

Fotografías que rememoran. La narrativa de memoria en la exposición fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar”¹.

La muestra fotográfica “Yuyanapaq: Para recordar” es una de las iniciativas desarrolladas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que constituyó un hito de memoria del post-conflicto armado interno que vivió el Perú durante las décadas de 1980 al 2000. En este sentido, el propósito de este artículo es interpretar el relato de memoria propuesto por la dicha muestra fotográfica, analizando los criterios de selección y el montaje curatorial. Considero que el relato configurado en la exposición propone una memoria en particular y con características específicas, como el acercamiento a la violencia de una manera disimulada y una centralidad de la víctima en dicho relato de memoria, además del uso de la fotografía como “evidencias de verdad”.

Palabras Clave: Relato de memoria, fotografía, montaje, representación.

Autor:

Camila Sastre Díaz

Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Licenciada en Historia de la misma Casa de Estudios. Actualmente se desempeña como Académica de la Facultad de Educación, Universidad de las Américas, Campus Maipú, Chile. Av. 5 de Abril #0620, Santiago, Chile.

e-mail: c.sastrediaz@gmail.com

Recibido: 16 de Enero 2016 **Aceptado:** 4 de Junio 2016

Photographies that remember. The memory narrative in the photographic exhibit “Yuyanapaq: Para recordar”.

The photographic exhibit “Yuyanapaq: Para recordar” is one of the initiatives developed by the Truth and Reconciliation Commission, that constituted a memory landmark of the belic post-conflict lived by Perú during the 1980's until the year 2000. The aim of this paper is to interpret the memory narrative proposed by said photographic exhibit, analyzing its selection criteria and curatorial staging. I propose that the narrative configured by the exhibit has a particular character and particular characteristics, such as the approach to violence in a dissimulated way, a centrality of the victim in said memory narrative, and the use of photography as “evidences of truth”.

Keywords: Memory narrative, photography, staging, representation.

Author:

Camila Sastre Díaz

Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Licenciada en Historia de la misma Casa de Estudios. Actualmente se desempeña como Académica de la Facultad de Educación, Universidad de las Américas, Campus Maipú, Chile. Av. 5 de Abril #0620, Santiago, Chile.

e-mail: c.sastrediaz@gmail.com

Received: January 16th, 2016 **Accepted:** June 4th, 2016

Introducción

Un par de semanas antes de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, el 9 de agosto del 2003 sus comisionados inauguraron en la Casa Riva Agüero la muestra fotográfica “*Yuyanapaq: Para recordar*”. La exposición se presentó como el preámbulo del Informe Final, siendo la primera invitación que la Comisión hacía a la sociedad peruana a transitar hacia la reconciliación.

La muestra estaba constituida por una selección de alrededor de trescientas fotografías, organizadas en veintisiete salas temáticas. Éstas habían sido capturadas entre los años 1980 y 2000, en distintas ciudades y rincones del Perú.

Como Salomón Lerner lo declaraba en la inauguración, *Yuyanapaq* se presenta como el Informe Final en versión visual, proporcionando documentos gráficos de la violencia e intentando ofrecer un retrato de lo ocurrido. Parafraseando sus palabras que daban la bienvenida a la exposición, *Yuyanapaq* intentaba construir una memoria visual de los años de la violencia. Buscaba además integrar las memorias de las víctimas, y, así mismo, proponer un relato histórico del periodo en cuestión.

Mi propósito en este artículo es interpretar el relato de memoria propuesto por la muestra fotográfica, centrando mi análisis en dos elementos fundamentales en la composición de la narrativa: los criterios de selección de las fotografías que componen la muestra y el montaje de las mismas².

Analizar *Yuyanapaq* como un relato sobre el pasado reciente del Perú, también significa acercarse a una representación visual de un periodo histórico frente al que la sociedad peruana no tiene ningún consenso hasta el día de hoy. En este sentido, es interesante pensar el impacto del soporte de la fotografía en tanto artefacto cultural que permite construir una representación, más aun cuando, como Gisela Cánepa señala, el sujeto moderno se define y constituye por medio de las representaciones, conformándose así una relación bastante específica entre realidad y representación por un lado, y verdad y poder por otro (Cánepa, 2011). Esto último, señala Cánepa, invita a pensar la imagen preocupándonos de qué es lo que representa, cómo se representa, quién representa, a quién se representa e incluso, como la autora lo señala, “[...] cómo se negocian los términos de la representación y, [...] de cómo todo esto ocurre en un espacio de intersección en el que actúan el Estado, el mercado y públicos diversos” (Cánepa, 2011:13). A estas preguntas intentaré responder a lo largo de las siguientes páginas, centrándome en el relato de memoria construido por *Yuyanapaq* para con los eventos ocurridos durante el conflicto armado interno.

Es importante señalar también, como varios autores lo han mencionado, que la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú ha sido la primera en incorporar la fotografía en su trabajo, como herramienta tanto para generar en la sociedad peruana sentimientos de vergüenza y solidaridad nacional (Hayner en Poole y Rojas, 2012) al ver las imágenes de la violencia, los “[...] rostros de desolación y perplejidad ante la tragedia [...]” (Texto curatorial Ingreso muestra fotográfica “*Yuyanapaq*”).

Para recordar”, Casa Riva Agüero), como se refiere Lerner en el texto de bienvenida a la muestra fotográfica³. También las fotografías son usadas por ser una “tecnología de la verdad”, en tanto soporte que documenta y que se convierte en un testigo de los eventos, necesidad percibida por los comisionados, quienes sabían de la necesidad de presentar una amplia documentación que respaldara los eventos investigados. Además, como lo señalan Deborah Poole e Isaías Rojas, los comisionados reconocían el intento de la fotografía de “[...] traer la ‘guerra de Ayacucho’ a la atención del amplio público nacional” (Poole y Rojas, 2012: 266). Además de lo anterior, y siguiendo la misma línea respecto al impacto que un tipo de iniciativa como ésta tiene en la manera de representar y de recordar un pasado reciente traumático, como lo fue el conflicto armado interno, es interesante lo mencionado por Giuliana Borea como consideraciones; aunque *Yuyanapaq* es un museo sí se puede considerar como un espacio que opera en la esfera pública, en tanto institución cultural. Borea menciona que entre las particularidades que tienen estos espacios es que son “[...] contenedores y contenido, [...] plataforma y discurso [...] Es decir, el museo en sí mismo es un espacio de enunciación y contestación, cuyas versiones son consumidas, interpretadas y debatidas por los visitantes” (2006:136). En esta oportunidad más bien me centraré en el contenedor y el discurso que éste enuncia.

Por último, un elemento a mencionar, y que tiene gravitación en la importancia que *Yuyanapaq* adquiere, es su carácter estatal, en tanto resultado de uno de los proyectos desarrollados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú⁴.

En este sentido, el relato de memoria que propone la exposición fotográfica posee una legitimidad heredada de la Comisión, formando parte de la creación de un discurso oficial sobre el periodo en cuestión⁵. Además, es importante señalar que la muestra fotográfica es considerada como uno de los hitos de memoria del post-conflicto armado, debido a la importancia que tiene en su intento de crear un relato de memoria sobre el conflicto armado interno.

El artículo se divide en tres apartados. En el primero de ellos analizo los criterios de selección de las fotografías para construir la muestra *Yuyanapaq*, y cómo ellos construyen un relato de memoria sobre el pasado reciente peruano. En el segundo apartado me centro en el análisis del montaje de las fotografías y cómo éste nos relata una memoria del conflicto armado, imbricándose con los criterios de selección. Finalizo con un último apartado donde busco exponer las reflexiones finales del estudio. La división, sobre todo de los criterios de selección y del montaje lo realizo sólo operativamente, con fines de una mayor claridad expositiva.

Los criterios: la evidencia, la sutileza y la connotación

La propuesta de organizar un proyecto fotográfico se originó en el área de comunicaciones y asuntos públicos de la Comisión. Iris Jave, coordinadora del área, convocó a la fotógrafa y periodista Mayu Mohanna para redactar un proyecto donde el centro de gravitación fuesen las fotografías realizadas por los periodistas y fotógrafos que viajaron y capturaron la realidad de la época de la violencia política⁶.

