



*Más allá de la palabra.
Miedo y subversión del miedo
en los retablos de Sendero Luminoso
y la muestra fotográfica Yuyanapaq*

por Karín Chirinos Bravo

RESUMEN: En 2003 el informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación CVR de Perú concluyó que la cifra más probable de víctimas fatales durante las dos últimas décadas del siglo XX superaba los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado. El filósofo y catedrático Mario Montalbetti miembro de la CVR emitió dos informes uno verbal y otro visual y la brecha entre ambos generó preguntas epistemológicas y políticas relativas al estatuto general de la verdad sobre la violencia sufrida en esos años en el Perú “¿Dónde estaba el significado del sucedido? ¿Se encontraba en la palabra que testimoniaba o en la imagen que conmovía? ¿Qué es lo que cada uno de los dos informes intentaba comunicar? ¿Qué discurso de la memoria aparece en estos? ¿Qué tipo de lenguaje se escoge para dar cuenta de lo sucedido y para construir un relato acorde a la experiencia de las víctimas?” (Montalbetti 147).

Tomando como premisa estas interrogantes, analizo dos archivos visuales que testimonian el horror vivido en Perú durante las dos últimas décadas del siglo XX: los *Retablos de Sendero Luminoso* y la *Muestra Fotográfica Yuyanapaq*. Intentaré comentar



estos dos dispositivos artísticos como expresiones artístico políticas de lo que Giorgio Agamben llama ética del testimonio, presupuesto que elabora a partir de la experiencia de Primo Levi, es decir un acto mediante el cual un autor testimonio se hace responsable de lo que representa, pues se trata tanto de *revelar* una verdad desconocida (que pertenece a una persona que no está viva) como de *fundar* una nueva gama de posibilidades de representación y actuación sobre lo real (Agamben 27).

Iniciaré con la descripción de estos dos artefactos artísticos como archivos de memoria y repertorios (memorias encarnadas) que materializan el horror vivido por cuerpos ausentes. Seguidamente demostraré cómo estos dispositivos han contribuido a repolitizar la mirada y performar una sociedad que poco a poco se va reconociendo como un colectivo de personas unidas a través de su vulnerabilidad en resistencia al horror, eslabón principal para lograr la reconciliación nacional.

ABSTRACT: In 2003 the final report of the Truth and Reconciliation Commission TRC of Peru concluded that the most probable number of fatalities during the last two decades of the 20th century exceeded 69 thousand peruvians killed or disappeared at the hands of subversive organizations or by agents of the State. The philosopher and professor Mario Montalbetti, a member of the TRC, issued two reports, one verbal and the other visual, and the gap between the two generated epistemological and political questions regarding the general status of the truth about the violence suffered in those years in Peru "Where was the meaning of what happened? Was it found in the word that testified or in the image that moved? What was each of the two reports trying to communicate? What discourse of memory appears in these? What type of language is chosen to give an account of what happened and to build a story according to the experience of the victims?" (Montalbetti 147).

Taking these questions as a premise, I am interested in analyzing two visual archives that bear witness to the horror experienced in Peru during the last two decades of the 20th century: The Retablos de Sendero Luminoso and The transmedia photography project *Yuyanapaq*. I will try to comment on these two visual archives of memory following the particular contribution to the project of an ethics 'after Auschwitz' that Giorgio Agamben makes in his evocative reconsideration of testimony as an ethics of witnessing the collapse of the human and inhuman. The speech of testimony is instead best named ethical. I will demonstrate how these visual archives of memory have contributed to re-politicize and to perform a society that is recognized as a collective of equals, a little step in the search for a reconciliation apparently still distant.

PALABRAS CLAVE: memoria; retablos; subversión; testimonio; *Yuyanapaq*

KEY WORDS: memory; retablos; internal armed conflict; testimonio; *Yuyanapaq*

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven
(Degregori 20)

EL OBJETO, EL ARCHIVO Y LA ÉTICA DEL TESTIGO

Como escribe Jacques Derridá en la obra *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* de Anna María Guasch: "No habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de olvido" (30). Es por esto, que tanto historia como memoria son de suma importancia y cuyo enfrentamiento es sumamente enriquecedor, ya que es efectivamente de estas fuerzas y de dicha fusión que se han nutrido ciertos artistas en busca y desarrollo, por ejemplo, del arte mnémico o de archivo.

