

Giuliana Borea, editora

# Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

## Capítulo 24



**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

306.47           Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--  
A                1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea  
Asociación Gráfica Educativa).  
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-01193  
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política  
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte  
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2017-0586**

*Arte y antropología*  
*Estudios, encuentros y nuevos horizontes*  
Giuliana Borea, editora

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

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

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017  
Tiraje: 500 ejemplares

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

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193  
ISBN: 978-612-317-227-5  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

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

## ARTE Y MEMORIA O CUÁNDO LO CULTURAL SE TRANSFORMA EN UNA PLATAFORMA DE HACER POLÍTICA

María Eugenia Ulfe

### PREFACIO

«Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política».

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, parte IV.

Inter –espacio de encuentro y desencuentro. Inter –espacio de diálogo. Inter –espacio que media. Los debates en torno al concepto de cultura tienen larga data en antropología. Atrás dejamos asumirla como una entidad total, cerrada en sí misma y atemporal. Más bien nos interesa dejar de concebir cultura como nombre y pasar, más bien, a ver lo cultural como un terreno relacional de diferencias, conexiones, des/encuentros y comparaciones (Appadurai, 1998; García Canclini, 2004). Es desde este espacio vivo que el sujeto público contemporáneo necesita *mostrar-se* y *mostrar-su-hacer* (Cánepa, 2006). Este es un terreno dinámico de acción que exige al sujeto su propia performatividad y puesta en escena, y será desde aquí que los debates y disputas por la memoria, la verdad y la justicia tomarán forma y presencia en el espacio y cultura públicas nacionales. Este es el tema de este artículo, mostrar cómo lo cultural ha sido fuertemente intervenido por lo político y viceversa en materia de dar visibilidad a la memoria de la historia reciente peruana.

Tomaré como punto de partida mi propio trabajo con los artistas retablistas para de ahí ahondar en una reflexión en torno a las producciones artísticas de memoria y violencia que emergieron durante y, sobre todo después, de la presentación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003)*. No se tratará de un balance, sino más bien de una invitación.

Son dos los objetivos que me invitan a preparar este texto. Primero, reflexionar sobre cómo lo cultural se ha erigido como la plataforma para dar cuenta de lo sucedido en el Perú entre 1980 y el año 2000 —periodo definido por la violencia, el autoritarismo y la represión políticas—. Cómo es esta plataforma o terreno un espacio de disputas de memoria —de su representación, pero también de su conflicto—. No es gratuito que en 2014 Abimael Guzmán y Elena Iparraguirre hayan publicado *Memorias desde el Némesis* —una mirada autobiográfica al conflicto armado interno y su protagonismo en ella—. Si la memoria es un terreno en disputa, lo cultural es la manifestación más profunda de este conflicto.

El segundo es visitar el contexto actual, donde los que narran ya no serán necesariamente quienes «vieron» o «estuvieron» en el momento dado, sino quienes años más tarde representarán ciertos eventos, ciertos casos —aquí tomaré como eje mi investigación actual sobre la condición de ser y sentirse víctima a partir, principalmente del caso Lucanamarca y su variedad de representaciones actuales—.

\*\*\*

Sentados en un café en el Centro Cultural del Arzobispado de Ayacucho, Edilberto Jiménez me entrega una copia de su manuscrito con testimonios y dibujos recogidos en Chungui, Ayacucho. La noche anterior lo había acompañado a la inauguración de su exposición «Chungui: en blanco y negro. Trazos de memoria» en el Centro Cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, la cual había recibido una gran acogida en la ciudad. Era fines de agosto de 2003 —días previos a la entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (29 de agosto de 2003) —. La ciudad de Ayacucho estaba en ebullición con actividades culturales, eventos y presentaciones de documentales. El gigante retablo que serviría de estrado para la entrega del *Informe Final* de la CVR estaba en construcción. Ayacucho, lugar donde en mayo de 1980 se había iniciado la violencia del Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso (PCP-SL) con la quema de ánforas en el poblado de Chuschi, serviría de escenario para la devolución simbólica del *Informe Final* —69 280 muertos, la mayoría perpetrados por el PCP-SL y otro gran porcentaje por las Fuerzas Armadas (FF.AA.), miles de desplazados y viudas en el campo—.

A Edilberto, quien es también antropólogo y retablista, no le gustaba mucho la idea del uso del retablo como un gran estrado. Las figuras de yeso, tiza y cola que tantas veces han representado los santos patronos de los animales, las escenas de marcación de ganado u otras de fiestas religiosas, serían reemplazadas por los comisionados, los cantantes, los músicos y los danzantes en una noche memorable dedicada a la verdad, la memoria y la justicia en Ayacucho.

