup>12</sup>. Lerner explica que investigar la verdad en un país como el Perú suponía mucho más que simplemente esclarecer los hechos. Aquellos que sufrieron las peores violaciones a los derechos humanos pertenecían

---

<sup>11</sup> Sobre este problema puede verse la presentación de José Pablo Baraybar «The Humanitarian Umbrella: Restorative Justice in the Search for the Missing» (2008, [www.youtube.com/watch?v=uEE5y5mK1do](http://www.youtube.com/watch?v=uEE5y5mK1do)).

<sup>12</sup> Lerner ha escrito extensamente acerca de la CVR y de su rol en establecer la verdad. Citaré de uno de sus ensayos más recientes sobre el tópico publicado bajo el título «L'expérience Péruvienne (2001-2003)» (2009). Entre sus publicaciones esta es tal vez la que expresa con mayor fuerza la dificultad de definir la verdad y la necesidad de crear empatía.

a grupos que habían sido marginados durante siglos y que no tenían ninguna representación ante el Estado (p. 89).

Uno de los mecanismos de la CVR fue implementar audiencias públicas. Según Lerner, esto no se había hecho antes en ninguna de las comisiones de la verdad en América Latina, pero los comisionados peruanos asumieron estos procedimientos como una obligación moral hacia las víctimas:

Esto [las audiencias] se constituyó como parte del proyecto de trabajo por una razón simple: [los comisionados] estaban convencidos de que su deber principal era prestarle atención a las víctimas. Tenían que tomar en cuenta el hecho de que las víctimas habían sufrido no solamente de agresiones físicas, sino también, en medio del silencio y el anonimato, violaciones a su dignidad y que esto debía ser reconocido dándoles la oportunidad de hablar y de ser escuchados (Lerner, 2009, pp. 95-96)<sup>13</sup>.

Escuchar a las víctimas se convirtió en el trabajo central de la CVR: para ellas, ser escuchadas significaba no solamente el reconocimiento de los traumas sufridos, sino ser reconocidas por el Estado como ciudadanos legítimos cuyos derechos habían sido violados y que por lo tanto ameritaban reparaciones por sus sufrimientos y pérdidas. Las audiencias públicas ofrecieron testigos para las víctimas y convirtieron al público en un participante activo en el proceso. Para los comisionados y para el público que recibía estos testimonios, el proceso significó formar parte de un acto testimonial que promovió el reconocimiento de que la violencia sufrida por ciertos sectores de la población constituía en realidad un trauma que afectaba a la sociedad en general.

---

<sup>13</sup> «Cela se retrouva dans leur projet de travail pour une raison simple: ils étaient convaincus que leur devoir principal était d'accorder leur attention aux victimes. Ils tinrent compte du fait que celles-ci avaient souffert, non seulement d'agressions physiques, mais encourent d'attentes à leur dignité dans le silence et l'ombre, et que cela deviat être reconnu en leur accordant la parole et l'écoute».

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que el dolor y la pérdida experimentados por las víctimas pueda ser compartido por otros; lo que significa es que una sociedad que ha consentido tales atrocidades contra extensos sectores de su población tiene que reconocer estos crímenes, repararlos y procurar cambiar las condiciones que permitieron dichos crímenes. En estos procesos, los peruanos que no necesariamente se consideraban víctimas o perpetradores debían asumir el papel de testigos de los testigos. La comunicabilidad de la experiencia traumática y la necesidad de que la sociedad en general sea receptiva a la verdad con respecto a los crímenes de lesa humanidad sufridos por parte de sus miembros está en el centro mismo de los proyectos de memoria resultantes del trabajo de la CVR.

En el Perú, la CVR confirmó que las violaciones a los derechos humanos cometidas por Sendero Luminoso, otras organizaciones subversivas como el MRTA, grupos paramilitares y las fuerzas de seguridad del Estado no fueron casos aislados de violencia. Las ejecuciones sumarias, la tortura, el abuso sexual y otras atrocidades fueron perpetrados de forma sistemática y generalizada y constituyeron por lo tanto crímenes de lesa humanidad (Lerner, 2009, p. 97). Para Lerner, estas atrocidades fueron posibles dada la cultura de exclusión, discriminación y racismo que considera que las vidas de las poblaciones indígenas, pobres y rurales son desechables. Para que el país pudiera alcanzar la paz y la democracia era indispensable transformar sus instituciones y su cultura cívica (p. 97). Al reconocer el estatus de las víctimas como ciudadanos cuyos derechos habían sido violados, al presenciar sus testimonios y al reconstruir una narrativa del trauma colectivo, la CVR intentaba transformar las estructuras de exclusión profundamente arraigadas en la sociedad peruana que habían permitido que se cometieran tales atrocidades.

La CVR funcionó como un «grupo portador», en el sentido en el que Jeffrey Alexander (2004) usa el término: un grupo que se adjudica

el poder de darle un sentido a la experiencia colectiva, articulando dicha experiencia a través de una narrativa del trauma (p. 11). Alexander explica la importancia de una interpretación común del trauma para que una sociedad sea capaz de visualizarse como comunidad:

Al construir traumas culturales, los grupos sociales, las sociedades nacionales e incluso civilizaciones enteras no solo identifican a nivel cognitivo la existencia y el origen del sufrimiento humano sino que asumen responsabilidad significativa por dicho sufrimiento. En tanto que identifican la causa del trauma, y por lo tanto asumen responsabilidad moral, los miembros de estas colectividades definen sus relaciones de solidaridad de maneras que permiten, en principio, compartir el sufrimiento de los otros. ¿Es el sufrimiento ajeno nuestro también? El simple considerar que pudiera serlo hace que las sociedades amplíen el círculo de lo que definen como «nosotros» (Alexander, 2004, p. 1)<sup>14</sup>.

Alexander claramente establece que el trauma colectivo se elabora, y que hay que diferenciar los eventos en sí y las representaciones de dichos eventos (p. 10). La mediación de los eventos conlleva que estos sean entendidos como un pasado colectivo en el cual tales eventos se presentan como una amenaza para la sociedad en conjunto. La representación de estos eventos como un pasado traumático colectivo es lo que permite a la sociedad asumirlo como tal. Los miembros de la CVR entendieron que su misión iba más allá del simple establecimiento de los hechos: era necesario comprender los orígenes de la violencia y presentar a la sociedad peruana tanto los hechos como una interpretación

---

<sup>14</sup> «It is by constructing cultural traumas that social groups, national societies, and sometimes even entire civilizations not only cognitively identify the existence and source of human suffering but «take on board» some significant responsibility for it. Insofar as they identify the cause of trauma, and thereby assume such moral responsibility, members of collectivities define their solidarity relationships in ways that, in principle, allow them to share the suffering of others. Is the suffering of others also our own? In thinking that it might in fact be, societies expand the circle of the we».

de estos, de una manera que permitiera a los ciudadanos reconocer la controversial historia reciente como una herida colectiva que debía ser sanada.

En su página web, la CVR resume así su mandato: «Investigar la verdad, comprender los hechos que originaron la violencia, elaborar propuestas de reparación y de reformas para afrontar las consecuencias del proceso»<sup>15</sup>. Sin embargo, Lerner problematiza el significado mismo de la palabra «verdad». Aunque la CVR compiló vasta evidencia empírica, Lerner considera que las conclusiones que alcanzó no pueden limitarse a descripciones de los hechos: los hechos deben ser interpretados. La verdad histórica siempre es presentada en el marco de un discurso y es indispensable tener en consideración la dimensión subjetiva del carácter narrativo:

Esta dimensión narrativa está asociada a la idea de que, en el terreno de las acciones humanas, y mucho más en aquellas acciones que se encuentran en los límites de nuestra sociabilidad, la verdad debe producir un sentido que implique el fenómeno de la subjetividad: de las intenciones propias de los sujetos que se estructuran en el tiempo y que aportan una presentación particular —y también cierta inteligibilidad— a lo que se ha hecho y a lo que resta por hacer (Lerner, 2009, p. 99)<sup>16</sup>.

La CVR recogió 17 000 testimonios. Para Lerner el aspecto subjetivo de los testimonios no compromete a la verdad. Cada testimonio ofrecía una perspectiva parcial, pero de manera conjunta permitieron a la CVR reconstruir una historia que, según Lerner, nos pertenece a todos (p. 100).

---

<sup>15</sup> <http://cverdad.org.pe/lacomision/balance/index.php> (22 de enero de 2016).

<sup>16</sup> *«Cette dimension narrative est associée à l'idée que, sur le terrain des actions humaines, et plus encore dans celui d'actions qui se trouvent dans le limite de notre «socialité», la vérité doit être productrice d'un sens qui implique le phénomène de la subjectivité: des intention propres de sujets qui se structurent au fil temps et qui apportent une présentation particulière —et ausie une certain intelligibilité— à ce qui est fait ou reste à faire».*

Para el presidente de la CVR, la verdad que estos testimonios descubren trasciende el terreno cognitivo e ingresa en el campo de la ética pragmática. En una sociedad que apenas salía de un periodo muy violento, la CVR reconoció que la forma de presentar la verdad debía constituir un camino hacia la paz y la democracia y generar políticas públicas para reformar el Estado y sus instituciones. En ese contexto, Lerner afirma que la verdad no puede estar constreñida por parámetros positivistas (p. 102).

Al escribir sobre el testimonio de traumas, Dori Laub (1992) explica la importancia del intercambio que se produce entre la víctima que ofrece su testimonio acerca de los eventos traumáticos y aquel que escucha. Laub discute la controversia creada por un testimonio de una sobreviviente del Holocausto que «se equivocó en los hechos» al reportar que vio cuatro chimeneas explotar en Auschwitz, cuando aparentemente los registros históricos demuestran que solo una había explotado. Algunos historiadores querían invalidar su testimonio, temerosos de que las inexactitudes que presentaba pudieran dar cabida a los argumentos de los que niegan la existencia del Holocausto. Sin embargo, Laub defendió el valor de su testimonio. Para Laub, únicamente al escuchar el testimonio pudo no solamente entender su verdad subjetiva, sino también la historicidad misma del evento, en una dimensión nueva (p. 62). Esto es consistente con la postura de Lerner como presidente de la CVR con respecto a su misión de descubrir «la verdad». Lerner insiste en que esto no significa renunciar a la búsqueda de pruebas científicamente verificables, sino que requiere reconocer que el concepto del valor epistemológico es vasto y complejo. El trabajo de la CVR, para él, consistía en presentar la verdad a la que se llegara una vez que hubieran interpretado toda la información objetiva recogida (Lerner, 2009, p. 102).

La verdad histórica presentada por la CVR también abarca el mensaje principal del informe final. La CVR estableció que las causas

profundas de la violencia estaban conectadas a una historia de exclusión y abuso, y que la sociedad peruana requería una transformación profunda de sus instituciones:

Lo que es más, como hemos mencionado, tales mensajes constituyen una oportunidad para proyectar la verdad empírica —la verdad que tal vez es la que interesa más para que la justicia se dé en el país en términos de juicios penales y de reparaciones— hacia una verdad socio-histórica y, en última instancia, hacia el campo de un discurso moral anclado en una posición de ética ciudadana. Estos son mensajes que, sin ignorar la responsabilidad individual, subrayan la fundación histórica de la violencia y sus ramificaciones (Lerner, 2009, p. 103)<sup>17</sup>.

La CVR llegó a la conclusión de que las profundas fallas existentes en el tejido mismo de la sociedad peruana permitieron que grandes sectores de sus élites permanecieran indiferentes a la muerte y desaparición de 70 000 conciudadanos. Esta conclusión llevó a la comisión a considerar la difusión de sus hallazgos como tarea fundamental. La CVR se propuso erradicar la indiferencia de los sectores que habían tolerado con displicencia los horrores sufridos por otros. *Hatun Willakuy*, la versión abreviada del informe final de la CVR, señala el hecho de que las poblaciones rurales e indígenas fueron devastadas mientras el resto del país las ignoraba (CVR, 2004, p. 27). La necesidad de presentar a la nación lo que había sucedido a estos sectores de la población encausó el rol de la CVR como grupo portador en la elaboración del trauma colectivo.

---

<sup>17</sup> «*Au surplus, de tels messages, comme nous l'avons signalé, constituent une chance de projection de la vérité factuelle —celle qui était la plus intéressante pour que la justice soit rendue dans le pays, en termes de jugement pénaux et de réparations—vers une vérité socio-historique et, en fin de compte, vers le terrain du discours moral fixé dans un position d'éthique citoyenne. Ce sont de message qui, sans méconnaître les responsabilités individuelles, soulignent le font historique de la iolence et de ses prolongements*».

Según Jeffrey Alexander, los grupos portadores son mediadores indispensables para la creación de sentido:

Los grupos sociales pueden rehusarse a reconocer la existencia del trauma de otros y con frecuencia lo hacen y, a causa de este rechazo son incapaces de adquirir una actitud moral [...]. En otras palabras, al negarse a participar en lo que describiré como el proceso de creación del trauma, los grupos sociales limitan su solidaridad, dejando que los otros sufran a solas (Alexander, 2004, p. 1)<sup>18</sup>.

Un colectivo capaz de articular los eventos como una tragedia que afecta a toda la comunidad es esencial para unificar a la sociedad. El contexto peruano reflejaba la indiferencia generalizada ante el sufrimiento de los sectores más empobrecidos de la población, que fueron tratados por ambos lados del conflicto —es decir, por las organizaciones subversivas y por las fuerzas armadas del Estado— como si fueran desechables. Por esta razón, la CVR comprendió que su misión fue no solamente identificar a los perpetradores, presentarlos ante la justicia y establecer reparaciones para las víctimas, sino también ofrecer a la nación esta historia de la violencia como parte de un pasado colectivo.

Los esfuerzos de los comisionados pueden entenderse como una reacción al hecho de que la clase media del país y sus élites políticas y económicas no protestaron ante las masivas violaciones a los derechos humanos sufridas por decenas de miles de compatriotas. Esta indiferencia indicaba, para ellos, una conformidad con los crímenes cometidos por las organizaciones terroristas y por las fuerzas armadas, porque las víctimas de tales atrocidades no eran realmente reconocidas como miembros de la sociedad con plenos derechos. Las víctimas eran, en su mayoría, pobres, indígenas y analfabetos. No pertenecían

---

<sup>18</sup> «Social groups can, and often do, refuse to recognize the existence of others' trauma, and because of their failure they cannot achieve a moral stance [...]. In other words, by refusing to participate in what I will describe as the process of trauma creation, social groups restrict solidarity, leaving others to suffer alone».

a la comunidad imaginada de la nación, excepto como una masa abstracta que podía ser sacrificada tanto a los principios de Sendero Luminoso como a los principios que supuestamente debían restaurar la seguridad nacional.

Esto llevó a Lerner a establecer como una de las tareas principales de la CVR el intento por desarrollar la empatía de los ciudadanos en tanto capacidad de imaginar el dolor de los otros:

La comisión considera que la empatía, una cualidad que parece totalmente ajena a la política, era en realidad el factor que en una democracia hace posible que aquellos que no fueron afectados por la tragedia demanden, como parte de la imagen que tienen del bienestar público, que las víctimas de dicha tragedia sean atendidas [...]. Aquellos que disfrutaban de beneficios sociales, cuyos derechos son respetados y que reciben la protección del Estado, deben sentirse insatisfechos si los otros, aquellos a los que tal vez no ven, pero que consideran sus iguales, sus conciudadanos, sus pares, no tienen las mismas ventajas ni las mismas protecciones del Estado (Lerner, 2009, p. 106)<sup>19</sup>.

Esta forma de concebir la necesidad de transformar el imaginario de la nación para que aquellos que han sido marginados y abusados reciban plenos derechos de ciudadanía —no solamente ante la ley sino en la mente y los corazones de aquellos más afortunados— llevó a la CVR a esforzarse no solo para que las víctimas recibieran reparaciones y que los perpetradores fueran enjuiciados, sino en la difusión de sus hallazgos. Su objetivo era hacer que la población en general entendiera

---

<sup>19</sup> «La commission estima que cette empathie, qui paraît être une qualité tellement étrangère à la politique, était en réalité celle qui, dans une démocratie, rendait possible que ceux qui n'ont pas été affectés par un tragédie exigent, comme faisant partie de l'image qu'ils se font du bien public, quelon s'occupe de ceux qui ont été touchés par elle [...] que ceux qui jouissent de consideration sociale, du respect de leurs droits et de la protection de l'État, se sentent insatisfaits si les autres, ceux qu'ils ne voient pas [...] mais qu'ils considèrent comme leurs égaux, leur concitoyens, leurs prochains, n'en profitent pas».

que los descubrimientos de la comisión revelaban la trágica historia reciente de la nación y no solamente de grupos aislados. La voluntad de unificar al país a través de esta narrativa se ve reflejada en muchos de los documentos e iniciativas creados por la CVR. Por ejemplo, la versión abreviada de su informe, citado arriba, fue publicada bajo el título *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (2004). El libro fue distribuido ampliamente y estuvo disponible incluso en kioscos de periódicos a un precio que probablemente ni siquiera cubría el costo del papel. Las palabras *Hatun Willakuy* significan «el gran relato» en quechua. A pesar de que el texto del libro está en castellano, el título quechua es un gesto hacia la inclusión. La mayoría de los hablantes de quechua son analfabetos. Aunque existen esfuerzos para la escolarización en lenguas nativas, lo más probable es que los hablantes bilingües, competentes tanto en quechua como en castellano, hayan recibido escolarización en castellano y, por lo tanto, si leen podrán leer en castellano, pero desgraciadamente no en quechua. La CVR publicó también un libro bilingüe titulado *Un pasado de violencia, un futuro de paz, 20 años de violencia 1980-200. Quayna ñakariyninchik, paqarintaq hawkalla kawsakuyninchik 20 wata sipinakuy. 1980 watamanta 2000 watakama* (2da ed., 2008). Tanto el título en quechua de la publicación en español como los esfuerzos por difundir una publicación bilingüe registran los intentos de la CVR de presentar a los peruanos una narrativa de su pasado colectivo como una tragedia que afectó al país entero como nación.

Lerner reconoce que el trabajo de la CVR, en tanto iba recogiendo datos, adquiriría una dimensión «performativa»: encarnaba un proceso de reivindicación de las víctimas y el reto de crear una narrativa oficial de la violencia (Lerner, 2009, p. 107). La CVR era consciente de que presentar los hechos constituía la creación de un discurso particular con respecto al pasado y que esto mismo es una acción, una práctica de la memoria (p. 108). El pasado violento dejó un gran número de imágenes, representaciones e interpretaciones. También creó numerosas

formas de indiferencia que condenaban ciertas historias y ciertas perspectivas al olvido. Estos procesos de olvido fueron naturalizados con frecuencia, vistos como el recuento normal de los hechos y no como el resultado de fuerzas sociales que privilegiaban una narrativa sobre otra. Además, algunas formas de hablar del pasado reforzaban puntos de vista específicos, como la necesidad de «empezar un nuevo capítulo» en la historia del país (pp. 108-109). La conciencia del poder de las prácticas discursivas y performativas en la presentación del pasado llevó a la CVR a considerar las prácticas intencionales de la memoria como una parte intrínseca de su labor: para Lerner, la CVR no solo estaba rindiendo una batalla jurídica y política, sino que estaba envuelta en una lucha retórica y un proceso pedagógico (p. 109).

Los esfuerzos por promover el mensaje de la CVR tomaron, desde su página web, formas diversas que incluyen la posibilidad de descargar copias del informe final, la publicación de la versión abreviada *Hatun Willakuy* y folletos en lenguas indígenas. Sin embargo, la iniciativa que tuvo mayor impacto en el movimiento de memoria colectiva en el Perú fue la exposición fotográfica «*Yuyanapaq* (Para recordar)». La exposición se inauguró en Lima en agosto del año 2003, un par de semanas antes de la presentación del informe final de la CVR. La exposición se presentó como el «relato visual» del conflicto y como parte de un archivo más completo. La página dedicada al proyecto fotográfico de la CVR señala que el «legado visual» que resulta de sus investigaciones recoge imágenes que reconstruyen la historia de esos años violentos y está compuesto por la exposición, el libro que reproduce una selección de las fotografías exhibidas y un banco fotográfico de más de 1700 imágenes<sup>20</sup>. El uso de imágenes como estrategia de la CVR fue parte de su lucha simbólica por un discurso contra la marginación en un país donde las formas de segregación cultural no solamente incluyen altas tasas de analfabetismo, sino también discriminación lingüística

---

<sup>20</sup> <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>.

contra grandes sectores de la población por usar sus lenguas nativas. Una historia contada en imágenes necesariamente tendría que tener mayor impacto que un texto impreso en cualquier lengua.

Aunque el informe de la CVR señala la discriminación lingüística como uno de los factores de marginación de la población que sufrió los más terribles abusos durante los años de violencia en el Perú, los ensayos publicados en el libro que acompañó a la exposición no resaltan este problema al hablar de la necesidad de usar imágenes para contar la historia. En su ensayo «Tiempo de la memoria», Carlos Iván Degregori declara que «Un saber que surge del ver apela principalmente a intuiciones, sensaciones, sentimientos [...]» (CVR, 2006, p. 20). En su introducción al libro, Lerner enfatiza que las fotografías proveen una prueba objetiva de que algo pasó, y al mismo tiempo transmiten el drama subjetivo de aquellos que sufrieron y un comentario moral a los hechos (CVR, 2006, p. 18). Pero la palabra quechua del título parece ser la única huella de lo que parece, en otros documentos, una preocupación constante de los comisionados: tender un puente entre las élites culturales y políticas y los sectores de la población devastados por la violencia<sup>21</sup>. No hay mucha discusión en estos restos acerca del poder de las imágenes para cruzar barreras lingüísticas y tampoco hay hasta el presente un estudio que analice el impacto de la exposición en comparación a las versiones impresas del informe. Sin embargo, sí hay amplia evidencia del éxito de la muestra fotográfica por su impacto en el público en general.

La exposición se inauguró por primera vez en la casa Riva Agüero, una antigua mansión en estado casi ruinoso en el distrito de Chorrillos, Lima, propiedad de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Debía permanecer abierta por cuatro meses, pero la demanda del público la mantuvo abierta por más de dos años. Las quejas del público cuando

---

<sup>21</sup> El capítulo 2, dedicado al uso de imágenes, analiza la forma en que la fotografía es concebida por los comisionados de la CVR como un medio que presenta al mismo tiempo una prueba objetiva y un catalizador de empatía.

la cerraron llevaron a una nueva instalación de *Yuyanapaq* en el Museo de la Nación, donde, gracias a un nuevo acuerdo, permanecerá hasta el año 2026<sup>22</sup>. Aunque la exposición principal se inauguró en Lima, hubo esfuerzos para presentar versiones de esta, aunque fueran más reducidas, en ciudades cercanas a los lugares que habían experimentado más violencia, tales como Ayacucho, Huánuco, Abancay y Cusco. En 2009, seis años después de la inauguración de la exposición, un reportero del diario *La República*, uno de los principales periódicos del país, registró más de cien visitantes por día durante tres días consecutivos (Castillo, 2009). Después de más de una década, la exposición no ha perdido su impacto en el imaginario de los peruanos que la visitan y ha transformado el paisaje cultural de la nación, creando un espacio para entender la memoria colectiva como una necesidad (Chero, 2013; Robles, 2010).

En *The Art of Truth-Telling about Authoritarian Rule*, Ksenija Bilbija, Jo Ellen Fair, Cynthia E. Milton y Leigh A. Payne (2005) nos recuerdan que los procesos oficiales de «verdad» en países que emergen de graves episodios de violencia muy pocas veces se limitan a recoger hechos o a investigaciones forenses, puesto que deben presentar una explicación de los hechos. Estos procesos intentan construir un consenso nacional que presente una visión particular para el futuro político del país (Bilbija y otros, 2005, p. 3). *The Art of Truth-Telling* analiza los diferentes medios por los cuales se construye una noción del pasado a través de distintas formas artísticas que con frecuencia están contrapuestas a la narrativa oficial de los hechos; en el caso peruano, *Yuyanapaq*, la narrativa oficial

---

<sup>22</sup> El anuncio de la extensión de la exposición en el Museo de la Nación se publicó en diciembre de 2013. <http://laprensa.peru.com/espectaculos/noticia-muestra-yuyanapaq-recordar-se-expondra-hasta-2026-museo-nacion-17077>. El Lugar de la Memoria, originalmente concebido como un local permanente para la exposición, finalmente abrió sus puertas al público después de un largo periodo en el que uno de los conflictos tenía que ver con qué presentaría en su muestra permanente. *Yuyanapaq* en tanto exposición se ha incluido en la muestra permanente del Lugar de la Memoria.

de la CVR, con un éxito sin precedentes. No quiero decir que la CVR, su informe y la exposición misma no hayan sido criticados, pero aun así, *Yuyanapaq* estableció en un amplio sector de la población la idea de que era necesario recordar. En un país con un Estado fallido, la CVR, creada por un gobierno de transición que aspiraba a reconstruir la democracia, logró crear un mandato institucional que resonó en el público: la historia debía ser contada, para recordar.

La exposición fotográfica —que empezó como un proyecto que debía durar, modestamente, cuatro meses— se convirtió en algo distinto, que requirió el espacio del Museo de la Nación y luego creó una demanda a nivel nacional e internacional para contar con un espacio propio, que se inició como la necesidad de un museo de la memoria y derivó finalmente en lo que hoy constituye El Lugar de la Memoria<sup>23</sup>. La historia oficial ha sido, con frecuencia, desacreditada. Las editoras de *The Art of Truth-Telling* afirman que las verdades oficiales responden a la necesidad de presentar una narrativa del pasado que se pueda superar fácilmente, para dejar atrás las dificultades vividas (p. 4). Hay una desconfianza, particularmente en países que han experimentado autoritarismo y represión, hacia los discursos producidos por cualquier institución, incluso cuando se trata de comisiones de la verdad. La CVR no ha llegado a tener el impacto deseado en la implementación de las reparaciones para las víctimas o en llevar a los responsables a juicio y, sin embargo, el precepto que figura en su página web —«Un país que olvida su historia está condenado a repetirla»— parece resonar fuertemente en un sector amplio de la población. En palabras de Cynthia Milton:

El surgimiento de la comisión marcó nuevas oportunidades para hablar más abiertamente del pasado, dándole legitimidad a experiencias que hasta entonces habían sido silenciadas o proscritas.

---

<sup>23</sup> El Lugar de la Memoria finalmente abrió sus puertas al público el 18 de diciembre de 2015. En este libro no analizo la exposición del LUM, pero sí el concepto arquitectónico como espacio de memoria en el capítulo 4.

En otras palabras, «hablar de la verdad» pasó a ser parte de la esfera pública, a veces incluso a nivel nacional y no solo a nivel individual o grupal (Milton, 2014, p. 15)<sup>24</sup>.

La explosión de una «cultura de la memoria» ha sido criticada porque se piensa que puede ser contraproducente con respecto a la acción política (Todorov, 1996; Radstone, 2008). Sin embargo, aun cuando los proyectos de memoria tengan limitaciones, estas no impiden concebir cambios en la política, especialmente cuando enfatizan una conexión entre el pasado y el futuro, como en el *Nunca más* en la Argentina o como la advertencia de la CVR en el Perú del peligro de repetir la historia. Hay un mandato imperativo de incrementar la conciencia de los crímenes contra los derechos humanos que es capaz de animar las luchas políticas del presente. La «cultura de la memoria» supone resistir la tentación de los que insisten en la necesidad de «cerrar un capítulo doloroso» o en «pasar la página» por el bien del progreso.

*Yuyanapaq. Para recordar*, catalizó el impulso de recordar y la noción de que es posible recordar por medios no lingüísticos. *Yuyanapaq* no fue de ninguna manera la primera intervención cultural en el Perú que intentó memorializar los horrores del conflicto interno. Sin embargo, la plataforma institucional y los discursos que circularon en torno a la exposición enfatizando el poder de las imágenes para comunicar la verdad tuvieron un impacto en la esfera pública, abriéndola así a otras iniciativas de memoria.

Ya antes de la creación de la CVR, artistas independientes habían usado su oficio para honrar a las víctimas de la violencia o para expresar su horror ante los crímenes. María Eugenia Ulfe (2005, 2014) ha estudiado cómo los temas políticos pasaron a ser parte del arte tradicional

---

<sup>24</sup> «*The emergence of the commission signaled new opportunities to speak more openly about the past, giving important legitimacy to previously shunned or muted experiences. That is, «truth-telling» became part of the public domain, even at times at the national level, rather than an affair of individuals or groups».*

del retablo, los conocidos altares de madera tallada que originalmente presentaban solo escenas religiosas. El estudio de Ulfe mostró que durante las últimas dos décadas del siglo XX la memoria de la violencia y de la discriminación se habían convertido en temas prevalentes en esta forma de arte popular. Las tablas pintadas de Sarhua, otra forma de arte popular andino influenciado por los retablos, produjeron una serie llamada *Pirag Causa*, que narraba la violencia sufrida por la comunidad de Sarhua a principios de la década de 1990<sup>25</sup>. Artistas jóvenes como Eduardo Tokeshi y Jaime Higa aparecieron en escena a mediados de los años ochenta mostrando fardos, mortajas y otros símbolos que aludían a los asesinatos y desapariciones<sup>26</sup>. En 1995, el artista Ricardo Wiesse, en una *performance*, tiñó las arenas de los cerros de Cieneguilla representando flores rojas en el lugar en el que se habían encontrado los cuerpos de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad La Cantuta secuestrados por un comando paramilitar en 1992<sup>27</sup>. También la literatura del periodo representó la violencia generada por el conflicto interno en cuentos y novelas<sup>28</sup>. *Yuyachkani*, el grupo de teatro colectivo creado a principios de la década de 1970 y que se había convertido en una de las fuerzas más innovadoras en las artes escénicas de América Latina, llevaba ya en su nombre quechua un antecedente a *Yuyanapaq*: la palabra *Yuyachkani* quiere decir «estoy pensando, estoy recordando». *Yuyachkani* no solamente incorporó la tradición oral, la música popular y otras formas originarias de artes

---

<sup>25</sup> Trataré el caso de las tablas de Sarhua más adelante al analizar la forma en que las imágenes son utilizadas en los proyectos de memoria.

<sup>26</sup> Gustavo Buntix, Víctor Vich y otros han estudiado a fondo las intervenciones políticas de los artistas plásticos en el Perú. Puede verse, por ejemplo, *Anamnesia: retornos fantasmáticos de la violencia* (Buntix & Vich, 2012).

<sup>27</sup> Una edición impresa del registro fotográfico de esta obra, realizado por Herman Schwarz, fue editado por Gustavo Buntix y Víctor Vich en el año 2010 bajo el título *Cantuta. Cieneguilla 27 junio 1995* (Wiesse, 2011).

<sup>28</sup> Entre las antologías sobre el tópico recomiendo la editada por Gustavo Faverón Patriau, *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006).

performativas en un concepto teatral moderno, sino que trabajaba con temas políticos desde un inicio. Cuando se formó la CVR, Yuyachkani colaboró con la comisión creando trabajos que ayudaban a difundir los resultados del informe<sup>29</sup>.

Sin subestimar la relevancia de las iniciativas de memoria que precedieron *Yuyanapaq*, sostengo que el impacto de dicha exposición abrió las puertas a otros intentos de crear «memoria colectiva» e incluso potenció la recepción de aquellos trabajos que habían sido creados antes de la CVR pero que no habían alcanzado mucha acogida entre el público. Aunque los críticos de la CVR y de la exposición señalan las limitaciones de una narrativa oficial del conflicto interno producida por un cuerpo institucional como la CVR, su mensaje tenía suficiente capital cultural para conectarse con el imaginario de la nación respecto a la necesidad de recordar<sup>30</sup>.

El reclamo por un museo de la memoria en el país empezó incluso antes de la publicación del informe de la CVR, pero, como ya mencioné, no hubo planes concretos de construir uno hasta que se convirtió en una iniciativa para cobijar de manera permanente la muestra *Yuyanapaq*<sup>31</sup>. El hoy llamado Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social fue creado luego de un escándalo internacional que se inició con la donación de dos millones de dólares por parte del gobierno alemán para la creación de un museo que constituyera un lugar permanente para la muestra. Alan García rechazó la oferta, pero las presiones

---

<sup>29</sup> Sobre el trabajo de Yuyachkani puede verse el artículo de Francine A'ness, «Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru» (2004) y también, sobre una obra más reciente, el de Cynthia M. Garza, «Colliding with Memory: Grupo Cultural Yuyachkani's *Sin título, Técnica mixta*» (Milton, 2014).

<sup>30</sup> Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez (2010) critican el uso de fotografía por parte de la CVR y analizan algunas de las batallas de la memoria en el Perú de esos años.

<sup>31</sup> Véase, por ejemplo, un temprano aporte de Víctor Vich bajo el título «La literatura, la Comisión de la Verdad y el Museo de la Memoria» (2001). Los debates que surgieron alrededor de la construcción del museo se discutirán en el capítulo 3. Para un buen resumen de estos debates véase el artículo de Óscar del Álamo (2009).

nacionales e internacionales condujeron al establecimiento de un plan para la construcción del museo. Tras años de debates, el museo fue construido y finalmente inaugurado a fines del año 2015 y hoy existe como un llamado a la memoria.

La creación de lugares de memoria en general y de museos oficiales en particular siempre desata controversias. Parte de la población rechaza la idea de la necesidad de recordar el pasado e incluso entre los que favorecen la creación de iniciativas de memoria se produce desconfianza ante el tipo de versión institucional que un museo implica necesariamente. A pesar de ello, muchas sociedades que atraviesan periodos transicionales entienden la necesidad de un espacio para presentar el pasado traumático de una manera comprensiva.

Muchos países latinoamericanos ha reconocido la necesidad de construir museos de memoria y otros lugares de remembranza: el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile se inauguró en el año 2010, dos décadas después del final de la dictadura de Pinochet ([www.museodelamemoria.cl](http://www.museodelamemoria.cl)); en Argentina muchas iniciativas de memoria precedieron a la apertura de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA) —local utilizado durante la dictadura como un centro clandestino de detención— como un lugar de memoria abierto al público<sup>32</sup>; en Uruguay el Museo de la Memoria abrió sus puertas en el año 2007, tras años de debate; en 2012, Rigoberta Menchú anunció un plan de seis años para la creación del Museo de la Memoria en Guatemala<sup>33</sup>.

*Yuyanapaq* no solo desató la demanda pública de un espacio oficial de memoria, sino que generó una serie de iniciativas por parte de individuos y organizaciones que apoyaban la idea de que era necesario

---

<sup>32</sup> Para un resumen de estas iniciativas véase [www.memoriaabierta.org.ar/camino\\_al\\_museo2.php](http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_museo2.php).

<sup>33</sup> Acerca del desarrollo del museo de la memoria en Guatemala, véase <http://noticias.com.gt/nacionales/20091114-victimas-conflicto-armado-museo-memoria-historica-guatemala.html> y <http://www.elperiodico.com.gt/es/20121017/pais/219344>.

recordar, no olvidar, para poder hacerle frente al futuro. *Yuyanapaq* presentó lo que la CVR llamó «un retrato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000». Esta narrativa encarnó el mensaje de la CVR, que, como ya he mencionado, hizo surgir la noción de que un gran sector de la población ignoró la tragedia sufrida por sus conciudadanos. Al «mostrar» la historia a través de imágenes, la CVR fue capaz no solo de presentar evidencia de lo que había pasado, sino de conmover a los espectadores de la muestra. En su crítica a la exposición, Deborah Poole e Isaías Rojas Pérez (2010) presentan las intenciones de la CVR en los siguientes términos: «El acto de mirar en el presente las fotos del sufrimiento causado por la violencia en el pasado nos conducirá a compartir una memoria colectiva y consensual acerca de los orígenes y causas de una guerra que no debe repetirse» (Pool & Rojas, 2010)<sup>34</sup>. Poole y Rojas señalan que la CVR esperaba que la fotografía fuera capaz de conducir al público a reflexionar acerca de cómo sus propias limitaciones para ver habían contribuido a los errores morales colectivos del pasado. Lo que critican Poole y Rojas es, entre otras cosas, la falta de énfasis en la responsabilidad del Estado en las violaciones de derechos humanos.

Según estos críticos, al poner en primer plano el sufrimiento de la guerra las fotografías dejan de representar verdades históricas y se transforman en una manera de buscar un acuerdo moral dentro de la narrativa de la CVR, que pone de relieve la falla colectiva en lo que debería ser una nación. Los problemas que Poole y Rojas resaltan son importantes, pero si tenemos en cuenta la posición de Lerner, esto no es necesariamente una falla y menos una falacia. En la coyuntura particular de la transición era importante para la CVR señalar las fracturas en el tejido social del país e intentar reconstruir el imaginario nacional. En ese sentido, *Yuyanapaq* consiguió un objetivo. Incluso si se está en desacuerdo

---

<sup>34</sup> «*The act of looking now at photographs of the suffering caused by violence in the past will lead us to share a collective, consensual memory concerning the origins and causes of a war that must not be repeated.*»

con el mensaje de la CVR, *Yuyanapaq* le dio resonancia a ese mensaje y, luego, más allá de ese objetivo inicial, la muestra dio origen a nuevos mensajes que no necesariamente eran consistentes con el del informe de la CVR.

Kimberly Lanegran (2005), que analizó los problemas políticos por los que han atravesado las comisiones de la verdad en Timor del Este, Sudáfrica, Ruanda, Sierra Leone y Camboya, llegó a la conclusión de que incluso si las comisiones de la verdad no consiguen ocuparse de todas las atrocidades cometidas en el pasado de una nación, el hecho de tener un proceso de búsqueda de la verdad autenticado por el gobierno es beneficioso, pues previene la negación oficial del pasado, refuerza la identidad nacional colectiva, se vincula con los órganos oficiales capaces de castigar legalmente a los culpables y da fin a una cultura de impunidad (Lanegran, 2005, p. 120). Lanegran estudia el hecho de que los intereses políticos son capaces de cooptar las comisiones de la verdad y Jo-Marie Burt (2014) ha notado que en el caso peruano el efecto ejemplar de la CVR de traer a Fujimori y a otros responsables de violaciones de derechos humanos a la justicia prácticamente desapareció con el regreso de Alan García a la presidencia en el año 2006. Sin embargo, el énfasis de la CVR en el mandato de recordar desencadenó innumerables iniciativas que no se limitaron a repetir su mensaje. El estudio de Lanegran advierte a las comisiones de la verdad sobre la necesidad de presentar sus hallazgos de manera exhaustiva y definitiva (p. 210) y concluye que la memoria necesita ser debatida e interpretada en los salones de clase, en el arte y en la sociedad civil tanto como en los juzgados y en las audiencias de las comisiones (p. 121). Esto es, de hecho, lo que se ha dado en el Perú como consecuencia del informe de la CVR: de *Yuyanapaq* a los muros de Facebook, o a nuevos temas que se incorporan al arte popular, a nuevos medios artísticos —como los afiches creados específicamente para blogs en internet—, al teatro político, a la creación espontánea de lugares de memoria, diversos constituyentes de la sociedad peruana intentan recordar con otros.

El propósito de este libro es analizar las formas en las que diferentes iniciativas de memoria usan diversas estrategias para llevar sus mensajes al público. Examinaré el uso de imágenes, espacios, medios electrónicos y los mecanismos cognitivos y mnemónicos que estos activan. En la siguiente sección discutiré la idea de memoria colectiva, de su capacidad para crear empatía en los seres humanos y las formas en las que diferentes medios y géneros artísticos movilizan la empatía y la memoria.

## **2. RECORDAR EL DOLOR AJENO: SABER Y SENTIR EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA**

Siguiendo las lecciones de otras comisiones de verdad, que entendieron que parte de su misión era presentar los horrores del pasado como una advertencia hacia el futuro, la CVR estableció la idea de que el país necesitaba recordar. Como ya mencioné, la página web de la CVR abre con su lema: «Un país que olvida su historia está condenado a repetirla». Sin embargo, la idea de que un país recuerda no es necesariamente evidente. La necesidad de muchas sociedades de lidiar con su historia traumática reciente ha popularizado la idea de la memoria colectiva de maneras que sorprenderían a Maurice Halbwachs, quien acuñó el término en su obra *Les cadres sociaux de la mémoire* en 1925 y que tuvo que presentar arduos argumentos acerca del uso del término «memoria» fuera de la esfera de la psicología estrictamente individual. La tesis original de Halbwachs tenía que ver, en realidad, con memorias individuales, pero dándole énfasis al hecho de que estas memorias individuales se formaban necesariamente dentro de marcos sociales y culturales sin los cuales no existirían. Desde su perspectiva, solamente somos capaces de formar memorias porque estamos inmersos en estructuras sociales. Más tarde, Halbwachs presentó la idea de que la transmisión de experiencias y conocimientos entre distintas generaciones de un grupo social constituía una práctica de memoria que debía diferenciarse del concepto de la historia escrita (Halbwachs, 1992).

