

Mirada de la memoria, textos y contextos sobre *Yuyanapaq*

Daniel Enrique Castillo Torres

Rosa Núñez Pacheco

Uno de los momentos más traumáticos que ha vivido la sociedad peruana en los últimos tiempos ha sido la violencia política que asoló al Perú alrededor de dos décadas (1980–2000). En el año 2003, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR)¹ inauguró la primera muestra fotográfica denominada *Yuyanapaq*, cuya traducción del quechua al español significa “para recordar,” ya que precisamente su principal objetivo es conservar la memoria de esos años de conflicto a través de esas imágenes y textos, que en conjunto no solo transmiten dolor sino también muestran el grado de deterioro social y moral de un país, que en sus ya casi bicentenarios años de independencia aún no ha logrado superar sus profundos conflictos sociales.

Esta muestra fotográfica al igual que la escultura “El ojo que llora” o el recinto del Lugar de la Memoria se constituyen en elementos importantes para resguardar la memoria peruana y no olvidar lo que sucedió en esos años de violencia política. Cobra singular relevancia las imágenes de esos momentos, quizá los más funestos de la historia peruana, porque en estas quedaron grabadas las miradas desesperanzadas, los rostros agobiados, los cuerpos mutilados, las paredes pintadas con consignas, los edificios derruidos, etc., como testigos mudos de un desastre que se originó en las entrañas del territorio peruano. Estas imágenes en muchos casos fueron acompañadas de textos que pretendían explicar el horror y el dolor de esas décadas.

El diálogo entre el texto y la imagen revela una relación íntima y dependiente entre sí. Si la imagen se describiera por sí misma ante sus observadores enviándoles el mismo mensaje cada vez que esta se presenta ante ellos, habríamos hecho de esta relación la más simple de todas evitando cualquier problema. Sin embargo, partimos considerando que la imagen es polisémica, y que ella no se describe por sí misma, sino que requiere de alguien que la describa, es decir de un sujeto. Es en el sujeto donde se

produce y genera el diálogo, de ese modo, lo que encontramos entre el texto y la imagen es una relación abstracta que se orienta hacia un sentido que el sujeto asignará según su propia experiencia, conocimientos y tiempo. Lo que se hace, entonces, es recurrir a ese diálogo para analizarlo, poniendo como caso la exposición fotográfica *Yuyanapaq*. Allí, la fotografía hace el rol de imagen, mientras que el texto escrito al costado de la fotografía intentará dar forma al sentido de la imagen de esta exposición. Este artículo analiza la mirada hacia esta muestra fotográfica, una reflexión sobre los textos que acompañan a estas fotografías y, finalmente, un análisis sobre los textos que recrean el difícil contexto que rodea el contenido de las fotografías.

Los efectos van más allá de una simple exhibición fotográfica, lo cual trasciende lo artístico, y trata de convertirse en una herramienta, o por qué no, en un instrumento para recordar, o al estilo foucaultiano, un aparato de poder que actúa sobre quienes se atreven a mirar. Intenta, por lo menos, descubrir la memoria, trastocar lo que aún queda en las mentes de quienes vivieron una de las historias más violentas de la humanidad. Como efecto, la fotografía hace un llamado al recuerdo, mostrando imágenes del pasado que pueden ser descritas, y estas a su vez reavivan sentimientos. Por lo tanto, la memoria es un tema crucial, una lucha por traer a la consciencia estados de ánimo y de conocimiento que eviten repetir la historia trágica y negativa, por lo menos fue un objetivo de la exhibición fotográfica. Las fotografías muestran, o tratan de hacerlo, aquellos acontecimientos frustrantes de los cuales quizá nada bueno pudieron traer, si es que quisiéramos ser algo maquiavélicos, de nada sirvió que muera tanta gente en la época de conflicto armado del Perú. Ningún éxito del país está relacionado con tales hechos, por lo menos no salen a la esfera pública, ni los medios están orgullosos de mostrar tales imágenes.

La memoria es frágil y finita. Las personas usualmente guardan en ella sus experiencias, pero nada es más cierto que la memoria fácilmente es olvidada, sin embargo, se hace lo imposible para retenerla, aunque el acto de recordar solo sea la representación imaginaria en nuestras mentes, mas no de la realidad en sí misma. Hemos construido una historia registrada desde tiempos antiguos en diferentes soportes como las tablas de piedras, las paredes de las cuevas, luego vinieron los papiros, los libros y, últimamente aparecieron los documentos digitales. Otras tecnologías, como la fotografía, el video, o los equipos de sonido son los que ayudaron al registro y a la conservación de la memoria.

Yuyanapaq

En el año 2003, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) inauguró en la Casa Riva Agüero de la ciudad de Lima, la primera muestra

fotográfica de los años de conflicto que este país registró como parte de su historia (1980–2000). Las narraciones que remite esta muestra fotográfica abren las heridas que ocasionaron los conflictos internos del Perú durante aquellos años.



Fotografía del señor Edmundo Camaná (como Celestino Ccente) en la exposición casa Riva Agüero. Tomada por Cynthia Milton. Agosto. 2003. (Archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003).

La muestra fotográfica titulada *Yuyanapaq* utilizó el término quechua que traducido al español y, relacionado con el concepto de memoria, se resume en la frase “para recordar”²; sin embargo, las penas personales son lo que menos se quiere recordar ya que llevan consigo tristeza y dolor. Esas imágenes están ahí para recordar la destrucción de la materia, que se expresa en los espacios y en la sensibilidad del cuerpo de aquellas personas que fueron inmortalizadas en un momento que atentaban contra ellas, capturadas por la herramienta fotográfica y su poder. *Yuyanapaq* pone en evidencia aquel cuerpo débil y frágil, moldeable y destruible de los peruanos, que se desfigura en la cotidianidad del dolor, donde no había tiempo para fingir,

sino solo para reaccionar frente al contexto social y político de entonces, que iba desde lo no imaginado hasta lo que apenas lo fotografiado podía mostrar. La muestra llena de fotografías con etiquetas que expresan o guían la mirada, tenía una sala especial donde colgaban algunas fotografías sin ningún texto, en consecuencia mostraban imágenes para ser interpretadas y para provocar emociones, y quizá solo esto último, en sus espectadores.