Edilberto y yo pasamos la tarde conversando sobre el proceso de la violencia política, sobre la creación de nuevas obras de arte en tiempos de violencia y sobre la memoria. Chungui aparecía una y otra vez en la conversación. Él viajó por primera vez a Chungui en 1999 como parte del equipo del Centro de Desarrollo Agropecuario de Ayacucho (CEDAP). Sus recorridos iniciales por el distrito, su pobreza y desolación, y los testimonios que comenzó a recoger lo llevaron, como una necesidad, a dibujar los testimonios. Necesitó de la visualidad para dar sentido a aquello que se volvía inenarrable y desde ahí dar cuenta de la «pequeña historia» que nos muestra el conflicto en una dinámica más íntima y personal. Aparecieron los hechos y también los relatos e historias personales y familiares, las dinámicas de la vida cotidiana en medio de tanta violencia y el ejercicio de esta como una tecnología de poder.

En palabras de Edilberto

Ha sido esa voz apagada de muchísimos, el llanto y el dolor humano. Siempre he dibujado y desde que comenzó la violencia política en Ayacucho —yo en esa época terminaba de ingresar a la universidad— la sangre entró en mis retablos. El manto negro los cubría, pues había muchísimos muertos en el retablo, tal como estaba sucediendo en Ayacucho [...] Imagínate, si eso pasaba en el mismo corazón de Ayacucho, ¿qué pasaba en el campo? Ahí la crueldad fue mucho mayor. La violencia estuvo ahí con más fuerza y poco o nada conocíamos de lo que pasaba<sup>1</sup>.

Estos dibujos han sido publicados en tres ediciones que combinan los dibujos, los testimonios recogidos y hasta una vasta colección de retablos que Edilberto realizaría en años posteriores (Jiménez, 2005, 2009; Pajuelo & Golte, 2011). Los retablistas no fueron los únicos en representar la violencia peruana. También estuvieron los artistas que hacen tablas de Sarhua (González, 2011), las canciones de *pum pin* (Ritter, 2013; Aroni, 2013), el cine regional que comienza a emerger con estas temáticas (Quinteros, 2011, p. 413-426). La lista aumenta cuando se agregan performances como «Gloria incorporada», «Lava la bandera», el «Muro de la Vergüenza» o representaciones actuales sobre la masacre de Accomarca en los concursos de carnaval en Lima<sup>2</sup> (véase también Aroni, 2015) o el carnaval en Ocos (Robin, 2013). Pero no queda ahí.

Si bien las prácticas culturales de memoria y memorialización ya se daban desde antes del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, es durante este periodo (2001-2003) que se instala el recuerdo como un mandato cultural (Milton, 2014).

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Edilberto Jiménez por Juan Camborda, «Chungui y la barbarie de la violencia en el arte». Diario *La Calle*, año X, 3347, publicada el 20 de agosto de 2003.

<sup>2</sup> Se trata de una investigación en curso de Bernedo y Fernández Stoll. Véase <https://imagenespaganas.lamula.pe/2015/03/30/accomarca-vive/kbernedo>

El terreno cultural es un espacio simbólico en disputa. Del otro lado, hay una producción plástica importante de quienes formaron parte del PCP-SL, por ejemplo, quienes instruían en su ideología a través del Movimiento de Artistas Populares asentado en penales como El Frontón a inicios y mediados de 1980. En el tercer piso de la Dirección Nacional contra el Terrorismo existen dos salas con obras y piezas, muchas realizadas en prisión, por militantes de los grupos alzados en armas, principalmente senderistas y emerretistas. Son las memorias «tóxicas» que están encerradas, obras que además, son utilizadas principalmente para dos propósitos: primero, para enseñar sobre ideología senderista a los oficiales de inteligencia de la Policía Nacional del Perú; segundo, fueron utilizados como documentos en juicios contra militantes senderistas que ayudan para mostrar su afiliación —esto, sobre todo, porque lleven seudónimos utilizados durante la guerra—.

Pero también están las voces disidentes que comienzan a escribir sus propios testimonios y dar cuenta de los horrores de la guerra, como es el libro publicado por Lurgio Gavilán, *Memorias de un Soldado Desconocido*. Su voz es disidente también de otro grupo de memorias, que corresponderán a aquellas de los oficiales del ejército, que también tendrán sus versiones hegemónicas, como el libro *En honor de la Verdad* llevado a cabo por la Comisión Permanente del Ejército Peruano (Lima, 2012) y versiones más personales, como las novelas del Mayor Carlos Freyre, *Desde el Valle de las Esmeraldas* (2011).