La idea de que una sociedad recuerda evidentemente no fue iniciada por Halbwachs<sup>35</sup>. La noción de una memoria de grupo y de una herencia cultural es muy antigua. En la historia del pensamiento político moderno podemos recordar la declaración de Ernest Renan de que una de las condiciones para que una nación exista es tener un pasado común y poseer un rico legado de memorias (Renan, 1990, p. 19). Sin embargo, la noción de memoria social o memoria cultural tal como la entendemos hoy en día proviene de la influencia de Halbwachs en críticos tales como Paul Ricoeur (2006) y Pierre Nora (1989)<sup>36</sup>. En *La memoria, la historia y el olvido* Ricoeur discute el problema de quién puede recordar desde una perspectiva fenomenológica: nuestras lenguas no tienen problemas cuando se usan verbos como «recordar» u «olvidar» en plural, pero cuando tratamos de pensar no solo en quién recuerda sino en qué se recuerda, solemos encontrar dificultades con la idea de transferir recuerdos de una conciencia a otra. Ricoeur establece ciertos patrones para explicar de qué manera el sujeto puede atribuir a otros el mismo fenómeno mnémico que puede identificarse en el propio yo (Ricoeur, 2006, p. 125).

Por otro lado, tenemos el trabajo monumental de Pierre Nora sobre la relación de la cultura francesa con el pasado que surge de la idea de que existe —o existía— una memoria nacional opuesta a la historia oficial, escrita. Según Nora, los verdaderos sitios de memoria se han perdido en la sociedad contemporánea y lo que queda son lugares de memoria, *lieux de mémoire*, *loci*, que condensan la memoria de la nación en espacios, fiestas patrias y artefactos culturales.

En sociedades transicionales, la noción de un pasado colectivo que debe ser recordado o ser dejado atrás es central en cada aspecto de la vida.

---

<sup>35</sup> Nicholas Russell presenta un muy perceptivo análisis de la evolución de las ideas de memoria social en su artículo «Collective Memory before and after Halbwachs» (2006).

<sup>36</sup> El ensayo de Nora es un largo capítulo introductorio a los siete volúmenes en los que explora la memoria cultural francesa a través de «lugares de memoria» que incluyen espacios geográficos, monumentos, obras de arte, el himno nacional, entre otros.

Pero el hecho de que «recordar» u «olvidar» sean actos atribuibles a la colectividad no está en disputa. Un campo dentro de los estudios de memoria ha producido numerosos análisis de las formas en que las sociedades recuerdan el trauma<sup>37</sup>. En América Latina, la más reputada especialista en el área, Elizabeth Jelin, empezó a trabajar hace más de tres lustros en las batallas de la memoria del pasado reciente en sociedades posdictatoriales. En uno de sus trabajos previos, Jelin se refirió al problema de la colectividad enfatizando su multiplicidad:

Cuando la memoria histórica es vista a la luz de lo colectivo —como proceso de búsqueda de los orígenes de una identidad— el espacio de la memoria se transforma en un espacio de lucha política. Alude a su capacidad de preservar el pasado, pero esa capacidad necesariamente implica participación en la lucha por dar sentido y de ejercer el poder. La memoria colectiva, entonces, se adquiere relevancia política en tanto instrumento que legitima un discurso, como herramienta para establecer memoria colectiva y comunidades de pertenencia y como justificación para las actividades de movimientos sociales en su batalla por una democratización más amplia (Jelin, 1998, p. 23)<sup>38</sup>.

Jelin se refiere al hecho de que siempre hay disputas con respecto a qué olvidar, qué conmemorar y cómo hacerlo. Estos problemas tienen que ver tanto con asuntos de contenido como de forma, respecto

---

<sup>37</sup> Algunos de los libros producidos en este campo son mencionados en la sección anterior de este capítulo: Bilbija, Fair y otros (2005); el número especial de *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* dedicado a *Mourning and Memory* (2005), Alexander, Eyerman y otros (2004) y algunos otros estudios recientes como Bilbija & Payne (2011).

<sup>38</sup> «*When historical memory is seen in a collective light—as process of searching for the roots of identity—the space of memory becomes a space of political struggle. It alludes to the capacity of preserving the past, but that capacity necessarily implies participation in the struggle for giving meaning and exercising power. Collective remembrance then becomes politically relevant, as an instrument for legitimizing discourse, as tools for establishing collective identities and communities of belonging, and as justification for the activities of social movements in their struggle for greater democratization*».

a qué circunstancias históricas podían considerarse memorias y cómo los medios podían tratar las repercusiones sociales de estas calamidades históricas y aquellas que se derivan de estas (Jelin, 1998)<sup>39</sup>.

Sin embargo, en sus intervenciones más recientes, Jelin muestra preocupación por los problemas de transmisión. En la conferencia plenaria que dio por el décimo aniversario del informe de la CVR, Jelin dijo que el énfasis en la educación se ha basado en la idea de que si los jóvenes están informados de lo que pasó se van a identificar con el lema de «Nunca más» y se convertirán en mejores ciudadanos. Sin embargo, ella ahora piensa que los museos, las clases, los folletos, películas y otros medios no son realmente suficientes para apelar a las generaciones más jóvenes en la manera deseada<sup>40</sup>. Para Jelin, la transmisión de una narrativa del pasado es menos efectiva que entrenar a los jóvenes en la práctica de una comprensión del contexto de los problemas sociales que afectan su vida en el presente y de cómo estos se conectan con el pasado.

La pregunta que mi investigación intenta responder acerca de la construcción de memorias sobre el periodo estudiado por la CVR tiene menos que ver con la elaboración de una narrativa coherente sobre el pasado y más con los mecanismos que activan el recuerdo colectivo, la posibilidad de recordar con otros. Cuando individuos o grupos que ha sido marginado sufren experiencias traumáticas, ¿cómo pueden quienes no sufrieron esas experiencias compartir sus recuerdos?

---

<sup>39</sup> Con respecto al contenido, por ejemplo, el hecho de que en Chile el 11 de setiembre, la fecha del golpe militar, fuera una feriado durante la dictadura de Augusto Pinochet era controversial. Después de su caída el congreso tuvo que debatir si se anulaba el feriado. Un debate causado por la forma, señala Jelin, puede ejemplificarse con un tema musical del cantante Carlos Jiménez, cuya canción dedicada a un amigo desaparecido fue criticada por el género musical escogido, que resultaba, para algunos, muy «ligerero, festivo y frívolo» para el tema (Jelin, 1998).

<sup>40</sup> El video de su presentación puede verse en el siguiente enlace del Seminario Internacional CVR + 10. Sesión de cierre: ICTJ. <http://www.ustream.tv/recorded/37668539>.

Ya mencioné algunas de las iniciativas de la CVR para difundir los resultados de sus investigaciones: el informe final, que puede encontrarse en la página web de la CVR, fue también publicado en una versión abreviada, así como diversos folletos con los datos más saltantes. Al informar al público de los hechos, la CVR intentó presentar una visión común sobre los eventos del pasado reciente. Pero la decisión de usar fotos para crear un «relato visual» respondió a una concepción específica de la memoria. En el siguiente capítulo analizaré la forma en que la CVR utilizó una construcción visual del periodo de violencia para crear memoria colectiva. En esta sección voy a referirme a algunos de los principios que inspiraron a la CVR a usar fotografías. Estos principios están en la base de la fe en la comunicabilidad de las experiencias pasadas, aun cuando no hayan sido compartidas por aquellos que están siendo llamados a recordar.

Los comisionados parecen entender que para que los hechos sean aceptados como «memoria colectiva» necesitan ser «sentidos» como memoria y no solo presentados como datos para ser conocidos. Salomón Lerner, en su introducción al libro que documenta la exposición fotográfica, expresa claramente cómo los comisionados entendieron el valor de las fotografías: las fotos proveían información, pero también ofrecían una perspectiva moral y una «verdad» más completa en su valor emocional (Lerner, 2003a, pp. 18-19).

El principio que subyace al tipo de memorialización que *Yuyanapaq* ofrece asume que para incorporar la experiencia traumática de otros como parte de una memoria colectiva, aquellos que no experimentaron el trauma necesitan conmoverse por el trauma ajeno e identificarse con el sufrimiento de los otros en alguna medida para poder «recordar» con ellos. Cuando la CVR habla de «un país que olvida su historia» no pretende referirse simplemente a un archivo de hechos, sino a una memoria emocional compartida. Esto es, por ejemplo, lo que implica la idea de Jeffrey Alexander de que necesitamos ver el sufrimiento ajeno como propio para poder «expandir el círculo del nosotros» (2004, p. 1).

Hay un requisito de reciprocidad que conecta a la memoria colectiva con la comunidad: es necesario que exista un pasado común para que la comunidad se entienda como tal; los individuos necesitan identificarse con las experiencias pasadas de otros para considerarse parte de su comunidad. El tejido social de una nación depende en cierta medida de la identificación con otros y de la idea de un pasado compartido que nos hace «pertenecer».

El informe de la CVR concluye que las atrocidades cometidas contra los sectores más empobrecidos de la población peruana fueron el resultado de una sociedad que no consideraba a esas víctimas parte de la nación. Siglos de discriminación las había vuelto invisibles y, por lo tanto, desechables. El informe final toma la expresión «pueblos ajenos dentro del Perú» de uno de los testimonios que la CVR recogió para expresar la discriminación y el aislamiento que las víctimas sentían en relación a los centros de poder (CVR, 2004, p. 10). Las reflexiones de Salomón Lerner acerca de la creación de empatía como una herramienta política le dan resonancia a esta preocupación de promover una cultura de inclusión en el Perú.

Desde esta perspectiva, la empatía se convierte en un concepto clave en la creación de la memoria colectiva. Los sentimientos de otros deben conectarse al pasado doloroso de las víctimas para que el país no «olvide su historia». Sin embargo, la empatía es un término controversial que se refiere a una serie de conceptos diversos. En las páginas que siguen voy a explorar el significado de este término en el contexto de la memoria colectiva y analizaré algunos de los mecanismos que se han utilizado con cierto éxito en iniciativas de memoria creadas para conectarse con el público general a un nivel emotivo.

La idea de que la empatía es crucial para la acción política y social no es universalmente aceptada. En un artículo publicado en la revista *The New Yorker*, después de reseñar la literatura reciente sobre el tema, Paul Bloom (2013) advierte que depender de la empatía para curar los males de la humanidad es un error. Bloom considera que la empatía

puede ser extremadamente limitada y afirma que los seres humanos actuamos mejor cuando no nos confiamos estrictamente de la empatía. En *The Better Angels of our Nature: Why Violence has Declined*, Steven Pinker (2011) hace un análisis con más matices. En el capítulo sobre lo que él llama la revolución humanitaria, Pinker sostiene que parte del progreso en contener la violencia durante la era de la Razón en el siglo XVII y durante la Ilustración se debió a las ideas y argumentos contra la violencia institucionalizada. Sin embargo, admite que parte de ese progreso también fue resultado de un cambio de sensibilidad: la gente empezaba a identificarse con sus congéneres y al hacerlo no podían permanecer indiferentes a su sufrimiento.

Una de las causas de esta revolución humanitaria es, para Pinker, la expansión de la prensa escrita:

El crecimiento de la escritura y la alfabetización es para mí el mejor candidato para un cambio exógeno que ayudó a desatar la Revolución Humanitaria. El provinciano mundo de la villa y el clan, accesible únicamente a través de los cinco sentidos, cuya información provenía de un solo proveedor, la Iglesia, abrió paso a una combinación fantástica de gente, lugares, culturas e ideas. Y, por muchas razones, la expansión de la mente de la gente puede haber añadido una dosis de preocupación humanitaria a sus emociones y creencias (Pinker, 2011, cap. 4)<sup>41</sup>.

Hay dos aspectos más en la teoría de Pinker que son relevantes para el argumento de que la empatía es central en la construcción de la memoria colectiva. El primero tiene que ver con la idea que Peter

---

<sup>41</sup> «*The growth of writing and literacy strikes me as the best candidate for an exogenous change that helped set off the Humanitarian Revolution. The pokey little world of village and clan, accessible through the five senses and informed by a single content provider, the church, gave way to a phantasmagoria of people, places, cultures and ideas. And for several reasons, the expansion of people's minds could have added a dose of humanitarianism to their emotions and their beliefs.*».

Singer (2011) presentó en su libro *The Expanding Circle*, publicado por primera vez en 1981: la gente va haciéndose cada vez más inclusiva en su forma de valorar los intereses de los otros como propios (incluso aquellos de seres no humanos). Como señalé anteriormente, cuando Jeffrey Alexander habla de trauma cultural también resalta la importancia de verse a uno mismo como parte de una colectividad al expandir «el círculo del nosotros» (2004, p. 1). Es más fácil permanecer indiferentes cuando vemos como «otros» a aquellos que sufren. Sin embargo, algo especialmente relevante para mi análisis de los medios de la memoria es el rol que Pinker atribuye a la escritura y a la alfabetización en la expansión de este círculo, no porque yo trabaje con textos, sino por la analogía que podemos establecer entre las obras literarias y otras formas de expresión cultural. El arte mimético —al igual que las obras citadas por Pinker— puede representar la realidad de otros de manera tal que la veamos como si pudiera ser propia. Mi hipótesis es que las operaciones simbólicas en formas artísticas que no son necesariamente miméticas pueden apelar a nuestros sentidos y hacer también «sentir» la forma en que otros sienten.

Pinker documenta las formas en las que, como seres humanos, podemos ser receptivos a lo que sienten aquellos que son cercanos a nosotros y con quienes estamos relacionados, y, en cambio, ser totalmente indiferentes o incluso crueles con aquellos que consideramos ajenos o extraños. Leer, según Pinker, es una tecnología de «toma de perspectiva». Al adentrarse en los pensamientos y sentimientos de otros a través de la lectura, el lector está compartiendo sus actitudes y reacciones, aunque sea de manera temporal. Pinker dice que es diferente adoptar el punto de vista de una persona que sentir compasión por ella, pero admite que una cosa puede conducir a la otra:

Entrar en el punto de vista de otro te recuerda que ese otro tiene una conciencia en primera persona, en tiempo presente, que es muy similar a la tuya, aunque no sea la tuya. De ese descubrimiento no hay un gran salto al de suponer que el hábito de leer las palabras

de otra gente puede llevarte al hábito de entrar en la mente de otros, incluso en sus placeres y sus dolores (Pinker, 2011, cap. 4)<sup>42</sup>.

Distintas formas de representación cultural también hacen posible analizar y explicar los mecanismos que funcionan en los memoriales capaces de producir identificación y compasión en los espectadores.

Parte de las reservas que Pinker expresa con respecto a la empatía tiene que ver con los diferentes significados que toma el término: la palabra ha sido usada para nombrar experiencias mentales y emocionales muy distintas: de la compasión al contagio emocional, hasta la proyección de uno mismo en la situación de otro, ver el mundo desde la perspectiva de otro o «mentalizar», que para algunos significa descubrir lo que otro está pensando. Muchas de estas experiencias, incluso cuando permiten identificar los sentimientos y perspectivas de otros, no se acercan realmente a sentir compasión y mucho menos a tomar medidas para ayudar a los otros. Pinker demuestra que podemos adivinar lo que otros sienten y utilizar ese saber para aprovecharnos de ellos, o que nuestra reacción al sentirnos angustiados por el sufrimiento de otros puede llevarnos, más bien, a tratar de evitar saber lo que les pasa (capítulo 9). Sin embargo, para Pinker incluso la compasión —el tipo de empatía que nos conduce a preocuparnos emocionalmente por otros— solo funciona en ciertas circunstancias, y la sociedad necesita otros medios tales como la razón, la argumentación moral abstracta, y políticas y normas para crear sociedades justas y pacíficas. Es evidente que la CVR utilizó muchas de estas herramientas para crear conciencia acerca de las atrocidades cometidas en el Perú y acerca de las prácticas discriminatorias que las permitieron: el informe, los datos recogidos, los archivos, las estadísticas, la demanda de reparaciones y el comentario

---

<sup>42</sup> «Stepping in someone else's vantage point reminds you that the other fellow has a first-person, present-tense, ongoing stream of consciousness that is very much like your own but not the same as your own. It's not a big leap to suppose that the habit of reading other people's words could put one in the habit of entering other people's minds, including the pleasures and pains».

moral en las páginas y discursos escritos por los comisionados. Todos esos medios apelaban a formas legales y racionales de promover la paz. Sin embargo, las iniciativas tomadas por la CVR también apuntaban a la necesidad de cambiar la forma en que la gente sentía. Esta manera de entender su misión, por su parte, ha influenciado a otras iniciativas de memoria en el país que apelan a la empatía como la manera de construir una perspectiva colectiva del pasado.

La empatía juega un rol importante en nuestra capacidad para recibir la experiencia de otros como parte de nuestro pasado común. Hay paralelos entre la forma en que «recordamos» nuestras experiencias y en la manera en que entendemos las experiencias de otros de manera empática. Muchos investigadores consideran que ciertas formas de actividad cerebral responden a una sensación de identificación: puedo entender lo que otra persona siente porque las partes de mi cerebro que experimentan ciertas emociones se activan cuando reconozco esas emociones en otros. La mayor parte de la investigación actual se basa en evidencia de imágenes por resonancia magnética funcional (fMRI por sus siglas en inglés, que usaremos en adelante), que dan evidencia de que observar o imaginar el dolor de otros produce actividad neuronal que corresponde a la experiencia directa de la sensación de dolor en uno mismo<sup>43</sup>. Sin embargo, como aclara Pinker, la definición de la empatía misma es problemática: ¿estos observadores se sienten alterados porque temen por ellos mismos o verdaderamente «comparten» el dolor ajeno? Hay importantes distinciones entre, por ejemplo, empatía cognitiva y empatía emocional<sup>44</sup>; sin embargo, incluso si entender lo que otros piensan o sienten no necesariamente nos conduce a la compasión, algunos

---

<sup>43</sup> Los estudios recientes en neurociencia señalan la posibilidad de identificar una red neuronal central para la empatía. Véase Yan Fan, Moritz de Greck, Northoff (2011) y Lamm, Decety, Singer (2011). Con respecto a la evaluación de los avances en la investigación de la empatía en las neurociencias cognitivas puede verse Gerdes y Segal (2011), Singer y Lamm (2009) y Nakao e Itakura (2009).

<sup>44</sup> Véase Schnell, Bluschke, Konradt y Walter, 2011.

investigadores sugieren que puede haber una interacción entre diferentes sistemas empáticos (Shamay-Tsoory, 2011, pp. 22-23). Entender lo que otros sienten puede ser compatible con compartir esos sentimientos. La empatía cognitiva y la empatía emocional pueden activarse de distintas maneras, pero las respuestas de compasión al dolor ajeno muy probablemente involucran ambos sistemas, dependiendo del contexto y las condiciones que los activen.

Argumento que, dado que la empatía supone visualizar o imaginar los sentimientos de otros, los aspectos cognitivos de la empatía ape-  
lanm por lo menos en parte, a los mismos mecanismos involucrados en recordar. La memoria es, después de todo, una forma de visualización, de proyectar el pasado en la mente y esto crea actividad neuronal que también puede ser considerada «vicaria»: la sensación de que estoy «reviviendo» una experiencia es similar a la sensación de «vivir la experiencia de otro»<sup>45</sup>. Esto parece ser corroborado por la investigación en neurociencia que encuentra evidencia de que la red neuronal central responde al procesamiento de la memoria autobiográfica y la llamada «teoría de la mente» o la capacidad de entender el comportamiento de otros y su relación con los pensamientos, emociones y creencias<sup>46</sup>. En palabras de Jason P. Mitchell, la misma red de regiones (que incluye el córtex medio prefrontal y partes del córtex parietal lateral y medio)

---

<sup>45</sup> Debo aclarar que la memoria a la que me refiero, la que «revive» eventos del pasado, es específicamente la memoria episódica y no necesariamente otros tipos de memoria.

<sup>46</sup> En la última década, numerosos experimentos han intentado usar imágenes de actividad neuronal para registrar la forma en que el proceso de recordar simula procesos usados para inccribir las memorias en primera instancia (lo que es consignado en el momento en que lo experimentamos). Algunos ejemplos de este tipo de experimento pueden encontrarse en Nyberg, Habib, McIntosh y Tulving (2000). Algo incluso más relevante para este punto son los estudios metaanalíticos que sugieren una coincidencia entre la memoria autobiográfica y la «teoría de la mente». Estos estudios demuestran que el recuerdo de memorias autobiográficas está implicado en las inferencias que podemos hacer acerca del estado mental de otras personas (Shamay-Tsoori, 2011, p. 22). Véase también Spreng, Mar & Kim (2009).

se ve involucrada en hacer inferencias acerca de lo que otros piensan y sienten:

[...] fenómenos aparentemente distintos —especialmente las habilidades de recordar el pasado, imaginar el futuro y visualizar la distribución espacial— sugieren la existencia de un sistema común de procesos cognitivos dedicados a proyectar al sujeto a mundos física, mental y temporalmente diferentes de los que experimenta en el momento (Mitchell, 2009, p. 1309)<sup>47</sup>.

Teóricos y críticos del trauma social han notado intuitivamente estas conexiones entre la experiencia de nuestros propios recuerdos y la habilidad de sentir empatía por otros. Estas intuiciones han animado una serie de acercamientos a la noción de «recordar» con otros: trabajos como el libro de Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (2003) y el concepto de postmemoria de Marianne Hirsch (1999) revelan la necesidad de conceptualizar las formas en que entendemos el trauma social cuando no hemos sido víctimas directas de los eventos. El principio que guía estos acercamientos es la noción de que podemos «recordar» la experiencia traumática de otros (Sontag, 2003a; Hirsch, 1997). En su libro *Empathic Vision*, Jill Bennett (2005) examina las formas en que el arte contemporáneo representa la memoria de trauma. En *Threshold of the Visible World*, Kaja Silverman (1996) acuñó el término «recuerdo heteropático» para hablar de «memorias implantadas» que nos permiten participar en los deseos, las batallas y el sufrimiento ajeno (p. 185). Silverman escribe sobre textos e imágenes capaces de provocar memorias «sintéticas», núcleos asociativos cargados libidinalmente que funcionan como si fueran elementos mnemónicos (p. 185).

---

<sup>47</sup> «[...] seemingly distinct phenomena—notably, the abilities to remember the past, imagine the future and visualize spatial layouts—suggesting the existence of a common set of cognitive processes devoted to projecting oneself into worlds that differ mentally, temporally or physically from one's current experience».

De manera similar, Alison Landsberg (2004) usa el término «memoria prostética» para explicar la forma en que un sujeto se adhiere a una historia mayor que el propio yo (p. 2). Estas críticas se distancian de la idea de apropiarse de la posición de la víctima: se cuidan de aclarar que los sentimientos de compasión por los otros no son los mismos sentimientos de aquellos que han sufrido atrocidades en carne propia<sup>48</sup>. La intuición de Marianne Hirsch de que uno también puede «recordar» el sufrimiento de otros parece tener una base en los procesos que ocurren en nuestro cerebro.

Así como Pinker escribe acerca del potencial de la literatura para activar nuestra habilidad para sentir compasión por otros, muchas de estas críticas examinan cómo diferentes productos culturales involucran al público general haciéndole compartir memorias de un pasado traumático que no vivió de manera directa. En muchos casos el foco ha sido la fotografía, las películas y las artes visuales en general, pero Landsberg también intenta teorizar sobre la experiencia de lo que ella llama «espacio transferencial», donde el término espacio puede ser usado metafóricamente o puede referirse a espacios de memoria creados, por ejemplo, por un museo (Landsberg, 2004, pp. 135-136).

En *Mourning and Memory*, Rebecca Saunders y Kamran Aghaie (2005) presentan una clasificación de iniciativas de memoria: algunas, nos dicen, son temporalizadas, ocurren en el tiempo —performances, aniversarios— mientras que otras son espacializadas, es decir, construyen espacios de memoria, como monumentos y museos (p. 21). La colección *The Art of Truth-Telling about Authoritarian Rule* (Bilbija y otros, 2005) presenta una amplia variedad de artefactos culturales

---

<sup>48</sup> Jason P. Mitchell (2009) explica el proceso de hacer inferencias acerca del estado mental de otros: (i) generar un facsímil simulado del hipotético estado mental de uno mismo en una situación dada, (ii) sorprender el propio estado mental del momento y (iii) decidir la adecuación del estado simulado para entender a otra persona en particular. En otras palabras, el yo reconoce la circunstancia por la que el otro está pasando y puede «sentir» su estado mental, sabiendo que la experiencia no es propia.

creados para construir memoria colectiva: las editoras presentan categorías amplias —narrativa, performance, artes gráficas, artes plásticas—, y los ensayos incluidos en la colección estudian ejemplos particulares de humor político gráfico, canciones de protesta y «escraches»<sup>49</sup> como performance. Algunas de las prácticas que estudian son específicas de una cultura: por ejemplo, Kimberly Wedeven Segall escribe acerca del «shiyee» kurdo, un tipo de canción que celebra la valentía, pero también el duelo por la pérdida del ser querido (Wedeven Segall, 2005, p. 140). Otras formas de conmemoración se han extendido a través de distintos países, como la de llevar fotos ampliadas de los desaparecidos en un gesto que simultáneamente los honra y demanda justicia.

En el Perú, el efecto del mandato de recordar ha producido un gran número de iniciativas en diferentes áreas y en una increíble variedad de medios y géneros artísticos. Como mencioné antes, muchos artistas apelaban a la memoria colectiva desde dos décadas antes del informe de la CVR y de *Yuyanapaq*, pero en los años posteriores al informe se ha visto una explosión de memoriales espaciales y temporales: lugares de memoria, vigilias anuales para demandar la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos, proyectos artísticos colectivos. El último libro de Cynthia Milton, *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru* (2014), presenta acercamientos recientes a cómo las artes gráficas, las performances y la literatura conmemoran la violencia en el país. El año 2013 marcó el décimo aniversario del informe y las actividades en torno a la fecha revelaron no solamente la existencia de muchos grupos comprometidos con la transmisión de los hallazgos del informe de la CVR a nuevas generaciones, sino también la de sectores de la población que todavía se resisten al contenido

---

<sup>49</sup> El término «escrache» se refiere a una práctica originada por grupos de hijos de los desaparecidos víctimas de la dictadura argentina durante la guerra sucia. Los miembros de estas organizaciones hacen actividades para identificar a perpetradores de abusos a los derechos humanos haciendo marchas y graffiti colectivos frente a sus casas.

y al lenguaje del informe<sup>50</sup>. Sin embargo, el escepticismo y el negacionismo de algunos solo parece incitar la necesidad de otros en insistir en la importancia de la transmisión de la memoria de los hechos al público general.

En los capítulos que siguen analizaré los mecanismos específicos activados por algunos de los proyectos que causaron cierto impacto en la creación de memoria colectiva en el Perú, enfocándome en tres tipos de iniciativas: el uso de fotografía y de artes visuales, los memoriales centrados en la función de la metonimia y el uso de espacios reales y virtuales creados como *lieux de mémoire*. Lejos de intentar hacer un catálogo de la inmensa variedad de trabajos de memoria que han aparecido en el Perú en los últimos años, mi objetivo es entender la manera en la que algunos de ellos tienen efecto en hacer que el público recuerde el dolor ajeno, expandiendo «el círculo del nosotros».

La construcción de estas memorias compartidas apela en algunos casos a los aspectos más racionales: la información, la evidencia material, los documentos históricos, etcétera. Podemos asumir que el tipo de información que la CVR y otras organizaciones pusieron a disposición del público activó formas de «empatía cognitiva». En otros casos, más allá de los fríos datos, podemos ver muchas formas de memorialización como un llamado a las sensaciones, los sentimientos y los afectos.

El capítulo 2, titulado «Ver, saber, sentir: verdad y emoción en las imágenes», explora la forma en que la fotografía ha sido usada para memorializar los años de violencia en el Perú desde la exposición de fotos organizada por la CVR, y analiza los principios que guían las conexiones establecidas entre imágenes y memoria colectiva.

---

<sup>50</sup> Un ejemplo fue el debate en la Municipalidad de Lima sobre la organización de visitas guiadas a sitios de memoria. Uno de los miembros del consejo incluso objetaba el uso del término «conflicto armado interno» utilizado por el reporte de la CVR. Véase la nota de Javier Torres Seoane «La mala memoria de los regidores del PPC» en <http://lamula.pe/2013/08/08/la-mala-memoria-de-los-regidores-del-ppc/javierto/>

Al usar fotografías la CVR apuntaba a combinar la idea de la foto como evidencia de los hechos con el aspecto emocional de las imágenes. Como señalaba Roland Barthes, las fotografías congelan las imágenes en un momento en el pasado. Lo que muestran es algo que necesariamente estuvo, pero ya no está (Barthes, 1981, p. 80). Por un lado, ofrecen un testimonio de la existencia de lo que representan; por otro, dada su relación con el pasado, con lo que ya no está más, nos «asaltan»<sup>51</sup>.

Esta cualidad polisémica de la imagen fotográfica entra en juego de manera especial en la memoria de trauma social. Como evidencia, las fotos ‘capturan’, apprehenden la realidad. La CVR usó archivos periódicos en su investigación, y también tuvo acceso a fotos tomadas por activistas que intentaban documentar los abusos cometidos en contra de aquellos que representaban.

El hecho de que las fotos funcionen como índice, el hecho de que puedan ser leídas como huellas de la realidad, también está en la base de la práctica por la cual los parientes de los desaparecidos llevan grandes ampliaciones de sus fotos carnet: la foto carnet es la prueba oficial de que la persona existe. El Estado supuestamente es quien expide los documentos que usan esas fotos como una forma de identificar a los ciudadanos. Confrontado con esas fotos, el Estado no puede negar que los desaparecidos hayan existido en la realidad.

Pero las fotos transmiten sentido más allá de sus propiedades indizadoras y la CVR esperaba que el público se conmoviera con ellas. Las fotos debían suscitar identificación y compasión.

Un tipo diferente de imagen, las imágenes creadas por pintores populares en las artes tradicionales, también se usó para apelar a la memoria colectiva. Los artistas de Sarhua, un pueblo devastado por la violencia política, y Edilberto Jiménez, un artista y antropólogo con una estrecha conexión familiar con la tradición de los retablos, ejemplifican las

---

<sup>51</sup> La sensación de que las fotos asaltan nuestra memoria como fantasmas ha sido explorada por Roland Barthes (1981), Walter Benjamin (1988) y Susan Sontag (1977, 2003). Profundizaré esta idea en el siguiente capítulo.

formas en que el arte pictórico ofrece representaciones de la realidad y se presentan como medios válidos para la transmisión de la memoria traumática<sup>52</sup>.

El capítulo 3, titulado «Cosas y nombres», identifica un mecanismo común en la memorialización: la metonimia parece ser una estrategia frecuente en memoriales que despiertan empatía en el público. Colecciones de objetos que asociamos con los desaparecidos o las representaciones fotográficas de esos objetos pasan a representar los cuerpos de las víctimas. Las listas de nombres, que con frecuencia exhiben memoriales de trauma social, operan de manera similar: más que un signo que podemos conectar directamente con un referente, los nombres propios en estos memoriales funcionan como un atributo de humanidad, del «ser persona», y nos hacen reconocer que la víctima una vez tuvo una identidad y ahora ya no existe.

«Cosas y nombres» explora las operaciones cognitivas que nos conmueven cuando comprendemos la pérdida al ver un objeto, una prenda de ropa de una víctima o una larga lista de nombres en un monumento. Mostraré el potencial de la metonimia para producir empatía analizando las fotografías que Domingo Giribaldi presentó como parte de la exposición «Si no vuelvo búsqüenme en Putis». En estas fotografías, objetos aislados recobrados de una fosa común en un pueblo destruido en la época del terrorismo evocan los cuerpos de las víctimas y la capacidad de sus parientes de identificar sus restos por medio de esos objetos.

La idea de objetos que representan a aquellos que no están más ha sido utilizada para conmemorar a víctimas de otros eventos históricos traumáticos, desde cruces para marcar el espacio en el que alguien murió, hasta montañas de zapatos en museos que honran a las víctimas

---

<sup>52</sup> Una selección de ensayos e imágenes de Edilberto Jiménez fue publicada en inglés en el libro de Cynthia Milton *Art from a Fractured Past: Memory and Truth Telling in Post-Shining Path Peru* (2014). En el Perú su obra circuló en el libro *Chungui, violencia y trazos de memoria* (2009).

del Holocausto. En el Perú varias iniciativas honran a las víctimas de la violencia coleccionando objetos que los representan. Probablemente la más notoria es El Ojo que Lloro, la escultura de Lika Mutal, que reproduce a su alrededor un laberinto hecho de piedras inscritas con los nombres de las víctimas del conflicto. Otro ejemplo del mismo mecanismo es «La chalina de la esperanza», una chalina kilométrica hecha de segmentos tejidos por parientes y amigos de las víctimas con los nombres de estas.

La premisa que guía este capítulo es que las cosas y los nombres activan procesos cognitivos complejos, tales como decodificar la metonimia. Esto, a su vez, despierta formas de identificación muy poderosas.

El último capítulo, «Espacios para recordar», se ocupa de la proliferación de *lieux de mémoire* en muchas de las áreas más afectadas por la violencia. Analiza los debates políticos que la creación de estos espacios desata, considerando también las diferencias entre iniciativas institucionales y espacios creados por activistas y grupos independientes. También explica las diferentes funciones que operan en los espacios públicos: algunos de estos espacios buscan crear un lugar de reflexión; otros apelan a un sentido de un aura al recordar a sus visitantes que los eventos trágicos tuvieron lugar en ese espacio; algunos buscan conectar el pasado con una fuerte noción de identidad colectiva que debe tener una proyección hacia el futuro; y, por último, algunos buscan desterritorializar la memoria llevándola a las calles y a la vida diaria de los ciudadanos.

El Perú despertó a la urgencia de recobrar un sentido de colectividad con respecto a su pasado traumático en un periodo histórico en el que internet y las comunicaciones electrónicas ya se habían establecido como la forma más efectiva de contacto entre las generaciones más jóvenes. En paralelo a los memoriales, que ocupan un espacio material, los activistas peruanos han creado una serie de memoriales en el ciberespacio —páginas web, blogs, muros de Facebook— para acceder a distintas audiencias con el mensaje de la necesidad de recordar.

En la última sección del capítulo compararé las formas en las que estos lugares de memoria virtuales apelan al público con las que operan en museos más tradicionales, en los que lo que importa es la experiencia física. Por medio del análisis de una iniciativa particular de Facebook, «Un día en la memoria», demostraré que este tipo de espacios apelan más a formas de empatía cognitiva, mientras los memoriales tradicionales —que dependen más de la interacción corporal con el espacio— apuntan más a provocar afecto y empatía emocional.

Al investigar las formas en que los memoriales en Perú usan imágenes, referencias metonímicas y espacios reales y virtuales espero iluminar también otros mecanismos generales que activan la empatía —ya sea emocional o cognitiva— y que al hacerlo promueven la sensación de compartir experiencias. El arte y los artefactos culturales tienen el potencial de impactar al público con diferentes formas de comprensión de la experiencia ajena en formas que trascienden la transmisión directa de información. Al participar en iniciativas de memoria, el público tiene distintos canales de acceso al pasado que no han experimentado en carne propia, y así, en cierta medida, pueden recordar el dolor de otros. Esto podría, entonces, crear potencialmente una forma de comunidad nacional unida bajo el lema «¡Nunca más!», y así el recuerdo de un pasado doloroso podría ser el camino hacia un futuro mejor.



## CAPÍTULO 1

### VER, SABER, SENTIR: VERDAD Y EMOCIÓN EN LAS IMÁGENES

La evidencia visual fue crucial en el proceso transicional en el Perú. El gobierno de Alberto Fujimori, que estuvo en el poder por una década, finalizó con un escándalo luego de que se descubrieron videos en los que el principal asesor de Fujimori, Vladimiro Montesinos, aparecía pagando sobornos a políticos, jueces, generales del ejército, empresarios y propietarios de medios de prensa y televisión<sup>1</sup>. La revelación de lo extendido y profundo de la corrupción del gobierno y el reconocimiento de su responsabilidad directa en las violaciones a los derechos humanos llevó a la caída de Fujimori y Montesinos y a la formación del gobierno de transición que presidió Valentín Paniagua.

Estos videos constituían prueba incontrovertible de la propagación de la corrupción en el gobierno; después de todo, el público lo había visto con sus propios ojos. Como demuestra Earl Conee, el uso de la metáfora «ver la verdad» está profundamente asentado en formas de expresar lo que es evidente, pues tendemos a confiar en la inmediatez que la visión sugiere (Conee, 1998, p. 851). Sin embargo, mientras que los videos fueron presentados como evidencia de los crímenes, al mismo tiempo socavaron la confianza no solo en el corrupto gobierno,

---

<sup>1</sup> *Videomania*. [http://www.economist.com/node/498799?Story\\_ID=498799](http://www.economist.com/node/498799?Story_ID=498799).

sino en los propios medios: los propietarios de cuatro canales de televisión se encontraban entre aquellos sobornados por Montesinos para censurar a la oposición. El medio utilizado para revelar la verdad también revelaba su propia susceptibilidad a la manipulación: la televisión estaba lejos de garantizar un acceso directo a los hechos, incluso cuando pretendiera mostrar evidencia material en los videos que fueron la principal causa de la caída del régimen Fujimori-Montesinos.

En una versión posmoderna de la paradoja del mentiroso, la transmisión de los videos de Montesinos en la televisión peruana puso en evidencia la idea de que el medio que se suponía que debía registrar y revelar la realidad era en el fondo susceptible a la manipulación y el engaño. En ese contexto, la decisión de la CVR de usar el fotoperiodismo como un medio privilegiado para articular una narrativa debe ser analizada como una estrategia para restablecer credibilidad, apelando a la capacidad de empatía del público. Lejos de las vertiginosas imágenes de las pantallas de televisión, las fotos de los archivos periodísticos fueron usadas como puntos de referencia en lo que la CVR llamó «el relato visual del conflicto armado interno». Este relato visual fue presentado en la exposición *Yuyanapaq* y el libro del mismo nombre.

Los videos que se mostraban en la televisión repetían interminablemente la misma escena actuada por distintos personajes: Montesinos sobornando a una personalidad del gobierno o de los medios, una tras otra. Esas imágenes mantuvieron a los peruanos en una parálisis de horror, como una escena prima, fuera de la historia. Por contraste, las fotografías utilizadas por la CVR fueron curadas de manera tal que mostraban un desarrollo histórico: trataban de articular las causas y efectos, ofrecían evidencia y también intentaban mostrar el rostro humano de la violencia.

Este capítulo se ocupará en primera instancia de la fotografía, pues figuró prominentemente en la articulación que la CVR hizo de su mensaje. Sin embargo, en la última sección, también examinaré la forma en la que el arte pictórico tradicional ha reclamado un lugar en

la representación de la verdad. Estas manifestaciones tan distintas de la visualidad, la que supuestamente captura la realidad tal cual es y la que es un producto de la imaginación del artista, se presentan como medios efectivos para representar eventos «reales» y para comunicar los hechos a quienes ven las imágenes y, al mismo tiempo, provocar una respuesta emocional.

Para la CVR la foto fija se convirtió en el instrumento privilegiado para compartir memorias, en fuerte contraste con los videos. Esto parece corresponder a la especificidad de la imagen fotográfica tal como la entendió Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea (Sontag, 2003b, pp. 15-16).

La investigación sobre la atención y la percepción visual parece confirmar la intuición de Sontag. Jeremy Wolfe y Yoana I. Kuzmova, del laboratorio de atención visual de la Universidad de Harvard, aseguran que unos pocos segundos de ver una imagen de una escena o de un objeto son suficientes para crear un recuerdo de esa imagen. Miles de imágenes son codificadas en la memoria y pueden ser retenidas por largos periodos de tiempo con un algo nivel de precisión (Wolfe, Reijnen, Van Wert & Kuzmova, 2009, p. 469). Al usar fotografías de archivo, la CVR apelaba a generaciones de peruanos que habían visto esas imágenes en el pasado, de manera que, por un lado, podían rememorar las imágenes, y por otro, conectarlas a la historia de violencia que la comisión trataba de articular. Al mismo tiempo, al exhibir las imágenes

estaba creando nuevas memorias en aquellos que veían las fotos por primera vez, grabando esas imágenes como la historia que debía ser escrita, repetida y recordada. La historia de la exposición fotográfica *Yuyanapaq, para recordar* está en el centro del rol prevalente de las imágenes en la etapa inaugurada por el informe de la Comisión.