¿Cómo reconstruir parte de la historia de un país por medio de fotografías?

Un trabajo sobre las *cartas de visita* que se generaron en la época de la colonia (Poole 4–76) señalaba que estas cartas donde se representaban a las personas, no eran simples representaciones e intentos fotográficos, sino que, además eran mercancías que aumentaban de valor a través de determinadas formas de intercambio. Es decir que estaban generando un nuevo mercado muy próspero para la época, sin embargo, generaba al mismo tiempo nuevos especialistas, como fotógrafos profesionales que confeccionaban las escenas que rodearían al personaje, para cumplir con lo que los clientes querían mostrar en las cartas de visita. Había una construcción de la realidad plasmada en la carta de visita, un “parecer” para llegar a “ser,” con el fin de convencer a quien observara cualquier carta de visita. Por otro lado, no solo el desarrollo tecnológico permitía la construcción de cartas de visita, ni lo económico motivaba a los fotógrafos en su labor, sino que había un aspecto social, que se derivaba en el prestigio y la imagen de las personas frente a las demás, lo que también hacía mover el mercado.

Desde su aparición en 1984, las cartas de visitas, inventadas por André Disdéri, marcaron la transición de la fotografía artesanal a la industrial, de una fotografía para unos pocos a una para las masas; de una representación grande, costosa y trabajosa a una pequeña, barata y fácil de reproducir. Estas características revolucionarias de la forma material de representación las convirtieron en medios de reproducción populares, pues permitieron desde un inicio que se intercambiaban libremente y adquirieran un sentido cada vez más importante en el ámbito de la representación. La fotografía y los fotógrafos que manejaban y producían la representación, creían que podían sustraer la esencia moral de una persona a través de los gestos, el escenario, las poses y la parafernalia que estaban involucrados en la producción del retrato, de manera que denotara no solo el parecido físico, sino también un parecido espiritual.

Las tarjetas de visita fueron utilizadas de esa forma por la mayoría de la gente, produciendo retratos a su manera y gusto; sin embargo, no solo se utilizaron con ese fin; sino que, también sirvieron para clasificar fenotipos, razas y rarezas humanas. Esto ligado al discurso científico de la época

condujo a nuevas pruebas científicas de discriminación, clasificación y racismo, sobre todo, en el Perú y en Latinoamérica (Quijano 201). Según Quijano, el proceso de colonización en Latinoamérica tuvo una característica interesante, y es que, se basaba en una clasificación racial. El análisis de los rostros y cuerpos en las cartas de visita creaba un discurso científico en relación a la clasificación de las características observables y medibles en algunos casos.

Fotografías y miradas

Si lo que mirásemos pudiera relatarnos la historia, estaríamos viajando por el tiempo, dejando el presente, ausentándolo, para regresar al pasado, a través de unas ventanas que nos ayudan a reconstruir lo que en parte fue y lo que ahora ya no es. Caminar por las salas de un edificio aparentemente abandonado, sin plantas que reflejen la vida, con un aire frío que permite su entrada a través de ventanales enormes, más la escasa iluminación y la falta de color, nos hace notar las características que permiten nuestra entrada hacia una atmósfera tétrica, cualquiera podría preguntarse: ¿Qué ocurrió aquí? Sin embargo presentimos la respuesta al ver que el color que mancha el blanco y negro de los ambientes, es manchado con un rojo sangre que atrae en un instante la vista del espectador. De inmediato empezamos el recorrido a través del museo de la memoria, y de las fotografías que colgadas en aquellas rústicas y grotescas paredes, son apenas iluminadas y etiquetadas, como ventanas que se abren a espacios y narraciones del pasado que tratan de revivir lo que alguna vez conocimos, mientras que los que no llegamos a conocer, observamos estupefactos tratando de encontrar algún significado para los elementos que componen aquellas fotografías.

La primera exposición fue una generalización de un desconocimiento total o una huida a lo sucedido, tratando de escapar sin moverse, como los pensamientos. Mirando fijamente, con pequeños pasos que apenas se podían dar, con ecos y silencios, con susurros imperceptibles y el ruido lejano de los motores y bocinas de los carros de la calle, que apenas se notan cuando se intenta escapar, y que desaparecen cuando se observa detenidamente la fotografía que se encontraba pegada a la pared, como si fuera una sala decorada para el terror.

Algunas fotografías en formatos grandes impactaban al pequeño espectador que se posicionaba frente a ellas. La mirada no podía observar completamente la imagen, solo algún detalle impactante, algún rostro lleno de lágrimas, alguna mujer desesperada, muchas personas mirando el terror tratando de huir de aquel lugar, un perro muerto, aquel edificio destruido que nos hace deducir que fue un coche bomba que explotó horas antes que el fotógrafo se acercase al lugar de los hechos. De las fotografías salían

miradas, rostros que aparecían y reflejaban características étnicas que representaban grupos étnicos y raciales de lo que el Perú todavía no era consciente, como si no quisiese mirarse a sí mismo y reconocerse en la imagen, huye como sus habitantes andinos de las cámaras, como si se tratase de una máquina que les asusta, que les va a quitar algo, quizá la dignidad. Pero ahí están, para recordar lo vivido, para representar más allá de su identidad, sino para convertirse en símbolo de lo que le pasó a su familia, a su gente y a sus pueblos. Ahora, no serán llamados más por sus nombres, sino solo por lo que sus cuerpos representan, de su momento captado por la máquina extranjera de la fotografía, para la exposición futura en algún medio de comunicación, como los periódicos o los museos.