Este bagaje de obras da cuenta de las formas en que va instalándose el recuerdo, desde la comunidad, desde ciertas instituciones y organizaciones, desde los actores involucrados en el conflicto armado interno. Pero también al traer al espacio público estas memorias en disputa, muestran las zonas grises del conflicto. La tenue línea divisoria entre víctima y perpetrador que nos lleva a plantearnos ver cómo estos no son grupos homogéneos de sujetos sociales. Al contrario, cada grupo tendrá sus propios conflictos sobre qué memoria instalar, qué relato deberá contarse y cómo deberá este ser narrado. El problema es que pocas veces estos relatos están conectados entre sí o establecen relaciones con un relato mayor que se enmarque, por ejemplo, en una reflexión más amplia sobre el país o la nación o naciones.

## PRIMERA PARTE

«El tema surge por la coyuntura» me dijo alguna vez Claudio Jiménez mientras conversábamos sobre su cruz «No me destruyas». Influenciado por la explicación antropológica de Carlos Iván Degregori de campesinos atrapados entre dos fuegos, Claudio había realizado sobre un tronco de madera una cruz quebrándose —como aquellas que cuidan los cultivos en el campo y son celebradas cada 3 de mayo,

pero esta se resquebraja por tanta violencia que ocurre ahí—. Imágenes de senderistas y miembros de las FFA.A., enfrentándose. Para él esta cruz representa la ruptura del tiempo y el colapso de la vida social en el lugar. Claudio explica esta obra de la siguiente manera:

Lo principal es el problemático social que se vivía en ese momento; es un conflicto. Pero en ese conflicto era basado en el poder del dominio. Por eso los españoles nos dominan con nuestra fe cristiana por eso tienen que destruir para ganarles la batalla. Eso es por esa razón esta cruz es una fractura del tiempo [...]³.

Pero su explicación va más allá. Para él, la ideología senderista del materialismo dialéctico e histórico que recibía en sus estudios universitarios, la manera en que había visto la enseñanza de aquel tópico era explicada por el artista como otro proceso de colonización, uno que también les negaba la posibilidad de pensarse de manera distinta, que les niega la posibilidad de ser ellos mismos quienes tomen decisiones. Visto como otro proceso de colonización, este periodo también traía destrucción, también era visto como un *pachakuti*.

En este primer momento mis propias investigaciones enfatizaron la narrativa del testimonio y la agencia del objeto —estudié artistas y sus producciones como productores de historia, puestos en circulación, construyendo y representando memoria—. Era una memoria y una puesta en escena. Pero estos eran los años previos al *Informe Final* de la CVR, eran décadas en las que estas piezas podrían complicar la vida de los artistas y por ello, sus circuitos de producción y distribución eran restringidos. Y pasaba con artistas que provenían de otros espacios como con los de Lima —Alfredo Márquez, colectivo NN, la música, la literatura...—.

Aquí se observa cómo la práctica cultural contiene una política y además, el campo de la política estaba siendo cada vez más intervenido por la cultura (véase Cánepa, 2006). Los recursos mnemotécnicos que nos permiten activar la memoria parten y tienen sentido en lo cultural. Estas son las huellas que muchas veces grupos conservadores o Estados represores intentan suprimir o socavar —como dice Todorov, desapareces el activador de memoria o en todo caso, lo despolitizas, y puedes contar otra parte de la misma historia—⁴. Los espacios de debate y disputa sobre el conflicto armado interno son muchos en este país —los tenemos también plasmados en espacios o lugares de memoria—. Nuestra mirada limeño-euro-céntrica nos llevó

<sup>3</sup> Claudio Jiménez. Zárate, Lima, 23 de julio de 2001.