Las imágenes de *Yuyanapaq* fueron usadas no solo para establecer «la verdad», sino también para actuar como marcadores de memoria, para conmemorar los eventos y para generar respuestas emocionales por parte de los espectadores. Esas fotografías presentaban a la sociedad peruana la noción de que existe una relación entre las imágenes, la representación de la realidad y la memoria colectiva. El análisis de *Yuyanapaq* servirá para abrir la reflexión acerca de los aspectos visuales de la construcción de la memoria de trauma social.

## 1. *YUYANAPAQ*: USAR IMÁGENES PARA RECORDAR

La palabra quechua *Yuyanapaq* fue escogida para el título de la exposición que resultó de la investigación de la CVR. El uso de una palabra quechua en el título de la exposición podría sugerir que las víctimas de la guerra interna y sus parientes —la mayor parte quechuahablantes— eran la audiencia principal de *Yuyanapaq*. En el título de la exposición se traduce el término como «para recordar», pero en su discurso de inauguración de la muestra Salón Lerner Febres explicó que la palabra también puede traducirse como «despertarse». Lerner, filósofo y entonces rector de la Universidad Católica, insistió en el hecho de que recordar y despertarse eran dos formas de recobrar la conciencia, el entendimiento y el control sobre nuestras circunstancias presentes y pasadas<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Salomón Lerner Febres. «Inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq* – Palabras del presidente de la CVR». <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>.

En el discurso, Lerner presentó las fotografías como un llamado a la nación: «Apelamos a su capacidad de comprender y de reflexionar, pero al mismo tiempo convocamos sus sentidos y sus emociones, su sensibilidad moral» (Lerner, 2003b). Las diferencias entre las dos formas de recobrar conciencia que menciona son, sin embargo, muy significativas. Mientras la información visual que proveen las fotos podría activar memorias de experiencias pasadas para aquellos que las sufrieron, el llamado a la nación por parte de Lerner y su énfasis en el «despertar» revelan que está refiriéndose a la nación que permaneció indiferente a la violencia, la que necesita descubrir ese pasado terrible y conmemorarlo.

En el título de la exposición y en el discurso de Lerner podemos avistar ya algunos de los problemas de fondo que la CVR estaba tratando de resolver. El subtítulo de la exposición, «Un relato visual del conflicto armado interno en el Perú», presenta de manera explícita el propósito de mostrar las fotografías: contar la historia de la CVR usando imágenes. La CVR constituyó lo que Jeffrey C. Alexander llamó «grupo portador». Alexander usa el término para referirse a un grupo capaz de articular ciertos eventos de la historia de una comunidad como una narrativa que ayude a restaurar la memoria colectiva. Sin embargo, para la CVR, establecer un sentido de colectividad era en sí mismo parte del problema: ¿cómo dirigirse a una nación y dentro de una misma narrativa a aquellos que habían sido víctimas de la violencia más cruel por parte del Estado que debía representarlos y, al mismo tiempo, a aquellos que habían permanecido indiferentes ante la desaparición de miles de sus conciudadanos? Mientras el título en quechua parece dirigirse a aquellos que no son hablantes del castellano y que constituyen la mayoría de las víctimas, los subtítulos y la presentación, con su llamado a una nación con la capacidad racional y emocional para confrontar las imágenes, parecen dirigirse a la parte de la población que no tuvo una experiencia directa de esta historia de violencia, que accede a ella solamente a través de las imágenes.

La CVR estaba, de hecho, tratando de construir una memoria colectiva que unificara a la nación, pero el tema de la memoria era más complejo por el hecho de que víctimas y perpetradores podían recordar eventos que los sectores más privilegiados de la sociedad, consciente o inconscientemente, ignoraban.

El mandato de la CVR no era solamente investigar la verdad sobre el periodo de violencia política sufrido por el país, sino también hacerla pública (CVR, 2004, p. 9). Salomón Lerner Febres, su presidente, trató repetidamente de expresar su horror al presentar los resultados de las investigaciones de la comisión: el número de víctimas era al mismo tiempo excesivo e insuficiente para explicar las dimensiones de la tragedia (pp. 9-10)<sup>3</sup>. Los informes y discursos de la CVR revelan una y otra vez la dificultad de comunicar sus terribles hallazgos. Lerner no cuestiona la posibilidad de establecer los hechos, pero en cambio habla de dos cosas inadmisibles: una es la enormidad de los hechos, pero tan terrible como las atrocidades mismas era el hecho de que tantos peruanos permanecieran indiferentes ante ellas: «El informe que le entregamos expone, pues, un doble escándalo: el del asesinato, la desaparición y la tortura en gran escala, y el de la indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humanitaria y no lo hicieron» (p. 9).

A pesar de que los documentos de la CVR detallan sus métodos para establecer los hechos, estos documentos también revelan preocupación sobre la manera de presentar estos hechos al público. En el lenguaje de la CVR hay una clara conciencia de su rol de grupo portador y su responsabilidad al articular la historia del trauma sufrido por los peruanos. En palabras de Lerner, «Entre las diversas formas en que cabe entender nuestra misión, es posible decir que a la Comisión de la Verdad y Reconciliación le tocó erigirse en una voz institucional

---

<sup>3</sup> Tomo los datos de la versión abreviada del reporte, *Hatun Willakuy. Versión abreviada del informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (CVR, 2004).

que diera testimonio de lo sucedido» (Lerner, 2003b, p. 18). La CVR necesitaba difundir sus hallazgos de manera que pudieran comunicar al mismo tiempo el tremendo alcance de la violencia y de las circunstancias que la permitieron y, al mismo tiempo, llegar a diferentes sectores de la sociedad peruana para así acabar con la represión y la indiferencia. Alcanzar esta meta implicaba una serie de opciones estéticas que le dieron al fotoperiodismo un papel central en la forma en que la memoria fue articulada a partir del informe de la CVR.

En su introducción al libro *Yuyanapaq*, Lerner habla de las formas en las que la CVR intentó establecer los hechos, y de la importancia de las audiencias públicas y los testimonios orales en el proceso de reconstruir la historia de la violencia en el Perú. Y, aunque resalta la importancia de hacer oír las voces de las víctimas, también explica que los archivos fotográficos fueron un recurso invaluable para los esfuerzos de la CVR porque las imágenes ayudan a la «aprehensión y preservación visual de la historia» (Lerner, 2003a, p. 18). Esto enfatiza la idea de que la fotografía constituye una huella de la realidad. Las imágenes fotográficas son entendidas como trazas de una realidad externa que pueden preservarse para volver a ellas en el futuro.

El comisionado Carlos Iván Degregori, en un discurso que también fue publicado en el libro, presenta algunos de los métodos usados por la CVR en la búsqueda de la verdad:

En el cumplimiento de su mandato, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación recogió miles de testimonios, realizó un sinnúmero de entrevistas y consultó bibliotecas y archivos diversos. Pero la verdad no solo aflora en los discursos orales o escritos [...] las imágenes «hablan». En un nivel, ilustran; el soporte visual resulta en este caso complemento del discurso escrito. Sin embargo, también pueden ser vehículos de transmisión de sentido (CVR, 2003b, p. 20).

Las palabras de Degregori apuntan a una cualidad suplementaria de las imágenes: su función va más allá de simplemente ilustrar las palabras. Las imágenes proveen algo que el lenguaje no es capaz de ofrecer.

La página oficial de la CVR contiene una sección titulada «El legado visual», donde se explica hasta qué punto la comisión utilizó fotografías para su trabajo:

La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR), mediante un esfuerzo de rescate de imágenes del periodo 1980-2000, ha investigado cerca de 80 archivos fotográficos a nivel nacional, los mismos que comprenden archivos privados, medios de comunicación, agencias de noticias, Fuerzas Armadas y Policiales, instituciones de derechos humanos, vicariatos y álbumes familiares.

Los archivos fotográficos se usan como fuentes de datos para reconstruir eventos pasados, pero los comisionados insisten en que las fotografías ofrecían una dimensión adicional al valor puramente documental. Lerner, por ejemplo, explica que para la CVR las fotos fueron, desde el comienzo de su trabajo, «no solamente una ayuda en el sentido instrumental del término, sino también una constante inspiración» (CVR, 2003b, p. 18). Tanto en el discurso de Lerner como en el de Degregori, las fotografías proporcionan algo más que simplemente corroborar la información ya conocida por medio de pruebas materiales: cuando Degregori se refiere a las fotografías como vehículos de significado, supone que este significado no es solo un registro de hechos sino algo distinto. «Los documentos visuales que aquí aparecen [...] sintetizan el dolor, la soledad, el desarraigo; pero también la capacidad de respuesta frente a la violencia: el coraje, la resiliencia, la solidaridad» (CVR, 2003b, p. 21). Así, las fotografías se ven como evidencia o prueba de que algo había sucedido, pero también como un vehículo de afectos que también constituyen «la verdad».

Este papel complementario de la fotografía es central para el trabajo de la CVR. Para los comisionados aprehender «la verdad» y comunicarla

no era una tarea fácil. Sentían que presentar los hechos en términos de datos puros no era suficiente. En palabras de Lerner:

Pronto supimos que la verdad —realidad poliédrica, irreductible a una sola dimensión— no solamente ha de ser recuperada en su dimensión inteligible y discursiva, sino también en su aspecto de fuerza demostrativa, que habla a nuestra emotividad y a nuestra sensibilidad y que no se agota en una historia reconstruida sino que se prolonga en sufrimiento humano y en el testimonio de ese sufrimiento —pasado y vivo al mismo tiempo— tal como ha sido preservado en las imágenes de la violencia y de la resistencia humanas (CVR, 2003b, p. 17).

En su introducción a *Mourning and Memory*, Rebecca Saunders y Kamran Aghaie (2005) sostienen que para enfrentar el trauma de una nación es indispensable una integración *afectiva* tanto como una narrativa o cognitiva (pp. 21-22). Podemos ver esta necesidad de apelar al afecto en el discurso de Lerner. Para Lerner, las imágenes parecen dar testimonio de dos maneras: por un lado son demostrativas, tienen la función de presentar y catalogar evidencia; pero por otro también apelan a nuestras emociones al representar el sufrimiento y la resistencia al abuso, y ese aspecto del testimonio de las imágenes no es menos importante que el primero. En su prólogo al libro Lerner recuerda el rol que tuvieron las audiencias públicas en el trabajo de la CVR e insiste en que el testimonio oral de los testigos fue fundamental para la Comisión. Sin embargo, también examina el deber de la CVR de comunicar sus hallazgos al pueblo peruano y expresa la necesidad de un retrato fidedigno de los hechos:

Debía ser un retrato cargado de densidad simbólica y que cumpliera la función de restituir los dramas subjetivos vividos por quienes fueran víctimas de la violencia; tenía que constituir una representación que, al mismo tiempo que hechos, ofreciera un comentario moral sobre los mismos [...] (CVR, 2003b, p. 18).

La forma en que los comisionados vinculan la fotografía a la verdad y al conocimiento conlleva una comprensión particular de los procesos cognitivos que permite establecer la conexión entre lo sensorial y lo emocional. Degregori, antropólogo de profesión, intenta tender un puente entre las «sociedades letradas» y el saber de los pueblos indígenas, reconociendo el rol de la visión en las formas en las que aprehendemos el mundo<sup>4</sup>:

Entre los yagua de la Amazonía, el saber (*ndatará*) es aprehendido primero por la visión. Para conocer las cosas hay que «verlas» en sueños o durante un trance a través del cual el chamán ingresa al mundo de los espíritus para consultarles sobre los enigmas del caso que atiende. En las sociedades letradas no es ya a través de estos medios que se accede al saber y se conserva o se contesta el poder. Sin embargo, en décadas recientes, el desarrollo vertiginoso de los medios audiovisuales ha obligado a replantear las relaciones entre ver, saber y poder. Un saber que surge del ver apela principalmente a intuiciones, sensaciones, sentimientos, que no son necesariamente irracionales ni anticientíficos y pueden más bien ampliar el ámbito de nuestros conocimientos (CVR, 2003b, p. 20).

Degregori puso énfasis en la idea de que el conocimiento no es solo aprehender el mundo de una manera racional. Insistió en que las imágenes no solamente nos dan información acerca del mundo, sino que nos afectan y apelan a nuestras emociones.

Rolando Ames Cobián, otro miembro de la CVR que da una visión panorámica de los veinte años de violencia en su prólogo a *Yuyanapaq*,

---

<sup>4</sup> Es importante notar los esfuerzos de la CVR por tener en cuenta las diferencias culturales. Constantemente tratan de recordar a los peruanos de las ciudades y a los peruanos «letrados» que los pueblos indígenas y los ciudadanos pobres y marginales que constituyeron la mayoría de las víctimas de la violencia eran también parte de su sociedad.

dice que la colección es un viaje visual y anímico, doloroso, pero necesario para vencer el olvido (CVR, 2003b, p. 25). Todos los comisionados se refieren a la doble naturaleza de las fotografías, la visual y la afectiva o espiritual: las fotos retratan los hechos y apelan a un imperativo moral, nos informan y nos conmueven. Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás* (2003), explicó la doble perspectiva al reflexionar acerca del encuadre y el punto de vista. En este libro Sontag revisa su propia desconfianza con respecto a la fotografía tal como la formuló en su ensayo de 1977, *Sobre la fotografía*. Las fotografías no solo proveen un récord, también suponen un testigo, que es el fotógrafo o fotógrafa: «Semejante prestidigitación permite que las fotografías sean registro objetivo y testimonio personal, transcripción o copia fiel de un momento efectivo de la realidad e interpretación de esa realidad: una hazaña que la literatura ha ambicionado durante mucho tiempo, pero que nunca pudo lograr en este sentido literal» (Sontag, 2003b, p. 18).

El acercamiento de la CVR a la fotografía se basó, en primer lugar, en la certeza de que las imágenes fotográficas representan la realidad. El hecho de que además tuvieran un componente emocional en realidad parece derivarse del hecho de que existen objetos, personas y situaciones reales representados en las fotografías. Esta postura puede parecer ingenua. Durante una buena parte del siglo XX, cierta desconfianza con respecto a las imágenes y la representación de la realidad ha estado teñida por tendencias posmodernas que enfatizaban los vínculos entre representación y simulación. Sin embargo, el análisis de la imagen fotográfica ahora está recuperando la validez de los lazos entre representación y realidad. Como Sontag sostiene en el pasaje citado anteriormente, la documentación de una realidad «objetiva» cobra valor, pues es inseparable de la perspectiva de la persona que fotografía. No solamente existió el objeto real, sino que existe un testigo que lo documentó. El mensaje de la fotografía no es solamente «esto sucedió» sino también «así es cómo yo lo vi».

Los comisionados de la CVR mostraron su conocimiento con respecto a los peligros implícitos en el uso de imágenes, pero la elección de crear un «legado visual» asume que se confía, por lo menos hasta cierto grado, en la transparencia del poder fotográfico para retratar la realidad.

## 2. IMÁGENES, FOTOGRAFÍA Y VERDAD

En «The Ethics of Seeing», Marc Fursteanu (2007) analiza las formas en que las teorías postmodernas comprendían la cultura visual como un mero artificio, tan poco confiable como cualquier otro medio (p. 91). Términos como «simulacro», «hiperrealidad» y «espectáculo» asumían que la representación de la realidad era necesariamente imposible, ilusoria. Sin embargo, basado en la manera en la que la propia Sontag corrige su escepticismo de los años setenta y en las ideas de W.J.T. Mitchell (1994) sobre la cultura visual, Furstenau concluye que una de las funciones más importantes de la fotografía es dar testimonio.

El poder testimonial de la fotografía está en el origen del rol que le atribuyó la CVR. Los archivos fotográficos fueron incorporados a la investigación de la CVR no porque los comisionados planearan necesariamente usar fotografías en su informe, sino porque las fotografías se concibieron desde el principio como una fuente para «aprehender y preservar la historia» (CVR, 2003b, p. 18). Esa confianza en la fotografía como evidencia y en la cámara como testigo irrefutable son el fundamento de los numerosos archivos conservados por iglesias, vicariatos y otros aliados de las víctimas. Mientras Nancy Chappell y Mayu Mohanna, las curadoras de la exposición *Yuyanapaq*, explican el cuidado con el que construyeron una narrativa específica de los años de la violencia a través de trabajo museográfico y de la selección y la disposición de las imágenes, y al mismo tiempo toman por descontado que estaban trabajando con documentos cuya intención fue desde el principio funcionar como huellas de los eventos y registro de la realidad.

En una entrevista concedida a Elena Goday, Chappell recuerda que muchos de los archivos que investigaron mientras trabajaban con la CVR incluían imágenes descarnadas de los muertos y heridos: «Lo que habían hecho era fotografiar para denunciar [...] “mira, a mi hijo le partieron la cara”» (Goday, 2011, p. 106). La foto se sostiene como documentación de lo ocurrido. En palabras de Furstenau:

[...] las fotografías no nos han distanciado de la realidad. Por el contrario, han aumentado y expandido nuestro sentido de realidad y al mismo tiempo han contribuido a la producción de un contexto complejo y sutil dentro del cual debemos hacer juicios y decisiones acerca de la realidad (Furstenau, 2007, p. 100)<sup>5</sup>.

Mientras el encuadre, el punto de vista, el contexto e incluso la posibilidad de alteraciones necesitan ser considerados cuando se mira a la fotografía como representación de la realidad, en nuestras prácticas cotidianas todavía confiamos en imágenes fotográficas como evidencias. El uso extendido de teléfonos celulares con cámaras, por ejemplo, es prueba de que incluso las fotografías digitales, que podrían considerarse fáciles de alterar, son tomadas como evidencia: «estuve allí, eso realmente pasó y puedo probarlo». En el caso del escándalo de Abu Ghraib las terribles fotos que circularon entre amigos abrieron los ojos del mundo a los abusos cometidos por el ejército norteamericano en Irak. Como notó Sontag en su artículo del *New York Times*, «Regarding the Torture of Others», la administración de George W. Bush apeló a la supuesta distancia entre realidad y representación diciendo que el presidente estaba horrorizado por «las fotografías», como si la culpa del horror estuviera en las imágenes y no en lo que representan (Sontag, 2007).

---

<sup>5</sup> «[...] *photographs have not distanced us from reality. They have, quite the contrary, enlarged and expanded our sense of reality and at the same time, they have contributed to the production of a complex and subtle context within which we have to make judgments and determinations about that reality*».

Los comentarios de la Administración revelan un sentido posmoderno de distancia con respecto a la realidad que debe ser cuestionado por el poder testimonial que la mayoría del público atribuyó a las fotos. Esas imágenes se convirtieron en evidencia material que desacreditó al ejército norteamericano a un nivel sin precedentes.

Las fotografías derivan su valor de verdad de su capacidad indizadora. Las fotografías analógicas, en particular, son vistas como un rastro material de algo real: la huella química de la luz en la película que se produce únicamente porque un objeto real estaba frente a la cámara. En su libro *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Marita Sturken y Lisa Cartwright (2001) sostienen que el arribo de la fotografía digital ha cambiado nuestra relación con la imagen fotográfica: el valor de la imagen digital parece apoyarse en su accesibilidad y su maleabilidad y no en su capacidad de ofrecer un registro único de la realidad. Sturken y Cartwright opinan que la proliferación de imágenes digitales y virtuales ha creado un efecto inflacionario que produce ansiedad con respecto al valor epistemológico de todas las fotografías. Sin embargo, también reconocen que siempre ha sido posible alterar fotografías en formas que podían hacer que su representación de la realidad fuera cuestionable (p. 139). La ambivalencia que sentimos acerca de la fotografía es más compleja que la simple desconfianza con respecto a que puedan haber sido alteradas y se deriva, precisamente, por las expectativas que tenemos de las fotografías como registro de la realidad.

Georfe Didi-Huberman (2008) examina la doble naturaleza de nuestra relación con las imágenes fotográficas en su libro *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Para él, esta doble naturaleza se debe a que esperamos muy poco o demasiado de estas imágenes (p. 33). Por un lado, esperamos que las imágenes fotográficas revelen la verdad y por lo tanto nos frustramos cuando sentimos que lo que muestran es menos que lo que sabemos del evento que representan; por otro, muchas veces descartamos las imágenes como un simulacro, porque

asumimos que la realidad es muy compleja o muy profunda para ser resumida en una imagen. Las fotografías que analiza Didi-Huberman, tomadas por miembros del *Sonderkommando* y sacadas de Auschwitz a escondidas, son casos extremos en medio de un debate acerca de la posibilidad de imaginar y de atribuir imágenes a los eventos más terribles de la historia.

Para Martine Joly (1999), nuestra relación conflictiva con las imágenes se relaciona con nuestras expectativas acerca de la visibilidad de la verdad. Mientras comúnmente decimos cosas como «ver la realidad» también tendemos a decir que «lo esencial es invisible a los ojos» (p. 129). Desde una perspectiva platónica, las imágenes nos pueden alejar de la verdad metafísica y trascendental; las imágenes pueden ser engañosas. Sin embargo, según Joly, podemos atribuir a las imágenes distintos tipos de verdad: por un lado, valorarlas por su naturaleza indizadora, pues las fotos funcionan como huellas materiales de que algo que existió en la realidad; por otro, podemos ver la imagen como un ícono, como algo que representa a partir de su semejanza con un objeto de la realidad. Esto parece responder al mismo tipo de problema que Didi-Huberman tuvo que enfrentar: una imagen es algo demasiado reductor y trivial para representar la inmensidad del horror del Holocausto. Por otro lado, las imágenes no son suficientemente fidedignas, ya que no muestran lo que realmente sucedió. Si son vistas como representativas del Holocausto, como íconos, se les acusa de trivializar un evento que se considera demasiado terrible incluso para «imaginar»<sup>6</sup>. Si, por otro lado, las fotos se ven como índices, como una huella de eventos reales, entonces «fallan» porque no muestran el evento en sí (podemos asumir que el evento sería, por ejemplo, el acto

---

<sup>6</sup> Didi-Huberman (2008) rechaza la noción de que el horror es «inimaginable» o «impensable». El Holocausto sucedió en la realidad y, por lo tanto, no solo fue imaginado, sino llevado a cabo. Didi-Huberman se alinea aquí con Primo Levi, quien sostiene que no es cierto que el testimonio no sea capaz de comunicar la experiencia de los campos de concentración (Didi-Huberman, 2008, p. 25).

mismo de morir en las cámaras de gas)<sup>7</sup>. Este problema, el vínculo entre la representación (tanto en el sentido indizador como en el sentido icónico) y la realidad de las fotografías es solamente una de las objeciones que se le hace a las fotografías.

La otra objeción al valor testimonial de la fotografía tiene que ver con el tema de la recepción. La fotografía parece perder su valor testimonial no porque las fotos puedan ser alteradas y editadas. Como explica Marc Furstenau, lo que los críticos objetan es la proliferación de imágenes que pueden ser reproducidas indefinidamente, generando copias que están cada vez más lejos de los eventos reales que supuestamente representan. Mientras que Furstenau escribe sobre Sontag y otras teorías de la fotografía, sus argumentos también recuerdan la idea de Walter Benjamin de que en la era de la reproducción mecánica la obra de arte está alejada del espectador y por lo tanto el espectador no puede tener una experiencia del aura de la obra (Benjamin, 1988, pp. 217-251). La reproducción mecánica incrementa la posibilidad de diseminar ampliamente la obra de arte, pero hace que pierda su potencial de generar una experiencia única, la sensación de una conexión directa con el proceso artístico. La discusión se aparta de la fotografía como una herramienta para registrar y se enfoca entonces en el problema de la recepción dentro del proceso de representación. ¿Qué es lo que vemos cuando vemos imágenes en fotos? Aparte del contexto original, las fotos podrían perder su sentido original.

Un problema añadido del que los miembros de la CVR y las curadoras de *Yuyanapaq* eran plenamente conscientes era la noción de que las imágenes de eventos traumáticos pierden su potencial de tener un efecto en el espectador, de que los espectadores pueden acabar siendo insensibles ante tal proliferación de imágenes. Carlos Iván Degregori, por ejemplo, escribió que las imágenes se habían vuelto «invisibles»

---

<sup>7</sup> La reacción de rechazo a las fotografías que Didi-Huberman curó para «Mémoires des camps» también es analizada por Jacques Rancière (2009) en *The Emancipated Spectator*.

(CVR, 2003b, p. 20) en el sentido de que el público había dejado de prestarles atención. Esta preocupación también aparecía notablemente en las ideas de Sontag en su libro *On Photography* de 1977. Sontag veía la proliferación de imágenes como una forma de «polución mental», y se quejaba de que las fotografías duplicaban un mundo ya sobrecargado y creaban la impresión de que este era mucho más accesible de lo que realmente era (1977, p. 24). También sentía que los intentos de la fotografía de reforzar una noción de realidad contribuían a un vaciamiento de la noción de realidad misma (p. 179). En otras palabras, Sontag temía lo mismo que muchos otros: que las fotografías contribuyeran a anestesiarnos frente a lo que las imágenes debían representar. En su libro de 2003, *Ante el dolor de los demás*, Sontag revisa su argumento previo de que nuestros sentidos éticos y emocionales están abrumados por imágenes atroces y reconsidera sus opiniones anteriores, que ahora le parecen conservadoras: «Califico este argumento de conservador porque lo que se erosiona es el *sentido* de la realidad. Todavía perdura una realidad que existe con independencia de los intentos de atenuar su autoridad» (Sontag, 2003b, p. 49). Esta vez Sontag quiere reflexionar sobre el hecho de que la realidad no es producto de su representación (ni de la de los medios), y opina que la posición que confunde realidad y espectáculo corre el riesgo de sugerir perversamente que no existe el sufrimiento real en el mundo (p. 110). Por ello, *Ante el dolor de los demás* se ocupa de la forma en que miramos las fotografías cuando les damos el poder de representar. Las imágenes son un intento de representar una realidad que está más allá de ellas. Furstenau, Sontag y las reacciones de la gente alrededor del mundo ante las fotografías de Abu Ghraib confirman que en realidad sí creemos lo que vemos.

No solo les atribuimos ese poder a las fotografías. Las imágenes visuales han sido usadas por mucho tiempo para representar la realidad y los espectadores hemos reaccionado a ellas con distintas nociones de verosimilitud. En el caso peruano, el análisis más interesante de la relación de imágenes no fotográficas con la reconstrucción del pasado violento

de una comunidad ha sido desarrollado por Olga González-Castañeda en su libro *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes* (2011)<sup>8</sup>. González explora la forma en que las escenas de violencia representadas en las tablas pintadas de Sarhua, una pequeña localidad en Ayacucho que fue, como muestra el informe de la CVR (2004, p. 21), la región con mayor concentración de víctimas durante los años de violencia. González estudia cómo esta forma de arte tradicional fue adaptada para crear una narrativa acerca de cómo dicha comunidad sintió la guerra. El cuidadoso análisis de González demuestra los mecanismos empleados en las pinturas para contar la historia<sup>9</sup>. Es interesante notar que incluso cuando los artistas representaban los hechos de manera «diferente», condensando varios eventos en una escena o acentuando un aspecto de la historia al representarla repetidas veces, los espectadores de la comunidad esperaban encontrar correspondencias entre la representación y sus recuerdos de los eventos. González incluso utiliza el término «huella de lo real», usado por Roland Barthes en su trabajo seminal sobre la fotografía, *Cámara lúcida* (1981). Sin embargo, mientras para Barthes la fotografía lleva en ella una huella de lo real, porque ha registrado químicamente algo que necesariamente tenía que estar frente a la cámara, para González un dibujo o una pintura pueden crear un significante y un referente para algo que no estuvo necesariamente ahí.

---

<sup>8</sup> Olga González presentó parte de su investigación como parte de un panel titulado «Turth-Telling and Memory in Peru beyond the Truth-Commission» en el Congreso internacional de LASA 2007 (Montreal, 5-8 setiembre, 2007). Entre los presentadores se encontraban, entre otros, Cynthia Milton y María Eugenia Ulfe. Esas presentaciones influyeron mucho en mi propia investigación. El libro de González, publicado en 2011, es una lectura fundamental para entender las dinámicas de la memoria.

<sup>9</sup> El foco principal de la investigación de González es la forma en la que algunos hechos son representados en las tablas y forman parte del relato acerca de lo que pasó, mientras que otros hechos se mantienen en secreto en la construcción comunal de la memoria. El hermoso trabajo que hace al analizar los mecanismos pictóricos empleados en contar historias apunta precisamente a este hecho: descubrir qué se representó y qué se escondió en las pinturas.

Esto es significativamente diferente de lo que Barthes llama «referente fotográfico»:

Llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada frente al objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura por su parte puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí* (Barthes, 1989, p. 120-121).

Esa confianza esencial permea los encuentros con las imágenes fotográficas. Sin embargo González ve huellas de lo real en las pinturas a través de elementos aparentemente triviales o secundarios que permiten a los artistas y a sus comunidades reconocer personas y lugares involucrados en los eventos que se intenta representar. Muchas de las cosas representadas en las pinturas podrían ser «quimeras», pero los artistas usan referencias a elementos que su comunidad puede identificar para anclar su representación en la realidad. Por ejemplo, el hecho de que una ejecución fuera presentada frente a la estatua que más tarde la guerrilla destruyó constituía, según González, una traza de la realidad que se imponía sobre otros aspectos más o menos imprecisos de la pintura (González-Castañeda, 2007, p. 93). Esto es, por supuesto, diferente de lo que Barthes quería decir cuando hablaba de trazas de lo real en la fotografía. Desde una perspectiva antropológica, sin embargo, las imágenes creadas por los artistas de Sarhua deben examinarse desde los debates acerca de la construcción de la «verdad». Aunque González señala las maneras en que lo pintado no siempre correspondía a los hechos, también demuestra la expectativa de verosimilitud por parte de los espectadores.

Las imágenes se convierten en una forma preferencial de testimonio, de mostrar la verdad, porque parecen forzar al espectador a adoptar la perspectiva del testigo ocular. Ver la representación del evento me fuerza a asumir un cierto punto de vista. En «Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye», E. H. Gombrich (1974) explora la forma en que confiamos en el principio del testigo ocular: la imagen visual parece transformar al observador en un participante vicario del evento (p. 209). Esto nos conduce nuevamente a considerar los aspectos éticos y emocionales de ser espectadores de estas imágenes. Gombrich sostiene que existe un efecto dramático tras el principio del testigo ocular. Compara al observador imaginario implícito de una obra —como el mosaico que representa la victoria de Alejandro Magno sobre Darío— con el preciso encuadre de la cámara de un fotógrafo de guerra:

Al transmitir la experiencia del testigo ocular la imagen sirve un doble propósito: nos muestra lo que ocurrió en ese lugar y también implicar lo que nos podría haber sucedido física y emocionalmente si hubiéramos estado ahí. Comprendemos, sin tener que reflexionar demasiado, dónde se supone que estuviéramos parados en relación al evento representado y qué momento estamos compartiendo vicariamente con el testigo visual (Gombrich, 1974, p. 191)<sup>10</sup>.

En la discusión de González de las pinturas de Sarhua, podemos ver la complicada relación entre las imágenes y los relatos de los testigos oculares (González-Castañeda, 2007, pp. 85-87). Sin embargo, los artistas que crearon estas tablas creen que las imágenes transmiten la verdad de las experiencias traumáticas de su comunidad al público general. Uno de los artistas que entrevistó González dice que quien vea

---

<sup>10</sup> «*In conveying the experience of the eye-witness the image serves a dual purpose –it shows us what happened out there but also by implication what would have happened to us, both physically and emotionally. We understand, without much reflection, where we are supposed to stand in relation to the event depicted and what moment we are made to share vicariously with the eye-witness*».

la tabla debe sentirse conmovido y que eso es lo que ellos buscan, que el observador pueda sentir el sufrimiento del pueblo y la injusticia sufrida por los campesinos (González-Castañeda, 2007, p. 98). El efecto de verdad de estos casos busca combinar referencias a elementos que pueden ser identificados como parte del evento real, pero con un efecto emocional que conmueve a los espectadores para que se identifiquen con el sufrimiento ajeno.

Los aspectos materiales de la fotografía aumentan el potencial de identificación. Asumimos la realidad del referente. Confiamos en que los procesos mecánicos, químicos y digitales «capturan» una imagen de algo que es real. El «referente fotográfico de Barthes» produce una confianza esencial que permea nuestros encuentros con las imágenes fotográficas. En 1977 Sontag tenía que admitir que la fotografía servía como evidencia y que era recibida como prueba incontrovertible de que lo que mostraban había ocurrido. Reconocía que aunque la foto distorsionara, siempre se asumía que existía algo similar a lo que se veía en la foto (Sontag, 1977, p. 5). Y precisamente por eso Sontag quería que el público reflexionara acerca de las limitaciones y los peligros de las imágenes fotográficas. Sin embargo, en 2003 su perspectiva había cambiado hasta el punto de invitar a interpelar las imágenes: «Aunque solo se trate de muestras y no tengan la posibilidad de abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen... No olvides» (Sontag, 2003b, p. 60).

### **3. FOTOGRAFÍA, MEMORIA Y LA ÉTICA Y ESTÉTICA DEL TESTIMONIO**

Cuando Walter Benjamin sostuvo que en la fotografía el valor de exhibición había empezado a desplazar el valor de culto, inmediatamente reexaminó su propia premisa: «El valor de culto tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica,

la cual no tiene comparación» (Benjamin, 1988). Incluso si Benjamin quería reservar el poder aurático de la fotografía para los retratos, la idea de que las fotografías nos muestran lo que ya no está refiere directamente a su poder para activar recuerdos.

Las fotografías no solo ofrecen testimonio al otorgar pruebas de que algo sucedió realmente. Apelan a nuestras emociones al documentar el paso del tiempo. En *Cámara lúcida* de Roland Barthes las fotografías son siempre, hasta cierto punto, *memento mori*: por un lado, extienden un lazo que vincula el cuerpo de lo fotografiado con nuestra mirada (Barthes, 1981, p. 80); y por el otro, al fijar al objeto de la fotografía en un instante en el pasado, las imágenes fotográficas siempre dan testimonio de algo que ya no está, de un instante que se fue. Esta cualidad de hacernos conscientes del paso del tiempo es, para Barthes, la forma en que la fotografía revela una «catástrofe» (p. 96)<sup>11</sup>. Benjamin, Sontag y Barthes, entre otros, ven por esto en las fotografías una forma de espectralidad que nos asalta.

Los sobrevivientes de la violencia política en el Perú, como en otros lugares, han confrontado a las autoridades y al público en general con imágenes de los muertos y los desaparecidos. Las Madres de Plaza de Mayo en la Argentina constituyen un ícono con las ampliaciones de las fotos carnet de sus hijos e hijas desaparecidos, y los familiares de las víctimas de la violencia política han repetido ese gesto en muchos otros países. Su uso de fotos carnet se reconoció desde el principio como una forma de confrontar al Estado, que reclamaba no tener prueba de la existencia de los desaparecidos, justamente usando un documento que debía ser reconocido por el Estado como prueba de identidad. En *The Archive and the Repertoire* Diana Taylor (2003) resalta el hecho de que en el caso de Argentina los militares habían destruido archivos que contenían documentos oficiales de los desaparecidos y habían

---

<sup>11</sup> Para una discusión sobre el tema en Barthes y Benjamin veáse el análisis de las fotos de Marcelo Brodsky de Betina Kaplan (2007).

hecho redadas en sus casas haciendo desaparecer también sus fotografías de allí. Taylor lee esta estrategia como la imagen en negativo de la credibilidad especial que Barthes le atribuye a la fotografía: si para Barthes la fotografía debía comprobar la existencia de aquello que representaba, para los militares argentinos el desaparecer las fotografías de alguna manera supuestamente borraba la existencia de los individuos. Según el análisis de Taylor, el caso argentino muestra que la representación fotográfica tiene una relación dual con la realidad: si existe una foto, no puedes negar la existencia de lo que representa; pero si no hay una foto de la persona, no se puede probar su existencia. Las madres respondieron a la destrucción de archivos por parte de los militares trayendo sus fotos al espacio público, transformando sus propios cuerpos en archivos (Taylor, 2003, p. 178). Tanto los militares como las madres usaron fotos carnet como pruebas, y, al hacerlo, los dos grupos de maneras distintas, presentaron la convicción de que las fotos constituyen un tipo muy especial de evidencia (Taylor, 2003, p. 177). La foto carnet se convirtió en «testigo» y en prueba de la existencia de los desaparecidos.

En el caso peruano, las fotos carnet también han sido ampliamente usadas, primero por los familiares de los desaparecidos y luego por muchos de los proyectos de memoria que surgieron como respuesta al informe de la CVR, desde *Yuyanapaq*, que se presenta con la impactante imagen de la fotógrafa Vera Lenz en que unas manos de mujer sostienen una diminuta foto carnet muy borrosa, hasta iniciativas más recientes como «La chalina de la esperanza». Sin embargo, el uso de fotoperiodismo por parte de la CVR plantea preguntas específicas acerca de los aspectos éticos del presenciar como testigo por parte del fotógrafo y sobre las opciones estéticas utilizadas en los memoriales de trauma social.

En su ensayo de 1977 Susan Sontag habla duramente del fotoperiodismo, diciendo que se trata de una práctica de no-intervención en la que, al tener que elegir entre salvar una vida y tomar una foto, los fotoperiodistas eligen tomar una foto (Sontag, 1977, pp. 9-10).

Sin embargo, en *Regarding the Pain of Others*, su posición a este respecto cambia dramáticamente. En este ensayo, el fotógrafo y el espectador dejan de ser *voyeurs* y se convierten en testigos. El ver para testimoniar se convierte en un mandato moral. En el análisis que Judith Butler hace del último libro de Susan Sontag ella encuentra una frustración cada vez mayor y sostiene que Sontag quería cerrar la brecha entre la indignación y la acción frente a las imágenes del horror. Las palabras de Sontag reconocen las limitaciones de las fotografías: «Tales imágenes no pueden ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos» (Sontag, 2003b, p. 61). Sin embargo, Sontag ve un nuevo valor en la capacidad de la fotografía para hacernos sentir y pensar:

Se tiene la impresión de que hay algo de incorrección moral en el compendio de la realidad que ofrece la fotografía; que no se tiene el derecho de padecer desde lejos el sufrimiento de los demás, despojado de su poder vivo; que el coste humano (o moral) es demasiado alto para esas cualidades de la vista admiradas hasta entonces: apartarse de la agresividad del mundo es lo que nos permite la observación y la atención electiva. Pero esto es solo la mera descripción del funcionamiento de la propia mente. Nada hay de malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo (Sontag, 2003b, p. 62)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> «It is felt that there is something morally wrong with the abstract reality offered by photography; that one has no right to experience the suffering of others at a distance, denuded of its raw power; that we pay too high a human (or moral) price for those hitherto admired qualities of vision —standing back from the aggressiveness of the world with frees us for observation and for elective attention. But this is only to describe the function of the mind itself.

*There is nothing wrong with standing back and thinking. To paraphrase several sages: «Nobody can think and hit someone at the same time»* (Sontag, 2003, p. 118).

Aun cuando Sontag expresa su frustración por el hecho de que la fotografía confirma nuestra parálisis política incluso cuando despierta sentimientos de indignación moral (Butler, 2005, p. 825), también reconoce que la visión está conectada al pensamiento y que ver las imágenes de la guerra conduce a reflexionar acerca de la violencia que representan.

En su libro *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (2010), Susie Linfield documenta la desconfianza que genera la fotografía en distintos momentos, desde sus primeros críticos hasta los teóricos de la postmodernidad. Estas críticas son especialmente virulentas cuando las fotos documentan violencia política: se les acusa de ser inútiles, narcisistas, de conducir al espectador a sensaciones de impotencia o de insuficiencia moral, sin realmente incitar a la acción. Algunos sostienen que fotografiar a quienes sufren de alguna manera añade otro nivel de victimización a su sufrimiento. Linfield transforma algunos de esos argumentos:

Al acercarse a las fotografías con suspicacia implacable, los críticos nos han ayudado a deconstruir las imágenes, pero han hecho casi imposible que las veamos simplemente por lo que son; han restringido nuestra capacidad de aprehender lo que John Berger llamó «el estar ahí del mundo». Y eso es simplemente lo que la frase dice: la textura, la riqueza del mundo fuera de nosotros: lo que deberíamos explorar (Linfield, 2010, p. 30)<sup>13</sup>.