Fotografías en la esfera pública

La exposición de gran difusión no salió a la luz sino después de que se situara en los murmullos y conversaciones que se presentaban dentro de las paredes de muchos hogares peruanos, con voz pasiva y casi en silencio, en forma de solo pequeños recuerdos silenciados y apenas hablados, en donde los padres recordaban aquellas vivencias que no querían recordar. Sin embargo, fueron escuchados y se abrieron algunas ventanas hacia el pasado, fotografías que colgaban de hilos y cuerdas que se sostenían agarradas de techos acondicionados, planos, figuras, formas, listas para abrir la mente de quien se aproximara, de quien todavía ve esas visiones que le atormentan.

Un rostro se presenta en los pasillos que están debajo de aquellos techos viejos, es la fotografía de un hombre que quiere mirar directamente hacia nuestros ojos pero al mismo tiempo parece huir la mirada hacia abajo. Señala el texto que acompaña a tan impactante fotografía: Celestino Ccente, campesino oriundo de la localidad de Iquicha en la provincia de Huanta, Ayacucho, se recupera en el hospital de la ciudad de Ayacucho de las heridas de hacha que le infligieron presuntos miembros de Sendero Luminoso.” La tercera parte del espacio de la fotografía es llenada por una tela vieja que envuelve y se superpone al rostro de aquel hombre quitándole la humanidad al cortar el rostro mostrando una identidad a medias. Es la fotografía de un trapo viejo en primer plano sobre el rostro de un hombre masacrado en un segundo plano.

María Eugenia Ulfé dirá que es la fotografía de aquel a quien se le ha matado dos veces, según su artículo aparece en la fotografía “la imagen de un hombre adulto con la cabeza vendada y el ojo izquierdo entreabierto mirando fijamente a la cámara” (81–90). No es el cuerpo, sino el rostro con los brazos mutilados por la fotografía, por un cuerpo que no indica dónde está, ni que puede expresar nada más que lo que nuestra imaginación podría completar.

De todos modos se le ha llamado “campesino” y está en aquella ventana que conserva sus marcos, es decir la fotografía bidimensional, lo plano de la realidad, que indica que no es la realidad, sino un fragmento de una realidad que un día fue, un hombre vestido de aquello a lo que ha sido sometido. Susan Sontag señala que “las fotografías son un medio que dota de realidad (o de mayor realidad) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (3–26), nada hay más cierto que lo que señala Sontag, tomando en cuenta esta relación eterna entre la fotografía y la realidad, la cual no debe ser ignorada. De ese modo, se podría suponer, si esa fuera la palabra, porque lo deducible cae en suspicacias, que sus ropas, según el texto de la exposición lo delatan y no lo revelan, sino es que indican que no es un trabajador de la ciudad de Lima, tampoco un empresario, sino alguien del sector rural, vulnerable, una víctima no solo del hacha o machete que le pudo cortar o destruir parte del rostro, sino de la cámara fotográfica que se le interpuso a quien presionó el gatillo.

Oscar Medrano trabaja para la revista *Caretas*, y es el autor de esta fotografía. Su dedo tambaleó quizá por un segundo, pero no evitó hacer una de las fotografías más famosas y representativas de la época del terrorismo en nuestro país. Celestino Ccente, quizá no lo sabe, pero es conocido por gente del extranjero, así en esas condiciones como se muestra su imagen, la cual ha recorrido el Perú y el mundo. Su popularidad radica en la humillación y un pasar por alto los derechos humanos, sobre todo de una clase de personas que en la mayoría de casos están detrás del telón, los marginados, los relegados al último estrato, de aquellos que solo aparecen en la esfera pública en el momento en que algo malo sucede, sino es algo terrible. Quizá lo que más llama la atención es lo que no se ve, lo que está detrás del trapo que tapa parte del rostro de Celestino Ccente, a modo de un concepto que se evidencia hasta en la fotografía. Pero parece ir más allá, es decir que en la identidad de aquel hombre, hay un pequeño y crucial detalle que no debe pasar desapercibido a pesar de ser casi invisible. Como señala Nelson Manrique sobre uno de los aspectos que domina el conflicto armado, “la emancipación del campesino de la sujeción gamonal—que se consideraba cancelada con la reforma armada y la separación de los terratenientes tradicionales serranos—, por otra parte, permitía prever que la naturaleza de los enfrentamientos sociales fundamentales sería en adelante marcadamente clasista, pasando la cuestión étnica racial a ser más bien marginal” (323).

El mismo Manrique dirá que no hay más que una regresión en los sucesivos años, una regresión (324), que perjudicará la imagen de quienes aparecen en las exposiciones y reafirmará la cuestión étnica y racial, como un rezago de la colonia.

En el Perú, plantearse el problema del racismo desde cómo clasificar las razas, para decir que el mestizaje biológico generalizado ha liquidado las bases sobre las cuales se asentaba la discriminación racial, es poner todo de

cabeza. Hay una hipocresía, sutilmente encubierta donde la mayoría es partícipe y donde casi nadie lo devela, a tal extremo que se convierte casi en una barbaridad la idea de pensar en quienes están utilizando el mestizaje biológico general como para demostrar que no existe la discriminación racial en el país, que eso fue algo del pasado; sin embargo, ello implicaría un detalle que va mucho más allá, ya que implica el olvido de que en las relaciones entre los espacios mediáticos y los personajes que aparecen en ellos suele intervenir relaciones de imposición, marginación, discriminación y violencia.