<sup>4</sup> En un interesante estudio, Paloma Aguilar (2002) muestra cómo en la España de Franco la industria del cine fue utilizada para mostrar otra imagen de la guerra civil y una propuesta de nación democrática para dicho país. Del mismo modo, Lila Abu-Lughod (2004) muestra cómo las miniseries y las telenovelas sirven de mecanismos para construir imágenes de Egipto como una nación moderna.

a pensar que una manera de dignificar a las víctimas es a través de la edificación de lugares o sitios de memoria. Esto queda como recomendación en la sección de reparaciones simbólicas del Informe Final de la CVR y en los años posteriores al 2003 se construyeron muchos en distintas partes del país —algunos siguen en uso, otros quedan como marcas en el espacio—. En proyecto sigue aún el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social para Lima —que tampoco es ajeno a estos conflictos — como tampoco lo es el Monumento El Ojo que Llora que es utilizado por las víctimas en sus romerías, conmemoraciones y marchas y que es vandalizado por opositores en momentos de crisis. Como años atrás señalara Althusser, la ideología resulta constitutivo del sujeto a través de sus prácticas. Podríamos actualizar esta lectura y señalar que la ideología se hallará inscrita en las prácticas del sujeto. He ahí su propia performatividad, acción y visualidad.

### DIEZ AÑOS DESPUÉS LO CULTURAL PASA A OTROS ESCENARIOS Y ESPACIOS<sup>5</sup>

Carlos Iván Degregori señalaba que la nación y sociedad peruanas requieren «memorias fijas» como signos, símbolos, imágenes, objetos, textos, cantos o prácticas artísticas o coreográficas para a través de estos acceder a la verdad (citado en Ulfe & Milton, 2011, p. 216). En el caso de *Yuyanapaq, para recordar* —la exposición que acompañó la entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* en Perú, agosto de 2003— la fotografía se convierte en la tecnología privilegiada para anclar la memoria de este periodo en un relato visual mayor.

Los lentes de reporteros gráficos y periodistas, muchos de ellos urbanos y limeños, serán los canales a través de los cuales llegará la guerra a nosotros en los medios escritos. El montaje de la exposición invitaba a los asistentes, como ha señalado Giuliana Borea (2004), a tener una experiencia vivencial en el recorrido. No solo era la puesta en escena, entrar por la parte trasera de la casa, el espacio de adobe y tierra, y de atrás, ir recorriendo la muestra hasta llegar a la sala de los testimonios, para salir al mar. La luz, la esperanza. El juego visual y museográfico como experiencia y tecnología son importantes de resaltar para contrastar las imágenes de violencia y sufrimiento que constituían la muestra. El objetivo implícito es el uso de la imagen para dar cuenta de un momento histórico de la nación (Ulfe & Milton, 2011, pp. 215-216). La fotografía opera como el documento o fuente de información que da forma a ese dolor —si bien, la violencia no afectó a todos por igual y tuvo momentos álgidos y lugares donde se padeció de manera más fuerte, la imagen ayuda a capturar el momento—. El problema es que quienes tomaron estas imágenes

<sup>5</sup> Esta parte del texto ha sido recogida de Ulfe, 2013b.

muchas veces llegaron *tarde* y con *poca* información sobre lo ocurrido o sobre los sujetos que fotografiaban.

La fotografía del señor Edmundo Camana ocupó un lugar central en la exhibición *Yuyanapaq*, que se llevó a cabo en la casona Riva-Agüero en Chorrillos, en agosto de 2003. Camana, con un vendaje que le cubría el rostro y parte de la herida con hacha que tiene en la cabeza, aparece mirando a los visitantes a la muestra. Su rostro y su historia han recorrido muchas salas de exhibición en muestras itinerantes y han servido para acompañar proyectos culturales, académicos y artísticos que dan cuenta del conflicto armado interno.

El fotógrafo conoce al sobreviviente en el Hospital Regional de Ayacucho. No «está ahí» sino que llega unos días después de la masacre ocurrida el 3 de abril de 1983. Sontag señala que «El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes» (2003, p. 30). Con reporteros gráficos como Medrano tenemos que se da un desplazamiento de la imagen —y de su significado— en la forma en que discursivamente construye su narrativa y al mismo tiempo, una objetivación de la víctima que aparece como una alteridad, un «otro» que sufre los embates de la guerra interna.