La importancia de las fotografías se debía a su rol de denuncia y solidez como soporte visual. Nancy Chapell, fotógrafa y otra de las curadoras de la muestra menciona que la exhibición posee un mensaje contundente en virtud del uso de un soporte como la fotografía, la cual hace que el espectador se enfrente con un testimonio directo e innegable. De hecho, según Chapell, *“Lo que tú ves en la foto ya no hay manera de que tú lo niegues. Lo estás viendo, no te lo están contando, no lo estás leyendo”*(Nancy Chapell, comunicación personal, 15 de diciembre de 2012). Lo mencionado por Chapell nos acerca al contexto de producción de *Yuyanapaq* como también de las memorias del pasado reciente peruano; aquel contexto de incredulidad frente a la serie de eventos que se iban revelando durante la investigación de la Comisión de la Verdad, el que también tiñe hasta el día de hoy los relatos de las víctimas del conflicto armado. Considero que este escenario brevemente descrito es fundamental para comprender el rol de la fotografía, como herramienta para la construcción de una memoria colectiva sobre el pasado reciente. En este sentido, aquello que Barthes describe como “lo irrefutable” de la fotografía, aquella capacidad del soporte de transmitir *“[...] la escena misma, lo real literal”* (Barthes, 1986:13), de comunicar un mensaje denotado de la realidad, se convierte en una prueba innegable de lo ocurrido, en un entorno social incrédulo frente a la violencia política. Esa capacidad se entiende como uno de los motivos o justificaciones del uso de la fotografía en *Yuyanapaq*, en tanto medio de transmisión de “evidencias de la verdad”, como las define Lerner en el discurso inaugural de la muestra (Discurso inaugural de la muestra fotográfica *“Yuyanapaq. Para recordar”*, 9 de agosto de 2003).

De hecho, Deborah Poole e Isaías Rojas en su artículo “Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra” (2012) señalan la existencia de una tesis subyacente en el proyecto fotográfico, respecto a la incapacidad “ética” de la sociedad peruana de ver la violencia que sucedía en los pueblos y comunidades de los Andes y, por tanto, la contribución a que ésta proliferara. Poole y Rojas hacen patente una de las características de la fotografía, de buscar generar una reacción (acción, ver la fotografía; reacción, sentimiento provocado por la imagen) en el observador, consecuencia que no habría generado en la comunidad nacional en una primera publicación. Susan Sontag, quien ha reflexionado sobre las fotografías de guerra, señala que éstas pretenden decirnos lo que la violencia provoca⁷, y postula que no condolerse ante aquello sólo sería la reacción de un “monstruo moral” (Sontag, 2003)⁸. Es por ello que, según Poole y Rojas, *Yuyanapaq* pretendía invitar a mirar “la evidencia” y consecuencia de la violencia ocurrida, que los peruanos no se atrevieron a mirar en ese entonces, y buscando *“[...] compartir una memoria determinada sobre los orígenes y las causas de la violencia que no se debe repetir”* (Poole y Rojas, 2012:265). Es así como se imbuye a *Yuyanapaq* y su relato de una tarea trascendental para el contexto peruano de ese entonces⁹, y de una autoridad, legitimidad y, sobre todo, de veracidad.

En la misma línea Poole y Rojas señalan que el uso de la fotografía en *Yuyanapaq* tiene la tarea de revelar lo ocurrido más que invitar a reflexionar. En palabras de Lerner en el discurso inaugural de la muestra señala que las fotografías le abriría los ojos a la sociedad, haciéndoles ver los que *“[...] presumiblemente no habían visto antes”* (Poole y Rojas, 2012:272)¹⁰.

Todas las fotografías que componen *Yuyanapaq* son una selección del Banco de Imágenes, proyecto de la Comisión de la Verdad y que da origen a la muestra fotográfica¹¹.

Sin embargo, *Yuyanapaq* no está compuesto por las 1.600 fotografías que pertenecen al Banco de Imágenes. Del resultado de un proceso de selección, sólo 300 de ellas fueron elegidas para ser parte de la muestra fotográfica.

Uno de los criterios con los cuales se realizó la selección tiene relación con un principio base acordado por el equipo. Las curadoras asumieron como premisa que muchos de los visitantes a la exposición serían víctimas y/o sus familias. Por ello, la muestra se concibe como “[...] *el primer espacio de reparación moral y civil para las víctimas, de manera que no podíamos seguir hiriendo[las]*” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Las curadoras reconocían que los hechos que las fotografías evocarían eran acontecimientos recientes y que por ello, al momento de exponer el rostro de una víctima, cabía la posibilidad de que un familiar lo reconociera. Respecto a este punto, Chapell señalaba que “[...] *había imágenes terribles y decías, ¿y si viene esta persona de Ayacucho y ve a su ser querido? Y decíamos ‘en verdad eso tenemos que cuidarlo, evitar que un rostro sea expuesto y tú puedas reconocer a alguien’*” (Nancy Chapell, comunicación personal, 15 de diciembre de 2012). Las editoras y curadoras estaban conscientes del poder de la imagen, y con ello de los cuidados que debían tener con las fotografías seleccionadas.

Como ejemplo de lo anterior, señalan las curadoras que escuchar los testimonios de las víctimas fue clave para comprender el tipo de trabajo de selección que debían realizar, sobre todo respecto a las imágenes de violencia y muerte. Ambas curadoras recuerdan el testimonio de la madre de Abel Malpartida, durante las audiencias públicas, como un testimonio significativo del rol de las fotografías. Cuenta Mohanna que,

“Ella es invitada a hablar y cuenta que tenía dos hijos y que uno de ellos desaparece. Pasan tres, cuatro días y empezaron a ir a la morgue y no lo encuentran. Al cuarto día el otro hijo va a comprar el periódico y no regresa. Entonces, la madre y el padre salen a buscar a este hijo y lo encuentran con el periódico en la mano, en shock, en un quiosco. Ella cuenta que se acerca y ve la peor fotografía que jamás había visto en la vida; la cabeza cercenada de su hijo Abel en primera plana en el diario La República. Continúa contando que hasta el día de hoy sigue tomando antidepresivos y que su hijo Jaime vive en un hospital psiquiátrico” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Bajo la mira de las curadoras, se trataba de no continuar traumatizando a un segmento crucial del potencial público, y de invitar a avanzar hacia un proceso de reconciliación y reconocimiento.

Lo anterior se relaciona bastante con la manera que la muestra fotográfica ocupa para presentar las imágenes de violencia, configurando una manera de relacionarse con este aspecto de la historia.

Las editoras y curadoras sabían que no era posible evitar del todo exponer imágenes de la violencia que había sucedido en el Perú. Por ello, buscaron poner cierto filtro para con la manera de presentarla. Es así como los criterios de selección de fotografías de cuerpos responden a un principio que denomino de sutileza, jugando las curadoras con lo implícito y lo explícito¹².

En relación con lo anterior, una de las fotografías que forman parte del Banco de Imágenes es aquella de autoría de Hugo Dimas. El periodista retrató a un taxista totalmente quemado a causa de un ataque perpetrado por Senderistas en la ciudad de Lima (imagen n°1)¹³. La fotografía de Dimas no es parte de la exhibición *Yuyanapaq*, a diferencia de la imagen realizada por Manuel Vilca, donde se observa una campesina en una morgue llorando a su ser querido muerto (imagen n°2).

El cuerpo del taxista se puede apreciar sin obstáculos, e incluso se pueden observar rasgos calcinados de su rostro. Diferente es la imagen de la campesina en la morgue; el cuerpo de la víctima se encuentra envuelto en telas blancas, encubriendo la presencia del cuerpo sin vida.

La violencia busca disimularse por medio de elementos presentes en la composición visual de la imagen (las telas, en el caso de la fotografía en cuestión), los cuales tienen un impacto en la configuración de un relato de memoria. Otra fotografía presente en la exposición es una de Óscar Medrano.



Imagen n°1. Fotografía de Hugo Dimas (1992). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n° 2. Fotografía de Manuel Vilca (1983). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.

En el Hospital de Ayacucho Medrano se encontró con uno de los sobrevivientes de la matanza de Lucanamarca ocurrida en 1983¹⁴. El reportero gráfico realizó una serie de fotografías de Edmundo Camana, quien recibió varios golpes con hachazos en su rostro, perpetrados por Senderistas. En ellas se puede apreciar su ojo herido (imagen n°3) como también la herida tapada por una venda (imagen n°4). Es esta última imagen de la serie la que forma parte de la muestra fotográfica.