Es a principios del siglo XX en que se genera el traspaso de la representación del objeto (figurativo o abstracto) a la utilización del objeto en su materialidad sin muchas veces ser incluso modificada, con el fin de instalar la discusión sobre los cánones estéticos y de centrar la mirada en el exterior de la obra más que en su interior fijando la mirada en la situación artística contenedora, más que en la obra de arte en sí. Es en definitiva el paso de la representación a la presentación, siendo Marcel Duchamp el máximo exponente y propulsor de esta nueva inquietud y tensión que se genera entre el arte y la vida: "Pasar de la representación a la presentación del objeto y sus restos responde a un cambio de discurso" (Duchamp 18). Es la vida que se instala y se hace evidente en el arte a partir del siglo XX, con la ampliación de sus límites y la incorporación de los objetos y fragmentos extraídos de lo cotidiano, considerados estos últimos como portadores de huellas y presencias de los individuos, como señala Marta Arroyave Ruíz:

Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieren otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria; es decir, los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio. Son la brújula y la guía de regreso para encontrar el camino hacia lo ya habitado (106).

El Artista Mnémico-Objetual busca abrir y no cerrar, preguntar y no responder, rescatar y no desechar, valorar y no menospreciar, recordar y no olvidar, permanecer y no transitar. Para esto y más, es que estos objetos han sido creados. Así es posible



encontrar el conocido Teatro de Objetos¹ en donde la metáfora teatral, se hace evidente cuando se logra la transformación de estos artefactos en algo nuevo, cuando se logra convertir algo cotidiano en un objeto virtuoso que ha pasado por un proceso de resignificación. Estos artefactos de memoria exigen un profundo trabajo de observación, consideración, animación y experiencia para con el objeto, el cual se basa principal e inevitablemente en el rescate de su historia y memoria, para desde este espacio resignificar y transformar, ya sea su cuerpo físico como su alma.

Es precisamente sobre la necesidad del rescate de la historia y la memoria de los ausentes de lo que nos habla Giorgio Agamben en su conocido libro *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* de 1998 (2005). Agamben analizando el horror de Auschwitz propone como primordial volver al testimonio de las víctimas y escuchar lo que denomina *laguna* entendida como aquello que no pudo decir el prisionero común porque sencillamente está muerto; Agamben sitúa al testigo entre el adentro y el afuera; para el autor, el verdadero testigo, el "*testigo integral*" como él mismo lo denomina, son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo; son los que "han tocado fondo, los musulmanes,² los hundidos. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar por delegación, testimonian de un testimonio que falta" (Agamben 34). No es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior, pero tampoco es posible hacerlo desde el interior. Agamben otorga al testigo sobreviviente un estatuto muy particular; en el sentido de ocupar la posición de aquel que habla por delegación; habla de una experiencia que no alcanzo a atravesar en toda su completud, y de una experiencia además, estructuralmente por fuera del lenguaje.

¹ El Teatro de Objetos se gesta no necesariamente de forma consciente, sin embargo, es una manifestación de estos tiempos. Cuando Marcel Duchamp colocó un orinal en un museo, sin cambiar su naturaleza, lo transformó en especial y extraño. Fue entonces una forma de redescubrir el objeto. "El Teatro de Objetos es el arte del redescubrimiento. Su particularidad remite a un universo escénico en el cual se pone en juego un replanteo de la cura del actor y sus formas de trabajo más tradicionales. Esto genera una dinámica especial sustentada en el predominio visual y las posibilidades expresivas de los objetos (Ferreira 8).

² En el segundo capítulo El Musulmán, Agamben aborda la paradoja del "testigo integral" de la Shoah (שואה). El verdadero testigo de lo sucedido no es aquel que interno en un Campo de Exterminio sobrevive y cuenta lo recordado, sino el de aquellos que han sido llevados al límite biológico. Mediante una serie de castigos corporales y psicológicos específicos, los guardianes de los campos crearon una serie de pelotones que apartaban del resto de prisioneros. Tras un tiempo determinado, todos ellos anulaban sus respuestas corporales a cualquier tipo de estímulo. El resultado, según palabras de aquellos que los observaban, era el de unos cadáveres apenas capaces de moverse, restregados por el suelo, tiritando de frío y sufriendo continuos espasmos corporales. Vistos desde lejos, parecían musulmanes orando. Sin embargo, la mayoría de ellos acabaron muriendo y muy pocos llegaron a sobrevivir. Ellos son, "los musulmanes" los "testigos integrales, perfectos, de la Shoah. Su relato es el único válido que debemos tomar para comprender lo sucedido". Agamben se da cuenta del problema que implica tal afirmación, ya que genera la paradoja de que el único testimonio válido es el de aquellos que no son capaces de testimoniar lo sucedido (Agamben 42-43).