Aquí hay varios puntos que remarcar. El primero es que el *Informe Final* de la CVR establece que el 75% de las 69 280 víctimas fatales que dejó el conflicto armado interno hablaba una lengua distinta del castellano. Los departamentos más pobres del Perú, como son Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín, reportaron el 85% de estas víctimas, sin contar que Ayacucho, que fue el lugar donde se originó y esparció el conflicto armado interno, cubre el 40% del total muertes fatales, con lo cual concentra la mayor cantidad de muertos y desaparecidos del conflicto armado interno. La exclusión social y la pobreza tienen un rostro que es el del sujeto rural y campesino y étnico como Edmundo Camana. Pero esta exclusión también estuvo presente en la muestra misma ya que *Yuyanapaq* —que puede traducirse «para recordar», «para pensar» o «para reflexionar»— fue uno de los pocos vocablos en quechua presentes en las salas de exhibición. Esta se montó en una casona republicana en el distrito de Chorrillos —un barrio de clase media limeño— y tuvo como audiencia objetiva a la población de Lima —caracterizada por vivir de espaldas a lo que sucedía en provincias y mostrar indiferencia frente a la muerte y lo que sucedía cotidianamente en provincias—<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Cabe mencionar que los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Huancavelica, Huánuco, Junín y San Martín fueron los más golpeados durante el conflicto armado interno en Perú. En estos se reportan el 85% de víctimas fatales. A Lima, la violencia llega hacia fines de la década de 1980 y tiene sus episodios más crudos en 1992 con el asesinato de la líder María Elena Moyano y el atentado de Tarata en el distrito de Miraflores.

Como señalan Poole y Rojas, en la exposición de fotografías de *Yuyanapaq* se estableció una relación entre observador y pasado que dejó sentado que quienes por ahí pasaban eran de antemano «miembro de la nación de la que ese pasado forma parte» (2012, p. 273). Para estos autores se construye así una relación moral que otorga a la identidad colectiva una suerte de estabilidad y cohesión, es decir, establece un «consenso *moral* indiscutible sobre qué es bueno y malo» (2012, p. 273). Asimismo, para ellos, la idea de nación fue el discurso sutil que ancló en la exhibición. En esta construcción narrativa el espacio (la casa donde se llevó a cabo la muestra gráfica) sirvió como metáfora para delimitar los contornos de esa idea de nación. Pero ese discurso de idea de nación en la exposición resultó ser excluyente en sí en términos lingüísticos y de acceso al lugar donde se llevó a cabo la muestra.

Pero si, como señala Elizabeth Jelin, la memoria es un campo minado, minados también son los propios repertorios de imágenes que se albergan en estas salas de exhibición. El carácter étnico del señor Camana determinará también que en la reseña de su fotografía se lo describa de la siguiente manera: «En el Hospital Regional de Ayacucho, Celestino Ccente, un campesino natural de Iquicha, Huanta, se recupera de las heridas que le infligieron los senderistas en 1983. La tela cubre un corte perpetrado con machete. Foto: Óscar Medrano. Revista *Caretas*»<sup>7</sup>.

## EL NOMBRE Y LA PROCEDENCIA

El caso del señor Camana es emblemático por muchas razones. El señor le da un nombre diferente al fotógrafo de la Revista *Caretas*. Por mucho tiempo la fotografía queda asociada a ese seudónimo hasta que el propio señor Camana sale a dar su testimonio. Pero ahí no queda.

Cecilia Méndez (2002) es quien ha estudiado sobre el poder de nombrar en el caso específico de la construcción de comunidades e identidades étnicas asociadas con el nombre de Iquicha. El caso de los iquichanos es traído al debate público en las discusiones alrededor del caso Uchuraccay —la muerte de los periodistas y su guía en las alturas de Huanta (Ayacucho) el 26 de enero de 1983 y que luego trajera como consecuencia el éxodo de la población, muchas más muertes y un proceso de reemplazamiento de la población—<sup>8</sup>. Uchuraccay opaca la noticia de la masacre ocurrida en Santiago de Lucanamarca el 3 de abril de 1983. La noticia recién se hace pública el 6 de abril y con datos no confiables sobre el número de muertos (Ulfe, 2013b, p. 7).

<sup>7</sup> [http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv\\_peru\\_yuyanapaq\\_fotos.pdf](http://www.dhnet.org.br/verdade/mundo/peru/cv_peru_yuyanapaq_fotos.pdf)

Véase p. 33.

<sup>8</sup> Véase, entre otros, CVR (2003), Del Pino (2003, 2008) y La Serna (2012).

El señor Camana sobrevive la masacre de Lucanamarca, no la de Uchuraccay. Sin embargo, su nombre, mejor dicho su seudónimo, será asociado con el norte de Ayacucho. En este proceso, la imagen y el sujeto serán descontextualizados y deshistorizados.

Su nombre no importa, tampoco su lugar de procedencia, menos el lugar donde ocurrió la masacre. Ya que su imagen pasará a recordarse como la del campesino ayacuchano sobreviviente del conflicto armado interno. Así, sin historia personal ni lugar de procedencia, la exhibición dejará de lado al sujeto y su historia personal e incluso la historia del lugar.