La decisión de incluir esta fotografía y no otra fue de las curadoras de la exposición. Para ellas no era necesario mostrar la herida, porque la mirada de Camana con un solo ojo era suficiente: “[...] nos tocaba mucho más. Nos interpela con su mirada, con este dolor tan profundo, ese enojo, más que verlo tan así, tan poco empoderado, tan frágil. Preferimos un Celestino Ccente [SIC]¹⁵ más mucho más digno” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Decidir no exhibir la herida, disimulada por las gasas que la cubren, y exaltando la mirada de la víctima, tiene relación con este intento de anteponer un filtro al mostrar la violencia.

El discurso de memoria que *Yuyanapaq* va configurando adopta una posición frente a la manera de relacionarse con la violencia. Esta se observa, pero de manera sutil, de cierta manera evadiendo el horror que significó el conflicto armado.



Imagen n°3. Fotografías: Óscar Medrano (1983). Fuente: Banco de Imágenes CVR.



Imagen n°4. Fotografías: Óscar Medrano (1983). Fuente: Banco de Imágenes CVR.

En este sentido, creo que vale la pena dejar como pregunta por qué la violencia se representa de esa manera en la exposición. En este caso, es interesante contraponer esta decisión de la curaduría de *Yuyanapaq* con lo ocurrido en museos y espacios de memoria de los Andes peruanos. Como ejemplo, en el museo “Para que no se repita” de ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú) la curaduría puede ser caracterizada como una representación estéticamente realista, pretendiendo mostrar al visitante lo ocurrido lo más fielmente posible. Durante la visita guiada, se escucha una frase que constantemente se repite, “Así fue como ha ocurrido”, buscando justificar la exposición en cuestión (Visita guiada Museo ANFASEP)¹⁶.

Otro criterio de selección de las fotografías que componen *Yuyanapaq* tiene relación con los niveles de trascendencia de las imágenes. Cuando las curadoras iniciaron el proceso de selección lo hicieron de la mano de un listado de eventos que ellas mismas confeccionaron, con el apoyo del área histórica de la Comisión de la Verdad: la quema de ánforas de Chuschi, el caso Uchuraccay, el asalto a la hacienda Allpachana, entre otros hechos. Pero a medida que iban avanzando, las propias curadoras sintieron que era mucho más relevante “[...] contar qué sentían, que pensaban y que pasaba con ellos [las víctimas]; el miedo, la pena, la soledad y el terror” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Se volvió más importante intentar transmitir los sentimientos y sensaciones de las víctimas por medio de las imágenes. Por ello, la gran mayoría de las fotografías expuestas en *Yuyanapaq* son inéditas, a pesar de que muchas de ellas fueron capturadas por reporteros gráficos que se encontraban cubriendo noticias en la década de los 80’ y 90’.



Imagen n°5. Fotografías: Óscar Medrano (1990). Fuente: Banco de Imágenes CVR.



Imagen n°6. Fotografías: Óscar Medrano (1990). Fuente: Banco de Imágenes CVR.

Esto se debe a que, como la misma Mohanna las caracteriza, no eran “fotografías abridoras”, de “corte informativo”; no eran capaces de “contar un hecho”, una noticia por sí mismas. Es por eso que no fueron publicadas en los medios de comunicación de la época. Las fotografías que componen *Yuyanapaq* se alejan de esta lógica periodística, del objetivo de narrar un evento noticioso; más bien se potencia su capacidad de evocar los recuerdos de los sujetos.

Fotografías como las capturadas por Óscar Medrano, retratando el escape de los cuarenta y siete emerretistas de la cárcel Castro Castro¹⁷ en julio de 1990 (imágenes n°5 y n°6), son más susceptibles de ser enmarcadas en una lógica noticiosa, donde la imagen intenta describir un evento específico y de manera ‘objetiva’. Cabe mencionar que estas fotografías no forman parte de la exposición en cuestión.

Diferente es lo que ocurre en el caso de las fotografías capturadas por otros fotógrafos, algunos de los cuales pudieron construir un artefacto visual capaz de no sólo dar cuenta de un hecho, sino que lograr capturar emotivamente al espectador. Son fotografías que tienen la capacidad de ‘trascender’ el hecho fotografiado y convertirse en imágenes simbólicas, con capacidad de condensar experiencias y sensaciones. Para explicar el concepto de ‘lo trascendental’ de las imágenes, Mohanna ejemplifica con una fotografía realizada por Vera Lentz en la municipalidad de Huamanga en 1984 (imagen n°7).

Los familiares de campesinos detenidos acudían a la municipalidad de dicho distrito para denunciar la desaparición de sus seres queridos; “[...] *estaban yendo con fotos de carnet a denunciar la pérdida de sus familiares [...]*” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). En ese contexto, Lentz decide fotografiar las fotos de las cédulas de identidad en las manos de sus familiares. A pesar de ser una situación puntual,

“[...] esta fotografía nos permite trascender el momento e imaginarnos que estas manos son parte de las de 67 mil personas que perdieron familia. Esta imagen empieza a estar en un nivel mucho más simbólico y [...] se queda más fácilmente en nuestra memoria y nos toca más otro nivel no racional, sino que a un nivel emocional” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Otra fotografía que permite comprender este criterio es una de las imágenes también capturadas por Medrano (imagen n°8). En ella se logra apreciar a un sujeto enrollando la fotografía del presidente Fernando Belaunde de entre los escombros de la municipalidad de Vilcashuamán, la cual quedó en ruinas luego de un enfrentamiento de más de cinco horas entre Senderistas y la Policía en agosto de 1982. Más allá de mostrar las condiciones en que quedó el edificio del ayuntamiento, la imagen alude al estado de la política peruana en ese momento, representada con el retrato del presidente de cabeza.



Imagen n°7. Fotografía de Vera Lentz (1984). Fuente: Banco de Imágenes CVR.



Imagen n°8. Fotografía de Óscar Medrano (1982). Fuente: Banco de Imágenes CVR.

Simbólicamente la fotografía representa al país “cabeza abajo”; “Nosotros no solamente contábamos la destrucción de este municipio, sino que además, estábamos en otro nivel contando que nuestro presidente estaba tratando de ignorar lo que estaba pasando, y en verdad estaba de cabeza” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).

Yuyanapaq está colmada de fotografías que buscan conectarse con el espectador en un nivel simbólico, trascendiendo los contextos coyunturales que las fotografías capturan. En este sentido, es el denominado *punctum* de Roland Barthes el que produce un efecto de evocación, entendido como un elemento azaroso que es capaz de atraer la atención del observador y despertar sentimientos y/o recuerdos (Barthes, 1989:58-59). La gran mayoría de las fotografías que componen *Yuyanapaq* tienen unidades que operan como *punctum*, gatillando recuerdos que los espectadores de la muestra tienen de la época del conflicto armado. La evocación se produce mediante elementos que componen las imágenes, tales como una gasa, un cuerpo sin vida, la mirada de una mujer, los cuales son capaces de resumir, condensar y/o sugerir algún hecho o sentimiento relativo al pasado reciente. Son elementos que logran trascender los límites temporales y espaciales del evento inmortalizado, desencadenando una asociación de recuerdos. De esta manera, la memoria que busca crear *Yuyanapaq* apunta a aspecto más bien de orden sentimental que histórico; busca conectarse con la subjetividad y sensibilidad del espectador más que transmitir información ‘objetiva’ sobre los hechos acaecidos. Exalta las sensaciones, pretende transmitir los sentimientos, intentando concebirse como una memoria que intente generar un sentimiento de solidaridad nacional.

Lo anterior nos acerca a uno de los problemas existente al interior de la muestra fotográfica y que tiene relación con la narrativa de memoria que propone *Yuyanapaq*. Uno de los objetivos de la muestra, tal como fue enunciado en los dichos de Mohanna, era ser el primer espacio de reparación moral hacia las víctimas. Pero, al mismo tiempo, la muestra pretende ser un espacio de enseñanza de los eventos ocurridos, para aquellos que no vivieron en primera persona el conflicto armado. Esto genera una tensión referido a los distintos públicos y los objetivos asociados a cada uno de ellos; es el conflicto entre el valor documental –e incluso educativo–, y el valor afectivo-experiencial de las imágenes. Por ejemplo, el ejercicio de evocación de recuerdos por medio de fotografías apela a un nivel simbólico, que tiene sentido para personas que experimentaron vivencias relacionadas con los acontecimientos representados por las imágenes. Sin embargo, para quienes la violencia política fue una experiencia lejana, resulta improbable evocar recuerdos. En este último caso, las fotografías se limitan a su objetivo de crear un relato sobre los años de violencia política, el cual que se desprende de las palabras pronunciadas por Lerner en el discurso de inauguración de *Yuyanapaq* en la Casa Riva-Agüero: “*Al inaugurar esta muestra de documentos gráficos de la violencia, presentamos al país, para su conocimiento y para su reflexión, los rostros del sufrimiento y la prueba visible de las injusticias cometidas en nuestro país*”(Discurso inaugural de la muestra fotográfica “*Yuyanapaq. Para recordar*”, 9 de agosto de 2003). Las casi trescientas fotografías muestran a hombres, mujeres y niños inmersos en un mundo de violencia y muerte; son los “rostros del sufrimiento”, consecuencia, en buena medida, por la indiferencia social.