Lo cierto es que la diferenciación entre un testigo primario y otro secundario le sirve como estrategia argumentativa para refutar al proyecto biopolítico. Si el objetivo del proyecto biopolítico consiste en producir la escisión que separa al viviente del hablante, el testigo constituye la prueba de la imposible posibilidad de esa separación. Es posible establecer una división, pero no una separación. El testigo sobrevive a la división entre hombre y musulmán, en este sentido viene a constituir aquello que resta entre el hombre y el no-hombre; pero no en tanto sustrato o sedimento sino como un “entre ellos”.

Así comentar los testimonios de los sobrevivientes es de alguna manera interrogar aquella laguna; tratar de escucharla y de esta manera intentar corregir los testimonios ya dados, comprenderlos de maneras diversa, para poder escuchar lo no dicho. En ese sentido los dos archivos visuales que se analizan: los *Retablos de Sendero Luminoso* y la *Muestra Fotográfica Yuyanapaq* siendo recordatorios de vidas ausentes, recrean, simbolizan y recuperan a las víctimas los y las “no hombres ni mujeres” que no pueden declarar el horror vivido, estableciendo de esta manera nexos entre la vida y la muerte, lo explicable y lo inexplicable. Siendo el horror un elemento sin igual en la cultura porque aparece como fenómeno sensible, perceptible ante una conciencia, estos dos archivos de memoria de las víctimas del horror suponen para la experiencia humana un poderoso “imput” energético que afecta a los sentidos moviendo y promoviendo preceptos, conceptos y afectos; pero también destruyéndolos y reinventando nuevas subjetividades.

LA MUESTRA FOTOGRÁFICA YUYANAPAQ - PARA RECORDAR

El primer archivo visual del horror en análisis es la muestra fotográfica *Yuyanapaq Para recordar* desarrollada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en 2003, esta muestra visibiliza mediante imágenes y testimonios uno de los periodos más dramáticos de la historia republicana del Perú: el periodo de violencia o conflicto armados interno vivido entre 1980 y 2000 que costó la vida de casi 70 mil personas. La muestra está dividida en los cinco momentos: Inicio de la violencia armada (17 de mayo de 1980–29 de diciembre de 1982); La militarización del conflicto (29 de diciembre de 1982–19 de junio de 1986); El Despliegue nacional de la violencia (19 de junio de 1986–27 de marzo de 1989); Crisis extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal (27 de marzo de 1989–12 de setiembre de 1992); Declive de la acción subversiva, autoritarismo y corrupción (12 de setiembre de 1992–30 de noviembre de 2000). Las 300 fotografías que componen *Yuyanapaq* fueron seleccionadas entre 1600 fotos que componen el Banco de Imágenes, del proyecto de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.



Uno de los criterios con los cuales se realizó la selección tiene relación con el principio base acordado por las curadoras quienes asumieron 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]” (Mohanna, en Sastre 38). Ellas reconocieron que los hechos que las fotografías evocarían eran acontecimientos recientes y que, por ello, al momento de exponer el rostro de una víctima, cabría la posibilidad de que un familiar lo reconociera. Respecto a este punto, una de las curadoras la fotógrafa Nancy 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’” (en Sastre 40). 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 Chungui, 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” (Mohanna, en Sastre 44). Se volvió más importante entonces 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 ochenta y noventa. Estas fotografías se alejan de la lógica periodística, del objetivo de narrar un evento noticioso, sensacionalista y más bien se potencia su capacidad de evocar los recuerdos del horror vividos por los asistentes y los sujetos ausentes que protagonizan las fotos.

Como escribe Roland Barthes

si bien la imagen fotográfica no es lo real es por lo menos su analogon (semejante) perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía [...]Por otra parte, la misma fotografía no es solamente percibida, recibida, sino también *leída*, relacionada más o menos conscientemente por el público que la consume, con una reserva tradicional de signos (Barthes 88).