Los intentos por desprestigiar el trabajo realizado por la CVR han sido muchos desde que la Comisión se instaló en 2001. El caso de Camana ilustra también otro campo de batallas por las memorias en el Perú pero aquí la fotografía se traslada al cuerpo del individuo como campo de batalla. En un artículo reciente doy cuenta precisamente del caso: el levantamiento público de la historia del señor Camana en medios de prensa nacionales, la traída a Lima por parte de una congresista de la República y su posterior deceso en la capital. Los abusos a los que se someten la memoria y los excesos propios de la democracia serán corporalizados en el señor Camana.

Una imagen interviene en el espacio público. Adquiere aquello de lo que habla Appadurai sobre cultura material, «vida social». La imagen de Camana ha salido de la sala de exposición y ha pasado a utilizarse en otros formatos y plataformas culturales. Como por ejemplo, en 2013 sirvió como imagen símbolo del IX Encuentro de derechos humanos celebrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El señor Camana era quien venía a caballo desde su estancia en Condorhuachana cuando fue interceptado por un grupo de senderistas que lo toman prisionero y lo llevan a Muylacruz. Allí y junto con otros comuneros lucanamarquinos es torturado y golpeado en la cabeza. Lo que esconde tras la venda es una herida realizada con un machete. Él logra sobrevivir tendido en la pampa. Luego recibe asistencia médica y cuando las Fuerzas Armadas ingresan a la zona, es llevado al Hospital Regional de Ayacucho donde se encuentra con el fotógrafo y como nombre le brinda uno falso, Celestino Ccente. Esa es la historia de la imagen que recoge Medrano. Lo que sigue es la vida del señor Camana en su estancia. De los padecimientos de sus familiares luego de que este fuera traído a Lima, donde falleció. Conocimos a sus familiares en agosto de 2013 en Huancasancos (Ayacucho). Condorhuachana es parte de Huancasancos y el señor Camana tampoco es originario de Lucanamarca. Su hija, una joven de veintitantos años, es trabajadora eventual en las empresas agroexportadoras en Ica, donde radica. Nos pregunta dónde puede ir para que el caso de su papá no se repita. Le doy los datos de la Defensoría del Pueblo y de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos.

Podríamos hablar de la vida social de una imagen como es este caso, pero ahí no queda. Las representaciones de Lucanamarca en los últimos años han ido en aumento —si fue un estudio de caso en el *Informe Final* de la CVR, hoy el caso y su universo de representaciones tiene una vida social amplia—, entonces podríamos hablar de fetichismo de la mercancía o simplemente de las maneras en que la memoria también se consume (Bibija & Payne, 2011). Pero al representársele se distancia cada vez del hecho histórico en sí —no llegaré a decir lo que señala Cecilia Méndez sobre las rebeliones indígenas antes de la Independencia en sentido de historicidio pero sí a señalar que estos procesos tienen sus propias repercusiones y significaciones—.

### **PERO AHÍ NO QUEDA LA HISTORIA**

Lucanamarca fue un estudio a profundidad en el *Informe Final* de la CVR. Mereció una investigación más de cerca por un grupo de antropólogos limeños y ayacuchanos quienes vincularon los hechos con la historia regional de Huancasancos: una élite local muy fuerte, una ideologización que comenzó desde temprano en el conflicto y desde temprana edad (ya que implicó la participación de jóvenes estudiantes del Colegio Los Andes), y el desmembramiento social de la población. Se constituyó en un caso importante que mostraba un alto grado de violencia ejercida desde Sendero Luminoso contra población civil campesina y que además fue utilizada como parte del megaproceso judicial contra los líderes históricos del PCP-SL en 2006. Esto último debido principalmente a que Abimael Guzmán, en una entrevista brindada a El Diario en 1988, asumiera los hechos como represalia por el asesinato del líder senderista en la localidad.

Desde que Lucanamarca se instaló en el campo de la memoria histórica peruana como un caso emblemático, varias han sido las reproducciones que se han realizado sobre este. En 2006, los directores de cine Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez presentaron el documental *Lucanamarca* —el cual recoge con imágenes grabadas in situ la experiencia de la exhumación de cuerpos y la posterior ceremonia póstuma de entierro—, ocasión que ameritó la visita del entonces jefe de Estado, Alejandro Toledo. El documental saca a la luz la historia de Honorio Curitomay, hermano de Olegario Curitomay —señalado como líder senderista en la comunidad y cuya muerte es la que lleva a la represalia senderista—.