Linfield regresa al hecho de que existe un «objeto real» representado en la fotografía, y que enfocarnos tanto en el medio y en el rol del fotógrafo ha velado el poder de representación de la fotografía.

---

<sup>13</sup> «In approaching photographs with relentless suspicion, critics have made it easy for us to deconstruct images but almost impossible to see them; they have crippled our capacity to grasp what John Berger called “the thereness of the world” And it is just that—the texture, the fullness of the world outside ourselves—into which we need to delve» (Linfield, 2010, p. 30).

Las dos principales objeciones al fotoperiodismo son que el público termina anestesiado ante el dolor que muestran las imágenes y que, como consecuencia, en respuesta a una demanda cada vez mayor de imágenes chocantes que impacten, los fotógrafos terminan teniendo un papel depredador. Tal vez el ejemplo más trágico de la compleja posición de un fotógrafo que intentaba comunicar una terrible realidad a través de una imagen es la de la fotografía que le otorgó a Kevin Carter el premio Pulitzer: la foto de un niño famélico acosado por un buitres. La gran controversia que la foto despertó sostenía que Carter, como ser humano, tendría que haber estado más preocupado por salvar al niño que por conseguir la foto. Carter se suicidó apenas un par de meses después de recibir el premio<sup>14</sup>. El poder de la foto de hacernos reflexionar, reconocido por Sontag en su último libro, parece haberse perdido en ese debate: para los críticos, el imperativo moral parece ser actuar, no hacer la violencia visible, incluso si esa visibilidad podría resultar en llamar a otros a la acción. Aunque tales reservas sobre el poder de la fotografía para representar la realidad se refieren a cuestiones epistemológicas, el papel del fotógrafo frente a la violencia como objeto de representación presenta un dilema ético.

Estos cuestionamientos a la representación de la violencia aparecen claramente expresados en el discurso de la CVR y en el de las curadoras de la exposición fotográfica. Pero, como Sontag, ellos encuentran un valor ético en estas imágenes. Salomón Lerner reconoció que durante el violento periodo examinado por la CVR algunos medios intentaron lucrar de imágenes terribles. Sin embargo, cree que las imágenes seleccionadas por la CVR revelan el profesionalismo de la gente que

---

<sup>14</sup> Al poco tiempo del suicidio, Scott MacLeod describió las circunstancias del hecho en «The Life and Death of Kevin Carter» publicado en *Time* el 12 de setiembre de 1994. Jacques Rancière menciona el caso de Kevin Carter como resultado de la duplicidad de un sistema que simultáneamente demanda y rechaza esas imágenes (Rancière, 2009, p. 99).

se acercaba a las víctimas con compasión y que entendía que su rol era denunciar la tragedia que el país estaba viviendo (CVR, 2003b, p. 19).

El trabajo de fotoperiodistas y reporteros no fue tomado a la ligera por la CVR, sobre todo porque un gran número de ellos fueron víctimas de la más horrenda violencia a principios de la década de 1980. La CVR produjo discusiones y mesas redondas acerca de las implicancias de presenciar y reportar. Organizaron una conferencia titulada «Testigos de la verdad: memoria visual y violencia política», con la participación de fotógrafos, directores de medios periodísticos, psicoanalistas y curadores de arte<sup>15</sup>.

La CVR parece sopesar dos posibles resultados del uso de fotoperiodismo, uno negativo y otro positivo: los peligros de ver imágenes violentas frente al potencial de estas imágenes de suscitar un efecto catártico. Entre los peligros podemos recordar los ya presentados por Susie Linfield: volverse inmune frente a la plétora de imágenes de sufrimiento, experimentar la realidad mediatizada a través de las imágenes, deshumanizar a los sujetos representados en las fotografías y convertirlos en objetos de consumo, experimentar una indignación que termina como un sentimiento de impotencia para enfrentar una tragedia que nos sobrepasa. Pero la decisión de la CVR de implementar un proyecto visual confió en que, en el contexto correcto, tales imágenes podrían formar parte de un proceso curativo. Como Linfield opina con respecto a las fotografías del Holocausto, las razones para confrontarnos con tales imágenes superan las objeciones de quienes las rechazan (Linfield, 2010, p. 97). Una de esas razones, para Linfield, es vencer el secretismo central al Holocausto y su plan de eliminar a todos los judíos; y esta lucha contra del encubrimiento y el olvido es precisamente una de las motivaciones de la CVR para usar fotografías: hacer visible la violencia y utilizar esa visibilidad para crear conciencia.

---

<sup>15</sup> <http://www.cverdad.org.pe/ingles/apublicas/p-fotografico/testigos.php>.



Figura 1.1. «Asesinato de niños en Huertahuaycco», por Edilberto Jiménez.

Sin embargo, la CVR quería crear visibilidad manteniendo distancia del poder de impacto de la fotografía<sup>16</sup>. El proceso de selección de las fotos usadas en *Yuyanapaq* fue muy minucioso y exhaustivo y excluyó de la exposición las imágenes más sangrientas o macabras. Esta opción no es necesariamente compartida por otros testimonios visuales, como podemos ver en las pinturas de los artistas de Sarhua o en los dibujos de

<sup>16</sup> Con respecto al valor de impacto, o *shock*, de las imágenes, Susie Lienfield (2010) contrasta las fotografías de Frank Capa y James Nachtwey para ilustrar la forma en que la creencia en un sistema político es capaz de construir imágenes de forma que conduce a apoyar ese sistema. Al mismo tiempo, Linfield descubre sentido en las imágenes de Nachtwey que, aunque brutales, son estilísticamente sofisticadas. Según Linfield, Nachtwey era incapaz de encontrar la forma correcta de mostrar la macabra crueldad de la realidad, porque no existe una forma correcta. Sin embargo, eso, esa forma correcta de mostrar una realidad terrible, es lo que la narrativa de la CVR y las curadoras de *Yuyanapaq* buscaban.

Edilberto Jiménez, que a veces representan de formas extremadamente explícitas los actos más atroces (figuras 1.1, 1.2 y 1.3). Nancy Chappell y Mayu Mohanna, las curadoras de *Yuyanapaq*, decidieron dar una respuesta estética específica frente a una cuestión ética:

¿Cómo podíamos crear un memorial visual de la guerra sin crear más amargura entre esta población que ya estaba herida y traumatizada? El Perú no necesitaba una cámara de horror fotográfica, sino un santuario de la verdad. Paradójicamente, dicho santuario tendría que ser un repositorio de dolor y un lugar que pudiera atraer visitantes y sostenerlos durante la confrontación con los terrores del pasado. La situación demandaba que el arte sirviera como paliativo en contra del dolor; la historia y la estética debían combinarse para evocar una respuesta de compasión, solidaridad y reconstrucción. Sentíamos que esto podría conseguirse a través del lenguaje y la fotografía (Chappell & Mohanna, 2006, p. 54)<sup>17</sup>.

Chappell y Mohanna no solo eran muy conscientes de las dificultades que surgen del uso de imágenes violentas, sino que también confiaban en una solución estética: para la exposición de *Yuyanapaq* en la casa Riva Agüero crearon un santuario en el que el maltrecho edificio contenía la dolorosa historia peruana de las últimas dos décadas del siglo XX. En ese contexto las imágenes adquirieron un nuevo sentido, y es por ello que muchos críticos de fotografía —David Levi Strauss, Judith Buler o Susan Sontag— consideran que las imágenes deben ponerse siempre en el contexto adecuado. En una entrevista

---

<sup>17</sup> «How could we create a visual remembrance of the war without fostering more bitterness among this traumatized and wounded population? Peru did not need a photographic chamber of horrors, but a sanctuary of truth. Paradoxically, such a place would have to be both a repository of pain and a place that could attract visitors and sustain them during their confrontation with the terrors of the past. The situation called for art to serve as a palliative against pain; aesthetics and history would be combined to evoke a response of compassion, solidarity, and reconstruction. We felt that all this could be accomplished through the language of photography».

con Elena Goday Lucas, Mayu Mohanna presentó las formas en las que las imágenes adquieren potencial estético<sup>18</sup>. Los espectadores no eran «asaltados» por las imágenes porque habían decidido de manera consciente visitar la exposición, pero tal vez lo más importante de sus declaraciones se refieren a la opción estética de las curadoras: el local original de la exposición, la casa Riva Agüero, ofrecía un hermoso espacio y posibilidades de iluminación directa e indirecta que permitían una especie de escenificación teatral capaz de sostener a los espectadores durante su visita a la exposición (Goday, 2011, p. 112). Mohanna habla de la necesidad de sublimizar y distanciarse de la terrible violencia para poder ver la guerra como un proceso histórico, lo cual es consistente con la misión de la CVR: la construcción de una narrativa en la que los peruanos puedan verse a sí mismos como una nación. En la misma entrevista, Mohanna explica que de las trecientas imágenes que constituyen la exposición solamente seis presentan la muerte de manera explícita. En su entrevista con la misma autora Nancy Chappell recuerda lo difícil que era enfrentar algunas de las imágenes que fueron presentadas como «prueba» (Goday, 2011, p. 106). Aunque los testimonios orales recogidos por la CVR eran tremendamente explícitos, las imágenes de *Yuyanapaq* no lo son. Mohanna incluso recuerda que el padre de uno de los periodistas que sufrió una de las muertes más cruentas documentadas por el proceso, dijo que él quería que la exposición mostrara imágenes más explícitas para que el mundo supiera lo que su hijo había pasado (Goday, 2011, p. 113). En estas entrevistas las curadoras nuevamente se enfrentan a la objeción de que las fotografías pueden mostrar demasiado (imágenes chocantes que no hacen más que perturbar al espectador) o muy poco (imágenes que no cuentan directamente lo que «realmente sucedió»). De este modo, *Yuyanapaq* se nos presenta como una narrativa escenificada de la historia que reconstruye

---

<sup>18</sup> Estas entrevistas se publicaron como parte de la tesis de bachillerato de Elena Goday Lucas: «Reconocimiento y dignificación de las víctimas del conflicto armado interno vivido en el Perú entre 1980-2000».

la CVR, lo que no significa que las imágenes sean menos poderosas o que reflejen menos «la verdad», sino que debemos considerar de dónde viene su poder y su valor de verdad. Como mencioné antes, esta narrativa, creada para sostener al espectador, es muy distinta del impulso por presentar un testimonio gráfico de las atrocidades que vemos en otros artistas y que debemos examinar como un género distinto.



Figura 1.2. «Murieron todos, solo se salvó mi hijita»,  
por Edilberto Jiménez.

Detrás de la confianza de la CVR en el poder de las imágenes de *Yuyanapaq* se encuentra la creencia de que «el saber que surge del ver», como dice Degregori, nos permite conectar con algo que está más allá de nuestra experiencia. Cuando la CVR escoge la palabra quechua *yuyanapaq* —«para recordar»— como título para la exposición, la intención es promover memoria colectiva. Carlos Iván Degregori se refiere al hecho de que las imágenes habían sido trivializadas o ignoradas en el pasado y ve el proyecto visual de la CVR como una forma de apelar

a la memoria (2003, p. 20). Sin embargo, su uso del término «memoria» conecta el recuerdo de aquellos que han tenido experiencia directa de los eventos con la transmisión de esa experiencia a nuevas generaciones (p. 21). El material visual permitiría despertar la identificación y la compasión. En el discurso de Salomón Lerner se percibe que la CVR quiere que la «memoria» no sea solamente para futuras generaciones, sino también para aquellos que no fueron víctimas directas de la violencia y cuya indiferencia evitó que vieran lo que estaba ocurriendo en su propio país.



Figura 1.3. «Lirio Qaqa, profundo abismo», por Edilberto Jiménez.

El proyecto de la CVR parece apuntar a lo que Kaja Silverman llama «recuerdo heteropático»: memorias «implantadas» a través de las cuales se nos otorga la capacidad psíquica de participar de los deseos, las batallas y el sufrimiento de otros, sin por ello atribuirnos la experiencia ajena (Silverman, 1996, p. 185). El concepto de Silverman ha sido incorporado a teorías sobre la pérdida y el duelo a través de las reflexiones de Marianne Hirsch sobre las fotografías y la postmemoria.

Hirsch, como muchos de aquellos que se ocupan de los memoriales de trauma social, intenta teorizar los efectos del trauma en generaciones que no lo habían experimentado directamente, pero que crecieron a su sombra. La insistencia de la CVR en usar palabras como «memoria», «recuerdo» y «legado» indican que comparten esa preocupación. Hirsch define postmemoria como

[...] una forma muy poderosa y particular de memoria precisamente porque su conexión con el objeto o la fuente está mediatizada no por el recuerdo sino por la inversión imaginativa y la creación [...]. La postmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por narrativas que preceden su nacimiento [...] historias de la generación anterior que tomaron forma por los eventos traumáticos que no pueden comprender ni recrear (Hirsch, 1997, p.22)<sup>19</sup>.

En ensayos posteriores, tratando de manera específica la fotografía, Hirsch se refiere no solamente a la identificación con el sufrimiento de los propios padres o abuelos, sino a las formas en las que una persona también puede «recordar» el sufrimiento de otros (1999, p. 9).

---

<sup>19</sup> «[...] a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation [...]. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that precede their birth, [...]stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated».

Hirsch apunta hacia maneras de identificación que no necesariamente interiorizan al otro dentro del yo, sino que hasta cierto punto descolocan al yo. Estas son formas de identificación que sacan al yo de sus propias normas culturales, desplazándolo, alineándolo con otro: «La memoria heteropática (sentir y sufrir con el otro) significa, como yo la entiendo, la habilidad de decir “podría haber sido yo, fui yo, de alguna manera” y al mismo tiempo “y, sin embargo, no fui yo”» (p. 9)<sup>20</sup>. Hirsch expande la idea de postmemoria de algo que en principio tenía que ver solo con la distancia temporal dentro de las relaciones comunales o familiares cercanas, a una idea más inclusiva de «memoria heteropática» en la que la imaginación necesita acortar la distancia —temporal, espacial o cultural— respecto del sufrimiento ajeno (p. 9).

Las fotografías son para Hirsch «tercos sobrevivientes de la muerte» («*stubborn survivors of death*») (p. 10). Es allí donde Hirsch encuentra la dimensión ética de las fotografías. El hecho de que en nuestro presente siempre miramos a lo que representa algo que necesariamente se encuentra en el pasado —siempre, por definición, ya perdido— le otorga a las fotografías el potencial de desplazar el yo, de permitirnos ingresar en la imagen e imaginar «el desastre» sin por ello apropiarnos indebidamente del dolor ajeno.

La CVR demandaba reparaciones para las víctimas. Pero más allá de la idea de reparaciones, en su discurso de reconciliación y sanación, la CVR parece tener en su base la necesidad de construir una comunidad imaginada que se sostenga. El escándalo de la indiferencia de aquellos que no fueron afectados directamente por la violencia permea el trabajo de los comisionados hasta el punto de hacer que uno de sus objetivos sea crear conciencia entre los peruanos sobre el sufrimiento de sus ciudadanos. La CVR presenta fotos como una forma de crear memoria

---

<sup>20</sup> «*Heteropathic memory (feeling and suffering with the other) means, as I understand it, the ability to say, “It could have been me; it was me, also”, and, at the same time, “but it was not me”.*».

heteropática, un camino para que todos los peruanos puedan identificarse con el dolor ajeno.

El uso de archivos fotoperiodísticos es un intento de crear un retrato o un espejo y de decir «esto es lo que somos». En palabras de Chapell y Mohanna: «La exposición ayudó a redefinir y construir una memoria común compartida que podría motivar a la sociedad peruana a confrontar su pasado y a hablar de él» (Chapell & Mohanna, 2006, p. 60)<sup>21</sup>. En el documental *State of Fear* de Peter Kinoy, Pamela Yates y Paco de Onís, vemos a la fotógrafa Vera Lentz regresar a Ayacucho después de veinte años para mostrar sus fotos a aquellos que aparecen en ellas. Esta escena es muy conmovedora. La exposición *Yuyanapaq* fue también llevada a centros regionales que fueron focos principales de la violencia: Huamanga, Huancayo y Abancay. Es decir, se intentó que la exposición fuera vista por familiares de las víctimas y por aquellos que sufrieron la violencia de cerca. Sin embargo, la intención de la CVR parece haber sido la de crear una conciencia colectiva que alcance a aquellos que no experimentaron los eventos traumáticos en carne propia, para que se identifiquen con las víctimas en lugar de verlas como ajenas.

La ironía trágica de *Yuyanapaq* es que su retrato del Perú no es el de una comunidad imaginada, sino el de su opuesto, una sociedad resquebrajada. Las divisiones sociales, raciales y regionales se hacen explícitas en las imágenes en las que, con pocas excepciones, las víctimas son indígenas y pobres, los soldados son jóvenes de piel oscura y las autoridades, en cambio, tienen la piel clara y parecen pertenecer a un universo distinto. La crisis del Estado que lleva a niveles injustificables de muerte y destrucción es visible en los símbolos nacionales como banderas y uniformes, que parecen absurdos e inútiles, yuxtapuestos en muchas imágenes a la extrema pobreza y la desesperación. Aunque irónica, la evidencia visual de esta división, la confrontación con esta imagen

---

<sup>21</sup> «*The exhibition helped to redefine and construct a common, shared memory that would motivate the Peruvian society to confront and talk about its past.*»

incómoda, se les ofreció a los peruanos con la esperanza de que reconocieran la parte que les corresponde en esta comunidad disfuncional. Los términos mismos son problemáticos: el informe es presentado a la nación, pero como la nación no es una comunidad unificada, el informe mismo debe funcionar como el medio para construirla. Las fotografías somos «nosotros». «Nosotros» somos parte de esta historia, con su racismo y su violencia, con sus incongruencias, su pobreza, con pérdidas que nunca serán recobradas. Y, sin embargo, este es el Perú.

Los testimonios dejados en el libro de visitas de *Yuyanapaq* hablan claramente de una experiencia que «ilumina» o «abre los ojos»<sup>22</sup>. Una y otra vez, los visitantes escriben comentarios como «¿Dónde estaba yo?» o «¿Será que no me importaba porque las víctimas eran serranos?» o «De ahora en adelante voy a mirar a mi país con nuevos ojos». El relato visual de la CVR consiguió presentarle al Perú un retrato de sí mismo. Salomón Lerner dijo que la CVR no solo quería presentar una verdad que había que reconocer y comprender, sino también una verdad que debía sentirse como una verdad propia para construir un país más pacífico y más humano. El saber que venía de ver el sufrimiento de los otros enseñó a muchos peruanos la verdad sobre sí mismos.

Sin embargo, el espejo ofrecido por el fotoperiodismo en la cuidadosa curaduría narrativa de *Yuyanapaq* no era la única manera en la que las memorias de la guerra serían presentadas en imágenes. Aunque alejados del efecto de «traza de la realidad» que se le atribuye a la fotografía periodística, muchos de los artistas visuales produjeron trabajos que intentaban dar visibilidad a los eventos traumáticos que el país había sufrido. Las artes pictóricas tradicionales ofrecen un interesante contraste frente al efecto de realidad de la fotografía periodística porque intentan reconstruir eventos a posteriori y, sin embargo, reclaman un papel testimonial en la producción colectiva de la memoria.

---

<sup>22</sup> Las transcripciones de los testimonios pueden encontrarse en el CD-Rom *Yuyanapaq: Para recordar*. Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos.

#### 4. IMAGINAR LA MEMORIA DE LOS OTROS

Existe una paradoja en la relación entre el fotoperiodismo y el evento. Mientras el fotógrafo es considerado testigo y atribuimos un valor de verdad a la fotografía asumiendo que lo que representa estuvo en realidad frente a la cámara cuando la foto fue tomada, este mismo hecho, el hecho de que el fotógrafo o fotógrafa puede capturar solamente lo que estuvo en frente de él, limita el tipo de imágenes que se nos presentan. Rara vez quien fotografía está presente en el momento de una explosión. Lo que se fotografía es el efecto de la explosión. Por supuesto, existen excepciones, y, actualmente, dada la omnipresencia de cámaras en los teléfonos celulares, el siglo XXI ha producido muchas más instantáneas de desastres en el momento exacto en el que se producen. Sin embargo, este no era el caso durante el siglo XX: el que la cámara pudiera capturar un evento terrible en el momento en el que sucedía era una circunstancia rara y memorable: entre las imágenes más tremendas del siglo XX podemos recordar la de Phan Thi Kim Phúc, a los nueve años, corriendo mientras el napalm quemaba su ropa y su cuerpo. En el caso del Perú, uno de los casos más notoriamente terribles es el de las fotos de Uchuraccay, tomadas por los periodistas mientras eran atacados. Estas fotos dan el testimonio de esa matanza del verano de 1983.

Otras formas de representación visual, como la fotografía artística, por ejemplo, pueden crear imágenes que provocan memoria colectiva en diferentes maneras, que no están relacionadas con la calidad indizadora que se le atribuye a las fotografías periodísticas. Algunas de estas imágenes imaginan la forma en que se dieron los eventos, otras tratan de dar forma a los testimonios orales, otras presentan maneras no icónicas de representar el mundo. Mientras las fotografías artísticas buscan formas de simbolización para expresar la pérdida y el duelo<sup>23</sup>, los pintores populares de Sarhua y otros artistas adoptaron una forma de testimonio

---

<sup>23</sup> Algunos de estos mecanismos de simbolización, como los utilizados por Domingo Giribaldi, serán analizados en el siguiente capítulo.

pictórico: poner en dibujos y pinturas los horrores descritos por los sobrevivientes de los actos más violentos. Contrastando con los principios éticos y estéticos que guiaron a las curadoras de *Yuyanapaq*, algunas de las imágenes pictóricas que los artistas de Sarhua crearon «para recordar» son explícitamente chocantes. Esto revela una noción compleja de «gusto» que guía los principios establecidos por las curadoras de *Yuyanapaq*. La necesidad de apelar al público general que, en su mayoría, había vuelto la espalda y la conciencia al horror sufrido por los sectores menos favorecidos de la población produjo una narrativa visual que organizó eventos en una forma cronológica y temática que estaba orientada a «sostener» a los espectadores que visitaban la exposición.

Las imágenes de *Yuyanapaq* creadas por fotoperiodistas promovieron empatía y una comprensión cognitiva y emocional de los eventos. Sin embargo, las formas de pintura y dibujo popular que intentan representar la violencia muestran de forma literal los actos más repulsivos: tortura, violación, descuartizamientos. Artistas como Edilberto Jiménez o los pintores de Sarhua traducen los testimonios orales a imágenes, creando pinturas que, al intentar reproducir de manera realista experiencias horrosas, resultan chocantes.

Me voy a concentrar en dos proyectos de artistas que provienen de una formación en artesanía tradicional. Ambos nos dan representaciones pictóricas de los horrores sufridos por pequeños pueblos en Ayacucho, la región del Perú donde la violencia de este periodo alcanzó los peores niveles. *Piraa causa* («¿Quién será el culpable?») es una serie de pinturas que representa la experiencia de Sarhua y que fue creada por el colectivo ADAPS (Asociación de Artistas Populares de Sarhua). *Trazos de memoria*, por su lado, es el trabajo de un artista individual, Edilberto Jiménez, que hace dibujos de los eventos más traumáticos padecidos por la gente de Chungui. Ambos proyectos, *Piraa causa* y *Trazos de memoria*, presentan un marcado contraste con las opciones estéticas que guiaron *Yuyanapaq*. Estos artistas optaron por la representación al desnudo de acciones brutales como la tortura, la violación y la mutilación, pero lo hacen usando

versiones modernas de artes populares tradicionales en el Perú. Las tablas pintadas son una tradición de la región de Sarhua: tablas pintadas en paneles que tradicionalmente servían para documentar eventos importantes en la vida de una familia. Edilberto Jiménez viene de una familia de retablistas y sus dibujos parecen bocetos para posibles retablos (Jiménez, de hecho, realizó algunos retablos que muestran en tres dimensiones las escenas de estos dibujos). Los retablos eran originalmente altares portátiles en cajas de madera con figuras que representaban escenas religiosas. Aparentemente, el hecho de que los retablistas ya habían empezado a incorporar los temas de la guerra en su arte desde antes fue hasta cierto punto lo que inspiró a los artistas de Sarhua a incluir sus propias experiencias de la violencia en sus tablas (González-Castañeda, 2007, p. 2). Jiménez y los artistas de Sarhua optaron por representar escenas que denuncian las violaciones de los derechos humanos tal como las reportan las víctimas directas, y sus representaciones confrontan a los espectadores con imágenes explícitas de violencia brutal.

Jiménez y los pintores de Sarhua explican que quieren que el público vea lo que pasó en esas comunidades. Sin embargo, esas imágenes se desarrollan en un ambiente complejo y responden no solamente a la intención del artista, sino también a la forma en que las tradiciones plásticas y pictóricas se desarrollan, a las demandas políticas y sociales y a otros factores. Olga González-Castañeda describe estos trabajos como «arte de la zona de contacto», utilizando la definición que Mary Louise Pratt usa de este término: González examina las tablas como un producto artístico que presenta formas de transculturación en las que grupos marginales se apropian y reconstituyen elementos de la cultura dominante, respondiendo o entrando en diálogo con estos (González-Castañeda, 2007, p. 6).

Al contar la historia de *Piraa causa*, González también revela el vínculo entre Edilberto Jiménez y las «tablas». González explica que mientras las tablas fueron una vez regalos entre familias para establecer la genealogía familiar y recordar eventos relacionados a la historia familiar,

la introducción de tópicos políticos en las tablas fue consecuencia de una tendencia mayor que puede rastrearse a lo que estaban haciendo los retablistas en la década precedente.

La familia Jiménez, retablistas por tradición, iniciaron una nueva línea temática sobre la violencia política cuando crearon un retablo acerca de la masacre de ocho periodistas en Uchuraccay (González-Castañeda, 2007, p. 2). Para la década de 1970, Florentino Jiménez, padre de Edilberto, ya había expandido los tópicos representados en los retablos para que incluyeran temas históricos y políticos. Pero el retablo «Los mártires de Uchuraccay» se convirtió en la inspiración para crear imágenes que representaran la violencia política como una forma de dar testimonio de hechos traumáticos (González-Castañeda, 2007, p. 2). El tema de la violencia política se convirtió en parte del lenguaje del arte popular y fue apropiado por los artistas de Sarhua.

Estos artistas expresan su visión de su trabajo como una forma de testimonio: dicen que quieren protestar, denunciar y testificar las terribles experiencias vividas por su comunidad (González-Castañeda, 2007, p. 85). En el documental de Felipe Degregori acerca del trabajo de Edilberto Jiménez, este declara que él tenía que contar estas historias por medio de su trabajo «a todo el que quisiera ver, a todo el que se atreviera a ver». En el contexto del análisis de la forma en que las imágenes construyen memoria colectiva, estos trabajos pictóricos dan lugar a importantes preguntas sobre la relación entre la representación de la violencia, los eventos históricos y el impacto del arte político.

Mientras el estudio de González sobre las pinturas de Sarhua revela las formas en que la narrativa construida por las pinturas en realidad ocultaba algunos de los eventos que tuvieron lugar en la comunidad, prefiero enfocarme en el «efecto de realidad» que las pinturas producen. El agudo trabajo etnográfico realizado por González le permitió descubrir historias que diferían de las que las tablas parecían presentar en una primera impresión. Pero ese arduo y detallado trabajo era indispensable precisamente porque las imágenes, incluso aquellas pintadas en un

estilo naif, conllevan el poder de representar la realidad y de transmitir una sensación de realidad. Parte del trabajo de González ha sido analizar los recursos semióticos empleados por los pintores para producir ese «efecto de realidad».

González identifica tres mecanismos diferentes utilizados por los artistas de Sarhua que complican el valor referencial de las pinturas: condensación, exageración y acentuación. La condensación es usada para ilustrar eventos recurrentes. Por ejemplo, una tabla contiene diferentes clases de castigos infligidos a miembros de la comunidad por Sendero Luminoso. Los individuos que fueron castigados pueden ser identificados en las pinturas, y las escenas son presentadas como si fueran simultáneas aunque los hechos hubieran ocurrido en ocasiones diferentes (González-Castañeda, 2007, p. 97). Muchos miembros de la comunidad también percibieron exageraciones en las pinturas o en las leyendas que las acompañan: una leyenda puede decir que cientos de guerrilleros fueron asesinados aunque el número registrado sea de sesenta, o la pintura puede mostrar helicópteros y bombas aunque los testigos declaren que no los hubo, pero que fue similar (p. 98). El acento del análisis de González está en temas que son subrayados por la repetición de imágenes o los detalles de una pintura en otra. González enfatiza que las pinturas parecen reales para los miembros de la comunidad incluso cuando reconocen que los detalles son inexactos. Según ella, esos recursos semióticos son utilizados para comunicar el devastador impacto emocional de ciertos eventos, tanto para los artistas como para los testigos (González-Castañeda, 2007, p. 100).

Edilberto Jiménez habla de su experiencia creando dibujos tanto en el libro *Violencia y trazos de memoria* (2009) como en el documental de Felipe Degregori, *Chungui: horror sin lágrimas* (2010). Cuando estaba trabajando con la CVR en la recolección de testimonios de las víctimas, Jiménez sintió la necesidad de registrar no solo las palabras de los testimonios, sino de contar esas historias en sus dibujos. Jiménez declara que empezó muchos bosquejos a medida que los informantes le iban

contando sus historias. Cuenta que a veces, incluso, los informantes le hacían correcciones con respecto a la exactitud de la representación de los hechos (Jiménez, 2009, p. 22). Carlos Iván Degregori, en su introducción a la colección de dibujos en el libro explica que constituyen un nuevo «lugar de visión» —jugando con el concepto antropológico de «lugar de enunciación»— que provee expresión al contenido de los testimonios (Jiménez, 2009, p. 22). El apoyo que el libro de Jiménez recibió de la Comisión por los Derechos Humanos y otras organizaciones señala un particular interés por su trabajo como una forma de etnografía colaborativa, capaz de proveer nuevas formas de reconstruir la memoria.

Carlos Iván Degregori concluye su introducción a *Trazos de memoria* presentando el trabajo de Jiménez como una forma de continuar y mejorar el trabajo de la CVR, dado que los dibujos abren alternativas a la reconstrucción de la verdad distintas a las utilizadas hasta entonces. Esto es consistente con lo que se ha dicho antes acerca del uso de fotografía por la CVR: que las imágenes no simplemente ilustran lo que las palabras dicen, sino que añaden un nivel de significación no verbal.

El trabajo de Jiménez tal como se presenta en el libro y en el documental combina testimonios orales (o su transcripción) con imágenes. El resultado es extremadamente perturbador. Los dibujos están impresos en la página opuesta a la del testimonio y tanto las palabras como las imágenes son explícitas: «Reunían a los pobladores, nos hacían agarrar perros y nos obligaban a matarlos. Luego a cada uno de nosotros nos hacían comer sus partes y con su sangre bañaban nuestras caras» (Jiménez, 2009, p. 165). El dibujo que acompañan a este testimonio muestra a un grupo de gente reunida por unos cuantos hombres en uniformes de camuflaje. Hay un par de perros con los estómagos abiertos y uno de los hombres en uniforme está forzando la pierna de un perro en la boca de un hombre mientras el resto observa tristemente. Los escalofriantes detalles del dibujo contrastan con la aparente simplicidad del estilo de dibujo.

Edilberto Jiménez reclama el legado de Guamán Poma de Ayala, como también lo hacen los artistas de Sarhua y los jóvenes artistas del Museo Itinerante Arte por la Memoria, cuyo trabajo discutiré en el último capítulo. A principios del siglo XVII, Felipe Guaman Poma de Ayala, cuya lengua nativa era el quechua, envió una carta al rey de España denunciando el maltrato a los pobladores del Ande a partir de la conquista. La carta consiste en documentos que suman más de mil páginas y que describen las tradiciones nativas y trata de poner en contexto los abusos de los españoles. Tanto las tradiciones como los abusos son ilustrados con dibujos originales del autor, aunque no es realmente posible establecer un linaje entre las tradiciones artísticas de los pueblos andinos contemporáneos y Guaman Poma. Olga González, en la misma vena que Manuel Burga, habla de la «invención de la tradición» (González-Castañeda, 2007, p. 78). Para González, el hecho de que los académicos peruanos hayan señalado las similitudes entre el uso de las imágenes y el texto en el cronista y en los artistas de Sarhua le da al trabajo de estos últimos un aura de autoridad intelectual que ellos han adoptado, aunque ella duda de cualquier influencia directa. Por otro lado, Jiménez, que se graduó de la universidad como antropólogo, y que, asumimos, ha tenido acceso directo al trabajo del cronista, reclama a Guaman Poma como su predecesor. En todo caso, en el imaginario peruano, denunciar la injusticia a través de imágenes es una práctica que inevitablemente se vincula al trabajo de Guamán Poma.

Carlos Iván Degregori promueve la idea del legado de Guaman Poma en la obra de Jiménez:

Jiménez ha elaborado una nueva carta, dirigida ya no a un rey inexistente, sino al Estado peruano, a los partidos políticos, a la sociedad ayacuchana y nacional y, en estos tiempos globalizados, a todos aquellos que en cualquier parte del planeta se preocupen por la vida, la paz, la democracia y el respeto a los Derechos Humanos (Jiménez, 2009, p. 35).

El discurso del testimonio —del haber sido testigo— como un imperativo moral le da sentido a estas imágenes. La representación de las atrocidades en este caso predispone a una lectura moral<sup>24</sup>. Aunque Jiménez habla de cómo las terribles historias de los sobrevivientes le produjeron espantosas pesadillas, su obra resultante no se explica simplemente como una forma de exorcizar su propio dolor como receptor de estas historias: habla claramente de la necesidad de presentar los dibujos para que otros los vean. Sus declaraciones, tanto en el documental como en el libro, intentan contextualizar el horror y resaltan, por un lado, el hecho de que la gente de Chungui haya sobrevivido a estos eventos traumáticos y sea, incluso, capaz de celebrar la vida a través de sus fiestas y tradiciones. Por otro lado, Jiménez insiste en que al hacer visible el sufrimiento de este pueblo: los dibujos podrían tener un impacto en la opinión pública y en el Estado, e inclusive derivar en cierto alivio a las necesidades actuales de Chungui. El penúltimo dibujo de la serie se llama «Concertación» y muestra una marcha de gente triunfante llevando carteles con demandas por acabar con la indiferencia y el analfabetismo. El texto que acompaña ese dibujo dice lo siguiente:

Después del conflicto armado interno, las comunidades campesinas siguen en la marginación y el olvido por parte del Estado. Por ello el dibujo refleja que las autoridades y la población deben concertar para erradicar la pobreza, el analfabetismo, las enfermedades, el atraso, y lograr el desarrollo de sus pueblos (Jiménez, 2009, p. 315).

Los artistas de Sarhua expresan la misma preocupación. Evanán, uno de los artistas citados por González, declara: «A nadie le importa nuestro pueblo. Los periodistas no llegan. ¿A quién nos podemos quejar

---

<sup>24</sup> El tema del moralismo en el arte crea importantes debates en el campo de la valoración estética. Veáanse, por ejemplo, Matthew Lipman (1975), y James Harold y A. W. Eaton (2006). Aunque esta discusión no está en el centro de mi análisis, dichos debates me han sido útiles para elucidar la forma en que los artistas ven los roles políticos y morales de su arte y cómo el público responde a las posturas morales que pueden estar prescritas por la obra de arte misma.

de la violencia que han sufrido los sarhuinos? No hay derechos humanos para nosotros. Por lo menos nuestras pinturas dan testimonio de lo que ha pasado en nuestra comunidad»<sup>25</sup>. Las ideas de «ser testigo» y «dar testimonio» llevan a los artistas a convertirse en portavoces de las necesidades de la comunidad. «Mostrar» los más horribles crímenes de guerra se convierte en una manera de llamar la atención al hecho de que muchos sectores de la sociedad peruana que no fueron directamente afectados por la violencia permanecieron indiferentes a lo que sucedía en Ayacucho. Mostrar la violencia busca desarmar esa indiferencia, que, por lo general, se ha mantenido.

Pero la forma en que los dibujos y pinturas dan testimonio es necesariamente diferente a la de la fotografía y sus efectos. El aura de la fotografía todavía surge de una posición que entiende que lo que la foto muestra tiene un valor indicial, de que es la huella de algo real. El arte pictórico, por el contrario, crea cosas de la nada, puede representar seres imaginarios, escenas imaginarias, eventos que nunca tuvieron lugar. Para complicar el acto del «testimonio» aún más, debemos considerar el hecho de que los artistas, Jiménez y los miembros de ADAPS, no fueron realmente testigos presenciales de aquello que representan y, sin embargo, le atribuyen un poder testimonial a sus obras.

En *Ante el dolor de los demás* Susan Sontag escribe que «Los desastres de la guerra» de Francisco de Goya presenta un nuevo estándar con respecto a nuestra respuesta al sufrimiento ajeno en las artes (Sontag, 2003a, p. 45). Sontag ve en las ilustraciones de Goya «un asalto a la sensibilidad de los espectadores» (p. 45). Sin embargo, Sontag también elabora el hecho de que los grabados no pueden atribuirse el capturar la realidad de la misma manera en que lo hace la fotografía.

---

<sup>25</sup> La traducción es mía. El original en la obra de González lo cita en inglés: «*No one cares about our village, no journalists go there! To whom can we complain about the violence that Sarhuinos have suffered? There are no human rights for us! At least with our paintings we bear witness to what has happened in our community*» (González-Castañeda, 2007, p. 85).

Incluso cuando sabemos que la forma en que la fotografía encuadra y edita no puede ser transparente, la fotografía, a diferencia de las imágenes producidas a mano, sí puede constituir una evidencia (Sontag, 2003, p. 47). Es por esta razón que Sontag enfatiza el papel de las leyendas al pie de los grabados de Goya. La voz de la primera persona proclama «Yo lo vi» o «Esto es verdadero». Estas declaraciones serían consideradas innecesarias en una fotografía, pero Goya parece haber sentido la necesidad de resaltar el hecho de que estaba representando sucesos reales. El biógrafo de Goya, Robert Hughes, le atribuye al pintor haber inventado «la ilusión al servicio de la realidad», la ilusión de poder representar, como testigo presencial, hechos tremendos (Hughes, 2003, p. 272). Estas imágenes crearon, según Hughes, una forma de periodismo gráfico que llega hasta hoy como el principio de que la cámara no puede mentir, pero lo hace mucho antes de la invención de la cámara. Se trata, para Hughes, del arte como reportaje, que se adjudica autoridad por el hecho de testimoniar (Hughes, 2003, p. 272).

*Piraa causa y Trazos de memoria* crean la ilusión de que las imágenes presentan lo que un testigo presencial hubiera visto. El acto de ver lo representado, entonces, tiene el poder de hacer de nosotros, los espectadores, vicariamente, testigos presenciales. Las imágenes ofrecen un puente entre los testimonios orales o escritos y la experiencia: nos hacen «ver» lo que «realmente pasó».

El uso de texto —leyendas en el caso de las tablas de Sarhua y testimonios completos que acompañan a los dibujos en el caso de la obra de Jiménez— establecen «los hechos», mientras que las imágenes proveen un tipo de saber cognitiva y emocionalmente suplementario: esto es lo que pasó, ahora véanlo. Esto nos enfrenta a una serie de problemas con respecto a la memoria, el testimonio y la verdad<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Aunque el periodo que trabaja y el tema son distintos, el libro de Andrea Frisch, *The Invention of the Eyewitness: Witnessing and Testimony in Early Modern France* (2004), es útil para problematizar la forma en que se construyen los conceptos modernos de observador, testimonio y evidencia.

Olga González reporta que desde el principio los artistas le dijeron que pintaban lo que veían (2007, p. 86). Explica que «ver» equivale aquí a presentar una evidencia. El énfasis en «ver», según González, resaltaba su autoridad como testigos presenciales y creaba un «efecto de realidad» (p. 86). Cuando los artistas mismos no habían estado presentes en los eventos representados, confiaban en otros testigos del pueblo (pp. 87-88).