En el caso de la muestra *Yuyanapaq* la función semántica se divide en dos partes: por un lado, el montaje de las fotografías y la disposición de los textos escritos que las acompañan permiten crear una narración del desarrollo de la guerra interna vivida. Por otro lado, la visibilización del espectro, de cuerpos ausentes, del horror vivido tiene también que ver con lo que describe Giorgio Agamben cuando escribe: “el rostro no es *simulacro*, es *simultas*. Captar su verdad significa aprehender no la semejanza, sino la *simultaneidad* de las caras, la inquieta potencia que las mantiene juntas y las une” (Agamben 86). Es decir esta simbiosis foto - opinión no deja indiferente a los



espectadores y toca las íntimas cuerdas de la conciencia, el título "Para recordar", traducción española de *Yuyanapaq*, no evoca espanto, sino que pone a las víctimas en el centro, ofreciéndoles la posibilidad de narrar la otra historia, lo que no se podía hablar y, hasta entonces, "era mejor callar".

La foto de la carátula del libro es manifiestamente una foto compuesta por la autora, casi al estilo de la fotógrafa italiana Tina Modotti, su composición es de extrema austeridad: bastan las manos visiblemente marcadas por el trabajo campesino y una foto de carné para transmitirnos las ansias, el dolor, la petición y también la esperanza de esa mujer invisible que busca a su familiar. La verdad de esta fotografía, mil veces reproducida en todos los tamaños, desde postal, no reside en el "así fue" de un momento fugaz captado por la cámara, sino en el resumen, que la fotógrafa logra representar simbólicamente, de una situación generalizada de desapariciones forzadas en esos años en la región de Ayacucho.³ La fotografía se acerca en este sentido a lo que ha acompañado a la historia de la fotografía desde sus inicios: el "re-enactment" o reconstrucción, re-escenificación de un hecho realmente ocurrido, pero que no pudo ser fotografiado. Esta foto no solo permite un rescate ético de la banalidad del mal acaecido en Perú durante los años que duró la guerra interna sino que, a través de la resonancia del dolor del *otro* vulnerable y ausente se produce un malestar en quien lo observa y este sentimiento que es contrario a una determinada subjetividad política, social y culturalmente performada, desde donde se tiende a normalizar el dolor del *otro* y se nos hace indiferentes frente a una inequitativa distribución y acceso a los derechos fundamentales, crea tensión y permite iniciar a cuestionarnos ciertos repertorios culturales normalizantes.

De hecho, como afirma Georges Didi-Huberman, preguntarnos cómo nos mira, cómo nos piensa y cómo nos toca cada imagen es necesario por la innegable potencia política, histórica y poética que hay en ella. "Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella" (Didi Huberman, *Lo que vemos* 115) y es esta cualidad de mónada lo que nos permite entender por qué una imagen arde en cuanto expone, pero también punza en cuanto esconde. La imagen documenta un tiempo, un padecimiento, una experiencia, pero al montarla y desmontarla, al ponerla en relación, permite cuestionar y dinamitar un tiempo histórico, permite leer "a contrapelo" la narración histórica, la memoria que ha quedado inscrita o velada en ella.

³ Como sostiene Didi Huberman hablar de la imagen del objeto, del cotidiano al artístico, supondría hablar, de imágenes dialécticas en las que ver lo visible (reino de lo retiniano) y mirar lo visual (lo mental, semiótico) es tender ese puente entre los sentidos sensoriales y los sentidos semióticos. El objeto vaciado de sentido se llena de significado, se llena de marcas, palabras, pensamientos, huellas. "No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de memoria..." (Didi Huberman, *Lo que vemos* 115).



Estos documentos visuales sorprenden y son a la vez emblemáticos porque sintetizan el dolor, la soledad, el desarraigo; pero también la capacidad de respuesta frente a la violencia: el coraje, la resiliencia, la solidaridad. Vemos, así, en estas páginas, el dolor insoportable de las viudas, pero también una mano que enjuga sus lágrimas, unos brazos o un pecho que contienen su pena.