Se ven las imágenes de féretros en la pequeña plaza, la romería al cementerio y posterior entierro. Son impactantes los féretros blancos en un campo enverdecido y se han instalado en el recuerdo actual como parte de las ceremonias de entierro digno en comunidades que padecieron violencia. En agosto de 2013 se celebraron diez años de la entrega del *Informe Final* de la CVR. Con motivo del aniversario,

se organizaron diversos eventos académicos y artísticos. Uno de estos se llevó a cabo en el Museo Metropolitano de Lima. La exposición se tituló «Detonante: el arte peruano después de la CVR». El nombre de la exposición era una invitación para revisar, de acuerdo con la propuesta de sus curadores, Karen Bernedo y Víctor Vich, una mirada a la producción plástica realizada a partir de la explosión de memorias que generó el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú (1980-2000). En esta muestra hubo varias reproducciones que hicieron alusión al caso. Las acuarelas de Lici Ramírez —el vientre de un niño abierto y de cuyo interior emana y desciende un grupo de pobladores llevando en hombros ataúdes blancos— hablaban sin decir sobre los sucesos. El retablo «Exhumación» (2013), de Teodoro Núñez, junta dos hechos atroces, Cantuta y Lucanamarca, y hermana lo sucedido en la ciudad con estudiantes universitarios y lo ocurrido en el campo ayacuchano. Y «Un día en la memoria», de Mauricio Delgado, dedicó el 3 de abril de 1983 al caso Lucanamarca. Una sola exposición mostraba tres piezas en las cuales el caso había sido representado, no precisamente por quienes habían estado ahí, pero sí por otros que lo reconocen como importante para nuestra historia reciente. Mostraba también otras piezas y otros casos igualmente emblemáticos. En despliegue estaban la pieza de Akito Beltrán «15000/70000», que está dedicada a la memoria de los desaparecidos, y tres obras en gran formato de Ricardo Wiesse sobre el caso Cantuta que incluye una recreación de su intervención en el mismo espacio geográfico donde encontraron los cuerpos de los estudiantes y profesor desaparecido. «Detonante» apelaba a activar, a través del arte, nuestra memoria. Detonar, hacer explotar nuestros sentidos y miradas sobre el conflicto y lo que este nos dejó. Era interesante apreciar cómo jóvenes artistas comprometidos recreaban el conflicto que quizá no habían vivido, a través de otras representaciones. Lo preocupante es también ver qué hay detrás de la representación de casos emblemáticos, dónde queda la historia de lo ahí acaecido y dónde, la vida de los sujetos.

Si bien el sujeto víctima tiene hoy otros canales y herramientas de acercamiento con el Estado, como por ejemplo el Programa Integral de Reparaciones que hacen que su emergencia no se dé solo en el terreno cultural, sino en el terreno político, notamos que no hay una política pública institucionalizada de memoria en nuestro país y la agencia desarrollada sigue siendo limitada frente a estructuras hegemónicas de poder. Esto se observa cuando vemos cómo la explosión de memorias y su representación en la cultura pública peruana han llevado a que ciertas imágenes queden inmortalizadas y fetichizadas, y sus contextos y relatos históricos, por decirlo de alguna manera, comiencen a ser «dejados de lado». Las propias víctimas son dejadas de lado sin que importe que sus testimonios sean los que nutren el *Informe Final* y cuenten lo sucedido durante los años de la guerra en Perú. Encontrar la fotografía del señor Camana

en una camiseta durante la celebración de un evento público de derechos humanos y ver su retrato en *souvenirs* y otra memoria es volver a preguntarse, ¿cuánto del caso y de su historia quedan? ¿Qué es lo que queda fijado de este relato? Ya Todorov había señalado que cuando la memoria emerge, no siempre esta es «buena». No hay por qué asignar una valoración moral a recuerdos que pueden evocar procesos negativos en la persona o sujeto. Del mismo modo se puede extrapolar que no porque estas memorias surjan en el terreno cultural quiere decir que estas tengan los mismos impactos y sus propósitos los sean igualmente.