Un fenómeno interesante que observa González es la tensión que se creaba cuando la gente del pueblo miraba las tablas, porque se sentían presionados a ver en ellas «la verdad». Podían reconocer algunas discrepancias, pero solo después de haber corroborado la forma en que las pinturas reflejaban su versión de la realidad (p. 86). González añade:

Interesantemente, a pesar de memorias y representaciones en conflicto entre los sarhuinos, la tendencia al final era la de no invalidar la serie *Piraaq Causa* en su conjunto. En lugar de ello, veían la serie como un documento histórico o un libro... para enseñar a futuras generaciones acerca de un periodo histórico importante, aunque penoso (González-Castañeda, 2007, pp. 89-90)<sup>27</sup>.

Según este análisis es evidente que los sarhuinos esperaban que las pinturas fueran fidedignas y realistas. Si estaban en desacuerdo con algo en alguna de las pinturas, reaccionaban como si se tratara de fotografías trucadas (González, 2007, pp. 88-89). Sin embargo, para la mayoría las pinturas tenían el valor de la fotografía porque representaban la realidad tal como ellos la habían visto «con sus propios ojos» (p. 89). Los artistas de Sarhua eligieron crear narrativas de los horrores vividos por el pueblo para poder mostrar esa historia a los de fuera, ya que los periodistas no iban al pueblo. Los miembros de la comunidad convalidaban

---

<sup>27</sup> «Interestingly, despite competing memories and representations among Sarhuinos, the tendency in the end was not to invalidate the *Piraaq Causa* series altogether. Instead, they saw its value as a historical document or a book... to teach future generations about an important though painful historical period».

la «verdad» de esas representaciones incluso cuando González descubría lo que las pinturas evitaban mostrar. González-Castañeda clarifica que su estudio no intenta sacar a relucir «falsas memorias» como otros lo han hecho con el *testimonio*, sino más bien entender la forma en que los eventos se recuerdan y se olvidan y el papel del secreto en una comunidad devastada por la guerra (p. 9).

El caso de Edilberto Jiménez es diferente porque él se presenta como el etnógrafo que consigna los testimonios de otros. Podemos decir que los textos que acompañan a los dibujos registran las historias contadas por víctimas y testigos. En el documental, Jiménez también intenta establecer cierta validación por parte de la gente de Chungui y reporta que ellos le decían cosas como «así como estás dibujando, así ocurrió». El arte de Jiménez testimonia su propia necesidad de no dejar el testimonio de las atrocidades solamente a la palabra. Las imágenes parecen tener un poder que va más allá del simple registro de los hechos, tanto por su capacidad de comunicar de forma instantánea, como porque crean una sensación de inmediatez que transforma a los espectadores («aquellos que se atreven a ver») en testigos.

Cuando Susan Sontag discute el problema de la verosimilitud en las imágenes de «Los desastres de la guerra» de Goya, afirma que mientras estas imágenes suponen que algo como lo que representan ocurrió, una fotografía o una secuencia fílmica puede afirmar que representa exactamente lo que estaba frente a la cámara. Para Sontag la fotografía no evoca, sino que representa (Sontag, 2003, p. 47). Sin embargo, muchas de las fotografías escogidas por las curadoras de *Yuyanapaq* evocan más de lo que muestran. Por supuesto que muestran lo que está frente a la cámara, pero muchas de estas imágenes son particularmente sugerentes: manos gastadas que sostienen la maltratada foto carnet de un familiar desaparecido, un hombre humilde escribiendo una carta frente a una celda. No se trata solamente de que en la mayoría de los casos los fotógrafos no estuvieran presentes cuando ocurrieron los eventos más terribles. Las curadoras eligieron no exhibir imágenes de violencia

en un esfuerzo por mostrar una narrativa que pudiera ser aceptada por sectores de la nación que se habían mantenido indiferentes al no identificar la tragedia como algo propio.

Los dibujos de Edilberto Jiménez y de los pintores sarhuinos, por el contrario, eligen mostrar del modo más explícito los más horrendos crímenes cometidos en estos pequeños pueblos de Ayacucho. Los artistas pictóricos no necesitaban haber estado presentes cuando los crímenes ocurrieron: pueden reconstruirlos con su imaginación y presentarlos como sus propias memorias o como las memorias de otros, tal como les fueron transmitidas. Parece haber un imperativo moral que guía la necesidad de hacer que otros vean el horror y lo confronten «con sus propios ojos» para que así lo hagan suyo. Lo que Jiménez y los artistas de Sarhua eligen comunicar es casi lo opuesto a la opción de *Yuyanapaq*, excepto en un aspecto: la narrativa construida por todas estas imágenes se presenta desde el punto de vista de las víctimas; evitan «tomar partido» o presentar posiciones ideológicas extremas. Los crímenes fueron perpetrados por las fuerzas armadas y por los grupos terroristas. Las imágenes buscan una identificación con las víctimas al mismo tiempo que reaccionan al hecho de que estos horrores ocurrieron mientras el resto de la sociedad permanecía impasible.

Pero incluso si el mensaje es consistente con la historia presentada por la CVR, el esfuerzo de mostrar memorias de maneras alternativas abre la puerta a otras narrativas. Las imágenes juegan un papel definitivo en la forma en que estas narrativas se establecen y en el impacto emocional que crean en el público.



## CAPÍTULO 2

### LAS COSAS Y LOS NOMBRES

Un objeto cotidiano: una pili-mili —esos sujetadores de pelo— o un chullito de niño, un zapato, una chompa con un lazo que alguna vez fue rojo o rosado<sup>1</sup>. Piedras, cantos rodados inscritos con nombres, miles de ellos, rodeando una escultura: estos son ejemplos de dos iniciativas de memoria que han impactado a los peruanos en las últimas décadas. Dichos objetos y sus representaciones apelan a las reacciones emocionales de los espectadores: leer los nombres, uno tras otro; prestar atención a las fotografías de esas cosas aisladas —la chompita o el chullito— de pronto les dan a los espectadores un entendimiento distinto de la pérdida ocasionada por la violencia política en el Perú.

Las imágenes de los objetos son parte de la exposición fotográfica «Si no vuelvo búsqüenme en Putis» de Domingo Giribaldi (figuras 2.1 y 2.2). Los nombres en las rocas constituyen la escultura de Lika Mutal «El Ojo que Lloro» (figuras 2.3 y 2.4). Los visitantes de ambas —la exposición de Garibaldi y el memorial de Mutal— son impactados por el entendimiento emotivo de la pérdida. Estos dos memoriales activan mecanismos metonímicos que ayudan al público a comprender la humanidad de las víctimas, tanto al reconocer un objeto cotidiano

---

<sup>1</sup> Partes de este capítulo aparecieron en el artículo «Plain Things and Space: Metonymy and Aura in Memorials of Social Trauma» (Saona, 2014).

que evoca a su dueño como al tomar conciencia de que los nombres marcan la identidad de las personas que representan. Los objetos cosas que quedan como remanentes de las víctimas y la lista de nombres de aquellos que ya no están son dos maneras frecuentes de evocar la pérdida colectiva. Mediante el examen de las opciones estéticas de los memoriales de Giribaldi y Mutal, espero iluminar las maneras en que esas opciones reflejan mecanismos mnémicos, los procesos por los cuales reconocemos y recordamos experiencias reales. También examinaré el contexto político en el que se crearon estos trabajos y las repercusiones de los debates que los rodearon.



**Figura 2.1. Chompita de lazo rojo. Exposición «Si no vuelvo, búsquenme en Putis», de Domingo Giribaldi.**

Este tipo de intervenciones producen recuerdos vicarios en los espectadores al apelar a respuestas empáticas frente a formas específicas de representación. En el capítulo 1 presenté algo de los descubrimientos

actuales en neurociencia con respecto a la empatía: estos muestran que la empatía funciona en nuestro cerebro de maneras similares a las de los recuerdos. En este capítulo analizaré la materialidad de obras de arte que producen este tipo de respuestas. Me centraré principalmente en estas dos intervenciones que parten de la representación de nombres propios y de objetos comunes.



**Figura 2.2. Pili-Mili. Exposición «Si no vuelvo, búsqenme en Putis», de Domingo Giribaldi.**



Las formas de empatía que emergen de experiencias artísticas que no son estrictamente miméticas pueden activar procesos cognitivos que implican una forma de reconocimiento e identificación, incluso cuando no conocemos todos los hechos. Los memoriales como los creados por Giribaldi y Mutal no reconstruyen una narrativa completa de cómo la violencia impactó a sus víctimas, sino que apelan a una comprensión de los símbolos no menos poderosa que una narrativa. La empatía cognitiva y emocional puede despertarse a través de formas de arte que apelan a formas simbólicas complejas, más allá de la representación directa del sufrimiento.

La palabra «empatía» entró en el lenguaje de la psicología gracias a Edward B. Titchener, que a su vez interpretaba el uso que Theodor Lipps le daba a la palabra alemana *Einfühlung*. Lipps, por su parte, tomó la palabra de las teorías estéticas de Robert Vischer<sup>2</sup>. La etimología no es necesariamente relevante para el uso corriente de la palabra «empatía». Incluso es insustancial para las distinciones que hace Pinker entre empatía y compasión, que reservaría el segundo término para el que realmente concierne a la discusión sobre la disminución de la violencia (Pinker, 2007, capítulo 4). Para las teorías de la estética, la empatía explicaba la forma en la que el espectador se relacionaba con la obra de arte. Esas relaciones eran explicadas en formas distintas, desde la noción de una unión mística de la experiencia humana a través de la experiencia del objeto, hasta la idea de que los espectadores proyectan sus propios sentimientos sobre el objeto o que la manifestación de la empatía no es siempre un resultado deseable de la experiencia estética<sup>3</sup>. No discutiré aquí los debates acerca de la empatía y la estética, pero quiero llamar la atención sobre el hecho de que nuestro concepto de sentir con y por otros ha estado conectado a la experiencia artística y a los efectos psicológicos y cognitivos desde hace mucho tiempo.

---

<sup>2</sup> Gustav Jahoda (2005) hace un recuento importante de la historia del término desde sus comienzos en la teoría estética hasta su uso contemporáneo en la psicología y las ciencias del comportamiento.

<sup>3</sup> Para más información sobre las controversias ocasionadas por el término véanse Depew (2005) y Nowak (2001).



Figura 2.4. «El Ojo que Lloro» (foto: Margarita Saona).

Muchos de los teóricos de la memoria que han intentado explicar la idea de recordar las memorias de otros —Susan Sontag, Marianne Hirsch, Kaja Silverman, Jill Bennet y otros— lo han hecho a través del análisis del impacto en los sentimientos de empatía provocados por las fotografías y las obras de otras artes visuales. Los dos ejemplos que discutiré en este capítulo pueden examinarse desde su dimensión visual, pero también presentan un elemento de simbolización que es central para la forma en la que activan una reacción empática que podemos

interpretar como el recuerdo o el entendimiento de la sensación de pérdida. La lista de nombres propios y la representación de los objetos personales de los desaparecidos usan el nombre o la imagen del objeto como una pista, como un estímulo que refiere a otra cosa, al cuerpo de la persona que ya no está y a la injusticia de su desaparición.

Suzanne Nalbatian (2003) escribe que las memorias autobiográficas abundan en asociaciones al contexto, lugar o ambiente y que son activadas por *retrieval cues* o señales de recuperación (p. 137). Nalbatian añade que las memorias episódicas a largo plazo se caracterizan por minuciosos detalles fenomenológicos y sensaciones muy vívidas de revivir la experiencia o viajar en el tiempo (p. 137). Edmund Rolls (1996) sugirió que una clave parcial de un recuerdo puede contribuir a la formación de recuerdos episódicos a largo plazo en la red autoasociativa del hipocampo. Esto se puede entender como una sinécdoque en el cerebro: la parte representa al todo, la clave representa a la experiencia a la que evoca en la secuencia de asociaciones que activa. Si aceptamos que cuando imaginamos las experiencias de otros nuestros cerebros reproducen patrones de actividad similares a los que se activan cuando recordamos nuestras propias experiencias, podemos concebir de qué forma la obra de arte puede proveer claves que disparan reacciones empáticas análogas a los recuerdos.

Imaginar una clave o incluso una clave parcial como una sinécdoque de la experiencia que recordamos nos ayuda a ver que lo que normalmente definimos con una «figura de lenguaje» es en realidad un mecanismo cognitivo. De manera similar, podemos decir que hay un proceso metonímico que se activa por el hecho, por ejemplo, de que la imagen de un chullito recobrado de una fosa común nos hace «recordar» a un niño que nunca conocimos y que produce en nosotros emociones y una forma de comprensión de la pérdida causada por su violenta muerte.

Cada una de las piedras de la escultura de Mutal y cada uno de los objetos representados en las fotos de Giribaldi representan una vida perdida

a consecuencia de la violencia de la guerra interna, y esta «representación» impacta a quienes vemos las piedras o los objetos. En la sección que sigue exploraré el alcance de la metonimia como un recurso cognitivo que genera una experiencia de empatía comparable a los recuerdos. Más adelante haré un análisis más detallado de las obras en sí y de su recepción.

El *Diccionario de la lengua española* define a la metonimia como «tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., *las canas por la vejez; leer a Virgilio por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc.*»<sup>4</sup>. Una palabra reemplaza a la que normalmente designa al objeto. Sin embargo, incluso aquellos que tratan de explicar la metonimia como un tropo literario o un fenómeno lingüístico terminan por aceptar que la metonimia implica una realidad extralingüística. Huch Bredin (1984) acepta que las relaciones metonímicas son relaciones entre cosas y no entre palabras (p. 52). Anna Papafragou (1996) llega a una conclusión similar al tratar de explicar la manera en la que funciona la metonimia: «Entiendo que la metonimia se basa en una tendencia cognitiva humana más general según la cual un individuo u objeto en el mundo puede ser identificado por una cualidad predominante» (p. 81)<sup>5</sup>. Vemos la sustitución de una palabra por otra, pero establecemos un referente a partir de un significante que normalmente no está asociado con ese referente gracias al hecho de que el último tiene una relación particular con el objeto normalmente asociado con ese significante. En los memoriales de trauma social los objetos convertidos en reliquias se nos presentan como significantes de aquello que se ha perdido y no se puede nombrar.

---

<sup>4</sup> <http://dle.rae.es/?id=P7kP7xl>.

<sup>5</sup> «I take it that metonymy is grounded in a more general human cognitive tendency, according to which an individual or object in the world may be identified through one salient property it possesses».

El clásico trabajo sobre la afasia de Roman Jakobson es particularmente relevante para comprender la manera en que los objetos se relacionan metonímicamente con la pérdida en los casos que aquí considero. Jakobson (2002) nota que algunos afásicos producen oraciones gramaticalmente correctas, pero son incapaces de seleccionar la palabra adecuada y usan, por ejemplo, ‘vidrio’ cuando quieren decir ‘ventana’, o ‘cielo’ cuando quieren decir ‘dios’. Jakobson llama a esta anomalía «desorden de contigüidad» y organiza la afasia en torno a un polo metafórico y un polo metonímico. Las respuestas metonímicas, según Jakobson, combinan y contrastan la posición de similaridad con la contigüidad semántica» (p. 91). Cuando no se puede producir «la palabra correcta», se usa otra palabra, una palabra que podría usarse en una oración que contenga la palabra olvidada. Incluso entonces Jakobson no estaba hablando únicamente de palabras, sino de la representación en general. Jakobson mismo establece, por ejemplo, un enlace entre sus descubrimientos de estos procesos y el psicoanálisis: para él, las propuestas freudianas que hablan de desplazamiento y condensación en la interpretación de los sueños revelan procesos de simbolización metonímicos, mientras identificación y simbolismo son manifestaciones del polo metafórico.

Cuando hablamos de metonimia estamos utilizando un mecanismo lingüístico para describir una forma muy general de representación y de interpretación del mundo. Tal vez aprendemos a representar de esta manera porque es parte misma de la facultad del lenguaje. O tal vez sea lo contrario: este es un mecanismo lingüístico porque el lenguaje usa mecanismos comunes a las formas generales en que los seres humanos entienden la realidad. Estudios recientes sobre el procesamiento neuronal del lenguaje muestran que «resolvemos» metonimias usando una comprensión general semántica del lenguaje y lo que se denomina vagamente como «conocimiento del mundo» (Rapp y otros, 2011, p. 203). Cuando un chullito evoca a un niño muerto y entendemos la pérdida, la devastación, que esa muerte implica, estamos experimentando

un proceso metonímico que, a su vez, activa efectos similares a los de la memoria. El gorrito representa metonímicamente a la persona que lo usó y funciona como una clave para el recuerdo no solo de esa persona, sino de la pérdida en general que implica la ausencia de ese cuerpo.

Una evocación igualmente poderosa ocurre cuando vemos escritos los nombres de los desaparecidos. Los nombres en las piedras de El Ojo que Lloro repiten el gesto de otros memoriales de trauma colectivo tales como el memorial de la guerra de Vietnam en Washington D.C. y el muro del Parque de la Memoria en Argentina, donde se recuerda a los desaparecidos por la guerra sucia en ese país. ¿Cómo pueden los nombres estimular experiencias similares al recuerdo? ¿De qué manera funcionan para aquellos que conocieron a la persona designada por ese nombre y cómo funcionan para aquellos que no la conocieron?

Cada uno de los nombres inscritos en las piedras conmemora a un individuo. Para aquellos que lo conocieron, el nombre —como el chullito para los familiares del niño que lo llevaba antes de morir— inmediatamente trae a la mente a aquella persona. Sin embargo, aquellos que no conocieron a la persona cuyo nombre leen también entienden «el significado» de ese nombre. Como la materialidad de los objetos fotografiados por Giribaldi, los nombres se convierten en significantes capaces de evocar a la persona perdida.

Los nombres propios son un tipo especial de signos<sup>6</sup>. La filósofa Robin Jeshion (2009) explica, al estudiar la noción de «pensamiento singular», la manera en que los entendemos. Según Jeshion, sin el conocimiento del referente de un nombre particular y simplemente porque lo reconocemos como un nombre, estamos cognitivamente preparados para asumir que el referente de esa palabra es un individuo y como tal

---

<sup>6</sup> Para una explicación concisa de cómo la perspectiva lingüística con respecto al significado de los nombres propios cambió de la idea de «descripciones definidas» —tales como «Aristóteles» significa «el autor de la Poética»— a entenderse como «designadores rígidos», término que designa al mismo individuo en todos los mundos posibles (Pinker, 2007, capítulo 6).

reconocemos su singularidad (p. 374). No hay necesidad de conocer a la persona a la que el nombre designa: solamente necesito saber que se trata de un nombre para otorgarle significación y entender que se refiere a una persona: «Un usuario competente de un nombre puede no asociar ningún contenido semántico con ese nombre, pero la competencia requiere que el usuario de N entienda que ese signo refiere al individuo llamado o denominado N» (p. 375)<sup>7</sup>. Si sabemos que un nombre es un nombre (y no otro tipo de palabra) sabemos que identifica a una persona, es decir, que se trata de un signo único que nos permite de inmediato referir a esa persona, incluso sin conocerla.

Jeshion cree, siguiendo las ideas de John MacNamara (1982), que existe un desarrollo cognitivo en los seres humanos que determina su capacidad de reconocer ciertos «objetos» que son importantes en tanto «individuos», y que nuestros lenguajes crean nombres propios para esos objetos. Los niños pequeños aprenden muy rápidamente las particularidades de los nombres propios. Jeshion revisa diferentes teorías sobre la manera en que los nombres significan. La teoría de la familiaridad, por ejemplo, asume que debemos conocer al individuo nombrado para poder «pensar singularmente» en él o ella, o que, por lo menos, debemos estar conectados al individuo que lleva el nombre a través de una cadena de conocidos, es decir, conocer a alguien que conoce a alguien que conoce a N. Otra teoría, la del instrumentalismo semántico, sugiere que podemos pensar en un individuo incluso si no lo conocemos si utilizamos descripciones (Jeshion, 2009, p. 387). Sin embargo, Jeshion piensa que existe una comprensión cognitiva a priori que hace que reconozcamos los nombres propios como una forma de aprehender al individuo al que designan:

Creo que el reconocimiento por parte del oyente de que la expresión del hablante contiene un nombre propio hace que le otorgue

---

<sup>7</sup> «A competent user of a name may associate no semantic content at all with the name, but competence does require that the user of ‘N’ knows that it names the individual that is called, or named, ‘N’» (Jeshion, 2009, p. 375).

significado, *prima facie*, al referente o al supuesto referente de aquel nombre propio. Al otorgar al referente, o supuesto referente, un significado, *prima facie*, hace que el oyente forme un archivo mental para aquel individuo (Jeshion, 2009, p. 396)<sup>8</sup>.

Cuando oímos o leemos nombres propios sabemos que esos nombres «refieren» y, en palabras de Jeshion, «dado que se trata de una expresión que refiere (y tiene un portador) psicológicamente asociado con el pensamiento singular acerca de ese portador, el oyente forma un pensamiento singular acerca del portador del nombre» (p. 399)<sup>9</sup>. En otras palabras, incluso si nunca hemos conocido a la persona cuyo nombre oímos la concebimos como una persona. Le atribuimos humanidad, o, para usar el término de Jeshion, «pensamiento singular» y «significado». La transferencia del pensamiento singular (el entender la individualidad de una persona) al usar nombres propios es, de acuerdo a Jeshion, un proceso automático y privilegiado:

No necesitamos saber a quién nombra el nombre. No necesitamos un suplemente contextual [...] las expresiones con nombres propios directamente causan el que les atribuyamos significado, *prima facie*, al referente (o supuesto referente) del nombre propio y que le otorguemos al individuo un significado que nos lleva a formar un archivo mental con su nombre (Jeshion, 2009, p. 400)<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> «I believe that a hearer's recognition of a speaker's utterance as containing a proper name causes her to accord significance, *prima facie*, to the referent, or the supposed referent, of the proper name. Taking the referent, or supposed referent, to have significance, *prima facie*, causes the hearer to form a mental file on that individual».

<sup>9</sup> «Because being a referring expression (having a bearer) psychologically associated with singular thinking about those bearers, the hearer forms a singular thought about the name's bearer».

<sup>10</sup> «We do not need to know whom the name names. We do not need contextual supplementation [...] utterances with proper names straightaway cause us to accord significance, *prima facie*, to the referent (or supposed referent) of the proper name, and taking that individual to have significance causes us to form a name-labeled mental file».

Una vez que he oído (o leído) un nombre, estoy lista para incorporar datos sobre esa persona. Los nombres de los desaparecidos son la forma más inmediata de invocarlos, de traer recuerdos de quiénes fueron, incluso para aquellos que no los conocieron en vida.

Sin embargo, es claro que sí importa quiénes fueron en vida. El Ojo que Lloro ha sido probablemente el memorial más controvertido en el periodo posterior al informe de la CVR precisamente por los nombres que incluye y por cómo los nombres fueron vinculados a los debates sobre quién es una víctima, quién una víctima inocente y quién tiene el derecho de ser conmemorado.

## 1. NOMBRAR A LAS VÍCTIMAS: EL DEBATE EN TORNO A EL OJO QUE LLORA

La escultora Lika Mutal, nacida en Holanda, dice haberse inspirado en la exposición *Yuyanapaq* para elaborar El Ojo que Lloro. Luego de visitar la exposición de la CVR, Mutal decidió crear un espacio para conmemorar a las víctimas y para promover la conciencia y la reflexión respecto del reciente pasado violento en el Perú. Los debates producidos por su memorial encontraron amplia cobertura en la prensa nacional e internacional y dieron origen a numerosos artículos académicos sobre la política de la memorialización<sup>11</sup>. Las controversias tuvieron momentos álgidos, pero con el pasar de los años, como parte del décimo aniversario

---

<sup>11</sup> Desde el principio de la controversia los diarios peruanos empezaron a escribir en contra o a favor del monumento. En su columna «Piedra de Toque», publicada por el diario *El País*, Mario Vargas Llosa escribió en defensa del monumento y esa defensa constituyó a su vez parte de la disputa. Un buen número de artículos resume los hechos centrales de la controversia. Véanse, por ejemplo, Hite (2007), Milton (2007, 2011), Drinot (2009), Martino (2010) y Moraña (2012). Maritza Fiorella Colmenares Tamayo escribió una tesis titulada «Acerca de la construcción de la memoria sobre la violencia armada: Los debates públicos alrededor de 'El ojo que llora'». La tesis hace un análisis detallado de la cobertura de la prensa y del impacto de esta cobertura en la percepción pública del monumento.

del informe de la CVR, el monumento fue reconocido como «patrimonio nacional», como un legado que debe ser protegido<sup>12</sup>.

Resumiré brevemente los hechos y los puntos claves del debate para luego enfocarme en los aspectos relacionados a la visión estética que el monumento emplea para recordar a los desaparecidos. Katherine Hite documenta los orígenes de la escultura: Mutal empezó a trabajar en la escultura al poco tiempo de haber visitado *Yuyanapaq* y su intención era crear un espacio para la introspección y el restablecimiento del trauma sufrido por la sociedad peruana (Hite, 2007, pp. 121-122). Escogió representar a la Madre Tierra o *Pachamama* con una gran piedra al centro de la escultura. Esta piedra tiene otra más pequeña incrustada en ella a la manera de un ojo y de ese ojo gotea agua como si la piedra llorara y manifestara así el luto por los muertos (figura 2.3). Alrededor de la piedra, Mutal creó un camino hecho de miles de cantos rodados, piedras pulidas que llevaban cada una el nombre de un muerto o desaparecido. La creación de Mutal está cargada de simbolismo y de significados místicos: la piedra central proviene de un área conocida como un cementerio prehispánico; el laberinto creado por las piedras simula un peregrinaje en el cual los visitantes deben reconciliarse consigo mismos y con los otros (Hite, 2007, p. 122). Mutal tuvo el apoyo de varias organizaciones y del distrito de Jesús María, donde se sitúa el Campo de Marte, parque donde se construyó la escultura, y todo fue financiado por iniciativas privadas (Milton, 2011, pp. 195-196). La escultura se convirtió en un punto central de las batallas de la memoria en el Perú cuando la Corte Interamericana de Derechos Humanos declaró que el gobierno peruano era culpable de torturar y matar a los presos de la prisión Castro Castro en 1992. Estas declaraciones crearon un gran rechazo en los medios porque esos prisioneros habían sido identificados como miembros de Sendero Luminoso. En palabras de Hite:

---

<sup>12</sup> «El ojo que llora fue declarado patrimonio nacional». 24 de agosto de 2013. [www.larepublica.pe/24-08-2013/el-ojo-que-llora-fue-declarado-patrimonio-cultural](http://www.larepublica.pe/24-08-2013/el-ojo-que-llora-fue-declarado-patrimonio-cultural).

«Los políticos peruanos denunciaron a la Corte Interamericana por equiparar la muerte de los militantes de Sendero con la de decenas de miles de víctimas inocentes» (Hite, 2007, p. 110)<sup>13</sup>.

El debate se hizo más intenso cuando se descubrió que algunos de los nombres de los prisioneros del penal Castro Castro, asesinados por el gobierno, se encontraban inscritos en El Ojo que Lloro. Cuando se le preguntó por su posición, Lika Mutal declaró que ella no era consciente de que hubiera nombres de miembros de Sendero Luminoso entre los registrados en la escultura. Ella había simplemente utilizado una lista provista por la CVR y la Coordinadora de Derechos Humanos (Drinot, 2009, p. 23). Esto creó una indignación aún mayor con respecto de qué hacer con los nombres: algunos querían destruir la escultura, que fue víctima de vandalismo por parte de seguidores de Fujimori en más de una ocasión; otros querían que los nombres de aquellos afiliados a Sendero Luminoso fueran borrados de la escultura; Vargas Llosa sugirió mantenerlos, pero poner las piedras con los nombres de los senderistas boca abajo. Sin embargo, lo que Paulo Drinot propone sagazmente en su artículo es que la disputa sobre los nombres en realidad saca a la luz una discrepancia ideológica acerca del uso del término ‘víctima’, dejando en claro que existen dos posiciones irreconciliables con respecto a la responsabilidad de la violencia en el Perú y la relación entre víctimas y victimarios.

El problema ontológico que Drinot plantea en su artículo es el de si bajo alguna circunstancia los victimarios pueden también ser considerados víctimas (p. 23). Si El Ojo que Lloro conmemora a las víctimas y los muertos en Castro Castro fueron asesinados por las fuerzas del gobierno, ¿pueden también ellos ser considerados víctimas y, por lo tanto, ser incluidos en el monumento, incluso si ellos mismos perpetraron actos de violencia contra otros?

---

<sup>13</sup> «Peruvian politicians charged that the Inter-American Court could not somehow equate the Sendero militants' deaths with those of tens of thousands of innocent victims, even if the government had violated human rights laws».

Según Drinot, determinar quién es víctima en los debates sobre el conflicto en el Perú tiene que ver con la interpretación de las causas de lo que se llama la violencia en este país. Algunos sostienen que la violencia se desató a partir de los ataques iniciados por Sendero Luminoso. Según esta versión, todos los actos de violencia que siguieron fueron una respuesta a esos ataques. Otra interpretación propone algo distinto: la violencia es el resultado de las brutales condiciones de inequidad en la sociedad peruana. Según esta interpretación, las condiciones estructurales en el Perú eran propicias para que se desatara la violencia. Según la primera versión de los hechos, Sendero Luminoso sería responsable único de la violencia. Incluso cuando se reconoce que el Estado mató gente inocente en este contexto, se arguye que la culpa es de Sendero Luminoso, porque esos actos no hubieran sucedido si esta organización no hubiera comenzado su lucha armada. Los ciudadanos inocentes son víctimas, pero también lo serían los actores violentos no senderistas, tales como los miembros de las Fuerzas Armadas.

De acuerdo con la segunda versión de los hechos, por el contrario, se asume que dado que la violencia es el resultado de los problemas estructurales de la sociedad peruana, la responsabilidad la comparte la sociedad toda. Esto hace el escenario del periodo transicional mucho más complicado. Dice Drinot:

[...] por una lado, todos los actores violentos que perpetraron formas de violencia no-legítima deben ser sometidos a un castigo judicial y moral. Pero dado que la violencia según esta segunda interpretación no puede ser reducida a la violencia de los actores violentos, le corresponde a toda la sociedad tomar parte, primero, en un proceso colectivo de reconciliación y, segundo, en el desarrollo de una gramática de la no-violencia para articular la sociedad peruana (Drinot, p. 26)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> «[...] on the one hand, all violent actors who perpetrated forms of non-legitimate violence must be subjected to judicial and moral punishment. But since the violence according to this

Katherine Hite, quien entrevistó a Mutal y a los parientes de dos de las víctimas cuyos nombres son consignados por el monumento, también documenta los distintos aspectos de este dilema. Según Hite, Mutal no se sentía conforme con la idea de que los terroristas estuvieran al lado de las víctimas inocentes (Hite, 2007, p. 123), pero de otro lado los parientes de aquellos asesinados necesitan un lugar donde poder llorar a sus seres queridos. Tanto la esposa de un líder sindical como el padre de un estudiante activista defienden El Ojo que Lloro: los desaparecidos merecen una conmemoración, independientemente de su papel en los hechos violentos (pp. 123-124).

El deseo de Mutal de crear un espacio de reflexión parece influenciado por las tradiciones filosóficas del budismo y la búsqueda de conciencia, que es también búsqueda de compasión (Hite, 2007, p. 125). En la entrevista con Hite, Mutal declaró que esperaba que los visitantes al memorial pudieran sentir cómo todo se convierte en «ahora», no en recuerdo, sino simplemente en conciencia (p. 125). Sin embargo, la elección de utilizar nombres propios supone, como vimos al principio del capítulo, una forma de individualización, una personalización que no parece compatible con la forma de conciencia abstracta a la que parece referirse Mutal. Hite ve en El Ojo que Lloro un intento de memorializar sin la representación literal del trauma, pero el monumento despierta estas controversias precisamente porque los nombres que inscribe de alguna manera invocan la violencia que los portadores de estos nombres experimentaron en vida.

Pauto Drinot ha notado que El Ojo que Lloro invita a la vez a la memoria colectiva y a la memoria individual, la cual incluso formando parte de la colectiva no es completamente subsumida por ella (Drinot, 2009, p. 17). Todos los memoriales de trauma social que registran

---

*second interpretation cannot be reduced to the violence of the violent actors, then it befalls upon the whole of society to take part, first, in a collective process of atonement, and second, in the development of a non-violent grammar to articulate Peruvian society».*

una larga lista de víctimas tienen ese efecto doble: la acumulación de nombres nos abruma con la enormidad de la pérdida al mismo tiempo que la singularidad de cada nombre trae a la mente la imagen de un individuo. Drinot, sin embargo, hace otra aguda observación acerca de la escultura de Mutal «Las piedras inscritas con los nombres de las víctimas de la violencia simultáneamente ayudan a recordar (en el sentido cognitivo) a aquellos que murieron y a re-remember (en un sentido corporal) a aquellos cuerpos que fueron des-membrados por la violencia» (p. 17)<sup>15</sup>. Drinot trae a colación la paradoja que otros, como Carlos Iván Degregori, habían notado antes que él: que en el Perú el estatus de víctima da visibilidad a aquellos que antes habían sido ignorados. Ser reconocido como víctima era, hasta cierto punto, ser reconocido como ciudadano por primera vez (p. 18).

El nombre, visto como equivalente al individuo, reconoce que este individuo fue una persona con derecho de ciudadanía frente al Estado. Mutal invita a esta identificación del individuo. En los vastos caminos de rocas y nombres, ocasionalmente se ven tributos privados para alguno de ellos: algún pariente o amigo ha dejado flores junto al nombre de una de las piedras (figura 2.4). Para los que el nombre refiere a un ser querido, tal nombre evoca memorias episódicas precisas. Las fechas de nacimiento y muerte inscritas junto a los nombres invitan a quienes no los conocimos a preguntarnos acerca de su vida, edad y circunstancias de su muerte. Un nombre, en este contexto, es suficiente para hacernos entender que la persona que murió en circunstancias violentas existió, que su vida fue interrumpida y que sus seres queridos lo extrañan.

Sin embargo, como hemos visto a través de la polémica que desató el monumento, esta forma de recordar a las víctimas de la violencia, particularmente al exponer sus nombres, se ve involucrada en las batallas de la memoria con respecto a la inocencia y la responsabilidad.

---

<sup>15</sup> «*The pebbles inscribed with the names of the victims of the violence both help remember (in a cognitive sense) those who died but also help re-member (in an embodied sense) those whose bodies were dismembered by the violence*».

Aquellos que han estudiado a las comunidades que más sufrieron durante el terrorismo saben que establecer categorías de víctimas y perpetradores es un asunto complejo. Olga González, por ejemplo, al estudiar Sarhua, encontró que la reconstrucción del pasado para los miembros de la comunidad implicaba también esconder parte de este pasado y que traer este pasado al presente podía involucrar a importantes miembros de la comunidad y encender antiguos odios. Kimberly Theidon (2009) enfatiza la naturaleza fratricida del conflicto y el hecho de que muchas de las comunidades afectadas tuvieran entre sus miembros a senderistas o a simpatizantes, a viudas o huérfanos de estos (p. 20). Las investigaciones recopiladas en *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, editada por Carlos Iván Degregori y Elizabeth Jelin (2003), también muestran las complejidades al distinguir el pasado cuando un ser querido puede haber estado involucrado en actos violentos<sup>16</sup>. En palabras de Katherine Hite, «Víctimas, perpetradores, opositores y sobrevivientes vienen de muchos lados del conflicto y pueden a veces ser interpretados como todas esas categorías simultáneamente y aún más» (2007, p. 128)<sup>17</sup>. Los caminos de nombres que Mutal creó para ayudar a los visitantes a reflexionar, llorar a sus deudos y dar materialidad al trágico saldo de muertos dejado por la violencia no tomaron en consideración si aquellos que murieron fueron o no, a su vez, agentes de la violencia. El monumento, concebido como un símbolo de paz, revela cómo la verdad y la reconciliación no se consiguen con un gesto individual. Los nombres en las piedras reúnen a inocentes y perpetradores. Este hecho puede tal vez conducir a los visitantes a reexaminar el pasado.

---

<sup>16</sup> Esta colección reunió trabajos de un importante número de investigadores, entre ellos Ponciano del Pino, Leslie Villapolo Herrera, Pablo Sandoval.

<sup>17</sup> «*Victims, perpetrators, resisters, and survivors come from many sides of the conflict and can often be read as all of the above and more*».

## 2. LO QUE LLEVABAN: LA EVOCACIÓN MATERIAL EN «SI NO VUELVO BÚSQENME EN PUTIS»

A diferencia de los nombres —que necesariamente refieren a una identidad individual—, los objetos fotografiados por Domingo Giribaldi identifican al dueño de la prenda solo para aquellos que lo conocían de cerca. Sin embargo, estas piezas son capaces de transmitir la imagen del cuerpo del desaparecido en su materialidad para cualquier espectador. La imagen entonces nos conmueve porque, metonímicamente, somos capaces de percibir al cuerpito que podía haber llevado ese gorrito o ese zapato. El problema de la agencia con respecto a la violencia (el de ser posiblemente perpetrador) es que se desvanece en parte porque muchos de los objetos fotografiados por Giribaldi son prendas de niños: una pili-mili, un zapatito, un chullito, una chompa con un lacito (véanse las imágenes 2.5 y 3.1). Hay otras imágenes en la exposición de Giribaldi. Algunas se relacionan más bien a espacios deshabitados en lo que parece ser la versión andina de un pueblo fantasma y que examinaré en el siguiente capítulo. Pero las fotos de objetos personales de niños recobrados de una fosa común tienen un poder de evocación particularmente intenso.

Mientras el estatus de víctima de aquellos nombres que referían a miembros de Sendero Luminoso entre los inscritos en El Ojo que Lloro parecería enturbiarse por el hecho de que eran nombres de adultos que habían participado como actores de la violencia, la evocación metonímica del cuerpo de un niño constituye un llamado a una compasión sin atenuantes. Como dije antes, estas no son las únicas imágenes que se incluyen en la exposición, pero son, tal vez, las más emblemáticas. Hay una urgencia en su llamado a los sentimientos de empatía que todavía coinciden con el mensaje de la CVR y que ahora es llevado aún más lejos por otras organizaciones.

Las opciones estéticas de Giribaldi fueron influenciadas por la posición ética que asumió el Equipo Peruano de Antropología Forense

(EPAF), la organización que lo invitó a tomar las fotografías de los restos recuperados. Esta posición se articula bajo la metáfora del «paraguas humanitario», una fórmula que privilegia el derecho a la verdad por encima del derecho a la justicia, y que privilegia la justicia restaurativa sobre la justicia retributiva. José Pablo Baraybar, director de EPAF, sostiene que es imperativo buscar a los desaparecidos, descubrir la verdad acerca de su muerte, informar a los familiares y, de ser posible, entregarles los restos para que puedan tener un entierro digno<sup>18</sup>. Según el argumento de Baraybar, la verdad que el poder judicial intenta establecer tarda demasiado tiempo, toma los cuerpos de las víctimas como evidencias para el caso y suele no considerar la tragedia humana de los deudos de las víctimas. Aunque es importante castigar a los culpables de los crímenes, es incluso más importante permitir un tipo de cierre para los familiares de los desaparecidos. En una entrevista con Paola Ugaz (2009), Baraybar da la siguiente definición de «paraguas humanitario»:

El paraguas humanitario es un mecanismo por el cual se prioriza la recuperación y restitución de los restos mortales a sus familiares, mientras que la justicia avanza en sus propios tiempos. La restitución es un elemento complementario e indisoluble a cualquier proceso reparatorio.

Este mensaje enfatiza la necesidad de buscar al desaparecido, de identificar los restos encontrados en fosas comunes y permitir un cierre a las familias. Para cumplir con estos objetivos EPAF subraya la necesidad de una comunidad extendida que comprenda los retos, y esta es la razón por la que centran muchas de sus actividades en iniciativas de memoria que ganen las conciencias del público general. El EPAF no solo participa en las ceremonias del regreso de los restos mortales

---

<sup>18</sup> El video de la presentación de Baraybar para la serie de los comités de justicia y paz (2008) puede encontrarse en: [www.youtube.com/watch?v=uEE5y5mK1do&list=UUbozaEDeJcAfsc2s2EBc5Q&index=1](http://www.youtube.com/watch?v=uEE5y5mK1do&list=UUbozaEDeJcAfsc2s2EBc5Q&index=1).

a los familiares, sino que crea videos para programas de internet, organiza vigiliias y auspicia proyectos artísticos tales como la exposición de Giribaldi. EPAF entiende la necesidad de difundir sus hallazgos y de movilizar al público para que comprendan la difícil situación de los deudos. Las imágenes de Giribaldi activan una comprensión metonímica de la pérdida que tiene el potencial de conmover a aquellos que no se han visto directamente afectados por la muerte de un ser querido.