Varios son los comentarios de visitantes locales que expresan su consternación al finalizar el recorrido: “*Todos fuimos, en una u otra forma, culpables de esto, desde la tranquilidad de Lima no quisimos enterarnos de lo que pasaba. A todas las víctimas perdón*” (Comentario de los cuadernos de visita de la muestra fotográfica *Yuyanapaq*). Es por eso que la muestra, además de enseñar lo ocurrido, intenta generar la identificación de los visitantes con aquellos hombres y mujeres víctimas de la violencia, apelando a su sensibilidad moral. Lerner declaraba en el discurso inaugural que las fotografías que componen *Yuyanapaq* “[...] ofrecen un testimonio que ni siquiera la persona más insensible y tozuda debería atreverse a ignorar”(Discurso inaugural de la muestra fotográfica “*Yuyanapaq. Para recordar*”, 9 de agosto de 2003).

A pesar de que la muestra fotográfica constantemente hace referencia a la evidencia de la violencia que las imágenes hacen visibles, las mismas imágenes son usadas para suscitar un relato de conmoción. A través de este mecanismo se busca concientizar al público sobre la violencia, convirtiéndose en uno de los objetivos del relato de memoria que la exposición construye. Es este el mensaje connotado de la muestra fotográfica, que, sin embargo, convive con un mensaje denotado (Barthes, 1986). Más allá de los dilemas barthesianos respecto a la connotación y denotación y de los debates surgidos en torno a este tema, me interesa exponer la coexistencia de dos tipos de usos de las fotografías, que finalmente expresan dos mensajes, y dos memorias, al visitante. Lo anterior tiene relación con la existencia de dos tipos de públicos a los que apunta la muestra, tal como fue señalado en párrafos anteriores.

Esta situación nos invita a pensar sobre qué y de quién es la memoria que la muestra construye. La convivencia dicotómica de públicos y usos de la fotografía implica la existencia de dos tipos de memorias que conforman *Yuyanapaq*. Una de ellas es la memoria que busca apuntar a las víctimas del conflicto armado, apelando a sus recuerdos. Otra memoria es aquella que se busca enseñar a aquellos sujetos ajenos a la experiencia de la violencia, un relato que lo conmueva y así solidarice con los afectados. Lo interesante de este punto, y relacionando con el anteriormente tratado, es que las fotografías que buscan evidenciar la violencia, y que son parte de la exposición, y por ende constituyentes del relato de memoria, lo hacen pero desde una manera sutil. Es una violencia que se presenta al espectador filtrada, disimulada por medio de elementos que componen la fotografía. Por ende, es una memoria que presenta la violencia, pero disimulada.

No obstante, *Yuyanapaq* no se queda sólo en la exposición de situaciones trágicas. No construye sólo su narrativa sobre imágenes que grafican la muerte. Haciendo uso de evidencias visuales, las fotografías buscan generar sentimientos de conmoción y desarrollar en los espectadores la empatía con las víctimas, siendo esto uno de los elementos centrales de la memoria que buscan exponer. La serie de fotografías no se limita sólo a lo denotativo, sino que también posee un mensaje connotativo, estableciéndose, valga mencionar, una convivencia contradictoria. De hecho, el mensaje connotativo de la fotografía se produce a partir del mensaje denotativo, sin código. Pero deja de lado el hecho de que las fotografías “[...] al mismo tiempo que pueden decirlo todo, son incapaces de decir ni siquiera la cosa más insignificante. Porque no es la fotografía que habla, sino la ideología, no es el texto, sino el contexto” (Beceyro, 2003:20).

Las fotografías nos exponen ciertas situaciones determinadas. Pero esas realidades que percibimos también provocan sentimientos, suscitados por medio de códigos, los que no son propios ni creaciones de las fotografías mismas, sino que son signos compartidos por una sociedad y que dan sentido a la imagen. Los sentimientos que nos provoca una imagen denotativa son producto de signos que tanto fotógrafo como público comparten. Por eso es que para Deborah Poole e Isaías Rojas “[...] el objetivo el proyecto de la CVR fue precisamente hacer que las fotografías dijeran algo y que lo dijeran en el registro sentimental de una memoria colectiva y nacional [...]” (Poole y Rojas, 2012:272). En el caso de *Yuyanapaq* el mensaje connotado es vehiculizado por medio de mensajes denotados; es decir, haciendo uso de la realidad y evidencia presente en las fotografías escogidas, se pretendía que la sociedad peruana “abriera los ojos” para ver esa verdad irrefutable que no habían visto (Poole y Rojas, 2012:272). *Yuyanapaq* su relato de memoria se construyó bajo la lógica de ser una exposición con una dinámica visual, que funcionaba más en términos de revelación que de reflexión (Poole y Rojas, 2012).

El montaje: victimización y retóricas materiales

En tanto exposición, el relato que se construye no se limita sólo a criterios de selección sino también a aspectos que tienen relación con el montaje de la misma, potenciando aún más el discurso que puede ser extraerse al mirar las imágenes.

En un primer momento, la muestra estuvo pensada para ser montada en la Casa Riva-Agüero, cedida por la Pontificia Universidad Católica del Perú. La casa se encontraba derruida por la humedad y el terremoto de la década del 50'. Al momento de ser facilitada, la Universidad tenía en marcha un proyecto de restauración. Les propusieron a las curadoras sólo reparar lo que ellas necesitaran para la exhibición. Decidieron restaurar algunos de los muros de la casona, mientras otros dejarlos destruidos. De esa manera, las curadoras “[hicieron] esta metáfora de país destruido, casa derruida; país en vía de reconciliación y reparación, y casa en reconstrucción o restauración” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012), convirtiéndola en parte de la puesta en escena.

El estado de la casona fue usado para crear espacios que jugaron con el montaje de ciertas fotografías. Es así como la conjugación entre fotografía y el estado de la casa le proporcionó un significado específico a ciertas imágenes expuestas, aportando al relato de memoria que se iba configurando en la muestra. Un ejemplo de ello es la sala “Huaycan y Raucana”. Aquí se podía observar una fotografía realizada por Víctor Torres en 1986 (imagen n°9). La fotografía fue capturada, como bien lo señala el nombre de la sala, en la población Huaycan, ubicada en las afueras de Lima. En la imagen se observa una bandera de Sendero Luminoso colocada en un cerro de la población, simbolizando su presencia. Lo interesante del montaje es que la fotografía se encuentra ubicada en uno de los muros destruidos de la sala.



Imagen n°9. Captura del recorrido virtual de una de las salas de la muestra fotográfica “Yuyanapaq, Para recordar” en la Casa Riva Agüero, Chorrillos. Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD).



Imagen n°10. Captura del recorrido virtual de una de las salas de la muestra fotográfica “Yuyanapaq, Para recordar” en la Casa Riva Agüero, Chorrillos. Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD).

El resto de las imágenes que constituyen la sala son fotografías captadas en la misma Huaycan, y en su vecina Raucana, y muestran a militares realizando acciones de patrullaje, detenciones de sospechosos de acciones ‘subversivas’ y la enseñanza a niños de símbolos patrios. Todas estas imágenes se encuentran ubicadas en muros reparados. El contraste en el montaje es evidente (imagen n°10).

Tomando en cuenta la metáfora planteada por Mohanna –“casa derruida, país destruido; casa en reparación, país en vías de reconciliación” – la fotografía de la bandera de Sendero Luminoso representa la destrucción del país, mientras que la imagen de los militares enseñando a los niños los símbolos patrios busca representar la reconciliación y reconstrucción de la nación.