Fuente CVR, 1983. (Archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003; también del archivo Caretas).

En 1969 el gobierno del general Juan Velasco Alvarado legalizará el término “campesino” para que reemplace el de “indígena,” su intención no es más que humana adjuntado la intención de eliminar el significado peyorativo que encierra el significado asociado a la ruralidad del personaje. La mirada a la fotografía de Oscar Medrano cae en esta sutil perspectiva cuando es llamado el “campesino” de Ayacucho, de la zona rural, marginada y explotada desde la colonia. “¡Miren a qué ha llegado el indígena, ahora que hay fotografía, su rostro no ha cambiado, ni su estado, ni su condición étnica!” (Manrique 332, las cursivas son nuestras). Presa del etnocentrismo imaginario, aquella “convicción que todas las sociedades tienen de que su cultura—entendida en el sentido más amplio del término—es superior a la de otros grupos humanos, suele provocar con frecuencia la discriminación

contra aquellos que son ajenos al propio grupo de referencia.” (Manrique 332). En consecuencia, a pesar de que la foto solo presenta un fondo silencioso, su paisaje se deduce y se recrea como un campo lleno de tierra donde se cultiva y donde se trabaja física y fuertemente con herramientas para conseguir los alimentos que serán vendidos en las ciudades. En la fotografía no hay tal representación, ni siquiera aparece el contexto, solo un fondo blanco que se oscurece y reafirma los pliegues de las telas, la ropa, la camisa a cuadros desarreglada. No parece ser un campesino a simple vista, no lo dice, la camisa no es oriunda, el polo o la chompa de hilo fino, no parece haber allí un campesino, no lo sabríamos sino fuera el texto que la acompaña. Pero sobre su rostro, hay una carga cultural de marginación, que viene desde la colonia y desde un gobierno virreinal, que ha insultado la apariencia del poblador del nuevo mundo, y la ha subordinado, a tal punto que ha creado hoy un imaginario reconocible, algo que está en la mente de un lector de imágenes que identifica, y señala quién podría ser la persona que aparece en aquella fotografía. Su rostro moreno, quemado por el sol del campo, señala una identificación racial, una víctima identificada por una raza (aunque no exista una raza como tal, según el campo de la biología, esta es real en cuanto al uso social que se le da). Allí el campesino quiere bajar la mirada no porque la baje, sino porque parece ser el comportamiento de alguien que debe estar en la subordinación según la historia del poder en el país, incrustado en lo más profundo de nuestra educación y de las redes de la reproducción de la cultura, endoculturación que pasa desapercibida, que se inscribe para participar de tal encomienda de difusión, explicando quizá lo que no es.

No solo quieren ser escuchados, sino también quieren ser vistos. Sus armas mediáticas del terror, se hacen cada vez más evidentes. Desde el punto de vista de quienes construyeron la muestra fotográfica, no se percataron que desde el punto de vista del agresor, que se sitúa en el corazón del conflicto interno, que aquellas fotografías solo revelan el logro de su poder y de su intención de causar miedo a la población. La relación entre terrorismo y miedo es crucial, si el miedo no es provocado, no es natural en los seres humanos, es una provocación cultural hacia la biología obediente. Además de los gritos, la imagen puede amenazar, y Oscar Medrano, podría ser el fotógrafo inocente, un mensajero del terror, mostrando lo que puede llegar a ser el campesino, el personaje del sector rural, que se rebela contra el poder de la violencia de grupos terroristas. No fue su intención seguramente, nadie parece ser dueño de sus inventos o descubrimientos, ni Albert Einstein pudo imaginar los desastres de la bomba atómica, ni mucho menos los efectos culturales y sociales que hallaría en el fin de sus descubrimientos. De todos modos, hay una cara oculta de la moneda, detrás del relato, la otra parte del miedo, aquella del éxito de quien ha ocasionado el atentado, quien ha desconfigurado los sentimientos, quien ha quitado la

estabilidad y la armonía del rostro de Celestino, finalmente, del rostro del campesino.

Hay quien señala que existen razas superiores e inferiores, como las antiguas clasificaciones de los evolucionistas o padres de la antropología como Edward B. Tylor o Henry Morgan, cuyos errores no fueron previstos, diremos que hoy aún persisten aquellas teorías y que se han vuelto parte de discursos que llenan de vida al aspecto más terrorífico del racismo. Y lo peor, quizá en el Perú, es que esta relación de superioridad es evidente en el conflicto armado y en las muestras fotográficas que pueden recrear la historia. Lo que pasa es que el racismo encubierto, por decirlo de ese modo, no es más que un racismo naturalizado, lo que radica trivialmente en las diferencias de color de piel, la forma de cabello, estatura, rasgos faciales, forma del rostro en especial la nariz, entre otros aspectos, pasa a ser un discurso que no despierta la crítica ni altera el orden de las cosas, es tan normal que a la luz de los medios de comunicación y programas de televisión que muestran personajes racializados, como el “negro mama” o la “chola Jacinta,” siempre son representados con objetos culturales como la vestimenta que los enmarca étnica o racialmente, aspectos casi indiferenciados en la realidad peruana. Finalmente, no solo se naturaliza la diferencia racial en los textos que acompañan la fotografía de Celestino Ccente, sino en la imagen que se proyecta de él y que al mismo tiempo es interpretada y reinterpretada en un marco racial y cultural. Al describir a Celestino Ccente se olvidan de la clasificación biológica del mestizo, del mestizaje del que la mayoría dice ser en el Perú, pero del que es negado cuando se requiere representar a alguien.