Giribaldi fue invitado fotografiar los restos exhumados de la fosa común de Putis. En junio del 2008, el EPAF recobró 92 cuerpos de gente asesinada en esa localidad durante la masacre que se llevó a cabo en 1984. El texto de Baraybar, publicado en el catálogo fotográfico, da testimonio de los efectos metonímicos que los objetos recobrados tenían en los parientes de las víctimas: «Acarician sus ropas, las que algún día hicieron, lavaron y plancharon. Sus hilos les susurran cosas al oído, las hebras, la trama, la urdimbre, los puntos y las costuras»<sup>19</sup>. La materialidad de los restos y su potencial para activar las memorias de los familiares —que Baraybar observó al exhibir las prendas para identificar los cuerpos— se reflejan en la imágenes capturadas por Giribaldi: un zapatito gastado menos por el uso que por la tierra y las inclemencias de dos décadas a la intemperie, los colores y los diseños del chullito, la cinta de la chompita.

El título de la exposición de Giribaldi: «Si no vuelvo, búsqüenme en Putis», y el título de una de sus fotos, «Putis es el Perú», activan procesos metonímicos y una identificación empática: la primera persona, el «yo», se presenta como víctima potencial de la masacre, dado que lo que les sucedió a otros podría sucederme a mí. El «yo» como ser humano se une a la cadena potencial de víctimas: una persona puede representar a la raza humana, incluso si no se es nativo de la comunidad afectada.

---

<sup>19</sup> EPAF. *Si no vuelvo, búsqüenme en Putis. If I don't come back, look for me in Putis. Fotos Domingo Giribaldi*. PDF file: [www.fas.harvard.edu/~anthro/theidon/theidon\\_pdf/photocatalog.pdf](http://www.fas.harvard.edu/~anthro/theidon/theidon_pdf/photocatalog.pdf).

Al mismo tiempo, la sinécdoque expresada en «Putis es el Perú» presenta la idea de que la nación no es mejor ni más grande que cualquiera de sus pueblos y que la violencia experimentada allí es una tragedia para el país entero.

Otra iniciativa de memoria promovida por EPAF combina el uso de nombres y la materialidad del objeto para conmemorar a los desaparecidos: se trata de «La Chalina de la Esperanza», hecha de piezas de lana unidas, tejidas por los parientes de los desaparecidos y por otros miembros de la comunidad. La Chalina de la Esperanza fue creada por un grupo llamado Desvela<sup>20</sup>. Cada uno de los segmentos de la chalina lleva el nombre de uno de los quince mil desaparecidos por los cuales aboga el EPAF. La idea del tejido fue inspirada por la forma en que los parientes que identificaban a víctimas recobradas de la masacre de Putis reconocían los diseños, los puntos y los colores de las ropas de sus seres queridos. Un artículo acerca de la chalina fue publicado por *BBC World* explicando la importancia de la identificación material de los restos: «Imagínese un lugar donde no sirven los carnés de identidad para identificar los restos de un familiar, porque no existen. Ni las pruebas de ADN, porque están demasiado lejos de todo. ¿Qué se hace para reconocer a los muertos? Tocar la lana y reconocerla» (Lizarzaburu, 2010). Sin embargo, esta iniciativa fue censurada cuando estaba por ser exhibida en una galería limeña<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> <http://textileartscenter.com/blog/the-scarf-of-hope/>. Ver también el artículo de Rocío Silva Santistevan, «Un kilómetro de chalina», en *La República*, 23 de diciembre de 2011. [www.inforegion.pe/portada/85168/un-km-de-chalina/](http://www.inforegion.pe/portada/85168/un-km-de-chalina/).

<sup>21</sup> Un video y otras partes de la exposición fueron sacados de la sala. Varias organizaciones de derechos humanos protestaron contra de la municipalidad donde se encontraba la galería (Coordinadora Nacional de Derechos Humanos. Comunicado de prensa: *CNDDHH rechaza censura a «La Chalina de la Esperanza»*. 29/11/2010. <http://derechoshumanos.pe/2010/11/cnddhh-rechaza-censura-a-%E2%80%99Cla-chalina-de-la-esperanza%E2%80%9D/>).



Figura 2.5. Caminos de nombres en «El Ojo que Lloro»  
(foto: Margarita Saona).

Como con El Ojo que Lloro, los segmentos de la chalina —que llevan nombres y que fueron tejidos por diferentes personas para honrar a víctimas individuales— cohesionan el luto individual con la memoria colectiva. El nombre identifica a la persona y al mismo tiempo vincula a cada persona con los otros 14 999 desaparecidos. Quienes ven la chalina se conmueven tanto por comprender la pérdida individual como por la extensión de la chalina en sí, que multiplica la pérdida por miles.

Mutal, Giribaldi y los miembros del colectivo Desvela crearon mecanismos estéticos para despertar una respuesta empática por parte del público. Estos mecanismos estéticos permitieron a los espectadores una comprensión inmediata de la pérdida sufrida por los parientes de los desaparecidos. Cuando se invoca la identidad del desaparecido a través de su nombre, y el nombre se refiere a un perpetrador de la violencia, esto desata batallas ideológicas con respecto a la noción de víctima inocente. Las prendas fotografiadas por Giribaldi, por otro lado, evitan el problema de la responsabilidad, especialmente porque en la muestra se destaca la presencia de niños entre los cuerpos recobrados de la fosa común. Sin embargo, los mecanismos básicos son los mismos: los nombres y los objetos funcionan como pistas que desatan procesos cognitivos que nos hacen comprender la pérdida.



## CAPÍTULO 3

### LUGARES PARA RECORDAR

En su informe final, la CVR indicó la necesidad de establecer lugares de memoria para conmemorar a las víctimas y fomentar el recuerdo de la violencia en el Perú (CVR, 2003a, IX, pp. 166-167). Según la CVR estos lugares debían ser creados como espacios oficialmente reconocidos, tanto en la capital del país como en las distintas regiones afectadas. Los comisionados recomendaron la inscripción de placas conmemorativas en la Plaza de Armas de Lima y en otros edificios que albergan a distintas instancias del gobierno: el Palacio de Gobierno, el Palacio Legislativo y el Palacio de Justicia. También recomendaron la construcción de un monumento en Lima y de monumentos en las capitales regionales para que generaciones futuras aprendieran acerca de esta tragedia nacional (p. 167). Proponían que el Museo de la Nación ofreciera un espacio permanente para la exposición *Yuyanapaq*, entonces albergada en calidad de muestra temporal en la Casa Riva Agüero de Chorrillos. Los lugares de memoria son presentados en el informe como una forma indispensable de reparación simbólica.

De hecho, los lugares de memoria han proliferado en el Perú desde la publicación del informe final. Un mapa interactivo, «Espacios de Memoria en el Perú», <http://espaciosdememoria.pe/>, muestra una gran concentración de lugares, sobre todo en Lima y en Ayacucho, pero registra muchísimos a lo largo de todo el territorio nacional,

desde cementerios, pasando por monumentos, hasta placas conmemorativas con nombres de víctimas o abogando por la paz. Otras páginas alternativas registran distintas iniciativas de memoria en todo el país. Entre las más completas se encuentra la página del Museo Itinerante Arte por la Memoria, <https://arteporlamemoria.wordpress.com/>.<sup>1</sup>

Sin embargo, a más de una década de la publicación del informe, el rol que los lugares de memoria juegan en el imaginario nacional es aún incierto. El propósito de este capítulo es analizar algunos de los más destacados, tanto los auspiciados de manera oficial por ciertas instituciones como los que han resultado de iniciativas privadas. Quiero examinar los mecanismos estéticos activados por estos lugares y establecer el impacto que tienen en los visitantes. También compararé los lugares de memoria que ocupan un espacio material con las posibilidades que ofrecen muestras de arte itinerante e internet como un espacio de memoria intangible.

Desde una perspectiva sociopolítica, encontraremos que son necesarias muchas negociaciones para que un espacio sea transformado en un lugar de memoria. Con frecuencia la institución del lugar y su mantenimiento son problemáticas y es importante entender la política del espacio que determina el éxito o el fracaso de un lugar de memoria. Elizabeth Jelin explica las distintas dimensiones de los debates en torno a los lugares de memoria:

Las batallas en torno a monumentos, museos y memoriales abundan en todo el mundo. Son intentos de establecer declaraciones; son hechos y son gestos, una materialidad con un sentido político, colectivo, público. [...] Son políticas en por lo menos dos sentidos: su instalación es siempre el resultado de batallas y conflictos políticos y su existencia es un recordatorio material de un pasado político conflictivo, que puede llevar a nuevos embates de conflicto

---

<sup>1</sup> La página del Museo Virtual Arte y Memoria de Karen Bernedo se encuentra inactiva en este momento, pero está en proceso de actualización.

acerca del significado en cada nuevo periodo histórico o generación (Jelin, 2007, p. 147)<sup>2</sup>.

El caso del Lugar de la Memoria (LUM) es un ejemplo de un fenómeno común: se presenta, primero, la batalla entre quienes quieren que se establezca una forma de recuerdo del pasado violento y los que quieren negar este pasado o rearticular la violencia como una forma de patriotismo necesaria para restaurar la paz en la nación (Jelin, 2007, p. 147)<sup>3</sup>. Sin embargo, hay debates que continúan una vez que el lugar ha sido establecido. Hay debates acerca de qué incluir y de qué forma, pero también, como nos recuerda Jelin, el museo o monumento va a generar en su propio uso una dinámica que no es necesariamente aquella prevista por sus creadores:

Introducir la variable de la voluntad y de la agencia humana tanto en el momento de optar por la instalación del sitio de memoria como en el de inscribir su mensaje y en el de abrir el lugar al público, donde será usado y apropiado por otros, implica que incluso cuando los empresarios de la memoria intentan fijar un mensaje, el sentido de este mensaje no está nunca cristalizado, inscrito en la piedra de un monumento ni grabado en una placa (Jelin, 2007, p. 147)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> «*Struggles over monuments, museums and memorials are plentiful all over the world. They are attempts to make statements and affirmations; they are facts and gestures, a materiality with a political, collective, public meaning. [...] They are political in at least two senses: their installation is always the result of political struggles and conflicts, and their existence is a physical reminder of a conflictive political past, which may spark new rounds of conflict over meaning in each new historical period or generation*».

<sup>3</sup> Podría verse en el vandalismo sufrido por El Ojo que Lloro una muestra de la voluntad de negar la violencia como una tragedia y defender la postura de que las muertes a manos de fuerzas del Estado respondían a una misión patriótica.

<sup>4</sup> «*Introducing a consideration of human agency and will, both at the time of the determination to install the marker and inscribe its messages and later on, when the site is visited, used and taken up by others, implies that even when memory entrepreneurs attempt to fix a certain message, meaning is never crystallized, carved out or inscribed in the stone of a monument or in the engraving of a plaque*».

Los sentidos del monumento pueden ser transformados por los sobrevivientes, por organizaciones de derechos humanos, por distintos protagonistas del conflicto y por las nuevas generaciones que indagan en el pasado como una forma de proyectar sus deseos o sus programas futuros (p. 148). Los debates sobre los sitios de memoria intentan controlar la representación del pasado, pero como nota Jelin, la vida que este lugar desarrollará no puede ser totalmente predicha y con frecuencia aparecerán revisiones y nuevas interpretaciones respecto a la propuesta inicial (p. 149).

La mayor iniciativa en el Perú recibió el nombre de «El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social» y estaba en construcción al momento de completar la investigación para este libro<sup>5</sup>. Su página web presenta una breve historia del proyecto y explica que en el año 2008 la ministra alemana de Desarrollo Económico y Cooperación, Heidemarie Wieczorek-Zeul, visitó el Perú y ofreció una donación de dos millones de euros del gobierno alemán para construir un museo de la memoria que albergara la muestra *Yuyanapaq* (<http://lum.cultura.pe/el-lum/historia>). Sin embargo, el sitio oficial no reporta los debates que surgieron a raíz de esa donación. El entonces presidente, Alan García, inicialmente rechazó la donación arguyendo que el país tenía necesidades más urgentes. Esto dio paso a una serie de ardientes discusiones acerca del propósito de un museo de la memoria. La presión de la opinión pública a nivel nacional e internacional creó suficiente consenso para establecer la necesidad de un museo que promoviera un futuro pacífico para el país<sup>6</sup>. Los debates se prolongaron mientras el museo estuvo en construcción, dando lugar a preguntas sobre qué, cómo, por qué y dónde debe conmemorarse el trauma social. En su versión actual, la página del LUM explica que «El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) del Ministerio de Cultura, es un espacio

---

<sup>5</sup> El LUM fue inaugurado el 17 de diciembre del 2015.

<sup>6</sup> Para un buen balance sobre estos debates ver del Álamo, 2009.

de conmemoración, pedagógico y cultural, que presenta la historia de los hechos ocurridos durante el conflicto interno en el Perú, iniciado por los grupos terroristas, entre los años 1980 al 2000» (<http://lum.cultura.pe/el-lum/quienes-somos>). Al aclarar que la violencia fue iniciada por grupos terroristas, este espacio está adoptando una postura específica con respecto a sus orígenes<sup>7</sup>.

Pierre Nora reflexionó acerca del hecho de que las sociedades crean *lieux de mémoire* porque están desconectadas de su historia:

Los lugares de memoria se originan por la sensación de que no existe una memoria espontánea y, por lo tanto, debemos crear deliberadamente archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elegías y notarizar leyes porque tales actividades no ocurren naturalmente [...] sin una vigilancia conmemorativa, la historia pronto eliminaría [los lugares de memoria] (Nora, 1989, p. 12)<sup>8</sup>.

Nora no se está refiriendo necesariamente a sociedades transicionales. De hecho, Nora está simplemente reflexionando acerca de los efectos de la modernización y sobre cómo las sociedades se desconectan de su pasado y pierden formas tradicionales de la transmisión de la memoria. Sin embargo, el carácter intencional que Nora les atribuye a los lugares de memoria no es simplemente intencional, sino también controversial cuando el pasado que debe recordarse se refiere a eventos traumáticos. La creación de lugares, su contenido y las opciones estéticas que se adoptan para el lugar reflejan perspectivas específicas que, como vimos en el caso de El Ojo que Lloro, con frecuencia son irreconciliables. Estos lugares se crean para que la memoria no sea simplemente

---

<sup>7</sup> Véase la forma en la que Paul Drinot examina las dos interpretaciones de los orígenes de la violencia (2009).

<sup>8</sup> «*Lieux de mémoire originate with the sense that there is no spontaneous memory, that we must deliberately create archives, maintain anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies, and notarize bills because such activities no longer occur naturally [...] without commemorative vigilance, history would soon sweep [lieux de mémoire] away*».

borrada por el paso del tiempo o por aquellos interesados en imponer el olvido o en presentar una diferente versión de ese pasado.

Aunque al hablar de lugares de memoria Nora no se refiere únicamente a lugares en el espacio sino también a memoriales simbólicos como aniversarios y archivos, en este capítulo voy a ocuparme específicamente de la creación de espacios que promueven la conmemoración. La forma en que nos vinculamos a los espacios es parte de nuestra experiencia y, por lo tanto, tiene un impacto en la forma en la que recordamos. Nuestros recuerdos están ligados a nuestra relación con el espacio. Vemos esta conexión entre el recordar y el espacio desde distintas perspectivas, tanto científicas como culturales: podemos considerar la historia de Simónides, tal como la describe Frances Yates (2000), en la que los cuerpos de los invitados que murieron en el banquete después del derrumbe del edificio pudieron ser identificados solamente porque el poeta recordaba dónde se habían sentado, o tener en cuenta los acercamientos fenomenológicos a la memoria, o considerar los descubrimientos de las últimas décadas sobre la relación entre la cognición y el espacio.

Desde una perspectiva fenomenológica, Edward S. Casey (2000) presenta la siguiente reflexión:

Simplemente hay que considerar con qué frecuencia un recuerdo es de un lugar en sí (por ejemplo, la casa de la infancia) o de un evento o persona en un lugar; y, contrariamente, cuán inusual es recordar a una persona sin localizarla o un evento que no está dado en un sitio específico. El carecer de lugar en la propia memoria no es simplemente estar desorientado; es tener una clara desventaja con respecto a lo que una experiencia mnemónica más completa podría darnos. El lugar sirve para *situar* nuestra vida con respecto a la memoria, permite darle un nombre y una habitación local (Casey, 2000, p. 184)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> «Only consider how often a memory is either of a place itself (e.g., or one's childhood home) or of an event or person in a place; and conversely, how unusual it is to remember a placeless person or an event not stationed in some specific locale. To be placeless in one's

Regresaré a Casey para considerar la relevancia de los lugares de memoria para aquellos desplazados por la violencia y para los familiares de los desaparecidos, que, despojados incluso del cuerpo que podría ser enterrado, tampoco tienen acceso a un lugar que les permita expresar su duelo. Desde una perspectiva filosófica, el hecho de que experimentemos el mundo a través de nuestros cuerpos y que esto suceda necesariamente en un espacio determinado, inevitablemente vincula el recuerdo de nuestras experiencias a la forma en que estas fueron vividas en un lugar específico. Con respecto a esto Jeff Malpas dice lo siguiente:

El vínculo entre memoria y lugar, y en particular el vínculo entre recuerdos y lugares particulares, puede ser visto como una función de la manera en la que la subjetividad está necesariamente inscrita en un lugar y en actividad materialmente espacializada [...] es únicamente dentro de la estructura envolvente del lugar que la subjetividad como tal es posible (Malpas, 1999, p. 176)<sup>10</sup>.

Dylan Trigg (2012), enfocándose en el perturbador efecto melancólico que los lugares nos producen, insiste en que estos no solo conservan memorias en el sentido material de presentar un archivo de nuestras experiencias. Para Trigg son los lugares mismos los que condicionan y fijan las experiencias ocurridas en ellos.

Esta relación entre el espacio y la memoria también ha sido estudiada desde las conexiones neurológicas. Por ejemplo, Edmund T. Rolls, Simon M. Stinger y Thomas P. Trappenberg (2002) establecieron que solo necesita ser activada una red de neuronas para retener información con respecto a patrones espaciales y eventos (Rolls y otros,

---

*remembering is not only to be disoriented; it is to be decidedly disadvantaged with regard to what a more complete mnemonic experience might deliver. Place serves to situate one's memorial life, to give it a name and a local habitation».*

<sup>10</sup> «*The binding of memory to place, and so to particular place, can itself be seen as a function of the way in which subjectivity is necessarily embedded in place, and in the spatialized embodied activity [...] it is only within the overarching structure of place as such that subjectivity as such is possible».*

2002, p. 1087). Sus experimentos demuestran que el lugar puede ser utilizado para activar la memoria de un objeto en ese lugar específico y que un objeto puede hacernos recordar el lugar con el que está asociado (p. 1087). Neil Burgess, Eleanor A. Maguire y John O'Keefe (2002) también trataron de establecer cómo el rol espacial del hipocampo se relaciona con su función de recordar memorias episódicas<sup>11</sup>. La naturaleza espacial de la memoria de los eventos se manifiesta de formas diferentes cuando el lugar es designado como un sitio de memoria. Como señala Dylan Trigg (2012), hay una diferencia entre ser capaces de establecer el rol de la memoria de un lugar a nivel individual y el de los lugares de memoria que suponen una experiencia colectiva. Mi intención es explorar las maneras en que los espacios que se convierten en sitios de memoria pueden activar asociaciones similares a los recuerdos, tanto en ambientes designados para ese propósito como en espacios en los que los eventos conmemorados tuvieron lugar<sup>12</sup>.

La creación de lugares de memoria es con frecuencia el resultado de iniciativas oficiales y, en otros casos, como vimos con El Ojo que Llora, son creados por individuos que reciben el apoyo y el reconocimiento de organizaciones de derechos humanos y de otros grupos que convalidan el carácter de ese sitio como un lugar de memoria. Pero los espacios deben ser significativos, necesitan transmitir un «aura», en el sentido de la presencia de la experiencia estética. Hasta cierto punto, el espectador necesita estar en ese lugar para poder ser «transportado»

---

<sup>11</sup> Algunos estudios, como los de Smith y Mizumori (2006), y los de Langston y Wood (2010) sugieren que la asociación no es únicamente espacial y que tal vez es provocada por el contexto general.

<sup>12</sup> Dekel (2011) discute la noción de lugares de memoria «auténticos» e «inauténticos». Tomando información del Memorial del Holocausto en Berlín, Dekel demuestra que ciertos lugares considerados «inauténticos» —en el sentido de que no son los lugares en los que se dio el evento traumático mismo— son, sin embargo, igualmente efectivos en transmitir la experiencia de la memoria. En mi opinión los conceptos de «auténtico» e «inauténtico» no son necesariamente los más adecuados, sin embargo, concuerdo con muchas de las conclusiones de Denkels respecto a la mediación de la memoria.

a un estado de reflexión. El lugar necesita llevar al espectador a un espacio de reminiscencia. Estos lugares pueden ciertamente ser creados «artificialmente»: un espacio puede ser designado como lugar de memoria. Su diseño, su arquitectura, el uso del paisaje, el diseño de un monumento, son todos elementos que pueden efectivamente conducirnos a la reflexión. Tanto la primera exposición de *Yuyanapaq* como El Ojo que Lloro o el diseño del Lugar de la Memoria son ejemplos en los que estas herramientas se utilizan para crear en el espectador la sensación de un viaje hacia el pasado. Estos espacios necesitan que los espectadores estén presentes para experimentar la conexión con el pasado. Sin embargo, la noción de *aura* es mucho más clara cuando el lugar escogido para la conmemoración es el espacio mismo en el que se dieron los eventos traumáticos. Estos lugares tienen ya un sentido establecido para los sobrevivientes de la violencia y para los parientes de las víctimas. En ellos el público experimenta un espacio que carga consigo el peso de la tragedia. Pero con frecuencia se da el caso de lugares en los que ocurrieron eventos traumáticos y, sin embargo, no son usados para la conmemoración, ya que siguen siendo centros de actividad para los habitantes de una comunidad. Algunos pueden recordar lo que pasó ahí, pero sin la conmemoración el espacio es simplemente reconfigurado de acuerdo a su uso cotidiano y a las necesidades de la comunidad en un momento dado.

Cuando las fuerzas que se beneficiarían del olvido se imponen, los espacios en los que sucedió una tragedia son borrados, destruidos o cubiertos con nuevos edificios que ocultan cualquier conexión entre el establecimiento actual y el pasado<sup>13</sup>. A veces el lugar de memoria es reconfigurado por la comunidad misma. El detallado análisis de Félix Reátegui (2010) muestra que los museos de memoria en los pueblos que han sido devastados por la violencia no buscan únicamente

---

<sup>13</sup> Un ejemplo notorio es Punta Carretas en Montevideo, una cárcel que fue convertida en centro comercial (Jelin, 2007, p. 149).

registrar los terribles eventos, sino también presentar una imagen de una comunidad que debe estar orgullosa de sus tradiciones. En el caso del Museo de la Memoria de Putacca, por ejemplo, hay imágenes de las víctimas del conflicto, pero la mayor parte del museo de no refiere a los tiempos de la violencia. El texto que acompaña a la exposición explica la necesidad de valorar las viejas tradiciones y de reforzar la identidad de la comunidad (Reátegui, 2010, p. 35). Hay también murales en la plaza central y, aunque la idea original era representar escenas de la violencia política, solamente nueve de las 52 pinturas tienen alguna relación con el conflicto. El resto representa la vida cotidiana de la comunidad, el paisaje, la fauna local, etcétera (p. 36). Las historias representadas cuentan la historia de una comunidad que no se restringen al periodo investigado por la CVR, sino que establecen un pasado y un contexto. Reátegui y su equipo ven algunas de estas iniciativas como formas de memoria que buscan un reconocimiento y un desarrollo que va más allá de la conmemoración de las víctimas (p. 39). La memoria cultural colectiva parece prevalecer en esos casos como una forma de transmisión de la cultura y no como un recordatorio de un pasado terrible.

El nombre con el que finalmente se inauguró el museo nacional de la memoria, «El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social» también parece dirigir la atención hacia conceptos que se distancian de la estricta conmemoración del trauma social. Si enmarcamos este nuevo título desde el discurso de la CVR es posible entender la necesidad de tolerancia y de inclusión social como una respuesta a algunos de los males sociales que según el informe final permitieron que se cometieran los horrendos crímenes llevados a cabo por los actores del conflicto: el odio y la discriminación<sup>14</sup>. Sin embargo, el largo título da un giro de la memoria y la conmemoración hacia algo que sería más bien una misión educativa.

---

<sup>14</sup> Sobre las contradicciones con respecto a las causas del conflicto, véase Tanaka, 2013.

Lo que este capítulo intenta elucidar vuelve a la pregunta acerca de la memoria colectiva, no en el sentido de herencia cultural o de compromiso cívico general, sino en el sentido de hacer que el público general «recuerde» lo que les pasó a otros. Quiero examinar lugares de memoria intencionalmente diseñados para ese propósito, como El Ojo que Lloro, las dos versiones de *Yuyanapaq* presentadas en Lima y los planes del Lugar de la Memoria, y contrastar su potencial con el de lugares de memoria edificados en los lugares en los que la violencia tuvo lugar. También quiero examinar algunas iniciativas que buscan desterritorializar la memoria y reterritorializarla, como aquellas creadas por el colectivo Museo Itinerante Arte por la Memoria, que lleva sus exhibiciones a las calles y centros comunales en distintas partes del país. Finalmente quiero reflexionar sobre el impacto potencial de sitios de memoria en internet, que no están limitados por el espacio, sino más bien por el acceso a la tecnología.

## 1. LA CREACIÓN DE LUGARES DE MEMORIA

La primera y más exitosa encarnación de las recomendaciones de la CVR en relación a la creación de lugares de memoria fue *Yuyanapaq*. Como mencioné anteriormente, el informe final de la CVR recomendó la creación de lugares de memoria como parte de un programa de reparaciones simbólicas para las víctimas de la violencia: desde lugares edificados en los cementerios, hasta la construcción de monumentos, memoriales o placas conmemorativas. La exposición *Yuyanapaq* ya había sido inaugurada cuando se publicaron estas recomendaciones y la CVR propuso la creación de un espacio permanente para la exposición en el Museo de la Nación (CVR, 2003a, IX, p. 167). La primera versión de *Yuyanapaq* se impuso como un memorial que cumplía exitosamente su función de transmitir el mensaje de la CVR. Las reseñas de la exposición, tanto en la prensa nacional como internacional, alababan la muestra y subrayaban no solamente el impacto de las fotografías,

sino también el diseño espacial creado por *Yuyanapaq*. La muestra se abrió al público por primera vez en una mansión en ruinas en el distrito de Chorrillos, en Lima. Juan Forero, en el *New York Times*, exaltó la labor de Mayu Mohanna, una de las curadoras del memorial, diciendo que mientras otros curadores podrían haber visto el espacio como un desastre arquitectónico, Mohanna vio la manera en las que el edificio transmitía historia (Forero, 2004). En el mismo artículo, Forero describe la exposición enfocándose en las características arquitectónicas del espacio:

La parte trasera de la casa, con sus paredes de adobe y pisos de tierra, era ideal para las vívidas fotografías en blanco y negro que capturan el conflicto en la sierra, donde las casas son de barro y la gente indígenas quechuas o aymaras. El elegante frente de la casa, con vista hacia la costa, era perfecto para muestras centradas en los coches-bomba y los asesinatos que Sendero Luminoso llevó a cabo en Lima hacia el fin de la guerra<sup>15</sup>.

Forero considera que *Yuyanapaq* es un modelo importante de cómo un país que emerge de una tragedia puede recordar su «oscuro pasado», y su entusiasmo se refleja en otros reportes de la exposición. Los reseñadores comentan el poder de las imágenes y la cuidadosa curaduría, pero todos ellos muestran el impacto que causa el uso del espacio arquitectónico diseñado para la exposición.

El edificio que albergó a *Yuyanapaq* entre 2003 y 2005 en el distrito de Chorrillos es conocido con el nombre de Casa Riva Agüero. A principios del siglo XX fue la mansión de veraneo de una de las figuras más importantes del hispanismo conservador en el Perú. Como gran parte de sus propiedades, hoy en día el edificio le pertenece a la Pontificia

---

<sup>15</sup> «*The back of the house, with its adobe walls and dirt floors, was ideal for vivid black-and-white photographs capturing the conflict in the Andean highlands, where homes are made of mud and the people are Quechua or Ayara Indians. The elegant front, overlooking the coast, was perfect for exhibits on the car bombings and assassinations Shining Path carried out in Lima late in the war.*»

Universidad Católica del Perú. La universidad ofreció albergar la exposición fotográfica de la CVR por unos meses, pero la demanda del público la mantuvo abierta por un tiempo mucho más largo del que originalmente se había planeado, hasta que finalmente fue trasladada al Museo de la Nación.

En un artículo sobre *Yuyanapaq* publicado en *Aperture*, las curadoras Mayu Mohanna y Nancy Chappell explican que buscaban un lugar que permitiera acceso a la exposición a todos los peruanos (Chappell & Mohanna, 2006, p. 59). Sentían que el distrito de Chorrillos, alguna vez un elegante balneario y hoy una zona limeña con población diversa, contenía al mismo tiempo espacios de clase media y populares, así como elementos de clara opulencia. Es importante señalar el hecho de que la migración interna hacia Lima creció de manera exponencial como efecto de la violencia que arrasó con pueblos y ciudades de distintas provincias del país durante los años ochenta y noventa, por lo que la transformación del distrito de Chorrillos es parte de las consecuencias de la guerra. Las curadoras también consideraron que el estado ruinoso del edificio era apropiado para lo que querían mostrar: «Las partes destruidas de la casa se convirtieron en la metáfora de fondo de las fotografías, creando paralelos entre el pasado y el presente, la destrucción y la sanación» (Chappell & Mohanna, 2006, p. 60)<sup>16</sup>.

Chappell y Mohanna también explican en la entrevista la manera en que los 27 cuartos interconectados de la casa permitían establecer una ruta que llevara a los visitantes a través de la línea de tiempo que estableció la CVR, con cinco periodos diferenciados: el principio de la violencia; el proceso de militarización; la expansión de la violencia; la ofensiva subversiva y la contraofensiva del Estado en crisis; el declive de la violencia subversiva y la expansión del autoritarismo y la corrupción. También crearon salas temáticas: viudas y huérfanos, casos específicos como la matanza de Barrios Altos, y una sala con fotos y testimonios

---

<sup>16</sup> «*The destroyed parts of the house became a metaphorical backdrop to the photographs, creating parallels between the past and the present, destruction and healing*».

en audio de las víctimas. La exposición forzaba a los visitantes a entrar por la puerta trasera del edificio, desde una callecita estrecha, y no por la gran entrada principal a la que se accede desde el malecón. En cierto sentido, la exposición forzó a los visitantes a un peregrinaje que los confrontaba con su historia reciente de violencia y corrupción y que sugería que viajar a través de estas imágenes contribuiría a formar una memoria colectiva hacia la redención. El artículo en *Aperture* cita al psicoanalista Jorge Bruce, quien define la palabra «catarsis» luego de visitar *Yuyanapaq* como «la purificación del alma en luto por medio del recuerdo y del entendimiento» (Chappell & Mohanna, 2006, p. 60).

No todo el mundo concuerda con que los lugares de memoria deben conducir a una forma de redención: una exposición como esta puede ser vista como un esfuerzo por aplacar la conciencia de los sectores de la sociedad que vivieron al margen de la violencia. Sin embargo, Chappell y Mohanna creen que la cualidad estética de la exposición podía, al mismo tiempo, contar la historia reciente que el Perú debía recordar y hacerlo de una forma en que los espectadores pudieran asimilarla sin rechazarla:

¿Cómo crear un memorial visual de la guerra sin crear más amargura en una población ya herida y traumatizada? El Perú no necesitaba una cámara de horrores fotográficos, sino un santuario de la verdad. Paradójicamente, tal lugar tendría que ser tanto un repositorio de dolor como un lugar que pudiera atraer visitantes y sostenerlos emocionalmente en su confrontación con los terrores del pasado. La situación apelaba al arte para que sirviera de paliativo contra el dolor; la estética y la historia se combinaban para evocar una respuesta de compasión, solidaridad y reconstrucción (Chappell & Mohanna, 2006, p. 54)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> «How could we create a visual remembrance of the war without fostering more bitterness among this traumatized and wounded population? Peru did not need a photographic chamber of horrors, but a sanctuary for truth. Paradoxically, such a place would have to be both a repository for pain and a place that could attract visitors and sustain them during their confrontation with the terrors of the past. The situation called for art to sere

La exposición fue subtitulada «Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000», y es claro que encarnaba el mensaje de la CVR, enfatizando la necesidad de empatía y solidaridad para promover un imaginario nacional común. Aunque se percibía la urgencia de confrontar al público con la terrible historia de las dos últimas décadas, la exposición se construyó desde la esperanza de que la memoria colectiva pueda prevenir nuevos horrores en el futuro.

Para algunos este mensaje no es válido. Sin embargo, es común que los memoriales encuentren crítica de distintos frentes. La forma en que los espacios de memoria intentan afectar al público provoca con frecuencia desacuerdos radicales. En un artículo de *ReVista: Harvard Review of Latin America*, dedicado al tópico de la memoria en el continente, Doris Sommer cuestiona la efectividad de un foco negativo en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile:

El Museo de la Memoria no hace mención de la admirable herencia del país. No tiene nada que recuerde a los visitantes las razones positivas por las que podrían sentir orgullo por el país como un patrimonio político colectivo que podría ayudar a reconstruir el sentido común (en el sentido de Kant de una subjetividad compartida). El museo pierde la oportunidad de hacerse inclusivo, me temo [...]. El intenso foco en la vergüenza —sin enmarcarla en un panorama mayor— tiene el desafortunado efecto de prevenir cualquier motivo de orgullo por parte del público, una razón para que los ciudadanos chilenos puedan sentirse invitados a preocuparse de una manera íntima acerca de la democracia (Sommer, 2013, p. 57)<sup>18</sup>.

---

*as palliative against pain; aesthetics and history would be combined to evoke a response of compassion, solidarity, and reconstruction».*

<sup>18</sup> «*The Museum of Memory makes no mention of the country's admirable heritage. It has nothing to remind visitors of the positive reasons to take pride in the country as a collective political patrimony, one that could help to rebuild a common sense (in Kant's meaning of shared subjectivity). The museum misses a cue for inclusion, I fear [...]. The laser focus on shame—without framing the longer view—has the unfortunate effect of cutting out the public's cause for pride, the reason why Chile's citizens might be invited to care so intimately about democracy».*

Sommer no sugiere que se disface lo que ella llama «el horror del asalto de Pinochet hacia los ciudadanos» (Sommer, 2013, p. 56), pero se pregunta si proveer a los visitantes con una historia de los logros de Chile junto con la historia vergonzosa del país podría presentar una herencia que hiciera que la lucha contra el olvido valiera más la pena (p. 57). El relato de Sommer de su visita al museo chileno enfatiza la dureza de la experiencia de un edificio estilo bunker (p. 57), de una pared tan grande que la calamidad colectiva supera la capacidad de la vista, del vacío y de los testimonios dolorosos (p. 56). Hay en su reporte una sensación de opresión física en la descripción de las exhibiciones. Sugiere editar sus contenidos, pero nos da también la sensación de que entre las cosas que le afectaron estaban la iluminación de las exhibiciones y la disposición de las salas. Cuando Mohanna y Chappell hablan de sostener emocionalmente a los visitantes es posible que se refieran a la selección de las imágenes para la exposición, pero queda claro que el diseño arquitectónico creado en la Casa Riva Agüero por el arquitecto Luis Longhi fue también vital para ofrecer un espacio seguro para la terrible historia que debía ser contada. En su página web Longhi habla de la responsabilidad del diseño hacia la naturaleza y cómo al observar la arquitectura inca descubrió la importancia de dejar que el sol entrara en los edificios. La iluminación es uno de los muchos aspectos de *Yuyanapaq* que ayuda a «sostener» emocionalmente a los visitantes.

Luis Longhi diseñó el aspecto arquitectónico de las dos versiones de *Yuyanapaq* en Lima, la original en la Casa Riva Agüero y la segunda, en el Museo de la Nación<sup>19</sup>. En ambos casos Longhi trabajó con espacios ya establecidos, pero *Yuyanapaq* hizo uso de elementos propios de esos espacios de tal manera que los edificios mismos se convirtieron

---

<sup>19</sup> Longhi también trabajó en el proyecto «La Alameda de la Memoria», que debía acompañar a El Ojo que Lloro en el Campo de Marte y que debía albergar *Yuyanapaq*, entre otras exposiciones. Ese proyecto fue con el tiempo sustituido por lo que se convirtió en El Museo de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

en parte de la historia. En la casa Riva Agüero, el arquitecto tuvo que trabajar con un edificio que estaba por ser restaurado, pero la decisión del equipo museográfico fue utilizar la casa en el estado derruido en el que se encontraba. Juan Solano, editor de la revista que publica el Colegio de Arquitectos del Perú, escribió en una nota en *ARQ*, revista chilena, que hay una analogía entre la casa y el país, ambos destruidos, pero en vías de recuperación (Longhi, 2005). Solano también habla de los materiales utilizados por Longhi para montar la exposición y le presta especial atención al uso de extensos paños blancos que cubren las paredes, reflejando la luz:

Estas telas aluden a vendas; cubren partes laceradas de la casa. Vistas a contraluz son una bruma que envuelve de un tono inmaterial los objetos colocados detrás de ellas, los sitúan en una suerte de realidad alterna. Difuminan el hecho, no lo borran, así como lo hace el tiempo con los recuerdos dolorosos (Solano, en Longhi, 2005, p. 74).

La necesidad de presentar los hechos, pero al mismo tiempo suavizar la potencial brutalidad de la violencia que revelan, guio la cuidadosa museografía de la exposición. La necesidad de curar, de recuperarse, está presente tanto en el discurso de la CVR como en el de la exposición. En la misma nota publicada en *ARQ*, Longhi describe la exposición como un bálsamo ante los violentos debates sobre el terror que el país había experimentado (2005).

La idea de que los espacios pueden curar, de que tienen un efecto positivo en el bienestar físico y emocional de las personas, no es algo nuevo, pero ha venido ganado nuevo ímpetu gracias a la colaboración de arquitectos y expertos en neurociencia. Los principios del diseño que han guiado la construcción de edificios por muchos siglos, tomando en cuenta aspectos tales como la altura de los techos, la posición de las ventanas, la reducción del ruido, el balance entre privacidad y accesibilidad, el uso de fractales en el diseño, ahora están siendo estudiados

para medir sus efectos en el cerebro<sup>20</sup>. La forma en la que *Yuyanapaq* utilizó fotografías en blanco y negro y paredes tarrajeadas con cal con adobe expuesto contribuyó a crear una atmósfera zen, un ambiente que ayudaba al público a absorber la historia de violencia sin saturar sus sentidos. Incluso los ambientes que retenían características del antiguo esplendor de la casa era austeros: losetas de dos tonos en patrones regulares, madera sin retocar, columnas sencillas. La disposición de las salas llevaba a los visitantes a través de la presentación de la historia de los veinte años que estudió la CVR, incluyendo una línea de tiempo de los eventos, como si se les estuviera guiando por un laberinto que finalmente los conduciría a la salida del edificio. La caminata a través del edificio —que se mantuvo semiderruido como una forma de exponer la violencia pasada— constituía una especie de peregrinaje y, como cualquier peregrinaje, tenía cualidades redentoras.

Lika Mutal declaró que después de visitar *Yuyanapaq* se propuso crear un espacio alternativo para la introspección y la cura (Hite, 2007, p. 121). La escultura de Mutal materializa de una manera más explícita las prácticas de meditación del laberinto que ya estaban implícitas en la arquitectura de la exposición fotográfica. Katherine Hite (2007) reporta que Mutal derivó el concepto del famoso laberinto de Chartres, Francia, y que también fue influenciada por los textos de Lauren Artress sobre laberintos y espiritualidad (Artress, 2006). Una larga tradición vincula al laberinto con prácticas de meditación ambulatoria. Esther Sternberg (2009) explica de la siguiente manera los efectos terapéuticos del laberinto:

El laberinto te atrae y te lleva por un solo camino, apacible y gentil.  
Es apacible porque te fuerza a enfocar tu atención a cada paso en  
el camino que tienes por delante y en tus propios pensamientos

---

<sup>20</sup> La Academia de Neurociencia para la Arquitectura (Academy of Neuroscience for Architecture), fundada en 2003, financia proyectos dedicados al entendimiento de las respuestas de la gente a los espacios construidos. Su página web tiene enlaces a publicaciones y presentaciones en video: [www.anfarch.org](http://www.anfarch.org). Véase también Anthes (2010), Sternberg (2009), y Schweitzer y otros (2004).

y al mismo tiempo vacía tu mente de todo lo demás. Te fuerza a andar despacio mientras sigues sus recodos [...]. Caminar en un laberinto te hace respirar más despacio, en sincronía con tu paso. La respiración lenta y constante es una manera efectiva de manejar el estrés. Esto se da porque este tipo de respiración activa el nervio vago que contrarresta efectos tales como los de la adrenalina en la respuesta del sistema nervioso simpático (Sternberg, 2009)<sup>21</sup>.