Otro elemento interesante de reflexionar tiene relación con el ingreso a la exposición. Mohanna explicaba la propuesta de las curadoras de comenzar el recorrido fotográfico por la parte de atrás de la casona:

“Es una casona que toda la parte de atrás es de adobe porque antiguamente ésta es la zona de la servidumbre [...] Para nosotros fue importante tener toda esta zona en adobe porque decidimos empezar a contar la historia por atrás, ya que las primeras fotos recopiladas del 80 hasta el 87 es sobretodo imágenes en la sierra y en la selva. Entonces, las **escenografías** de estas salas nos permitía hacer un paralelo entre una casa en la sierra, paredes de adobe y pisos de tierra, olor a adobe, y las escenas donde ves las mismas casas, de las poblaciones andinas.

Entrar por atrás para nosotros fue hacer un matrimonio entre las escenas, los escenarios o el contenedor con la imagen misma” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012. El destacado es mío).

El montaje de una de las fotografías de Medrano es interesante como ejemplo de este gesto curatorial. En la captura del recorrido virtual de la muestra se observa que en la sala n°4, titulada “Inicio de la violencia”, se encuentra la fotografía de Medrano donde se observa a un hombre recogiendo de retrato del presidente Belaunde de entre los escombros de la municipalidad de Vilscashuamán (imagen n°8). El montaje de la fotografía se encuentra en una sala de piso de tierra, tal como las casas de la sierra peruana. La imagen está en un muro que ha sido restaurado. Sin embargo, cubre gran parte de la pared, quedando casi oculta al espectador. Pero llama la atención que uno de los muros que se encuentra al costado de la fotografía no ha sido restaurado, generando una continuidad con la fotografía, con las murallas destruidas del municipio (imagen n°11).

Hay varias otras salas donde se mantiene el juego de pisos de tierra y los muros de adobe a la vista del público. El objetivo de mantenerlos se debe a la intención de las curadoras de estimular la mayor cantidad de sentidos durante el recorrido: “*Estamos convencidos que mientras más sentidos uses, incluso el olfato, más vas a meterte en el entendimiento del proceso nacional*” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). Se pretendía que el visitante percibiera el olor a tierra, tanto del piso como del adobe, trasladándose así, sensitivamente, a las casas que habitaban los campesinos de los Andes.



Imagen n°11. Captura del plano de la muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar” en la Casa Riva Agüero, Chorrillos. Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD).



Imagen n°12. Captura de la sala 16 “El despliegue de la violencia” en la muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar” en la Casa Riva Agüero, Chorrillos. Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD).

La exposición no sólo se encontraba en salas con estas características. A medida que el visitante se adentraba en la casona, iba ingresando a salones de pisos de azulejos y muros de mármol. Para las curadoras el tipo de construcción permitió anclar geográficamente, mediante una retórica material que apelaba a ciertos estereotipos¹⁸, el conflicto armado interno. Mohanna dice: “[...] cuando ya estamos a esta altura de la casa estamos contando que está pasando en la costa y ya estamos en salones de material noble, ladrillo y cemento” (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012). El tipo de construcción de la casa escenifica lo que la CVR llama el despliegue regional de la violencia en el territorio peruano. Este intento por representar los espacios geográficos de la violencia política por medio de materiales usados en la construcción de la casa Riva Agüero, muestra que la exposición trabaja con una serie de estereotipos comunes del imaginario peruano contemporáneo.

En esta misma línea, Poole y Rojas analizan la sala “Caso Uchuraccay”. Para ambos autores, la fotografía de Lentz, del juicio de Ayacucho contra tres campesinos sindicalizados como culpables de la matanza de ocho periodistas y su guía en Uchuraccay (imagen n°13), tiene un gran parecido con una fotografía tomada por Martin Chambi a principios del siglo XX, en un juicio contra unos campesinos cuzqueños (imagen n°14). El paralelismo entre una y otra fotografía expone la continuidad de una tradición fotográfica, “[...] en la que las personas indígenas y rurales han carecido de voz en tanto ‘tipos’ raciales anónimos” (Poole y Rojas, 2012:278).

Esta continuidad se manifiesta en la postura de los cuerpos de los campesinos acusados; sus cabezas gachas, al igual que la expresión de sus rostros frente a los jueces, son símbolos de sumisión.

Lo interesante en este caso es *“La persistencia de una estética indigenista en el vocabulario pictórico con que la CVR nos invita a ‘reconocer’ el sufrimiento [...]”* (Poole y Rojas, 2012, 279). Esto, debido a que existe una elección fotográfica, que tiene impacto en la representación de la víctima y, en este sentido, en el ejercicio de reconocimiento de las víctimas y en la construcción de una memoria colectiva y nacional.

En este sentido, es válido el concepto de Verena Stocke, trabajado para el caso peruano por Marisol de la Cadena (2004), de fundamentalismo cultural, para referirse a la repetición de un patrón cultural anclado en diversas prácticas e ideologías.

De la Cadena habla de fundamentalismo cultural para referirse al potencial discriminatorio de la cultura debido a cierto arraigo de matrices históricas. El patrón al que se refieren Poole y Rojas es este fundamentalismo cultural –la estética indigenista de la fotografía- presente en el parecido fotográfico de las imágenes de Chambi y Lentz, y que claramente configuran la memoria que *Yuyanapaq* busca enseñar.



Imagen n°13. Fotografía de Vera Lentz (1984). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR (imagen n° 15).



Imagen n°14. Fotografía de Martin Chambi (sin fecha).

Fuente:<http://oscarenfotos.com/2013/08/29/galeria-martin-chambi/>

Las últimas dos últimas salas a las que me referiré son “Homenaje a las víctimas” y “Testimonios”. La primera de ellas se encuentra ubicada en el centro del recorrido, en un patio interior de la casona. Visto desde arriba, pareciera ser el corazón de la muestra debido a su ubicación en el plano (imagen n°15). Las imágenes que se encuentran en esta sala muestran a una serie de individuos en diversas situaciones, representándolos como víctimas del conflicto armado. Entre algunas de las fotografías se puede observar un hombre abrazado a un ataúd, una mujer asháninka amamantando a su hijo luego de ser liberados de un campamento senderista, un grupo de niños haciendo guardia al cuerpo de un compañero de colegio asesinado por Sendero Luminoso. Hay otras fotografías expuestas en esta sala que ya han sido presentadas, como aquella donde se observa a una mujer llorando el cuerpo de su familiar en la morgue y la imagen de unas manos sosteniendo una fotografía de cédula de identidad de su familiar desaparecido. Entre las fotografías que componen la sala se encuentran dos imágenes algo problemáticas. Una de ellas muestra una pareja de campesinos siendo detenidos por soldados del Ejército por ser presuntos senderistas (imagen n°16). Ambos declararon haber sido reclutados a la fuerza por Sendero Luminoso. La segunda fotografía nos muestra un niño de menos de ocho años capturado por ronderos campesinos por ser mensajero del partido (imagen n°17). El niño también dijo haber sido obligado a cumplir estas labores. A pesar del accionar, tanto del niño como de la pareja de campesinos, en ambos casos se apela al hecho de haber sido ‘obligados’ a prestar servicios. Estas situaciones son puestas de manifiesto en los rótulos de ambas fotografías.

Es ese gesto curatorial el que los convierte en víctimas y no victimarios, justificando su incorporación en una sala como “Homenaje a las víctimas”. Se exalta su condición pasiva y se niega su agencia, exaltando la sumisión, lo que tiene mucho impacto en la conformación de la identidad del sujeto social y al ejercicio de reconocimiento al que se le atribuyen dichas características. Esta manera de entender el fenómeno de la violencia también se puede leer en otras de las salas de la muestra, y que finalmente exponen la coherencia del relato de memoria que se intenta enseñar. Aquí es interesante hacer referencia a los textos curatoriales de dos salas: “La tragedia ayacuchana” y “Huérfanos”. Al ingreso de la primera sala se puede leer la siguiente caracterización de la población de la región. Además de mencionar que la población ayacuchana vivió lo más cruento del conflicto, dice que *“La población civil inocente, aprisionada entre el accionar violento de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, fue atacada violentamente una y otra vez”* (Texto curatorial Sala “La tragedia ayacuchana”, muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar”, Casa Riva Agüero). La manera como se define a la población –inocente y aprisionada (¿la versión peruana de la teoría de los dos demonios?)– contribuye a perpetuar y actualiza una imagen ideológica de campesinos pasivos. Lo mismo ocurre en el caso de la sala “Huérfanos”. En el texto curatorial explicativo de la sala se menciona que los niños también fueron víctimas, y que muchos de ellos “[...] fueron reclutados por Sendero Luminoso como ‘masa cautiva’ y adoctrinados en las llamadas ‘escuelas populares’” (Texto curatorial, sala “Huérfanos”, muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar”, Casa Riva Agüero). Vuelve a señalarse que los niños son “cautivados y adoctrinados”, haciendo referencia a una incapacidad de discernimiento, apuntando nuevamente a esa inexistencia de agencia. De esa manera se les des-responsabiliza y se les victimiza.