Es una de las fotografías más aterradoras que se presentará ante nosotros, dio la vuelta al mundo y recorrió los principales medios de comunicación del Perú. El personaje es más conocido como Celestino Ccente, a pesar de que su nombre verdadero es Edmundo Camana. Quizá no hubo un plan para ello, pero fue efectivo y resultó ser favorable para el terror que guarda la muestra fotográfica de *Yuyanapaq*. Su rostro, mostraba más que miedo, dejaba de lado cualquier composición o creación de parte del fotógrafo, lo que la hace más poderosa. Es un instrumento fuertemente alertador y eficaz en su movimiento, ya que relata mucho más de lo que se está observando. El miedo es provocado por lo que no se ve, lo que no se deja mostrar en la fotografía, lo que está fuera de los marcos o márgenes que encierra el contenido.

Por otro lado, un diálogo parece deducirse en otra fotografía, que enmarca cualquier diferenciación étnica o racial. La foto es menos directa y oculta el terror en el contexto, la deducción, la suposición de lo que podría pasar después de haber jalado el gatillo de la cámara fotográfica. Lo primero que podemos observar es una foto a color que parece recortada, ocultando a los personajes, mal enfocada, mal compuesta, como si el fotógrafo no fuera profesional. Solo utilizando la memoria y la lógica de nuestra cultura,

parecemos completar las líneas que forman los cuerpos humanos vestidos, parados, detenidos, como si hubiera una conversación. Alguien arrodillado, parece suplicar por algo, en nuestro contexto interpretativo parece que está rogando por su vida, en una posición subordinada frente a quienes parecen no estar en la posición para hacerlo.

La fotografía que se ha descrito en el párrafo anterior, es una muestra representativa del caso *Uchuraccay*, el cual fue uno de los más polémicos y difundidos por los medios de comunicación. Los personajes aparecen con otra vestimenta diferente a la de Edmundo Camana en la fotografía de Oscar Medrano. Nuestra educación señalaría que no son campesinos los que aparecen en la fotografía dentro del primer plano, mucho menos indígenas. No se ven sus rostros, pero señalan los textos presentes que intentan explicar cabalmente quiénes eran y qué pasó en ese lugar; que, ellos fueron los periodistas que se aventuraron a caminar por las zonas rurales que ya se decían que eran peligrosas en la década de 1980. Era sin embargo, el espacio rural en donde trabaja el campesino la tierra, que en el momento en que se tomó la fotografía, se había convertido en un campo de batalla. La tierra estática en aquel momento solo era escavada para enterrar cadáveres de aquellas infortunadas víctimas del conflicto. Aquellos hombres que nos dan las espaldas en la fotografía eran aquellos periodistas aventureros, jóvenes y ansiosos de las primicias; ellos, pertenecían a los principales diarios, llenos de su creencia de llevar un revestimiento profesional que podría haber sido pensado como un escudo protector, pero que en ese momento no funcionó. Su espíritu se encontró cara a cara con la realidad de lo que estaba sucediendo en aquel Perú profundo, que en ese momento se había convertido en el infierno, no solo para los cristianos, sino para los de otra fe.



Fuente: CVR, 26/01/1983. (Archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003).

El conflicto se hace evidente en esta fotografía, aunque este término puede tener muchas aristas que se pueden extender hasta los confines del universo y el origen humano, aquí se acota a un conflicto social y cultural, que podríamos definir siguiendo a Coser, el conflicto social se caracteriza por ser “la lucha o reclamo por obtener valores, estatus, poder, o recursos en los cuales los objetivos de las partes son neutralizar, herir o eliminar a sus rivales.” Añade Alejandro San Martín que el conflicto será una “situación en la cual un grupo de seres humanos (tribu, grupo étnico, lingüístico, cultural, religioso, socioeconómico o político) se empeña en una posición consciente contra otros en lo que es, o parece ser, la búsqueda de objetivos incompatibles o excluyentes” (Fundación Friedrich Ebert 21). Ello aclara el panorama sobre los dos bandos que se diferenciarán por la vestimenta, no por el rostro ni el color de piel casi imperceptible, sino por otra vez los objetos culturales y materiales, de a quienes se le atribuye cierta vestimenta y a quienes otra.

En la fotografía se muestran los cuerpos de siete personajes incompletos, que solo se llegan a completar con la imaginación y la lógica de trabajo de nuestra psicología, en relación a un principio de continuidad de los objetos. La mitad de la fotografía nos revela el paisaje, no es concreto ni hecho por el hombre sino un pasto frío y oscuro, lleno de tierra y piedras, parece ser obra de la naturaleza evidenciando el campo, aquel sector rural, que contrasta con la ropa de aquellos tres personajes que aparecen dándonos la espalda en un primer plano. El personaje del medio se convierte en un símbolo de la piedad, de la petición del perdón, del arrepentimiento, a pesar de ello, no sabemos cuál fue su pecado. Eran los minutos antes de su ejecución. En esta ocasión, no solo el personaje llegará a ser la víctima del terror sino el mismo autor de la imagen fotográfica, como si se tratara de un sacrificio no voluntario, que carcome poco a poco la valentía de quien está tomando en sus manos la cámara fotográfica, el miedo se transmite no solo de los otros dos personajes que acompañan al suplicante sino de un cuarto personaje que se encuentra detrás del lente, Willy Retto, en sus últimos momentos de vida.