El Ojo que Lloro se abstrae de la contextualización histórica de *Yuyanapaq* y promueve un tipo de meditación ambulatoria centrada en los nombres de las víctimas y en su condición humana. Es interesante notar que el diseño creado por las piedras en El Ojo que Lloro evoca el de fractales de la naturaleza, otro elemento del diseño descrito por Sternberg por sus efectos en contra del estrés. Las controversias que rodearon a la escultura de Mutal demuestran que en el Perú contemporáneo la memoria de aquellos asesinados durante los años de violencia no puede ser separada de la política contemporánea, aunque la intención de la artista era, de acuerdo con Hite, la de crear un camino que sirviera de peregrinaje para los visitantes que buscaran perdón, purificación y reconciliación consigo mismos y con los otros (Hite, 2007, p. 122).

Luis Longhi y Lika Mutal colaboraron en un proyecto para construir un complejo conmemorativo que incluiría *Yuyanapaq* y El Ojo que Lloro en el circuito antes mencionado —Alameda de la Memoria— en el Campo de Marte, parque que alberga a la escultura de Mutal. La Alameda de la Memoria se quedó en proyecto y fue finalmente reemplazada por el museo que hoy lleva el nombre de «El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social».

---

<sup>21</sup> «*The labyrinth draws you in and leads you on a single, gentle, calming path. It is calming because it forces you to focus your attention step by step on the way in front of you and on your inner thoughts, and drains your mind of all else. It makes you walk slowly as you wend your way around [...]. Wlaking a labyrinth makes you breathe slowly in rhythm with your pace. Slow steady breathing is a very effective way to manage the stress response. This is because it activates the vagus nerve that counters the adrenalin-like sympathetic nervous-system response*».

El proyecto del Lugar de la Memoria, diseñado por los arquitectos Jean Paul Crousse y Sandra Barclay, también intenta promover un proceso de curación<sup>22</sup>. El enlace a la información sobre la arquitectura del espacio en la página del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social proclamaba que el proyecto buscaba «dignificar al hombre e insertarse armoniosamente en su contexto geográfico y urbano»<sup>23</sup>. En un intercambio personal, Crousse habló sobre cómo él esperaba que el proyecto creara un espacio público donde la gente pudiera interactuar con el pasado sin ser oprimida por este<sup>24</sup>. Crousse hizo una breve mención a la forma en la que él esperaba que el edificio tuviera una cualidad edificante, a diferencia del tipo de decisiones tomadas por Daniel Libeskind en sus memoriales. Es sabido que Libeskind tiene la intención de provocar empatía con las experiencias de otros por medio de una interacción física con el espacio. Ejemplos de ello pueden encontrarse en el Museo Judío de Berlín, donde la página web del Jardín del Exilio explica que la pendiente de 12° del jardín desorienta a los visitantes dándoles un sentido de inestabilidad y de pérdida de la orientación, como la vivida por aquellos que fueron expulsados de Alemania<sup>25</sup>. En un ensayo notoriamente crítico hacia Libeskind, Brian Hanson y Nikos Salingaros (2003) describen el trabajo de Libeskind en el Museo Judío de Berlín de la siguiente manera:

El hecho de que Libeskind reproduzca el rechazo visceral a los campos de exterminio usando materiales altamente tecnológicos para

---

<sup>22</sup> La propuesta escrita que ganó el concurso público para el proyecto puede encontrarse en la página web de Plataforma Arquitectura después de la introducción de Giuliano Pastorelli: [www.plataformaarquitectura.cl/2010/04/16/ganador-concurso-el-lugar-de-la-memoria/](http://www.plataformaarquitectura.cl/2010/04/16/ganador-concurso-el-lugar-de-la-memoria/)

<sup>23</sup> <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759439/lugar-de-la-memoria-barclay-and-crousse>

<sup>24</sup> Tuve la oportunidad de visitar la construcción de El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social y de conversar con Jean Paul Crousse (28 de octubre de 2013).

<sup>25</sup> <https://www.jmberlin.de/libeskind-bau>

definir una geometría específica, y no simplemente copiando el insípido estilo Bauhaus de aquellos, es testamento de sus logros. Esta geometría consigue provocar ansiedad y malestar físico, y recrear el terrible propósito de los campos —encender la inefable maldad, las fuerzas más oscuras y horribles del espíritu humano— activando nuestra memoria y nuestros sentidos estrictamente por medio de la forma, el espacio y la superficie (Hanson & Salingeros, 2002)<sup>26</sup>.

Hanson y Salingeros reconocen que Libeskind consigue crear una arquitectura experiencial, pero critican la geometría de su obra, que les parece opresiva no solo en su evocación del Holocausto y la Diáspora, como en el ejemplo anterior, sino incluso en proyectos en los que, según él, celebra la vida. Estos debates sobre la forma arquitectónica de los memoriales son frecuentes. La dificultad de expresar el trauma social y de comunicarlo a generaciones futuras crea ásperos desacuerdos y propuestas radicales. Entre sus generadores encontramos activistas y artistas que confrontan el problema desde la noción de contramemoria, como Horst Hoheisel. Hoheisel ya era conocido por sus monumentos de forma negativa, cuando, en 1995, su propuesta para un concurso de memoriales en Alemania fue un proyecto que incluía bombardear la puerta de Brandenburgo, símbolo nacional para muchos alemanes. Lo que guía muchos de los proyectos de Hoheisel es el hecho de que con frecuencia los monumentos desplazan la memoria y que a veces una forma «negativa», una forma que representa la ausencia o el vacío,

---

<sup>26</sup> «It is a testament to Libeskind's achievement that he reproduces the visceral revulsion of the Extermination Camps— not by copying their insipid, industrial Bauhaus style, but by using high-tech materials to define a specific geometry. This geometry succeeds in making us anxious and physically ill, and recreates the terrible purpose behind the camps—a rekindling of unspeakable evil, the human spirit's darkest and most horrible forces—by triggering our memory and senses strictly through form, space, and surface». (Hanson & Salingeros, 2003, <http://archrecord.construction.com/inTheCause/0203Libeskind/libeskind-2.asp>)

puede ser más efectiva para llamar la atención de aquello que se ha perdido (Young, 2012)<sup>27</sup>.

Los proyectos oficiales derivados del mensaje de la CVR, como *Yuyanapaq*, El Ojo que Lloro y El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social parecen promover la cualidad de redención del diseño espacial. Incluso en la instalación de *Yuyanapaq* en el Museo de la Nación, Luis Longhi utilizó la luz para suavizar las toscas características del edificio, típico ejemplo del brutalismo de la década de 1970<sup>28</sup>. El proyecto del Lugar de la Memoria también intenta conectarse con diferentes aspectos de la memoria histórica, colectiva e individual: el escarpado expuesto al lado del edificio no solo crea un precipicio fracturado sino que muestra cantos rodados —el mismo tipo de piedras que rodean la escultura de Lika Mutal—, y el propio acantilado representa la historia geológica de la costa peruana. Al otro lado del edificio, la vegetación nativa crece en andenes, el tipo de plataforma agrícola desarrollada por la ingeniería inca; la salida de la exposición se abre a la vista del océano y a un espacio donde los visitantes pueden comentar acerca de su experiencia. El museo intenta conectarse con sitios de memoria en otras partes del Perú por medio de terminales de computadora abiertos al público.

Sin embargo, la memoria de la historia traumática estudiada por la CVR no se puede reconciliar fácilmente y las formas de representarla manifiestan diferencias irreconciliables. Los espacios que buscan articular la memoria nacional en Lima no reflejan los conflictos que presentan

---

<sup>27</sup> Véase el artículo de Young (2012), «Horst Hoheisel's Counter-memory of the Holocaust: The end of the Monument». Horst Hoheisel visitó Lima y Ayacucho en 2010, y Catherina Meza lo entrevistó para Noticias Ser ([www.noticiasser.pe/03/11/2010/entrevista/sin-memoria-no-tenemos-identidad](http://www.noticiasser.pe/03/11/2010/entrevista/sin-memoria-no-tenemos-identidad)). En esa entrevista, Hoheisel discute los retos particulares de la memoria en el Perú y las posibles maneras de construir memoria.

<sup>28</sup> Publiqué una nota sobre *Yuyanapaq* en el Museo de la Nación en la que subrayaba el uso de los lienzos blancos y su interacción con la niebla que caracteriza a Lima (Saona, 2008).

las memorias locales, y podemos ver la compleja problemática de algunos casos en el estudio de Félix Reátegui (2010) citado anteriormente<sup>29</sup>. El carácter de algunos lugares de memoria varía dramáticamente con respecto a la noción de las propiedades curativas de los ejemplos estéticos estudiados arriba.

El museo de la memoria de la Asociación Nacional de Familias de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) en Ayacucho es un ejemplo de cómo la necesidad de recordar en una comunidad puede ser radicalmente diferente del proyecto nacional de memoria presentado por El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. ANFASEP se originó en 1983 con un grupo de madres que viajó a Lima para denunciar la desaparición de sus seres queridos<sup>30</sup>. El museo abrió en el año 2005 en un espacio que la organización había utilizado como comedor popular para alimentar a los huérfanos de los desaparecidos y sus familiares durante las décadas de 1980 y 1990. El nombre oficial del museo es Museo de la Memoria: «Para que no se repita». La naturaleza de la exposición es mucho más explícita que las imágenes desplegadas en *Yuyanapaq*: hay reproducciones del horno donde los cuerpos eran incinerados en la base militar de Los Cabitos, de fosas comunes con cuerpos expuestos, hay fragmentos de ropa recuperada de los cuerpos de las víctimas. La cruda naturaleza de la violencia confronta al visitante. Hay también relatos de la resistencia heroica de estas mujeres y de sus aliados, pero el mensaje no busca la reconciliación sino que claramente expresa «No olvidaremos hasta que no haya justicia»<sup>31</sup> y es evidente que esta historia no puede ser un proceso cerrado cuando hay miles de víctimas de las que aún no se da cuenta.

---

<sup>29</sup> Algunos nuevos estudios etnográficos investigan la formación de identidades alrededor de lugares de memoria específicos. Por ejemplo, el estudio de Dorothé Delacroix (2013).

<sup>30</sup> ANFASEP mantiene una página web con la historia de la organización, publicaciones, eventos, y perfiles de sus miembros: <http://anfasep.org.pe/>.

<sup>31</sup> [http://anfasep.org.pe/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=38:murales-de-anfasep](http://anfasep.org.pe/index.php?option=com_k2&view=item&id=38:murales-de-anfasep).

## 2. Aquí

A diferencia de los espacios que son especialmente diseñados para la conmemoración, algunos lugares se convierten en lugares de memoria simplemente porque han sido «testigos» de los eventos traumáticos. En el Perú, los crímenes que llevaron a setenta mil muertos y desaparecidos tuvieron «lugar», sucedieron en un espacio específico en el que los cuerpos fueron brutalmente abandonados. Algunos han sido reconocidos oficialmente, otro han sido marcados por los familiares de las víctimas o por artistas y activistas involucrados en proyectos de memoria. Muchos más lugares aún se mantienen en la clandestinidad y tal vez no sean nunca reconocidos como lugares de memoria<sup>32</sup>.

Mientras los espacios construidos como memoriales presentan un diseño que intenta generar una experiencia del espacio para producir empatía, desaliento o una forma de curación, los espacios en los que los eventos traumáticos tuvieron lugar tienen un aura peculiar. Son, desde un punto de vista legal, la escena del crimen. Sin embargo, desde otra perspectiva podemos decir que estos espacios son lo que nos conecta con eventos del pasado: si hubiéramos estado ahí, hubiéramos sido testigos del crimen o, peor aún, hubiéramos podido ser parte de la escena misma. El espacio, en su continuidad, en su permanencia, trae al presente los terribles eventos del pasado incluso si el paso del tiempo ofrece una cierta distancia con respecto a los hechos. «Esto ocurrió aquí», «aquí» asesinaron gente, «aquí» torturaron gente, «aquí» abandonaron sus cuerpos, cualquiera de esas frases hace que el lugar revele sus fantasmas, su aura. El lugar «actualiza» los eventos, los hace presentes, incluso si sucedieron hace mucho. Desde una perspectiva fenomenológica, Trigg (2012) dice: «El lugar establece un portal entre el pasado y el presente»<sup>33</sup>. Al analizar los espacios en los que han

---

<sup>32</sup> Véase el artículo de Sara Malm (2013) sobre fosas clandestinas en Chungui, donde hubo más de 1384 personas asesinadas durante el conflicto armado.

<sup>33</sup> «*The environment establishes a portal between the past and the present*».

ocurrido eventos traumáticos, Trigg explica que lo que se bloquea en una narración e interpretación convencional desplaza la certeza del yo, de la memoria y del lugar:

Mientras el término «lugar» expresa el deseo de orientarnos en un ambiente, la incursión del «sitio» interrumpe ese deseo, llevándonos a una situación híbrida entre dos dimensiones. De esta manera, las ruinas del trauma no redimen el tiempo y la experiencia de la anulación y la ruptura, sino que nos ayudan a estructurar «la experiencia no reclamada» reflejando nuestros propios intentos de darle presencia a un lugar que rechaza toda evidencia de la presencia (Trigg, 2012)<sup>34</sup>.

La conexión entre los eventos traumáticos pasados a través de la continuidad del espacio en el presente es lo que llamo «presencia aurática». Es, de alguna manera, una presencia que ya no está y que, sin embargo, permanece.

Uno de los debates sobre un lugar cargado de presencia aurática es el de La Hoyada, donde cientos de cuerpos fueron enterrados durante los años ochenta, luego de que los prisioneros fueran torturados y asesinados en el centro de entrenamiento militar de Los Cabitos, en las inmediaciones de Huamanga, Ayacucho<sup>35</sup>. Durante los últimos años las organizaciones de derechos humanos han demandado que el terreno utilizado como cementerio clandestino sea transformado en un santuario para conmemorar a las víctimas. Para la fecha en que se completaba

---

<sup>34</sup> «Whereas the term “place” attests to the desire to orient ourselves in an environment, the incursion of “site” disrupts that desire, leading to a hybrid between the two dimensions. In this way, the ruins of trauma do not redeem time and experience from annihilation and rupture, but help us to understand the structure of “unclaimed experience” by mirroring our own attempts at giving presence to a place that refuses all evidence of presence».

<sup>35</sup> Aunque en 2008 solamente 97 cuerpos habían sido exhumados de La Hoyada, se estima que hubo más de quinientas víctimas en esa localidad, donde muchos fueron incinerados en un horno especialmente construido para destruir la evidencia (Páez, 2009). La crónica de Ricardo Uceda *Muerte en el Pentagonito* (2004) también ofrece detalles y escalofriantes testimonios de las operaciones en Los Cabitos.

este manuscrito el gobierno regional de Ayacucho se había comprometido a proteger y preservar la tierra para un santuario de la memoria que honrara a los desaparecidos y asesinados en Ayacucho (figuras 3.1 y 3.2)<sup>36</sup>. Aunque el santuario todavía no ha sido construido y el terreno requiere de vigilancia constante para que no sea invadido por pobladores del área, existe una propuesta arquitectónica y la comunidad y diversas organizaciones de apoyo continúan abogando por el proyecto.



Figura 3.1. Cruz de La Hoyada (foto: Margarita Saona).

<sup>36</sup> Para información al día con respecto al santuario véase [www.santuario.lahoyada.info](http://www.santuario.lahoyada.info). La página contiene enlaces a la propuesta arquitectónica, documentos, noticias e información sobre formas de contribuir con el proyecto.

La Hoyada se extiende por unas cinco hectáreas. Los hornos en los que los cuerpos fueron cremados ya no están, pero puede verse el repositorio del gas que proveía el combustible. Una única cruz blanca marca el terreno. En la cruz se pueden leer las siguientes palabras: «En memoria de las víctimas de la violencia, 1980-2000. La Hoyada, santuario por la memoria. Entre 1983 y 1985 cientos de personas fueron asesinadas, enterradas e incineradas clandestinamente en este lugar». El terreno muestra los restos de excavaciones forenses en cuadrícula hechas para exhumar cuerpos. Aparte de la cruz no hay ningún otro monumento formal a la vista. El terreno y las cicatrices de la extensa cuadrícula imponen su duelo. El espacio estaba sembrado de cuerpos, enterrados, quemados, vueltos a enterrar. Décadas más tarde todavía se encuentran algunos restos. Es esa presencia aurática la que los familiares y las organizaciones de derechos humanos buscan preservar.



Figura 3.2. Excavación de La Hoyada (foto: Margarita Saona).

Sin embargo, eventos terriblemente traumáticos se dieron en lugares que no pueden ser designados como sitios de memoria. Muchos pueblos sufrieron la violencia en sus espacios cotidianos. Los palimpsestos de la memoria, para parafrasear a Andreas Huyssen (2003), fuerzan a las comunidades a seguir viviendo en espacios que han sido testigos de horrendos crímenes. Tuve la oportunidad de acompañar a algunas organizaciones que luchan por los derechos humanos y a familiares de víctimas del Ejército en un pequeño pueblo de Ayacucho. Los restos de doce víctimas asesinadas hace veintisiete años fueron enterrados en el cementerio del pueblo. Un hombre que había sido testigo de la masacre cuando era un niño pequeño presentó su testimonio y expresó la ambivalencia que sentía al volver a su pueblo después de tantos años y no encontrar lo que había sido su casa. Al mismo tiempo, recordaba que el lugar que hoy alberga a una pequeña tienda solía ser su cocina y que fue allí donde vio a su hermana de doce años morir acuchillada. La plaza donde la comunidad se había reunido para escuchar su testimonio era el lugar en el que los cuerpos habían sido alineados, uno al lado del otro. Era como si el tiempo hubiera creado capas o estratos en ese espacio para que los sobrevivientes pudieran vivir en el presente, pero sin borrar todavía la memoria de la violencia.

Durante el mismo viaje presencié cómo el hecho de estar en los lugares en los que los crímenes habían sucedido activaba imágenes dolorosas, especialmente para aquellos que regresaban al pueblo después de muchos años. Junto al cementerio, señalando un estrecho sendero de tierra que lo conectaba con el pueblo, una mujer me dijo: «Aquí es donde tuvo que caminar mi papá, desnudo y sin zapatos, desde Pomatambo, cuando lo trajeron aquí. Imagínesse caminar aquí sin zapatos». Aquellos que tuvieron que continuar viviendo en los lugares en los que tuvo lugar la guerra tuvieron que recuperarlos para poder continuar su vida diaria; sin embargo, las ceremonias que acompañaron el regreso de los restos de las víctimas a sus pueblos de origen generaron actos performativos que recuperaron los recuerdos.

Horst Hoheisel (2010), en su entrevista con Noticias Ser reconoció la necesidad de rituales: sin un evento performativo que invoque la memoria, los monumentos pierden su sentido. Es por ello que sus propios memoriales intentan deslegitimar el concepto de monumento. Hoheisel también aboga por exhibiciones que incluyan charlas, discusiones y cambio. Los monumentos estáticos, en cambio, congelan la memoria. En el distrito de Miraflores, en Lima, un barrio de clase media alta donde en 1992 se perpetró el mayor ataque terrorista en la capital, existe un monumento para conmemorar a las víctimas, pero además el municipio realiza una conmemoración todos los años<sup>37</sup>. El monumento representa un edificio fracturado por el medio, pero la inscripción indica: «Paseo de la Solidaridad: Aquí nació un Perú unido y solidario por la paz. Miraflores, 16 de julio, 1994». Inaugurado apenas dos años después de la tragedia, el espacio no solo se ha recuperado del daño material sufrido, sino que reclama para sí un rol en la reconstrucción de la nación. En el centralizado imaginario de la nación, este ataque en la calle Tarata de Miraflores finalmente hizo llegar la realidad de la guerra a la capital. La calle, ahora convertida en un paseo peatonal, ha recuperado su rutina de boutiques y cafés, pero el monumento y las ceremonias anuales presentan la centralidad del distrito no solo en la memorialización de las víctimas, sino también en afianzar su papel en la nación.

A veces, cuando no existen iniciativas institucionales que señalen los sitios de memoria, artistas y activistas intervienen un área para llamar la atención sobre las víctimas. Una de las intervenciones artísticas más notorias en un lugar de los hechos del conflicto interno en el Perú fue la de Ricardo Wiesse: «Cantuta. Cieneguilla 27 junio 1995». El trabajo de Wiesse solo se exhibió años más tarde gracias al trabajo de Micromuseo («Al fondo hay sitio»). Los resultados de la exposición

---

<sup>37</sup> En una conversación con Ricardo Caro fue él quien me señaló hasta qué punto el distrito de Miraflores reclama para sí un lugar en el imaginario nacional por medio de estas ceremonias.

fueron publicados con ensayos de Víctor Vich, Gustavo Buntinx y otros (Wiesse, 2010). En julio de 1992 un grupo paramilitar secuestró y asesinó a nueve estudiantes y un profesor de La Cantuta, una universidad pública en las afueras de Lima. La Cantuta es el nombre del área donde se encuentra la universidad, pero la palabra se refiere a una flor roja común en esa área. Los cuerpos fueron encontrados un año más tarde en un área desértica cerca de la ciudad: los cerros de Cieneguilla. Sin embargo, en 1995, el gobierno aprobó una ley que amnistiaba a todos los miembros del ejército implicados en casos de violaciones de los derechos humanos.

La respuesta de Wiesse a aquella ley de amnistía fue intervenir el espacio mismo en el que los cuerpos habían sido encontrados, tiñendo las arenas de los cerros con pigmentos rojos en forma de diez enormes cantutas. El proceso fue grabado en video por Augusto Rebagliati y fotografiado por Herman Schwarz. Para Víctor Vich (2010) las acciones de Wiesse revelan la dimensión sagrada de ese espacio. Los pigmentos marcan los lugares en los que se habían enterrado los cuerpos, honrando de esa manera lo que el gobierno pretendía suprimir por medio de la ley de amnistía:

Ante el horror de la violencia, estas cantutas fueron el intento de producir una representación basada en un código mucho más radical. Se trató, en efecto, de introducir el color en la aridez, de hacer visible lo invisible y de reintroducir la belleza como un dispositivo capaz de restaurar el vínculo social en el medio de la degradación estatal y ciudadana (Vich, 2010, p. 10).

Al marcar lo que habían sido tumbas clandestinas, el artista recuperó el espacio y su aura. Los pigmentos de su intervención perdieron forma al exponerse al tiempo y a los elementos, pero gracias a las fotografías y a las grabaciones de video es aún posible decir, prestándonos las palabras de Dylan Trigg (2012) que el arte le da presencia a un lugar que rehúsa toda evidencia de presencia.

La idea de que las fotografías pueden intervenir en la construcción de sitios de memoria donde se llevaron a cabo eventos traumáticos parece ser contraintuitiva. La reproducción mecánica de una imagen necesariamente establece una distancia de «su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar en el que está» (Benjamin, 1988). Sin embargo, como vimos en el capítulo 2, la imagen fotográfica nos obsesiona, nos ronda, por la forma en la que congela el tiempo y esto, a su vez, revela su paso inexorable. Al capturar imágenes de los espacios en los que eventos terribles tuvieron lugar, las fotografías pueden despertar la conciencia de todas las dimensiones que el tiempo adquiere en ese espacio, los palimpsestos de la memoria que necesariamente habitan los lugares del trauma.

Otro ejemplo en el que el arte reconfigura lugares de memoria son las fotografías de Domingo Giribaldi en Putis, donde los espacios abandonados presentan de manera elocuente la devastación del pueblo. En el capítulo anterior me enfoqué en la representación metonímica de la pérdida generada por las fotografías que Giribaldi hace de objetos recobrados de una fosa común. Pero su exposición sobre Putis incluye esta otra forma de encarnación de la memoria: la representación de espacios que alguna vez estuvieron habitados, pero que hoy están vacíos.

La masacre en Putis fue uno de los eventos más chocantes de la guerra. Reunieron a los miembros de la comunidad y se ordenó a los hombres cavar un agujero en la tierra, supuestamente para construir una piscigranja. De acuerdo con los testimonios, los miembros de la base militar reunieron a la gente de la comunidad y los mataron; aparentemente la razón de la masacre de la comunidad fue para apropiarse de su ganado<sup>38</sup>. Antes de setiembre de 1984, el pueblo tenía

---

<sup>38</sup> Los testimonios recobrados por la CVR y los reportes de noticias están disponibles en el blog de Juan Carlos Mendoza Puestas: «Sabemos muchos sobre lo que sucedió en Putis». <http://blog.pucp.edu.pe/item/68973/sabemos-muchos-sobre-lo-que-sucedio-en-putis>.

cerca de 150 familias y una población de alrededor de ochocientos habitantes. Después de la masacre los sobrevivientes huyeron, y para el año 2001 solo cerca de diez familias habían regresado. Las fotos de Giribaldi presentan el pueblo abandonado desde una perspectiva de primera persona. Desde el mismo título de la exposición, «Si no vuelvo, búsqüenme en Putis», hasta el título de algunas de las fotos, Washicha, Mi casita, o Mi puerta, el fotógrafo mismo se transforma en un fantasma que regresa a su querencia. Desde el trauma de la muerte violenta hasta el del desplazamiento de la población, las imágenes crean un palimpsesto de la terrible historia del pueblo (figura 3.3).

Si la Municipalidad de Miraflores señala el trauma como el lugar de nacimiento de una nueva nación más solidaria, el Putis de Domingo Giribaldi reclama su ciudadanía y le muestra al público que el país está contenido en el trauma de ese pueblo. Lo que sucedió en Putis sucedió en el país y sucedió por su larga historia de indiferencia hacia sus poblaciones rurales. La foto que abre la exposición muestra una vista panorámica del pueblo. Esta vista, a vuelo de pájaro, crea un efecto en el que las vías de acceso al pueblo y las siluetas de las montañas dibujan un mapa del territorio peruano. El título de la foto es «Putis es el Perú». Las otras imágenes del pueblo hablan todas de su desolación: una precaria puerta sujeta por un candado barato, un hogar vacío, un cuarto abandonado que fue un centro comunal, un espacio baldío alguna vez usado como cancha de fútbol. El uso de la primera persona en el título de la exposición invita a la identificación: yo también hubiera sido asesinado en Putis, mi cuerpo también habría estado entre los cuerpos recobrados de las fosas comunes, yo también podría ir y nunca volver, incluso yendo como forastero, después de ver Putis, física o metafóricamente, no se puede volver. No se puede seguir siendo el que se era antes.



**Figura 3.3. La salida. «Si no vuelvo, búscame en Putis»,  
por Domingo Giribaldi.**

Los lugares en los que sucedieron terribles eventos, incluso si son reconfigurados por medio de nuevas rutinas, incluso si son vistos solo a través de fotografías, retienen un aura que, como dice Trigg (2012), no puede reconstruirse en una narrativa convencional: «En cambio, el lugar del trauma vibra con el lenguaje indirecto, bloqueado de la interpretación, que desplaza toda certeza del yo, la memoria, o el lugar»<sup>39</sup>. Es por esto que, como Víctor Vich muestra en su análisis de la *Cantuta* de Wiesse, las intervenciones estéticas son intentos de darle visibilidad al trauma.

---

<sup>39</sup> *«Instead, the place of trauma vibrates ith an indirect language, blocked from interpretation and displacing the certainty of self; memory and place».*

### 3. DES-LOCALIZANDO LA MEMORIA

Los sitios de memoria designan espacios para recordar. Responden a la forma en que entendemos cómo el ambiente impacta la memoria, el conocimiento y la reflexión. Cuando se trata de espacios construidos con el propósito de conmemorar, como vimos en la discusión sobre *Yuyanapaq*, El Ojo que Lloro y El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, la arquitectura y el diseño del espacio pueden tratar de inducir un estado de meditación y, de alguna manera, influenciar nuestra percepción de lo que se nos está presentando. Cuando se designa como un sitio de memoria a un lugar en el cual tuvieron lugar eventos trágicos es tal vez fácil sentir su aura, dado que somos conscientes de la continuidad del espacio, incluso cuando el tiempo nos separa de la historia traumática: hoy vivimos de manera distinta que quienes estuvieron aquí hace veinte años, pero fue aquí, en este mismo espacio, donde ocurrieron estos eventos. Incluso cuando los lugares son capturados en fotografías la demanda del espectador es la de posicionarse en ese espacio. Sin embargo, muchas iniciativas intentan separarse de cualquier localización y traer la memoria al público en espacios diferentes<sup>40</sup>. Este es el propósito del museo itinerante Arte por la Memoria (figura 3.4).

El museo itinerante es la creación de un grupo de activistas y artistas comprometidos con el deber de llevar memoriales a distintos espacios. Distanciándose de la idea de un museo como un local que el público visita, el museo itinerante lleva su exposición al público. Su página web<sup>41</sup> explica cómo la interdisciplinaridad y la interculturalidad del arte pueden servir para fundar un proyecto nacional más democrático e inclusivo. MIAxM —como se designa el grupo— organiza exhibiciones ambulantes que tratan el periodo de violencia investigado por la CVR.

---

<sup>40</sup> Muchas organizaciones intentan informar al público y a los más jóvenes acerca del periodo de violencia y el reporte de la CVR. El Centro Loyola, Ayacucho, por ejemplo, incluso creó un juego de mesa para ayudar a los jóvenes a recordar la línea de tiempo que presenta los hechos del conflicto armando inerno.

<sup>41</sup> <https://arteporlamemoria.wordpress.com/>

En «The Museum is in the Streets: The Itinerant Museum of Art for Memory», Mauricio Delgado, uno de los miembros fundadores de MIAxM, escribe acerca de los orígenes y la misión del grupo:

La exposición de arte del MIAxM está hecha de trabajos que tematizan el conflicto armado interno con un *script* museológico que busca explicar el proceso de la guerra civil por medio de una explicación cronológica de los hechos. El museo deambula. No se queda esperando a que los visitantes vengan a él sino que él mismo se acerca a saludarlos (Delgado, 2013)<sup>42</sup>.



Figura 3.4. Museo itinerante Arte por la Memoria  
(foto: Miguel Gutiérrez).

---

<sup>42</sup> «The MIAxM art exhibition is made up of works that have thematized the internal armed conflict, with a museological script that seeks to explain the process of the civil war through a chronological arrangement of the facts. The Museum wanders. It does not wait for visitors to come to it, rather it moves to greet its visitors».

Recientemente tuve la oportunidad de entrevistar a Mauricio Delgado y a Orestes Bermúdez, otro miembro del MIAxM, sobre el rol central del espacio público en su trabajo<sup>43</sup>. Ellos consideran imperativo llevar a las calles el tópico de la violencia política durante los años del terrorismo. De acuerdo con estos artistas, las políticas públicas y los gobiernos no quieren ocuparse de este tema y cuando lo hacen presentan la memoria como algo unívoco.

Algunas de las experiencias más interesantes se dieron en espacios que no estaban destinados a discursos públicos, tales como el Parque de la Muralla, en Lima, donde el espacio que se le dio al MIAxM estaba al lado de una feria para niños y otras opciones de entretenimiento. Los artistas reportan que es común que el público se les acerque mientras están instalando la exhibición. A veces han sido amedrentados por miembros de MOVADef, que sostienen que Sendero Luminoso no cometió los crímenes que la CVR consigna en su informe. A veces son acusados de ser «vendidos» o de traficar con la memoria. En ocasiones han sido abordados por alguna persona cuyo caso no fue reportado durante las investigaciones de la CVR, pero que ahora quiere presentar su información a las autoridades. Orestes Bermúdez recuerda una mujer de más de cuarenta años horrorizada ante las cosas que veía en la exposición respecto al número de muertos y desaparecidos. Al preguntar dónde tuvieron lugar esos hechos, esta mujer parecía estar en estado de shock, porque decía que ella no tenía idea de que estos eventos hubieran ocurrido. Sin embargo, dada su edad, era difícil para Bermúdez aceptar que ella no supiera nada de lo que había pasado. Para los artistas esto ratificó la importancia de su trabajo.

La exposición no es solo el producto terminado. Cuando viaja fuera de Lima, incorpora el trabajo de artistas locales. Los andamios sobre los que se construye la exposición no solo permiten alterar el diseño

---

<sup>43</sup> La entrevista tuvo lugar el 28 de octubre del año 2013 en el taller de Mauricio Delgado en Lima.

y la trayectoria de las distintas piezas sino que también son una metáfora ideal de algo que todavía está siendo construido, como ha dicho Delgado (2013). Con frecuencia, los familiares de las víctimas añaden sus propias fotos a la exposición, a veces incluso sin consultar con los artistas. Para Delgado, esto es crucial: «Aunque las obras funcionan como repositorios de la memoria, la experiencia “performativa” de la interacción de la audiencia convierte al museo itinerante en una práctica de memoria en sí mismo. Es decir, el hecho fundamental de cada presentación del museo es el acto de memoria mismo»<sup>44</sup>.

Una de las dificultades que experimenta MIAxM es que para los artistas los espacios públicos en el Perú no son realmente públicos, sobre todo en Lima, donde mucho del espacio ha sido privatizado y hay guardias que pueden intervenir incluso si el artista está simplemente tomando fotos. Esto se percibe como un efecto de la política neoliberal rampante de las últimas décadas. Sin embargo, particularmente en Lima, este no es un fenómeno nuevo. Según Natalia Majluf (1994), los proyectos para «embellecer» la ciudad desde mediados del siglo XIX responden a formas en las que un Estado que solamente representa a la élite se apropia de las calles. Con frecuencia, los bulevares y parques están rodeados de rejas; la instalación de bancas se interpreta como la prohibición de sentarse en otras superficies. Para Majluf, los espacios públicos reflejan la esfera pública en el Perú, donde no hay un espacio real para el debate público sino tan solo la imposición de un modelo cultural (1994, p. 17).

La falta de acceso a los espacios públicos es visible en las dificultades para mantener El Ojo que Lloro como un espacio abierto. Delgado y Bermúdez explican que el MIAxM es posible gracias a aliados de muchas organizaciones que los ayudan a obtener permisos para diferentes espacios. Además, también son invitados a llevar la exposición a instituciones privadas, universidades y organizaciones comunales.

---

<sup>44</sup> «Although the works function as a repository of memory, the ‘performative’ experience of audience interaction turns the Itinerant Museum into a practice of memory in itself. That is, the fundamental fact in each presentation of the museum is the act of memory itself».

En un movimiento reterritorializador, MIAxM no solo lleva la memoria a las calles, sino que también marca lugares de memoria que no son oficialmente reconocidos. Una de sus iniciativas, llamada «Lugar de memorias», usa signos que se apropian de la estética de las señales de tránsito para llamar la atención sobre lugares en los que se cometieron crímenes de lesa humanidad, tanto por organizaciones terroristas como por miembros del Estado<sup>45</sup>. Las señales le devuelven el aura a espacios en los que la conexión con el pasado traumático ha sido borrada. Las inscripciones fuerzan al público a ser conscientes del pasado y esa conciencia retrotrae los crímenes —que ya no pueden ser reprimidos o negados— al presente (figura 3.5).



Figura 3.5. Lugar de memorias (foto: Karen Bernedo).

<sup>45</sup> Se pueden encontrar fotos de su trabajo en <http://aquiseviolaronderechoshumanos.blogspot.com/>

El trabajo del MIAxM lleva los memoriales fuera de los espacios ya consagrados, y al hacerlo interviene en los debates nacionales sobre la memoria con la esperanza de que sean pluralistas e inclusivos. Pero el MIAxM también rompe con el museo como espacio físico a través de sus intervenciones en blogs y en redes sociales. Muchos museos —incluso el Lugar de la Memoria cuando estaba en construcción— tienen páginas web, páginas de Facebook e incluso blogs. Sin embargo, la naturaleza nomádica y efímera del tipo de trabajo que hace el MIAxM se beneficia incluso más que los museos tradicionales de las posibilidades de difundir su trabajo por medios digitales.

El impacto de los medios digitales en la memoria colectiva evoluciona tan rápido como la tecnología. José Van Dijck (2007) ha notado: «Las tecnologías y los objetos de los medios más que ser instrumentos externos que “guardan” versiones del pasado ayudan a construir un sentido de ese pasado [...] su mediación le da forma intrínsecamente a la manera en la que construimos y retenemos un sentido de individualidad y comunidad, de identidad y de historia»<sup>46</sup>.

En el caso de MIAxM, sus casi 9800 seguidores en Facebook constituyen un cuadro de apoyo que valida en línea el trabajo que desarrollan en las calles. En su artículo para *Global Studies Review*, Mauricio Delgado establece un vínculo entre el trabajo del MIAxM y cómo en los medios en el Perú las luchas políticas actuales se hacen escuchar: «A través del uso de redes sociales o a través de medios de comunicación innovadores, la gente se conecta con ejercicios de memoria que vinculan el pasado con el presente» (Delgado, 2013)<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> «Media technologies and objects, far from being external instruments for «holding» versions of the past, help constitute a sense of past [...] their mediation intrinsically shapes the way we build up and retain a sense of individuality and community, of identity and history».

<sup>47</sup> «Through the use of social networking sites or through innovative communication media, people are engaging in memory exercises that link the past with the present».

El activismo político y cultural y la memoria colectiva se construyen a paso acelerado a través de los medios sociales, y la frase «Revolución Facebook» testimonia el impacto de las redes virtuales en los levantamientos políticos<sup>48</sup>. Anna Reading (2011) ha estudiado las dinámicas que impactan en cómo los medios digitales crean y diseminan «memoria». Al comparar cómo fueron reportadas las noticias sobre la batalla de Waterloo y la circulación de los medios con respecto a la muerte de una joven activista iraní, Neda Agha Soltan, en el año 2009, Reading explica cómo se han transformado el testimoniar y la creación de memoria colectiva: los testigos ahora documentan los sucesos inmediatamente, se adaptan a diferentes medios, digitalizan la documentación y la comparten. La reproducción de la información se da por medio de diferentes ensamblajes, conectados a través de distintas modalidades que los vinculan con otros eventos (Reading, 2011, pp. 248-250). La inmediatez, el amplio espectro, la diversidad de la audiencia y la maleabilidad del mensaje han transformado radicalmente cómo nos informamos y cómo recordamos la información.

Facebook ha jugado un papel importante en la política peruana en los últimos años, desde la campaña contra la candidatura presidencial de Keiko Fujimori, la hija de Alberto Fujimori, hasta convocatorias a demostraciones de protesta en contra de abusos a los derechos humanos<sup>49</sup>. Mauricio Delgado usó la plataforma de Facebook para diseminar su blog visual «Un día en la memoria»<sup>50</sup>. Al hacerlo generó un lugar de memoria virtual que no solo adquirió la fluidez que Reading observa en lo que ella llama el campo de memoria «Globital» (global y digital) (2011), sino que

---

<sup>48</sup> La frase se popularizó por las rebeliones de Túnez y Egipto. Ver, por ejemplo, Giglio (2011) y Smith (2011).

<sup>49</sup> En el año 2014 la página «No a Keiko» tenía más de 190 000 seguidores. En 2016 más de 420 000 y puede haber sido instrumental en la derrota de Keiko Fujimori en dos elecciones presidenciales: <https://www.facebook.com/noakeiko>.