Imagen n°15. Captura del plano de la muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar” en la Casa Riva Agüero, Chorrillos. Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD).



Imagen n°16. Fotografía de Abilio Arroyo (1985). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n°17. Fotografía Archivo Revista Caretas (1989). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.

La condición de víctima es un tema a discutir en el caso peruano y que se refleja en *Yuyanapaq*. Legalmente la denominación víctima, según la tipología usada por el Registro Único de Víctimas¹⁹, corresponde a,

“[...] personas fallecidas, personas desaparecidas, miembros de las fuerzas del orden, integrantes de los comités de autodefensa y autoridades civiles, quienes sufrieron tortura, quienes sufrieron lesiones graves, quienes sufrieron violación sexual y familiares de las personas muertas y desaparecidas entre 1980 y 2000 [...]” (Ulfe, 2013:45).

En esta caracterización los militantes de grupos alzados en armas quedan excluidos, a pesar de casos donde se les sometió a torturas y/o haber sido asesinados por miembros de las Fuerzas Armadas al interior de cárceles o cuarteles militares, como es el caso de la matanza de los penales²⁰. La caracterización realizada por el Estado “[...] *no permite las zonas grises, ya que define con claridad quiénes son considerados víctimas para el Estado [...]*” (Ulfe, 2013:79). Lo problemático se haya en que la condición de víctima se construye en oposición al sujeto victimario, creándose “[...] *una polaridad con la imagen del perpetrador*” (Ulfe, 2013:45).

El Estado, al reconocer a una persona como víctima, reconoce el despojo de su ciudadanía. En este sentido, la reparación no es más que la recuperación de su derecho.

Parte del trabajo de *Yuyanapaq* es invitar a que el resto de la sociedad reconozca que estas personas fueron víctimas del conflicto armado interno y que ello ocurrió porque otras personas violaron su condición de ciudadanos. Es por eso que la muestra pretendía humanizar la violencia, exponiendo los “rostros del sufrimiento” e ir más allá de las cifras presentadas. Pero si la categoría de víctima es construida en oposición al victimario, éstos no pueden ser humanizados. Deben seguir siendo victimarios, “terroristas”. Como ejemplo cabe referirse al caso de una fotografía de Vera Lentz en donde captura a uno de los líderes emerretistas con su pareja e hijo (imagen n°18), imagen que no se encuentra en la exposición en cuestión²¹. La pareja de encapuchados son Néstor Cerpa Cartolini, líder del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA), con su esposa Nancy Gilvonio. La fotografía fue tomada en un campamento emerretista al que Lentz tuvo acceso. La imagen ilustra el nivel de confianza que la fotógrafa logró con el sujeto retratado. Para Mohanna en la fotografía de Lentz se pueden observar:

“[...] muchos niveles de reflexión; tienes una esposa, un hijo, un campamento. Sin embargo, porta armas. Digamos que tiene un relato, una cercanía increíble para ese momento, entre el reportero gráfico y él [Néstor Cerpa]. Nosotros no la ponemos en *Yuyanapaq* [...] porque finalmente humaniza. Claro que es un ser humano. Sin duda. Pero nuestra intención no era mostrar el dolor e ellos, ni a él como padre de familia, sino el de las víctimas [...]” (Mayu Mohanna, comunicación personal, 27 de noviembre de 2012).



Imagen n°18. Fotografía de Vera Lentz (1985). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.



Imagen n°19. Fotografía de Pedro Ugarte (1996). Fuente: Banco de Imágenes de la CVR.

La postura de Mohanna expresa la dicotomía antagónica de una parte de la sociedad peruana frente a un grupo de actores del conflicto armado interno; Cerpa no puede ser considerado víctima, a pesar de haber terminado sus días ejecutado extrajudicialmente en la embajada de Japón. Su militancia pesa por sobre cualquier otro rol que haya tenido en su vida (hijo, hermano, padre, pareja, etc.). De hecho, en *Yuyanapaq* sí se encuentra una fotografía suya, pero como comandante Tito (imagen n°19). La decisión de elegir una fotografía por sobre otra responde a ciertos criterios y opciones de la curaduría, los cuales tienen impacto en el relato que la muestra va narrando al público.

No se trata de victimizar a Cerpa, pero la elección de la fotografía del comandante Tito en la toma de la embajada de Japón, en desmedro de la fotografía de Cerpa en su faceta de padre y esposo, tiene sentido dentro del relato de la muestra fotográfica que se busca enseñar al público.

La segunda sala que considero pertinente comentar es la sala "Testimonios". En ella se encontraba una serie de fotografías de cédulas de identidad de víctimas del conflicto armado. Las curadoras hacen uso de este formato que jugó un rol importante en Latinoamérica como herramienta de prueba de la existencia del sujeto desaparecido. Haciendo uso de seis fotografías elegidas, las curadoras intentaron crear un "universo de víctimas", pretendiendo representar a estas 69.000 personas fallecidas durante el conflicto armado interno, según la investigación desarrollada por la Comisión. La selección incluía un estudiante universitario, un campesino, un policía, una ama de casa, un alcalde, un profesor y un dirigente popular (imagen n°20).



Imagen n°20. Captura de la sala 27 "Testimonios" en la muestra fotográfica "Yuyanapaq. Para recordar" en la Casa Riva Agüero, Chorrillos. Fuente: Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000 (CD).

Las fotografías iban acompañadas de testimonios en audio, los cuales generaban un murmullo disonante de voces al ingresar a la sala, los que sólo se hacían inteligibles al acercarse, y sobre todo al inclinarse, frente a las fotografías. Esto ocurría porque el sonido provenía de la parte inferior de los cuadros sobre los que se exponían las fotografías.

Mohanna hace hincapié en el cuidado que adoptaron para escoger las fotografías expuestas en esta sala. La selección responde a una perspectiva clara, específica, e incluso intransigente, no dando cabida a una problematización de la tipología de víctima.

No aparece un senderista ejecutado en la conocida matanza de los penales de 1986 o tampoco aparecía el mismo Néstor Cerpa. Las imágenes escogidas manifiestan su acogida a la visión del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación frente a las explicaciones históricas sobre el surgimiento del conflicto armado interno, la cual confiere toda la responsabilidad política y homicida a Sendero Luminoso, debido a su decisión de declarar la guerra al Estado peruano²².

Esta visión también se encuentra manifiesta explícitamente en el texto curatorial de la primera sala de la exhibición, titulada “Inicio de la violencia”, donde se declara que fue Sendero Luminoso el responsable de la violencia desatada en los años ’80 y ’90:

“La agrupación responsable, una facción maoísta que se hacía llamar Partido Comunista del Perú, fue mejor conocida como Sendero Luminoso; su accionar significó una creciente ola de asesinatos, atentados dinamiteros contra puestos policiales, bancos, instituciones públicas y torres de alta tensión”(Texto curatorial, sala “Inicio de la violencia”, muestra fotográfica “*Yuyanapaq*. Para recordar”, Casa Riva Agüero).

Otro gesto tiene relación con las características arquitectónicas del salón escogido para montar la sala “Testimonios”. El salón en cuestión estaba revestido de mármol, material que fue disimulado cubriendo los muros con telas blancas. El mármol, a pesar de no lucirse, reflejaba la luz del sol que entraba por los ventanales, entregándole luminosidad a la sala. Además, la magnificencia del material noble en la habitación le proporciona importancia inusitada al contenido que trata. Tal como dije anteriormente, el recorrido plantea una retórica material.

En la casa Riva Agüero se camina desde la edificación en adobe hacia salones construidos de mármol y maderas finas, desde el material pobre hacia los más caros y exclusivos, que revelan riqueza y jerarquía social. En este caso, la ubicación de una sala como “Testimonios” en un salón majestuoso como ese no hace otra cosa que revestir de sublimidad tanto a los rostros de las víctimas como a sus historias.