Los personajes que aparecen en la fotografía fueron identificados por la CVR:

Sánchez (pantalón crema), Sedano (de rodillas), y Gavilano (blue jean). El 26 de enero de 1983, campesinos de Uchuraccay asesinaron, en esa comunidad ayacuchana, a los periodistas Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de El Diario de Marka, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de El Observador, Jorge Sedano de La República, Amador García de la revista Oiga y Octavio Infante del diario Noticias de Ayacucho. Junto con los hombres de prensa también fueron asesinados el guía Juan Argumedo García y Severino Morales Ccente, un comunero uchuraccaíno. Los ocho periodistas y el guía habían viajado hasta las

alturas de Huanta, desde la ciudad de Ayacucho, para verificar la ejecución de siete supuestos senderistas perpetrada por campesinos de Huaychao y Macabamba. Luego de ser ultimados, los periodistas fueron enterrados en cuatro fosas superficiales ubicadas en los alrededores de la comunidad. El 30 de enero la noticia llegó a los medios de comunicación masiva. Los familiares de las víctimas, periodistas de distintos medios y algunos líderes políticos viajaron hasta la ciudad de Ayacucho.³

Aquí, el campesino ya no es la víctima sino el agresor, aquellos personajes que aparecen en segundo plano, casi borrosos y tapados por los periodistas, no son identificados, son casi invisibles e inencontrables. Se reconocen apenas por los pies desnudos, la pollera roja de una mujer, una tela que parece un poncho, pero nada más. A pesar de la gran controversia para identificar a los asesinos, ya que se dudaba si eran campesinos o senderistas, la comisión determinó después de una profunda investigación que fueron los comuneros.

La muerte de periodistas llenó la página principal de todos los diarios, causó pánico en la población y demostró el poder del terror independientemente de los autores de tales actos, y de la intención de los fotógrafos. No había autor ni composición en una primera instancia, se mostró la imagen tal cual era, mientras que los textos tardaron en llegar o se contradecían entre ellos, la imagen respiraba y expulsaba terror. La difusión mediática fue al extremo e incrementó el propósito del terrorismo, o característica principal. La imagen se presentaba a sí misma, y provocaba efectos en la sociedad y, específicamente, en el individuo lector.

El tema central de la fotografía parece recaer en el conflicto, pero de un tipo sociocultural. Pero si este aspecto no es definido, cabe a muchas interpretaciones que se han hecho sobre a lo que se dice cultura, de ese modo, no hacemos de lado lo que para Herskovits fue cultura, como él dice “una cultura es el modo de vida de un pueblo; mientras una sociedad es el agregado organizado de individuos que siguen un modo de vida dado. En términos aún más simples, una sociedad se compone de gente; el modo en que se comportan es su cultura” (citado en Kroeber 97), esta definición será precisada con Kroeber y Kluckhohn, quienes señalan que la “cultura consiste en patrones (*patterns*) explícitos e implícitos, de y para un comportamiento adquirido y transmitido por símbolos, el que constituye las realizaciones que distinguen a los grupos humanos, incluyendo su encarnación en artefactos; el meollo central de la cultura consiste en ideas tradicionales y específicamente en los valores vinculados a ellas; los sistemas culturales pueden, por un lado, considerarse como productos de la acción y por otro lado como elementos que condicionan la acción futura” (Kroeber 357). Por otro lado, tenemos una versión adaptada al caso peruano, donde “la cultura podría ser definida como el acumulado conjunto de soluciones a problemas surgidos en el desarrollo

de la sociedad. Estas soluciones incluirían no solamente las respuestas técnicas a los retos históricos, sino—y quizá resulte más importante—la organización del enfrentamiento de la sociedad con la naturaleza y del hombre con otros hombres; es decir, la creación, el procesamiento y la transmisión de conocimientos” (Golte 59). De todos estos conceptos se difiere la formación de un punto de vista del cual se proyecta un pensamiento encerrado desde el marco teórico de quien mira, de quien se identifica según los rasgos que caracterizan la cultura en términos más complejos. Sin embargo, llama la atención el exceso de Golte al señalar el conflicto inmerso en la palabra “enfrentamiento” que él utiliza en cuestión cultural. En consecuencia, el enfrentamiento cultural de dos grupos diferenciados en la fotografía, tendrá una resolución caótica para el bando que se creía protegido por ser la prensa.

Sin embargo, otra fotografía hecha por un fotógrafo anónimo, continuaba la historia de los periodistas. El desenlace y final de los cuerpos parados y de aquel arrodillado, con indicaciones de vida, era trágico. Los cuerpos esta vez desnudos, inmóviles, finalizaban el trágico acontecimiento. El diario *El Peruano*, publicó la fotografía días después de lo sucedido. Mostraba los cuerpos mutilados, presas de la masacre, en símbolo de la muerte. Se sumaba la violencia a lo cultural, como si la primera fuera parte de, en su sentido más estremecedor, con un desenlace terrible. En ese sentido “la violencia está presente cuando los seres humanos están siendo influenciados de tal manera que sus actuales realizaciones somáticas y mentales están por debajo de sus realizaciones potenciales,” siguiendo la definición de Galtung (citado en Fundación Friedrich Ebert 63). Lo que pasaba de acuerdo a esta definición, es que los personajes que conforman un grupo étnico dentro del marco de la fotografía es que se vieron impedidos de seguir elaborando de manera plena los conocimientos que les permitían desarrollar todas sus potencialidades. Haciendo algo que rompía los esquemas de quien sea, al tener en mente a un siempre campesino representado como trabajador de la tierra; cómo podríamos imaginarnos a un campesino cargando armas y haciendo arrodillar a unos periodistas; era imposible pensarlo. El campesino había cambiado brutalmente su modo de ser representado y bajado todavía a una posición más baja de la jerarquía social del país en la cual se encontraba. Ahora era una amenaza latente, un nuevo peligro, que la gente de la costa no se imaginaba que existiese. Su propaganda del nuevo enemigo, visto como ignorante, fue vendida y distribuida por todos los medios de comunicación, incluso el primer informe de la CVR reforzó tal afirmación al señalar la ignorancia de los campesinos al decir que se habían confundido y tomado las cámaras fotográficas de los periodistas como armas, y que por este desconocimiento habían pensado que eran terroristas y por ello los mataron; ingenuo detalle, que costó la reelaboración y reinterpretación de los datos del caso.