<sup>50</sup> El archivo completo puede encontrarse en la página <http://undiaenlamemoria.blogspot.com/>

además crea un archivo que, como señala Amit Pinchevski (2011), no es ya un repositorio de memoria sino un mecanismo que alimenta la práctica social de la memoria. El proyecto de Mauricio Delgado consistía en subir cada día durante todo un año un afiche que conmemorara uno de los casos investigados por la CVR. Los afiches reflejan diferentes influencias estéticas, tales como la propaganda gráfica para música chicha o el arte *black-light* de los años setenta; pero Delgado, como Edilberto Jiménez en sus dibujos, reivindica la influencia de Guamán Poma para el formato que usa: un título, una imagen que ocupa la mayor parte del espacio y un texto. Cada afiche tiene como título «Un día como hoy» en grandes letras coloridas en la parte superior del afiche, luego la fecha, la imagen y un texto que recuenta el caso que se conmemora (figura 3.6). El texto para el 8 de noviembre de 1983, por ejemplo, cuenta cómo miembros de Los Cabitos, la base militar de Huamanga, entraron en la casa de Alejandro Noa Yupanqui y lo secuestraron. Incluye el testimonio de Félix Aurelio Palomino Yupanqui, en el que recuerda cómo encontraron su cuerpo una semana más tarde en un basural, y cita la fuente de esta información (CVR, 2003, VII, 2.9). La información de los casos es documentada de manera discreta al lado del afiche. La mayoría viene del informe final de la CVR, pero algunas veces los afiches incluyen información recogida de periódicos, revistas o casos reportados a organizaciones de derechos humanos como APRODEH (Asociación Pro Derechos Humanos). La información es presentada con un lenguaje que va directo a los hechos: los nombres, lugares, fechas, acciones. No hay adjetivos o adverbios. Por ejemplo, el afiche del 16 de octubre de 1991 dice: «Antonio Huacachi Chávez, 29 años, presidente del Centro Federado de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, fue asesinado por miembros de las Fuerzas Armadas de Ayacucho». El afiche del 17 de noviembre de 1988 dice: «En Cerro de Pasco es asesinado por Sendero Luminoso el jefe de la microrregión y secretario departamental de organización del PAP, Rafael Antonio Muñoz Jáuregui». La descripción de los hechos

se impone sobre llamativas imágenes en vibrantes colores, interviniendo con frecuencia fotografías usadas por *Yuyanapaq* o publicadas en otros medios. Las figuras humanas con frecuencia aparecen en sombras, ya sea como víctimas o como perpetradores. Cuando son las víctimas, sus rostros aparecen rayados o manchados, como si la violencia hubiera intentado borrar sus identidades.



Figura 3.6. «Un día en la memoria», por Mauricio Delgado.

De acuerdo con Delgado (Bermúdez & Delgado, 2013), la combinación de texto e imagen apela simultáneamente al pensamiento y a los sentimientos, a la razón y a la emoción. Sin embargo, las emociones que los afiches de «Un día en la memoria» despiertan son distintas de aquellas que los lugares de memoria intentan invocar. Tanto en los espacios contruidos para conmemorar como en lugares donde ocurrieron sucesos trágicos, el público debe habitar el espacio, debe experimentar algún tipo de presencia. Los sentimientos que se producen en esos ambientes pueden variar desde la reflexión pacífica que busca generar El Ojo que Llora hasta la emoción opresiva que Doris Sommer reportaba con respecto al Museo de la Memoria en Chile, pero en ambos casos se requiere una interacción física con el espacio. «Un día en la memoria», en cambio, de-territorializa la memoria y la fuerza a intervenir en la vida cotidiana de la gente. Crea una interfaz mnemónica, un encuentro instantáneo entre la rutina diaria del público y el recordatorio de eventos traumáticos que no deben quedar en el pasado. Las publicaciones de Mauricio Delgado crean un encuentro con el pasado que no se da en un sitio espacial de memoria: en lugar de ello crean un sitio temporal y al mismo tiempo construyen un archivo de memoria.

Alison Landsbergh (2004) usó el término «memoria protésica» para referirse a las formas en las que la tecnología de los medios masivos de comunicación puede establecer un puente entre el tiempo y el espacio para crear conexiones. Mientras nuestras comunidades tradicionales y los métodos convencionales de transmisión de la memoria han sido transformados de manera radical, las nuevas tecnologías son capaces de unir los vacíos en la experiencia de nuestra memoria cultural y colectiva. Para Landsbergh, el cine y los museos son formas en las que el público puede ser transportado a eras diferentes y conmovirse por las experiencias ajenas (p. 2). En una sociedad global, el proyecto de Delgado tiene la capacidad de galvanizar a diferentes comunidades que se articulan por medio de su interacción con «Un día en la memoria»: los peruanos en el país y en el extranjero, pero también diferentes grupos e individuos

alrededor del mundo preocupados por problemas de justicia y derechos humanos. Siguiendo a Arjun Appadurai, Amit Pinchevski (2011) cree que hemos entrado en una fase en la que la memoria colectiva y el archivo se influyen mutuamente (p. 256). En palabras de Pinchevski: «Es en este respecto que el archivo tecnológicamente mediatizado ocasiona el regreso de la memoria colectiva en el sentido original que le daba Maurice Halbwachs (1980[1950]): la comunidad que recuerda y la voluntad colectiva de recordar» (Pinchevski, 2011, p. 256)<sup>51</sup>.

En un artículo anterior describí la interfaz producida entre las publicaciones de Delgado en Facebook y los usuarios de la página como un «toque», una antigua función de Facebook hoy caída en desuso para la mayoría del público, pero que servía básicamente para notificar a uno de los contactos en Facebook que uno le daba un «toque» (puede pensarse en un pequeño empujón o hincar el dedo en el hombro de alguien) (Saona, 2012). Desde una perspectiva comunicativa, el «toque» simplemente cumple con la función fática del lenguaje, mantener los canales de intercambio abiertos, dejándole saber a la otra persona que uno está interesado en mantener el contacto<sup>52</sup>. Sin embargo, Delgado no solo da un «toque» para seguir manteniendo el contacto digital, porque sus toques llevan en ellos información y contenido al mismo tiempo que construyen un archivo de memoria. En la conversación con Orestes Bermúdez (2013), Mauricio Delgado dijo: «Un día en la memoria era eso, interrumpir la tranquilidad, la comodidad de la gente en el amplio

---

<sup>51</sup> *«It is in this respect that the technologically mediated archive occasions the return of collective memory to its original sense as intended by Maurice Halbwachs (1980 [1950]) to the remembering community and to the collective will to remember».*

<sup>52</sup> Danica Radovanovic y Massimo Ragneda (2012) explican cómo las publicaciones fáticas funcionan en la charla trivial en los medios digitales. Para estos investigadores, esta escritura, que aparentemente no tiene sentido, tiene en realidad un propósito muy íntimo. No es el contenido de las palabras lo que importa, sino el hecho de que hayan sido escritas para mantener el contacto y reforzar la relación (p. 11). Esas formas de reforzar la relación llevan con ellas importantes funciones como la validación, el reconocimiento, el estatus social, la afectividad y la prevención de los conflictos (p. 13).

sentido de la palabra». Sus publicaciones «tocaban» a su audiencia, interrumpiendo sus interacciones con amigos, noticias del día y el entretenimiento trivial que normalmente se asocia con Facebook, y capturaba su atención con su llamativa gráfica y los terribles reportes de violaciones a los derechos humanos que habían tenido lugar «un día como hoy». Al insertar ese pedazo del pasado en el tiempo presente de su audiencia, Delgado creaba un archivo activo, un archivo que no solo almacena la información sino que genera memoria, es decir, en las palabras de Pinchevski, es accesible y se puede compartir (2011, p. 255). Las tecnologías audiovisuales electrónicas de los nuevos medios de comunicación se transforman en una práctica social participativa (p. 256).

Durante nuestra entrevista, Delgado habló del «más allá» de Un día en la memoria: aunque el blog solo estaba planeado para durar un año, la gente siguió usándolo años después de la culminación del proyecto. El archivo ha permanecido como una suerte de base de datos donde las personas pueden buscar los afiches para distintos casos y compartirlos en sus propios sitios web. A veces la gente usa su arte con o sin su autorización. Por ejemplo, los familiares de una de las víctimas, Melissa Alfaro Méndez, asesinada el 10 de octubre de 1991, le pidieron permiso para imprimir tarjetas de recuerdo añadiendo un texto sobre su vida en la parte posterior, pero también ha encontrado *stickers* en medios de transporte público, sobre los cuales nunca se le consultó. Para Delgado esos son usos legítimos de su arte y no cree que haya que proteger las obras. El blog le dice a la gente que comparta y Delgado declara creer en lo que llama *copy-left*. La única ocasión en la que sintió que se había abusado de su arte fue cuando una de sus piezas fue alterada y publicada en una página de seguidores de Fujimori. En ese caso, Delgado exigió que se retirara el afiche de la página y se cumplió con su requerimiento. Sin embargo, si el contenido es respetado en la reproducción, Delgado cree que el hecho de reproducirse en realidad satisface el rol que Delgado mismo le atribuye a la obra: ser un instrumento para la memoria colectiva.

Como un artefacto que puede ser reproducido por medio de la tecnología, los afiches de Delgado activan el archivo del trauma de una manera similar a la que ha descrito Pinchevski: una memoria profunda que interrumpe el aquí y ahora, el pasado que retorna para perforar el presente por medio de la mediación tecnológica (2011, p. 259). Por medio de este tipo de archivo, Pinchevski cree que podemos encontrar nuevas comunidades de memoria que se aglutinan gracias al deseo y la voluntad de recordar (p. 263). Aunque es posible decir que el proyecto de Mauricio Delgado de de-territorializar la memoria tiene una serie de limitaciones naturales, tales como la falta de acceso a internet por un amplio segmento de la población peruana o el hecho de que hay que de alguna manera suscribirse al blog para recibir los afiches diarios, su influencia real excede esos límites gracias a las reproducciones impresas que circulan sin su autorización y a la naturaleza viral de internet, en la que la re-publicación de esas obras de arte alcanza a gente que nunca se había suscrito a la página originalmente.

El tipo de trabajo que hacen Mauricio Delgado y los otros miembros del MIAxM no deslocalizan la memoria en el sentido de sacarlas de sus locales fijos, sino que también abren una pluralidad de discursos, contradiciendo la noción de narrativa unificada que presentan muchos museos tradicionales. El acto de exhibir su trabajo en las calles, en centros comunitarios o en blogs crea una multiplicidad de posibles interfaces con el público para recordar el pasado. A diferencia del museo o el monumento, su trabajo invoca la memoria de maneras inesperadas, en lugares inesperados, al lado de un parque de diversiones, como un *sticker* en un micro o en la página de Facebook de uno de nuestros contactos. Las reacciones a estos recuerdos generan a su vez memorias y discursos propios.

Como explicó Edward S. Casey (2000), los recuerdos están ligados a ciertos espacios: recordamos el lugar mismo, a una persona o un evento localizados en un espacio específico (p. 184). Desde los edificios construidos como memoriales que buscan generar memoria, los lugares

que han sido ellos mismos marcados por la tragedia, hasta las memorias que irrumpen durante un viaje en transporte público o mientras se miran muros de redes sociales, el doloroso pasado se sigue materializando en el Perú. La esperanza que subyace a las iniciativas culturales que promueven estas memorias es que el lema de la CVR, «Un país que olvida su historia está condenado a repetirla», cumpla con su corolario: que un país que recuerda su historia no la repita.



## BIBLIOGRAFÍA

- A'ness, F. (2004). Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru. *Theater Journal*, 56(3), 395-414.
- Academy of Neuroscience for Architecture (s/f). <http://www.anfarch.org/>. Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2016.
- ADAPS - Asociación de Artistas Populares de Sarhua. Colección personal de Olga González. *Piraa Causa*. (s/f). [https://www.scribd.com/fullscreen/59847346?access\\_key=key-37u5m4m9ub3eldno0dz](https://www.scribd.com/fullscreen/59847346?access_key=key-37u5m4m9ub3eldno0dz). Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2016.
- ANFASEP (s.f.). [http://anfasep.org.pe/index.php?option=com\\_content&view=featured&Itemid=101](http://anfasep.org.pe/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=101). Fecha de consulta: 17 de octubre de 2016.
- Álamo, O. del (2009) La institucionalización de la memoria histórica: museos, memorias e imaginarios. *Argumentos*, 3(4), [http://web.revistargumentos.org.pe/index.php?fp\\_cont=987](http://web.revistargumentos.org.pe/index.php?fp_cont=987). Fecha de consulta: 1º de octubre de 2013.
- Alexander, J.C. (2004). Towards a Theory of Cultural Trauma. En J.C. Alexander y otros, *Cultural Trauma and Collective Identity* (pp. 1-30). Berkeley: University of California Press.
- Alexander, J.C.; R. Eyerman; B. Giesen; N. Smelser & Piotr Sztompka (2004). *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.

- Ames Cobián, R. (2003). Itinerario de un viaje por la historia. En *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (pp. 23-27). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Anthes, E. (2009). Building around the (Mind). *Scientific American Mind*, 20, 52-59.
- Arendt, Hanna (ed.) (2003). *Iluminaciones. Ensayos y reflexiones*. Traducción de Andrés Weihert. Ciudad de México: Ítaca.
- Artress, L. (2006). *Walking a Sacred Path: Rediscovering the Labyrinths in a Spiritual Practice*. Nueva York: Penguin.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York: Hill & Wang.
- Barthes, R. (1989). *Cámara lúcida*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1988). *Illuminations. Essays and Reflections*. Edición e introducción de Hanna Arendt. Nueva York: Shocken.
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bermúdez, O. & M. Delgado (2013). *Conversando sobre arte por la memoria*. Entrevista de M. Saona. <https://www.youtube.com/watch?v=cUSeq6Vh9PQ&feature=youtu.be>. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2017.
- Bilbija, K.; J.E. Fair; C. Milton & L. Payne (2005). *The Art of Truth Telling about Authoritarian Rule*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bilbija, K. & L. Payne (eds.) (2011). *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Bloom, P. (2013). The Baby in the Well: The Case against Empathy. *The New Yorker*, 27 de junio de 2013. <http://www.newyorker.com/magazine/2013/05/20/the-baby-in-the-well> [http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2013/05/20/130520crat\\_atlarge\\_bloom](http://www.newyorker.com/arts/critics/atlarge/2013/05/20/130520crat_atlarge_bloom).
- Bredin, H. (1984). Metonymy. *Poetics*, 5(1), 45-58.
- Buntix, G. & Vich, V. (2012). *Anamnesia: retornos fantasmáticos de la violencia*. Lima: Copé.

- Burgess, N. (2002). The hippocampus, space, and viewpoints in episodic memory. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 55(4), 1057-1080.
- Burgess, N.; E. Maguire & J. O'Keefe (2002). The Human Hippocampus and Gestual and Episodic Memory. *Neruon*, 35, 625-641.
- Burt, J.M. (2014). The Paradoxes of Accountability: Transitional Justice in Peru. En Steve J. Stern y Scott Strauss (eds.), *Embracing Paradox: Human Rights in the Global Age* (pp. 148-174). Madison: University of Wisconsin Press.
- Burt, J.M. (2009). Guilty as Charged: The Trial of former Peruvian President Alberto Fujimori for Grave Violations of Human Rights. *International Journal of Transitional Justice*, 3(3), 384-405.
- Butler, J. (2005). Theories and Methodologies: Photography, War, Outrage. *PMLA*, 120(3), 822-827.
- Casey, E. S. (2000). *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Castillo, M. (2009). Yuyanapaq: retrato de la verdad. *La República*. 3 de mayo de 2009. <http://www.larepublica.pe/05-03-2009/yuyanapaq-retrato-de-la-verdad-0>. Fecha de consulta: 9 de julio de 2013.
- Chappell, N. & M. Mohanna (2006). Witness-Yuyanapaq: In Order to Remember. With Images Culled from Ninety Archives, Chappell and Mohanna Present the History and Legacy of Twenty Years of Terrorism in Peru. *Aperture*, 183, 54-63.
- Chero, D. (2013). Yuyanapaq: Espacio necesario para encontrar la verdad. *Letras al Mango*. 11 de junio de 2013. <http://www.letrasalmango.com/yuyanapaq-espacio-necesario-para-encontrar-la-verdad-y-empezar-una-lenta-reconciliacion/>. Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2016.
- Colmenares Tamayo, M. (2012). «Acerca de la construcción de la memoria sobre la violencia armada: los debates públicos alrededor de *El Ojo que llora*». Tesis de bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CVR – Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003a). *Informe final*. 9 volúmenes + CD-ROM. Lima: Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

- CVR – Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003b) *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CVR – Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003c). Programa integral de reparaciones. Tomo IX. Cuarta parte: Recomendaciones de la CVR, hacia un compromiso nacional por la reconciliación. Informe final. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- CVR – Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2004). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: CVR, IDEHPUCP.
- CVR – Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2006). *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. CD Multimedia. Lima: Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos.
- Conce, E. (1988). Seeing the Truth. *Philosophy and Phenomenological Research*, 48(4), 847-857.
- Degregori, C.I. (2003). Tiempo de la memoria. En *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (pp. 20-22.) Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Degregori, C.I. (2010). *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: IEP.
- Degregori, C.I., & E. Jelin (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: memoria y violencia política en el Perú*. Lima y Nueva York: Instituto de Estudios Peruanos y Social Science Research Council.
- Degregori, F. (2010). *Chungui: horror sin lágrimas*. DVD.
- Dekel, I. (2011). Mediated Space, Mediated Memory: New Archives at the Holocaust Memorial in Berlin. En Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age* (pp. 265-277) Londres: Palgrave Macmillan.
- Delacroix, D. (2013). Somos peruanos y limpios: discursos y prácticas alrededor de un documento a las víctimas del conflicto armado interno en Perú. *El ojo que llora* de Llinque (Apuřímac). Lima: Grupo Memoria IEP. Documento preliminar.

- Delgado, M. (2010). *Un día en la memoria*. <http://undiaenlamemoria.blogspot.com/> Fecha de consulta: 5 de diciembre de 2013.
- Delgado, M. (2013). The Museum is in the Streets: The Itinerant Museum of Art for Memory," *Global Studies Review*, 8(3). Disponible en <http://www.globality-gmu.net/archives/3544/print/>. Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2013.
- Depew, D. (2005). Empathy, Psychology, and Aesthetics: Reflections on a Repair Concept. *Poroi*, 4(1).
- Didi-Huberman, G. & Shane B. Lillis (trad). (2008). *Images in spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press.
- Drinot, P. (2009). For whom the eye cries: memory, monumentality, and the ontologies of violence in Peru. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18(1), 15-32.
- Eaton, A. W. (2012). Robust Immoralism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70, 281-292.
- Fan, Y.; N. Duncan; Moritz de Greck & G. Northoff (2011). Is there a core neural network in empathy? An fMRI based quantitative meta-analysis. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(3), 903-911. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neubiorev.2010.10.009>. Fecha de consulta: 9 de setiembre de 2013.
- Faverón Patriau, G. (ed.) (2006). *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga.
- Forero, J. (2004). Peru Photo Exhibit Captures Pathos of 20 Years of War'. *New York Times*, <http://www.nytimes.com/2004/06/27/world/peru-photo-exhibit-captures-pathos-of-20-years-of-war.html/>. Fecha de consulta: 5 de noviembre de 2013.
- Frisch, A. (2004). *The invention of the Eyewitness: Witnessing and Testimony in Early Modern France*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Furstenau, M. (2007). The Ethics of Seeing: Susan Sontag and Visual Culture Studies. *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, 26(2), pp. 91-104.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

- Giglio, M. (2011). The Cyberactivists Who Helped Topple a Dictator. *Newsweek*. <http://www.newsweek.com/tunisia-protests-facebook-revolution-66741>. Fecha de consulta: 1 de diciembre 2013.
- Goday, E. H. (2011). «Reconocimiento y dignificación de las víctimas del conflicto armado interno vivido en el Perú entre 1980-2000 a través de su representación visual en el libro fotográfico. Análisis semiótico de dos fotografías». Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gombrich, E.H. (1974). Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye', en W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*. (pp. 181-218) Chicago: The University of Chicago Press.
- González-Castañeda, Olga (2007). Behind the visible secret «truths» about the political violence. Documento presentado a LASA 2007. Montreal, 5-8 setiembre.
- González-Castañeda, Olga (2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- González-Cueva, Eduardo (2011). ¿Hacia dónde van las comisiones de la verdad? En F. Reátegui (ed.), *Justicia transicional para América Latina* (pp. 341-358). Brasilia: ICTJ.
- Guamán Poma de Ayala, F; R. Adorno; J. Urioste & J. Murra (transc.) (2006). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2017.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hamann, M. (2003). *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos.
- Hanson, B. & N. Salingaros (2002). *Death, Life and Libeskind*. Architectural Record Online: In the Cause of Architecture. [www.architecturalrecord.com/articles11441-death-life-and-libeskind?](http://www.architecturalrecord.com/articles11441-death-life-and-libeskind?)
- Harold, J. (2006). On Judging the Moral Value of Narrative Artworks. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(2), 259-270.

- Hennessy, H. (2004). Perú, las lecciones del pasado. *BBCMundo.com*. [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid\\_3609000/3609810.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_3609000/3609810.stm). Fecha de acceso: 5 de noviembre de 2013.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (1999). Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy. En M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (pp. 3-23). Hanover: Dartmouth College, University Press of New England.
- Hite, K. (2007). The Eye that Cries: The Politics of Representing Victims in Contemporary Peru. *A contracorriente*, 5(1), pp. 108-134.
- Hoheisel, H. (2010). Sin memoria no tenemos identidad. [Entrevista de C. Meza] en *Noticias SER.PE*, <http://www.noticiasser.pe/03/11/2010/entrevista/sin-memoria-no-tenemos-identidad>. Fecha de acceso: 5 de noviembre de 2013.
- Hugues, R. (2003). *Goya*. New York: Alfred Knopf.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jahoda, G. (2005). Theodor Lipps and the Shift from Sympathy to Empathy. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 41(2), 152-163.
- Jakobson, R. (2002). Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. En *Fundamentals of Language* (pp. 67-92) New York: Mouton de Gruyter.
- Jelin, E. (1998). The Minefields of Memory. *NACLA Report on the Americas*, 32(2). Fecha de acceso: 4 de setiembre de 2013.
- Jelin, E. (2003). Memorias y luchas políticas. En C. Iván Degregori (ed.) *Jamás Tan Cerca Arremetió Lo Lejos: Memoria y Violencia Política En el Perú* (pp. 27-48). Lima; Nueva York: IEP; SSRC.
- Jelin, E. (2012[2002]). *Los trabajos de la memoria*. Segunda edición. Lima: IEP.
- Jeshion, Robin (2009). The Significance of Names. *Mind & Language*, 24(4), 370-403.
- Jiménez, E. (2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDEH, DED.

- Jiménez, E. (2014). Chungui: Ethnographic Drawings of Violence and Traces of Memory. En Cynthia E. Milton (ed.), *Art from a Fractured Past: Memory and Truth Telling in Post-Shining Path Peru* (pp. 87-102). Durham: Duke University Press.
- Joly, M. & Malfé, M. (1999). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Kaplan, B. (2007). *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*. Rochester: Tamesis.
- Kinoy, P., Pamela Yates & P. de Onís (2005). *State of Fear*. Video.
- Lama, L. (2003a). (Sub) Versiones. Reseña de *Yuyanapaq*. *Caretas*. 29 de agosto. <http://www2.caretas.pe/2003/1787/columnas/lama.html>. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2017.
- Lama, L. (2003b). Sanaciones. *Caretas*. 4 de septiembre de 2003. <http://www2.caretas.pe/2003/1788/columnas/lama.html>. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2017.
- Lamm, C.; J. Decety & T. Singer (2011). Meta-analytic evidence for common and distinct neural networks associated with directly experienced pain and empathy for pain. *NeuroImage*, 54(3), 2492-2502. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.10.014>. Fecha de acceso: 15 de marzo de 2017.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Lanegran, K. (2005). Truth Commissions, Human Rights Trials, and the Politics of Memory. En R. Saunders y K. Aghaie (eds.), *Mourning and Memory. Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East*, 25(1), 11-21.
- Langston, R. F. & E. R. Wood (2010). Associative recognition and the hippocampus: Differential effects of hippocampal lesions on object-place, object-context and object-place-context memory. *Hippocampus*, 20(10), 1139-1153.
- Laub, D. (1992). Bearing witness or the vicissitudes of listening. En Shoshana Feldman y Dori Laub (eds.), *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* (pp. 57-74). Nueva York: Routledge.

- Lerner Febres, S. (2003a) Prefacio. En *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (pp. 17-19). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lerner Febres, S. (2003b). Inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*. Palabras del presidente de la CVR. <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>. Fecha de acceso: 7 de mayo de 2013.
- Lerner Febres, S. (2004). Prefacio. En *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (pp. 10-13). Lima: CVR.
- Lerner Febres, S. (2009). L'expérience Péruvienne (2001-2003). En Martin Arnaud (ed.), *Le Mémoire et le Pardon* (pp. 85-118). Paris: L'Harmattan.
- Levi-Strauss, D. (2003). *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*. Nueva York: Aperture.
- Linfield, S. (2010). *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lipman, M. (1975). Can Non-Aesthetic Consequences Justify Aesthetic Values? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34(2), 117-123.
- Lizarzaburu, J. (2010). Perú: Recuerdan a 15 000 desaparecidos con chalina kilométrica. *BBC Mundo*, [http://www.bbc.co.uk/mundo/americas\\_latina/2010/07/100718\\_peru\\_putis\\_chalina\\_az.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/americas_latina/2010/07/100718_peru_putis_chalina_az.shtml). Fecha de acceso: 15 de marzo de 2017
- Longhi, L. (2005). Yuyanapac: Lima, Perú. *ARQ*, 61, 74-77. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962005006100017&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962005006100017&script=sci_arttext). Fecha de acceso: 11 de noviembre de 2013.
- MacNamara, J. (1982). *Names for Things*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: IEP.
- Malm, S. (2013). Bringing New Life to its Terrible Past by Reclaiming the Dead: Peru Exhumes the Victims of its Bloody 1980-2000 Conflict that Claimed 70 000 lives. *Mail On Line News*. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2517405/Bringing-new-life-terrible-past-reclaiming-dead-Peru-exhumes-victims-bloody-1980-2000-conflict-claimed-70-000-lives.html>. Fecha de acceso: 6 de diciembre de 2013.

- Malpas, J. E. (1999). *Place and Experience: A Philosophical Topology*. New York: Cambridge University Press.
- Martin, A. (ed.) (2009). *Le Mémoire et le Pardon*. Paris: L'Harmattan.
- Martino, J. (2010). *Collective Memory of Cultural Trauma in Peru: Efforts to Move from Blame to Reconciliation*. En Gordana Yovanovich y Amy Huras (eds.), *Latin American Identities After 1980* (pp. 235-256). Waterloo: Wilfried Laurier University Press.
- Mendoza Puestas, J. C. (s/f). Sabemos mucho sobre lo que sucedió en Putis. <http://blog.pucp.edu.pe/item/68973/sabemos-muchos-sobre-lo-que-sucedio-en-putis/>. Fecha de acceso: 1 de octubre de 2017.
- Milton, C. E. (2007). Public Spaces for the Discussion of Peru's Recent Past. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 5, 143-168.
- Milton, C. E. (2011). Defacing memory: (Un) tying Peru's memory knots. *Memory Studies*, 4(2), 190-205.
- Milton, C. E. (2014). *Art from a Fractured Past: Memory and Truth Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, J. (2009). Inferences about mental states. *Philosophical Transactions of the Royal Society Biological Sciences*, 364, 1309-1316.
- Mitchell, W. J. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montoya Ccaicuri, J. (2009). Los siete retablos de Chungui, La Mar. *Llaqtamaqta-Chungui-La Mar*. <http://llaqtamaqtachunguilamar.blogspot.com/2009/07/los-siete-retablos-de-chungui-la-mar.html#links>. Fecha de acceso: 4 de diciembre de 2013.
- Moraña, M. (2012). El Ojo que Lloro: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 54, 183-216. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742012000100008&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742012000100008&lng=es&tlng=es). Fecha de acceso: 26 de setiembre de 2013.
- Movadef (2013). 'Nuestro último número', <http://movamnsitiayderfundamentales.blogspot.com/>. Fecha de acceso: 1 de octubre de 2013.
- Movimiento por los Derechos Humanos de Ayacucho, Comité Coordinador Colegiado (2013). Gobierno regional de Ayacucho aprueba emitir ordenanza para proteger y conservar La Hoyada - para construir

- el Santuario de La Memoria. <http://www.paraquenoserepita.org.pe/novedades/66-2013/148-gobierno-regional-de-ayacucho-aprueba-emitir-ordenanza-para-proteger-y-conservar-la-hoyada-para-construir-el-santuario-de-la-memoria>. Fecha de acceso: 25 de noviembre de 2013.
- Museo Itinerante Arte por la Memoria (2013). Aquí se violaron derechos humanos. <http://aquiseviolaronderechoshumanos.blogspot.com/>. Fecha de acceso: 2 de diciembre de 2013.
- Nalvatan, S. (2003). *Memory in Literature: from Rousseau to Neuroscience*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History. *Les Lieux de Mémoire. Representations*, 26, 7-24.
- Noticias de Guatemala (2009). Víctimas del conflicto armado señalan falta voluntad política para crear el Museo de la memoria histórica. <http://noticias.com.gt/nacionales/20091114-victimas-conflicto-armado-museo-memoria-historica-guatemala.html>. Fecha de acceso: 1 de octubre 2013.
- Nowak, M. (2001). The Complicated History of Einfühlung. *Argument*, 1(2), 301-326.
- Nyberg, L; R. Habib; A.R. McIntosh & E. Tulving (2000). Reactivation of Encoding-Related Brain Activity during Memory Retrieval. *Proceedings of The National Academy of Sciences of the USA*, 97(20), 11120-11124.
- Páez, A. (2009). Peru: Furnaces Used to Remove Evidence of Dirty War Killings. Inter Press Service News Agency. IPS. <http://www.ipsnews.net/2009/01/peru-furnaces-used-to-remove-evidence-of-dirty-war-killings/>. Fecha de acceso: 25 de noviembre de 2013.
- Papafragou, Anna (1996). On Metonymy. *Lingua*, 99, 169-195.
- Pastorelli, G. (2010). Ganador del concurso El Lugar de la Memoria. *Plataforma Arquitectura*, <http://www.plataformaarquitectura.cl/?p=40942>. Fecha de acceso: 20 de noviembre de 2013.
- Pinchevski, A. (2011). Archive, Media, Trauma. En Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a new Media Age* (pp. 253-64). Londres: Palgrave Macmillan.

- Pinilla, J. (2005). La memoria sigue viva. Reseña de la exhibición *Yuyanapaq. El Comercio* [http://es.groups.yahoo.com/group/Redapoyo\\_CVR/message/2019](http://es.groups.yahoo.com/group/Redapoyo_CVR/message/2019). Fecha de acceso: 5 de noviembre de 2013.
- Pinker, S. (2007). *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature*. Nueva York: Penguin.
- Pinker, S. (2011). *The Better Angels of our Nature. Why Violence has Declined*. Nueva York: Penguin.
- Poole, D. & I. Rojas (2010). Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru. *Emisférica*, 7(2), <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>. Fecha de acceso: 12 de julio de 2013.
- Portocarrero Maisch, G. (2004) *Rostrros criollos del mal: cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Radovanovic, D. & M. Regnedda (2012) Small talk in the digital age: making sense of phatic posts. *Proceedings of the #MSM2012 Workshop*. [http://ceur-ws.org/Vol-838/paper\\_18.pdf](http://ceur-ws.org/Vol-838/paper_18.pdf). Fecha de acceso: 5 de diciembre de 2013.
- Radstone, S. (2008). Memory studies: For and against. *Memory Studies*, 1(1), 31-39.
- Ramos, L. (2012). Movadef por dentro. *Los Andes*. <http://www.losandes.com.pe/Politica/20120120/60141.html>. Fecha de acceso: 16 de marzo de 2017.
- Rapp, A.; Erb, M.; Grodd, W.; & Markert, K. (2011). Neural Correlates of Metonymy Resolution. *Brain and Language*, 119, 196-205.
- Reading, A. (2011). Memory and Digital Media: Six Dynamics of the Global Memory Field. En Motti Neiger, Oren Meyers y Eyal Zandberg (eds.), *On Media Memory: Collective Memory in a new Media Age* (pp. 241-52). Londres: Palgrave Macmillan.
- Reátegui, F. (2010). *Los sitios de la memoria: procesos sociales de la conmemoración en el Perú*. Investigación y redacción de Rafael Barrantes y Jesús Peña. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos; Fundación Konrad Adenauer.
- Reátegui, F. (ed.) (2011). *Justicia transicional para América Latina*. Brasilia: The International Center for Transitional Justice (ICTJ).

- Renan, E. (1990). What is a nation? En H. Bhabba (ed.), *Nation and Narration* (pp. 8-22). Londres: Routledge.
- Ricoer, Paul. (2006). *Memory, History, Forgetting*. Trad. de Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Robles, E. (2010). Sitio que debe ser visitado por todos los peruanos. *Redacción USMP* 13 de febrero de 2012. <http://redaccionusmp.wordpress.com/2012/02/13/mensajes-para-la-sociedad-de-hoy-sobre-yuyanapaq/>. Fecha de acceso: 9 de julio 2013.
- Rolls, E. T. (1996). A Theory of Hippocampal Function in Memory. *Hippocampus*, 6(6), 601-620.
- Russell, N. (2006). Collective Memory before and after Halbwachs. *The French Review*, 79(4), 792-804.
- Santistevan, R. S. (2011). Un km. de chalina. *La República* <http://www.inforegion.pe/portada/85168/un-km-de-chalina/>. Fecha de acceso: 29 de setiembre de 2013.
- Saona, M. (2006). *Yuyanapaq (Para recordar)*: El escenario de la memoria. En Carmen Elisa Acosta, Carolina Alzate, Cristo Figueroa, Alejandra Jaramillo, Sarah de Mojica y Betty Osorio (comps.), *Literatura, prácticas críticas y transformación cultural: Jalla 2006* (pp. 81-96). Bogotá: Universidad de Los Andes, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional.
- Saona, M. (2008). Yuyanapaq: para volver a verla. *Ciberayllu*, [http://www.ciberayllu.org/Cronicas/MS\\_Yuyanapaq.html](http://www.ciberayllu.org/Cronicas/MS_Yuyanapaq.html). Fecha de acceso: 21 de noviembre de 2013.
- Saona, M. (2012). Memory Sites: From Auratic Spaces to a Cyberspace of Peruvian Memorials. *Dissidences*, 4(8). <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss8/9>. Fecha de acceso: 5 de diciembre de 2013.
- Saona, M. (2014). Plain Things and Space: Metonymy and Aura in Memorials of Social Trauma. En Ana Forcinito, ed., *Layers of Memory and the Discourse of Human Rights*. Hispanic Issues On Line, 14, 73-90. [https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184476/hiol\\_14\\_04\\_saona\\_plain\\_things\\_and\\_space.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184476/hiol_14_04_saona_plain_things_and_space.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Fecha de acceso: 31 de agosto de 2017.

- Saunders, R. & Aghaie K. C. (2005). Introduction: Mourning and Memory. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 25(1), 16-29.
- Schnell, K.; S. Bluschke, B. Konradt & H. Walter (2011). Functional relations of empathy and mentalizing: An fMRI study on the neural basis of cognitive empathy. *NeuroImage*, 54(2), 1743-1754. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.08.024>. Fecha de acceso: 20 de septiembre de 2013.
- Schweitzer, M. y otros (2004). Healing Spaces: Elements of Environmental Design That Make an Impact on Health. *The Journal of Alternative and Contemporary Medicine*, 10(1), 71-84.
- Shamay-Tsoory, S. G. (2011). The Neural Bases for Empathy. *Neuroscientist*, 17(1), 18-24.
- Silverman, K. (1996). *The Threshold of the Visible World*. Nueva York: Routledge.
- Silvers, R. B.; B. Epstein & R.S. Hederman (1993). *The First Anthology: 30 Years of the New York Review of Books*. Nueva York: New York Review of Books.
- Singer, P. (2011[1981]). *The Expanding Circle: Ethics, Evolution, and Moral Progress*. Princeton: Princeton University Press.
- Smith, C. (2011). Egypt's Facebook Revolution: WaelGhonim Thanks The Social Network. *Huffington Post*. [http://www.huffingtonpost.com/2011/02/11/egypt-facebook-revolution-wael-ghonim\\_n\\_822078.html?view=screen](http://www.huffingtonpost.com/2011/02/11/egypt-facebook-revolution-wael-ghonim_n_822078.html?view=screen). Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2013.
- Smith, D. M. & S. J. Y. Mizumori (2006). Hippocampal place cells, context, and episodic memory. *Hippocampus* 16(9), 716-729.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giraud.
- Sontag, S. (2003a). *Regarding the Pain of Others*. Nueva York: Picador.
- Sontag, S. (2003b). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, S. (2007). Regarding the Torture of Others. En *New York Times Magazine online* <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/>. Fecha de consulta: 10 de abril de 2013.

- Spreng, N.; R. Mar & A. Kim (2009). The Common Neural Basis of Autobiographical Memory, Prospection, Navigation, Theory of Mind, and the Default Mode: A Quantitative Meta-Analysis. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 21(3), 489-510.
- Sternberg, E. (2010). *Healing Spaces: The Science of Place and Well-Being*. Boston: Belknap.
- Sturken, M. & L. Cartwright (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Taylor, D. (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Theidon, Kimberly (2009). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Todorov, T. (1996). The abuses of memory. *Common Knowledge*, 5, 6-26.
- Trigg, D. (2012). *The Memory of Place. A Phenomenology of the Uncanny*. (Kindle). Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Ubilluz, J.C. (2006). *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.
- Uceda, R. (2004). *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del ejército peruano*. Lima: Planeta.
- Ugaz, P. (2009). Perú tiene que priorizar la exhumación de 15 000. *Terra Magazine*. <http://www.pe.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI4007835-EI8868,00-Peru+tiene+que+priorizar+la+exhumacion+de.html>. Fecha de consulta: 29 de setiembre de 2013.
- Ulf, M. (2005). «Representations of Memory in Peruvian *Retablos*». Tesis de doctorado. George Washington University.
- Ulf, M. (2014). Narrating Stories, Representing Memory: *Retablos* and Violence in Peru. En Cynthia E. Milton (ed.), *Art from a Fractured Past: Memory and Truth Telling in Post-Shining Path Peru* (pp. 103-123). Durham: Duke University Press.
- Van Dijk, J. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.

- Van Zyl, P. (2011). Promoviendo la justicia transicional en sociedades post conflicto. En Félix Reátegui, ed., *Manual de Justicia Transicional para América Latina* (pp. 47-72). Brasilia: ICTJ.
- Vargas Llosa, M. (2007). El ojo que llora. *El País*, 14 de enero 2007. [http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/01/14/opinion/1168729205_850215.html). Fecha de consulta: 26 de setiembre de 2013.
- Vich, V. (2001). La literatura, la Comisión de la Verdad y el Museo de la Memoria. *Revista Quehacer*, 132.
- Vich, V. (2010). Un acontecimiento estético. En Ricardo Wiesse, Gustavo Buntinx y Víctor Vich (eds.), *Cantuta. Cieneguilla 27 junio 1995* (pp. 8-12). Lima: IEP, DED, Servicio Alemán de Cooperación Social Técnica Programa Servicio Civil para la Paz, ZDD; Micromuseo «Al fondo hay sitio».
- Villanueva Pasquale, R. (2012). La CVR en salmuera. *Globedia*, 18(52), <http://globedia.com/la-cvr-en-salmuera>. Fecha de consulta: 6 de junio de 2013.
- Wedeven Segall, K. (2005). Stories and Song in Iraq and South Africa. En R. Saunders y K. Aghaie (eds.), *Mourning and Memory. Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, 25 (1), 138-151.
- Wiesse, R. (2011). *Cantuta. Cieneguilla 27 junio 1995*. Lima: IEP.
- Wolfe, J.M; E.J. Reijnen; Van Wert; Y. Kuzmova (2009). In visual search, guidance by surface type is different than classic guidance. *Vision Research*, 49(7), 765-773.
- Yan Fan; W. Niall; D. Moritz de Greck & G. Northoff (2011). Is there a core neural network in empathy? An fMRI based quantitative meta-analysis. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 35(3), 903-911. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neubiorev.2010.10.009>. Fecha de consulta: 9 de setiembre de 2013.
- Yates, F. (2000) *The Art of Memory*. Segunda edición. Londres: Pimlico.
- Young, J. (2012). Horst Hoheisel's Counter-memory of the Holocaust: The End of the Monument. *Center for Holocaust and Genocide Studies*. <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/>. Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2013.



Se terminó de imprimir en  
los talleres gráficos de  
Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Psje. María Auxiliadora 156, Breña  
Correo e.: [tareagrafica@tareagrafica.com](mailto:tareagrafica@tareagrafica.com)  
Teléfono: 332-3229 Fax: 424-1582  
Se utilizaron caracteres  
Adobe Garamond Pro en 11 puntos  
para el cuerpo del texto  
octubre 2017 Lima - Perú