Respecto de los audios de la sala, Mohanna explica que la acción de acercarse para poder escuchar los relatos, de pegar el cuerpo a la fotografía y reclinar la cabeza es una forma de relacionarse con la víctima (comunicación personal, 27 de noviembre de 2012), la cual adopta ciertas características específicas. El acto de inclinación de la cabeza termina por convertirse en un gesto de reverencia de parte del espectador hacia las víctimas, inclinando su cuerpo en señal de respeto –simbolizando el reconocimiento social-, estimulado a partir del deseo del visitante por escuchar los testimonios que suenan cacofónicamente al ingreso de la sala.

Reflexiones finales

A pesar del intento de exaltación de las víctimas a través de distintos gestos curatoriales, tal como Ulfe lo señala, la institucionalidad estatal plantea que el ser y sentirse víctima implica convertir al sujeto en un rezago de la violencia (Ulfe, 2013). Esto es constantemente percibido a lo largo de la muestra fotográfica y de los montajes, los cuales pretenden generar una empatía en los visitantes con los sujetos representados, desde la condición de víctimas de éstos últimos –sea a partir de la evocación o de la conmoción-. Es decir, los sujetos que allí son expuestos adquieren protagonismo en tanto víctimas y se convierten en actores de la narración desde su posición de víctimas (aunque en algunos momentos del relato se exponen sus luchas contra la violencia, pero no es el rol que prima a lo largo de la exposición). Es esto lo que concluyo por denominar como perspectiva víctima-céntrica de la exposición.

En este sentido, tomando en cuenta uno de los objetivos primordiales de *Yuyanapaq*, el “gesto de dignificación pública a las víctimas” se realiza primordialmente desde su reconocimiento como víctimas, entrando ellos a escena en el relato de memoria desde su papel de víctimas y no de ciudadanos.

Es desde este punto que vale hacerse la pregunta, ¿a quién le habla *Yuyanapaq*? A pesar de declararse como un acto de reconocimiento hacia las víctimas, no necesariamente les habla a ellas. Las fotografías y la narración que con ellas se construye, en buena medida, tienen de una u otra forma un sentido pedagógico. La gran mayoría de los peruanos no conoce más que extractos del Informe Final o el *Hatún Willakuy*²³. Es por eso que *Yuyanapaq* se convierte en la primera entrada para muchas personas que no conocieron la época de la violencia, y como dice uno de los comisionados de la construcción del Lugar de la Memoria, “[...] las fotos revelaron al mundo limeño las atrocidades que no había vivido, pero que ocurrieron” (Javier Sota, comunicación personal, 22 de noviembre de 2012). Sota señala un punto central, y que también ha sido apuntado por el historiador Ponciano del Pino: “[*Yuyanapaq*] Está pensada para un sector de la ciudad que se resistía y se resiste a ver” (Ponciano del Pino, comunicación personal, 18 de diciembre de 2012). Por lo tanto, se puede decir que la muestra en cuestión no tiene como público principal a las víctimas de la violencia, sino que a una parte de la sociedad civil; porque la violencia que retrata *Yuyanapaq* es la de “[...] un país que no conocen. [...] es el retrato de una realidad ajena a la mayor parte de los visitantes de esta exhibición” (Pedro Alayza, comunicación personal, 11 de diciembre de 2012).

La ajenidad de unos sujetos frente a la experiencia sufrida por otros es un punto central tanto si analizamos la exhibición como si nos referimos más genéricamente a la violencia política y sus memorias. Cruza el tratamiento social frente al problema de la violencia y se arrastra desde la discriminación de la que son víctimas los campesinos quechua-hablantes de la sierra sur central peruana (como también por otros grupos étnicos en Perú). Es esa brecha en relación con la solidaridad social la que busca acortar *Yuyanapaq*, provocando en los limeños empatía con las víctimas con las historias que en la muestra fotográfica se enseñan, buscando hacer “sentir propia”, parafraseando el texto curatorial de Salomón Lerner al inicio de la exhibición, valorando el sufrimiento de los otros, e impulsando reconocimiento desde los ilesos de la violencia política hacia el sector damnificado.

Yuyanapaq no ha estado exenta de críticas. Se han criticado sus criterios de selección de fotografías, su relato visual, su montaje. Pero por sobre todo, en *Yuyanapaq* persiste una corriente de continuidad histórica, como ocurre con los cuerpos de las fosas de Pucayacu²⁴, en donde los sujetos son expuestos como víctimas, sin nombres, sin identidad, sin voz. Se presenta un sujeto pasivo, colmado de sufrimiento, y que sólo obtiene reconocimiento cuando el ciudadano “histórico” del Perú “[...] *le restaura la voz –o la historicidad- [...]*” (Poole y Rojas 2012, 279). Esta verticalidad del reconocimiento se condice con los actos de “ver y reconocer”, acciones que ejercitan los espectadores de *Yuyanapaq*, y que “[...] *supuestamente restaura la dignidad de las personas que (se supone) carecieron de ella antes de encontrarse con nuestra mirada*” (Poole y Rojas 2012, 279).

Pareciera ser necesario que quienes históricamente han gozado de la ciudadanía “ontológica” reconozcan a las víctimas como iguales y como sujetos despojados de derechos. Esto iría en contra del intento de la exposición de generar una conciencia moral y sujeto colectivo, que supere los eventos violentos y los remantes coloniales. Esa es la dualidad que convive en *Yuyanapaq* (y no sólo en la exhibición, también ocurre en el Informe Final y actualmente en el Lugar de la Memoria), fenómeno que busco exponer como problemático, apuntando a sus tensiones, y a la necesidad de reflexionar y enfrentar estos problemas histórico-culturales de la sociedad peruana.

Notas

1. Basado en el capítulo IV del trabajo de investigación titulado “Tensiones polémicas y debates. El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en el Perú post-violencia política” (2015), tesis presentada para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Agradezco los comentarios y trabajo de edición para este artículo de Juan Aedo Guzmán.
2. Para los efectos de este artículo no incorporaré los análisis que se pueden desprender del libro fotográfico que acompañó a la exposición *Yuyanapaq*. Esto se debe a que esta publicación, en primer lugar, incorpora otras fotografías que no se encuentran presentes en la exposición. Además, es importante señalar que el libro fotográfico no es de libre acceso, y dado que mi interés se centra en el relato de memoria creado por la muestra fotográfica, sólo haré referencia a los elementos presentes en el recorrido (las fotografías, el montaje de las mismas y los textos curatoriales). Sin perjuicio de lo anterior, en algunos casos sí haré referencia a fotografías que son parte del libro fotográfico, como también del Archivo visual o Banco de Imágenes de la Comisión de la Verdad, para ejemplificar las premisas analizadas en este artículo.

3. En el discurso inaugural de la muestra fotográfica Lerner vuelve a hacer mención a esta tarea de la fotografía. Dice *“Al inaugurar esta muestra de documentos gráficos de la violencia, presentamos al país, para su conocimiento y reflexión, los rostros del sufrimiento y la prueba visible de las injusticias cometidas en nuestro país”* (Discurso inaugural de la muestra fotográfica *“Yuyanapaq. Para recordar”*, 9 de agosto de 2003).

4. La Comisión de la Verdad y Reconciliación fue creada a partir del decreto supremo n°065-2001 PCM.

5. Cabe mencionar que dicha verdad ha sido en reiteradas ocasiones, por parte del Estado, puesta en entredichos, manifestando la fragilidad de dicho relato de memoria, tanto de *Yuyanapaq* como del propio Informe Final de la Comisión. Esta problemática ha sido trabajada en mi trabajo de investigación *“Tensiones polémicas y debates. El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en el Perú post-violencia política”* (2015).

6. Para mayor información sobre la iniciativa de conformar un Archivo visual y una muestra fotográfica sobre los años de violencia ver: Portugal, 2015; Sastre, 2016.

7. *“Mira, dicen las fotografías, así es. Esto es lo que hace la guerra. Y aquello es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra arruina”* (Sontag, 2003:16).

8. Salomón Lerner, en su discurso pronunciado en la inauguración de la muestra fotográfica declara que las fotografías que componen *Yuyanapaq* *“[...] ofrecen un testimonio que ni siquiera la persona más insensible y tozuda debería atreverse a ignorar”* (Discurso inaugural, 9 de agosto de 2003).