Fuente: Diario *El Peruano*, 30/01/1983. (Archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003).

El fotógrafo que presenció la exhumación de los cadáveres parece haber caminado entre los cuerpos buscando el ángulo, las sobras y la posición adecuada para retratar la muerte descubierta. Los periodistas muertos fueron sacados de las fosas donde los habían enterrado después de la matanza, instantes antes de aquella fotografía que tomó Willy Retto. Ahora Retto es fotografiado sin poderle preguntar algo, su cuerpo toma importancia más ahora, y se convierte en un personaje visible pero sin vida. El blanco y negro solo refuerzan los sentimientos de compasión del lector, de quien mira. En la siguiente fotografía se muestra a los presuntos autores del crimen de Uchuraccay, donde fueron asesinados ocho periodistas y dos comuneros, ellos son presentados como campesinos nuevamente:

En octubre de 1984, Dionisio Morales, Simeón Aucatoma y Mariano Ccasani, campesinos de la comunidad de Uchuraccay acusados, en la corte de Huamanga, ciudad de Ayacucho, por el asesinato de ocho periodistas y dos comuneros perpetrado el 26 de enero de 1983, se enfrentan a Óscar Retto, padre de uno de los hombres de prensa fallecidos. El 9 de marzo de 1987 un Tribunal Especial emitió una sentencia que condenó, bajo el cargo de homicidio simple, a Dionisio Morales, a Mariano Ccasani y a Simeón Aucatoma a las penas de diez, ocho y seis años de prisión, respectivamente. El 29 de diciembre del mismo año Simeón Aucatoma Quispe falleció de tuberculosis en el penal de Lurigancho, en Lima.⁴

La fotografía fue tomada por la cámara de Vera Lentz, una de las fotografías que estuvo en la organización de la muestra de Yuyanapaq, quizá una de las fotografías vivas más representativas de la época de la violencia política del Perú.



Fuente: CVR, 1984. (Archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003).

Sus cuerpos parecen apenas sostener una cabeza que se les viene abajo, sus miradas tienden evidentemente dirigirse hacia abajo, como perdidas. Sentados y vestidos nuevamente de aquella ropa que a pesar de que tiene un origen junto al invasor colonial, son ahora relacionados a la construcción visual del campesino. Otra vez, señalan a tres campesinos frente a Oscar Retto, el padre de una de las víctimas. Están esperando sus penas, el peso de una ley y de un poder que solo apareció después del hecho cometido. Ahí, aquellas ventanas del fondo, que aparecen en la fotografía solo parecen evocar a la cárcel, que se convertiría en la tumba de uno de ellos. Una posición de sumisión parece aceptar la culpa y someterse a lo que no entienden o a lo que no pueden cambiar.

Por lo menos se encontraron los cuerpos de aquellos periodistas, sus familiares pudieron verlos con el dolor que conllevó aquella acción, que seguramente habrá provocado tristeza que no se puede describir con las palabras de los textos, ni con imágenes. En otros casos, como evoca la siguiente fotografía, no se pudieron hallar los cuerpos de mucha gente desaparecida.



Fuente: CVR, Vera Lentz, 1984. (Archivo fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003)

Esta foto representativa de la exposición de Yuyanapaq se ha convertido en símbolo de la gente que sigue con la esperanza de encontrar los cuerpos de sus seres queridos que fueron raptados por el monstruo del terror. Aquellas manos sostienen una fotografía, es la fotografía dentro de la fotografía, y el personaje que aparece dentro no es identificado, no aparece su nombre en ninguna parte, se le borra o quizá la fotógrafa no llegó a preguntarle. El texto señala: “Una mujer muestra la foto de un familiar desaparecido en Ayacucho, en 1984.” En una dramática lucha por conocer la suerte de sus familiares no habidos y denunciar a los responsables de sus desapariciones, esposas, madres y hermanas de víctimas de la violencia peregrinaron por cuarteles, instituciones del Estado y medios de comunicación. Ante la ineficacia de sus esfuerzos individuales, el 2 de setiembre de 1983 un grupo de mujeres ayacuchanas formó la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desparecidos del Perú (ANFASEP). Al terminar el año, la asociación había reportado 600 casos. Se trata de algo representativo que sucedió con muchas personas, que va más allá del nombre y de la individualidad, un dolor común, y una desesperanza que atormenta después de la muerte. Algunos señalan “prefiero ver a mi hijo muerto, antes de no saber su paradero, si es que está vivo y vivir con la idea de no saber lo que le ha pasado.”⁵ La imaginación que provoca al lector, es más angustiada, más dramática y con un efecto tan fuerte, que inunda inseguridad. Aquí, el terror tiene una máxima expresión, se mezcla con la esperanza de estar vivo, juega con el sentimiento, enloqueciéndote poco a poco, al no saber si está vivo o muerto, se detiene entre la línea de la vida y la muerte, entre la ambigüedad e inestabilidad de una psicología vulnerable.

La imagen sin texto

La imagen sin texto puede evocar el terror, puede ser un medio por el cual el terror se difunde llegando a los confines de la interpretación. No dice nada por sí misma, se construye a través de nuestra interpretación personal, evocando recuerdos, vivencias y espacios imaginados o reales. La exposición de *Yuyanapaq* es un claro ejemplo, es un proyecto actuando por sí mismo, es decir, que va más allá de lo que proyectaron sus autores, o de lo que quisieron comunicar, como si tuviera vida propia y caminara con la interpretación de sus textos e imágenes.