Vuelvo al caso del señor Camana. Al fetichismo de la imagen se superpone ahora el borramiento de la historia, de los hechos, de los sujetos y del lugar. Así, cuando iniciamos el trabajo de campo en Lucanamarca las respuestas comunes en personas sobre qué estábamos investigando acerca del caso eran como rumores mal contados: «Ah, Lucanamarca», «eso tiene que ver con el terrorismo», nos decían. «¿Dónde está?» «¿Qué pasó?». El nombre, como la imagen del señor Camana, quedó superpuesto con otros relatos y asociado a violencia, a terror. ¿Quién y cómo se cuenta esta historia? ¿Cómo se transmite esa memoria? ¿Cómo será el caso representado en el Lugar de la Memoria, de la Tolerancia y de la Inclusión? Ya Ksenija Bibija y Leigh Payne (2011) mostraban que la memorabilia y la producción de memoria tiene un mercado —no escapan a su consumo, su transacción y su distribución—. Se entrecruzan aquí elementos de clase. Es una producción que muchas veces se hace desde Lima para «limeños» que se abre como un mercado, capitalizando una imagen, fosilizando una historia. O, en palabras de la historiadora peruana Cecilia Méndez, se produce un «historicidio» que, en este caso, llevaría a un doble ocultamiento de los sujetos y de sus historias.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abu-Lughod, Lila (2004). *Dramas of nationhood*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aguilar, Paloma (2002). *Memory and amnesia: the role of the Spanish Civil War in the transition to democracy*. Nueva York: Berghan Books.
- Appadurai, Arjun (1998). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aroni, Renzo (2013). *Sentimiento de Pumpin: Música, migración y memoria en Lima, Perú*. Tesis para obtener el grado de Maestría en Antropología. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aroni, Renzo (2015). «Coreografía de la matanza»: Rememoración y escenificación de una historia trágica en el carnaval ayacuchano en Lima. *Revista Antropológica*, 33(34).

- Bibija, Ksenika & Leigh Payne (2011). *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Borea, Giuliana (2004). *Yuyanapaq*. Activando la memoria en una puesta en escena para recordar. *Revista Illapa*, 1, 57-68.
- Cánepa, Gisela (2006). Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público. En Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final*. [www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe)
- Del Pino, Ponciano (2003). Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes. En Carlos Iván Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Lima: IEP.
- Del Pino, Ponciano (2008). *En busca del gobierno: comunidad, política y la producción de la memoria y de silencios en el Perú del siglo XXI*. Tesis doctoral en Historia. Wisconsin: Universidad de Wisconsin.
- García Canclini, Néstor (2004). Diferentes, desiguales o desconectados. *CIDOB D'Afers Internationals*, 66-67, 113-133.
- González, Olga (2011). *Unveiling Secrets of War*. Chicago: Chicago University Press.
- Jiménez, Edilberto (2005). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: COMISEDH.
- Jiménez, Edilberto (2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DEED.
- La Serna, Miguel (2012). *The Corner of the Living. Ayacucho on the Eve of the Shining Path Insurgency*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Méndez, Cecilia (2002). *El poder del nombre, o la construcción de identidades étnicas y nacionales en el Perú: mito e historia de los iquichanos*. Lima: IEP.
- Méndez, Cecilia (2005). *The Plebeian Republic. The Huanta rebellion and the making of the Peruvian state, 1820-1850*. Durham: Duke University Press.
- Milton, Cynthia (2011). Defacing memory: (Un)tying Peru's memory knots. *Memory Studies*, 4(2), 190-205.
- Milton, Cynthia (2014) (ed.). *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press.
- Pajuelo, Ramón & Jürgen Golte (eds.) (2011). *Universos de Memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: IEP.
- Poole, Deborah & Isaías Rojas (2012). Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. En Gisela Cánepa (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Quinteros, Alonso (2011). Entrelazados de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino. En Gisela Cánepa (ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ritter, Jonathan (2013). Producción cultural y memorias de la violencia. Canciones de sirenas: ritual y revolución en los Andes peruanos. En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds.), *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IEP.
- Robin, Valérie (2013). «Con San Luis nos hemos hecho respetar»: la guerra, el santo y sus milagros en la construcción de una memoria heroica del conflicto en Huancapi (Ayacucho, Perú). En Ponciano del Pino y Caroline Yezer (eds.), *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IEP.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la Memoria*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ulfe, María Eugenia (2013a). Dos veces muerto. La historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o Edmundo Camana. *Memoria y Sociedad*, 17(34), 81-90.
- Ulfe, María Eugenia (2013b). *¿Y después de la violencia qué queda?* Buenos Aires: CLACSO.
- Ulfe, María Eugenia & Cynthia Milton (2011). Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory. Ksenija Bibija y Leigh Payne (eds.), *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University Press.