9. Tal como se expuso párrafos anteriores, el equipo curatorial era parte del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, la cual se conformó a un año del fin del gobierno dictatorial de Alberto Fujimori. La dictadura fujimorista construyó una memoria nacional sobre los años de violencia y por sobre todo de la captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso. Indicaban a Fujimori como quien orquestó la captura de Guzmán, en desmedro del trabajo realizado por Dirección Contra el Terrorismo (DIRCOTE).

10. En palabras de Lerner, las fotografías que conforman *Yuyanapaq* al ser una captura de un tiempo que ya no existe, son *“[...] un pasado que se impone en nuestro presente para llamarnos la atención, y por qué no, para despertarnos. Decir despertar no es una forma desacertada de designar el servicio que la Comisión de la Verdad pretende rendir a la sociedad peruana. Queremos removerla e inquietarla para que abra los ojos y comience a reconocerse a sí misma en los hechos que le tenemos que contar”* (Discurso inaugural de la muestra fotográfica *“Yuyanapaq. Para recordar”*, 9 de agosto de 2003).

11. Las más de 1.600 fotografías del Banco de Imágenes es el resultado del trabajo de revisión de más de noventa archivos periodísticos, policiales, privados, de organizaciones sociales, de derechos humanos, entre otros.

12. Es interesante el análisis que hace Tamia Portugal (2015) respecto a la cantidad de fotografías donde se observa la violencia explícita. De las 300 fotografías de la muestra, en tan sólo seis de ellas se evidencia explícitamente la violencia.

13. Todas las fotografías que aparecen en este artículo pertenecen al Banco de Imágenes, proyecto de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. Para acceder al Banco de Imágenes ver: Comisión de la Verdad y Reconciliación [en línea] <<http://www2.memoriaparaloshumanos.pe/apublicas/galeria/index.php>> [consulta: 14-07-2016]; Instituto de Democracia y Derechos Humanos [en línea] <<http://idehpucp.pucp.edu.pe/publicaciones/yuyanapaq-para-recordar/>> [consulta: 14-07-2016]

14. La matanza de Lucanamarca es uno de los eventos trágicos e icónicos de la violencia de la época. Sesenta y nueve campesinos, entre ellos niños, mujeres, hombres y ancianos, fueron asesinados por los senderistas que el día 3 de abril de 1983 arribaron al pueblo de Lucanamarca y arrasaron con la comunidad. La matanza fue adjudicada por Abimael Guzmán.

15. En un principio, cuando Medrano fotografió a Camana, éste dijo que su nombre era Celestino Ccente, como una manera de resguardar su identidad y por miedo a represalias de parte de sus perpetradores. Veinticinco años después se supo que el nombre real era Edmundo Camana y no Celestino Ccente.

16. Para más información ver: Sastre, 2016.

17. Varios emerretistas huyeron de la cárcel de Castro Castro en la madrugada del 9 de julio de 1990. Entre ellos uno de los líderes del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru, Víctor Polay.

18. Gisela Cánepa en su artículo "Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú contemporáneo" (2007) hace referencia a la adscripción de ciertos estereotipos con ciertas ubicaciones geográficas, construyendo una "[...] *geografía de identidad localizada y territorializada que ha sido instrumental a un orden político y cultural en el que Lima se constituye como el centro del Estado-nación [...]*" (2007:27). Además de ello, cita a Sarah Radcliff y Sallie Westwood y señala que, esta "geografización" está relacionada con una construcción ideológica estereotípica de esos peruanos: indígenas que habitan en las montañas andinas.

19. El Registro único de Víctimas es un listado elaborado por el Consejo de Reparaciones (órgano estatal encargado de la elaboración del registro), donde se incluyen los nombres de las personas que han sido acreditados como víctimas del conflicto armado y que pueden acceder a beneficios estatales por su condición.

20. El 18 de junio de 1986 los presos y militantes senderistas de las cárceles de San Juan de Lurigancho y El Frontón y Santa Bárbara se amotinaron. El motín duró hasta el día siguiente y finalizó de manera sangrienta. La Policía, en conjunto con las Fuerzas Armadas decidieron reprimir a los amotinados, luego de no prosperar las negociaciones, finalizando la jornada con alrededor de trescientos senderistas muertos.

21. La fotografía sí se encuentra en un libro fotográfico de la exposición.

22. A pesar que en el Informe Final se propone una contextualización histórica, social y económica de los espacios geográficos donde surge y se expande Sendero Luminoso, igualmente se exalta, ante todo, el acto político senderista de declaración de guerra al Estado peruano.

23. *Hatun Willakuy* es la versión resumida del Informe Final de la CVR.

24. El 23 de agosto de 1984, a unos 30 kilómetros de la ciudad de Huanta se encontraron cincuenta cuerpos con claros signos de tortura en una quebrada denominada por los pobladores como Pucayacu. Las víctimas habían sido detenidas arbitrariamente por la Marina de Guerra del Perú y que había establecido su base en el estadio de Huanta.

Bibliografía

Libros, capítulos de libros y artículos académicos:

Barthes, Roland.

1986. **Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces.** ED. Paidós, Barcelona.

1989. **La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía.** ED. Paidós, España.

Beceyro, Raúl.

2003. **Ensayos sobre fotografía.** ED. Paidós, Buenos Aires.

Borea, Giuliana.

2006. **"Museos y esfera pública: espacio, discursos y prácticas. Reflexiones en torno a la ciudad de Lima"**. En *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (ed). ED. CONCYTEC, Lima.

Cánepa, Gisela.

2011. **"Introducción"**. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Gisela Cánepa (ed.) ED. Fondo Editorial PUCP, Lima. Pp. 11-60.

2007. "Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú". En *Crónicas urbanas*, Centro Guaman Poma de Ayala, n° 12, pp. 29-42. Lima. De la Cadena, Marisol

2004. **Indígenas mestizos**. ED. IEP, Lima.

Poole, Deborah e Isaías Rojas.

2012. **Fotografía y memoria en el Perú de la postguerra**. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Gisela Cánepa (ed.). ED. Fondo Editorial PUCP, Lima. Pp. 263- 303

Portugal, Tamia.

2015. **"Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú"**. En: *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Carlos Iván Degregori, Tamia Portugal, Gabriel Salazar y Renzo Aroni (ed.). ED IEP, Lima.

Sastre, Camila.

2016. "Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo «Para que no se repita» de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho". En *Revista Memoria y Sociedad*. Pontificia Universidad Javeriana de Colombia, vol. 20, n°40, Bogotá.

Sontag, Susan.

2003. **Ante el dolor de los demás**. ED. Alfaguara, Buenos Aires.

Ulfe, María Eugenia.

2013. **¿Y después de la violencia que queda? víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú**. ED. CLACSO, Buenos Aires.

Columnas de opinión, documentos y fuentes de prensa:

Documentos:

Discurso inaugural de Salomón Lerner en la muestra fotográfica "Yuyanapaq. Para recordar" en la Casa Riva-Agüero en Chorrillos, 9 de agosto de 2003. Ver: <<http://cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>>

Textos curatoriales de las salas de la muestra fotográfica "Yuyanapaq. Para recordar" en la Casa Riva Agüero

Comentarios visita muestra fotográfica "Yuyanapaq. Para recordar." En: Recorrido virtual muestra fotografía "Yuyanapaq. Para recordar" en Casa Riva Agüero, Lima.

Comisión de la Verdad y Reconciliación [en línea]
<<http://www2.memoriaparalosderechoshumanos.pe/apublicas/galeria/index.php>> [consulta: 14-07-2016]

Instituto de Democracia y Derechos Humanos [en línea]
<<http://idehpucp.pucp.edu.pe/publicaciones/yuyanapaq-para-recordar/>>
[consulta: 14-07-2016]

Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos de la Defensoría del Pueblo et Comisión de la Verdad (s/f). **Yuyanapaq. Para recordar. Visita virtual de la muestra fotográfica en la Casa Riva Agüero.**Lima. Defensoría del Pueblo.

Entrevistas realizadas por la autora:

Conversaciones con Pedro Alayza. Realizada el 11 de diciembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Javier Sota. Realizada el 22 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Mayu Mohanna. Realizada el 27 de noviembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Nancy Chapell. Realizada el 15 de diciembre de 2012, Lima.

Conversaciones con Ponciano del Pino. Realizada el 28 de diciembre de 2012, Lima.

Visita guiada museo ANFASEP. Grabación realizada el 04 de diciembre de 2012, Ayacucho.