María Eugenia Ulfe señala que las fotografías de Yuyanapaq, que si “bien fueron tomadas en su gran mayoría por reporteros varones enviados a provincia, buscaron convertirse en el lenguaje visual que acompañó la entrega del *Informe Final* de la CVR—es decir mostrar los rostros y las historias de la guerra interna” (Ulfe 83). Pero como hemos reflexionado y analizado en el artículo, esto va más allá, y cae en un juego de interpretaciones que se aferran a los esquemas mentales de lo que se configura como la cultura, el conflicto y temas raciales, en sus más sutiles aspectos visuales e interpretativos. Es decir, cómo estos factores van a determinar la lectura, tanto del texto como de la imagen, vistos desde la misma cultura que separa racialmente y conflictivamente a los grupos humanos que la conforman, ello incluye a los mismos autores de la muestra de Yuyanapaq.

Más de cien mil personas visitaron Yuyanapaq en los días previos y posteriores a la entrega del *Informe Final* de la CVR en el 2003. Era esta muestra, finalmente, un almacén visual que coadyuvaría al relato histórico del *Informe Final*, y daría un punto de vista diferente desde lo visual. La CVR informó que fueron 69,280 víctimas fatales que dejó el conflicto armado interno. La zona rural la más afectada, señalando los departamentos de Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín con más del 75 por ciento de esas víctimas. Este porcentaje equivale al trapo que oculta ese rostro de Camana, que representa a esa población invisibilizada, que solo aparece sin nombre y en condiciones trágicas en los medios.

Notas

1. Ver *Informe Final* CVR en: www.cverdad.org.pe/. Consultado 20 de Julio del 2014. Documentos de carácter público y con autorización de reproducción.
2. La Universidad de Yale, publicará un folleto para Estados Unidos titulado “*Yuyanapaq: To remember.*” *The Council on Latin American & Iberian Studies*. www.yale.edu/macmillan/lais/YuyaExhibitBook.pdf. Consultado el 24 de junio del 2014.

3. Ver CVR en:
www2.memoriaparalosederechoshumanos.pe/apublicas/galeria/detalle.php?id=PREperuan001. Consultado el 24 de junio de 2014.
4. Ver *Informe Final* CVR en:
www2.memoriaparalosederechoshumanos.pe/apublicas/galeria/detalle.php?id=PRIVl entz02. Consultado el 24 de junio del 2014.
5. Testimonio de una víctima del terrorismo recogido en una entrevista realizada en mayo del 2011 por el autor.

Obras citadas

- Belay, Raynald, et al. *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: IEP, IFEA, REDCCSS, Embajada de Francia, 2004. Impreso.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). *Informe Final*. Lima: CVR, 2003. Web. 20 Mzo. 2014.
- _____. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008. Impreso.
- Coser, Lewis. *The Functions of Social Conflict*. Glencoe: Free Press, 1956. Impreso.
- Crane, Susan A. "The Conundrum of Ephemerality: Time, Memory, and Museums." *A Companion to Museum Studies*. Ed. S. Macdonald. Oxford: Blackwell, 2006. 98–110. Impreso.
- Edwards, Elizabeth. *Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford & New York: Berg, 2001. Impreso.
- Fundación Friedrich Ebert. *Siete ensayos sobre la violencia en el Perú*. Lima: Asociación Peruana de Estudios e Investigaciones para la Paz, 2000. Impreso.
- Golte, Jürgen. "Qué es la cultura frente a la historia." *La Revista* 4, 1980. Impreso.
- Kaplan, Flora E. "Exhibitions as communicative media." En E. Hooper-Greenhill, *Museum, Media, Message*. London & New York: Routledge, 1995. 37–60. Impreso.
- Kroeber, Alfred. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books, 1952. Impreso.
- Lury, Celia. *Prospectic Culture: Photography, Memory and Identity*. London & New York: Routledge, 1998. Impreso.
- Macleod, Suzanne, Laura Hourston Hanks, Jonathan Hale. *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. London & New York: Routledge, 2012. Impreso.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: La violencia política en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. Impreso.
- Mayer, Enrique. "Uchuraccay y el Perú profundo de Mario Vargas Llosa." *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana II*. Ed. Degregori, Sendón y Sandoval. Lima: IEP, 2012. 146–200. Impreso.
- Medrano, Oscar. "Lucanamarca, 30 años después: La larga agonía de Edmundo Camana." *La República*. Lima, 5 Abr. 2013. Impreso.
- Pearce, Susan. "William Bullock: Inventing a Visual Language of Objects." *Museum Revolution: How Museums Change and Are Changed*. Ed. Knell, McLeod y Watson. New York: Routledge, 2007. 15–29. Impreso.
- Poole, Deborah. *Visión, raza y modernidad*. Lima: CasaSur, 2000. Impreso.
- Portocarrero Maisch, G. *Razones de sangre: Aproximaciones a la violencia política*. Lima: PUCP, 1998. Impreso.

- Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo, y América Latina." *Perú indígena*. 13.29 (1992): 201–246. Impreso.
- Rodríguez, David y Limbergh Herrera. *Imagen de la muerte*. Lima: Línea Andina, 2007. Impreso.
- Scaletti Cárdenas, A. "Notas sobre arquitectura, odio y reconciliación." *El odio y el perdón en el Perú*. Ed. Claudia Rosas. Lima: PUCP, 2009. 271–295. Impreso.
- Scott, Clive. *The Spoken Image: Photography and Language*. London: Reaktion, 1999. Impreso.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. Impreso.
- Uffe, María E. "Dos veces muerto: la historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o Edmundo Camana." *Memoria y Sociedad* 17/34, 2013. 81–90. Impreso.

Castillo Torres, Daniel E. and Rosa Núñez Pacheco. "Mirada de la memoria, textos y contextos sobre *Yuyanapaq*." *Conflicto armado y políticas culturales de la memoria en el Perú*. Ed. Carlos Vargas-Salgado. *Hispanic Issues On Line* (Spring 2016): 84–103. Web.