Tal vez más terribles, son las imágenes de soledad. Una mujer frente a un cadáver envuelto en una sábana en la morgue de Ayacucho. El desamparo final de un ataúd entrando al sepulcro. Más allá sólo queda el grado cero: los que no tuvieron sepulcro ni ataúd. Esa pila de cadáveres de la masacre de Pucayacu arrumados en el fondo de una quebrada o sobre la tolva de un camión. La deshumanización radical que produjo la violencia sintetizada en una sola instantánea. En ese sentido es necesario recurrir al argumento de Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía*, cuando reivindica la importancia de la fotografía como objeto filosófico, afirmando que la imagen fotográfica “tiene la capacidad de generar una experiencia y una enseñanza” (64), ¿Cómo ver y cómo pensar estas imágenes hirientes, cómo reflexionar ante lo que exponen y denuncian? Si una imagen interroga a aquel que lo contempla, si una imagen incomoda y ofende, ¿cómo hacer para mirarla sin desviar la mirada, sin cerrar los ojos? Y es que el panorama es tan desolador que habitar estos “tiempos oscuros” y mirar de frente a las sombrías imágenes que nos devuelve el mundo no es sencillo sobre todo si tenemos en cuenta el pensamiento de Susan Sontag: “toda fotografía es un *memento mori*” pues al hacer una foto atestiguamos la mortalidad y vulnerabilidad de otra persona o cosa (32), las imágenes de los cuerpos mutilados, decapitados, heridos, asesinados realizadas con el fin de sentenciar y aleccionar, ponen en abismo, multiplican, su condición de *memento mori*. Son las producciones de una *tecné*, de una artesanía que utiliza el cuerpo y el cadáver de las víctimas como medio esencial para comunicar relatos específicos: la propagación del miedo y el reconocimiento de un poder. Evidencian que además de cortar la vida se trató de cortar el cuerpo. Matar con sevicia. Utilizar el cuerpo como el espacio donde se escribe la ley, la ley de los soberanos que pueden decidir quién debe morir y quién debe vivir. Cuales vidas merecían vivir y cuales no parafraseando a Judith Butler. Recordemos que según el informe de la CVR los departamentos más pobres del Perú como Ayacucho fueron los más afectados por el conflicto armado interno, seguido por las regiones Central (Junín y Pasco) y Nororiental (Huánuco, San Martín, Ucayali).

Este arte es incómodo, inevitablemente devela aquellos aspectos que desearíamos no ver, que por el malestar que nos causan hacemos como si no viéramos, actuando como indiferentes. Nadie lo ha dicho con mayor precisión que Adorno: “Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social” (Adorno 311). O en palabras de la fotógrafa palermitana Letizia Battaglia cuando define qué es una fotografía “andare al cuore delle cose, di un luogo, di una città, di un gruppo di persone, cioè scavare con l'immagine” (Battaglia, en Politano 2016).



Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales. “Esa vulnerabilidad es parte de la característica pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya formados, primero por los participantes y luego por el productor de imágenes” (Sontag 236).

Estas fotografías exigen mirar los fragmentos terribles de esta realidad oscura que no es homogénea y nos demandan no eludirlas porque son parte de nuestra historia, de nuestro devenir. Los muertos no son cifras, no son “daños colaterales”, deben guardarse en la memoria de nuestros días, deben ser recordados, discutidos, reflexionados, para que el enemigo no venza, para que no se vuelvan a perder pasos en ningún paisaje, en la generalidad de las cifras, en el olvido de la injusticia, y para que esos mundos que han terminado, y de los que sólo conservamos imágenes, nos permitan reconocernos como una comunidad que se ve igualmente afectada por la violencia y mira esas pérdidas como parte de una historia que aún necesitamos reconocer y narrar.

Como sostiene Carlos Iván Degregori miembro de la CVR

La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales –un olor, un sonido, una imagen– pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos, en este caso infaustos, que se considera necesario recordar.

Las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven. Con el paso de los años, el surgimiento de nuevos escenarios socioculturales y políticos, y la transformación de las sensibilidades, las mismas imágenes adquieren matices y revelan sentidos que quizá no eran fáciles de descubrir en un primer momento. Las amenazantes inscripciones en las paredes de un aula universitaria pueden hoy transmitir principalmente fealdad. Las presas senderistas marchando y coreando arengas frente a un gran mural de Abimael Guzmán en una cárcel de Lima pueden provocar ahora una tristeza profunda por tantas vidas desperdiciadas. Las terroríficas capuchas de los emerretistas pueden resultar hoy más bien patéticas. Sin embargo, la incongruencia y perversidad de esa “foto de familia” en la que una criatura aparece en brazos de sus padres encapuchados flanqueada por metralletas sigue provocando la misma repulsión del primer día. Porque hay sentimientos, y valores, que resisten el paso del tiempo y las resignificaciones: el respeto a la vida, la indignación moral ante la violencia, la solidaridad con las víctimas, la decisión de que escenas como las que aparecen en estas páginas no se repitan jamás (Degregori 21).

Estas fotos tomadas por reporteros que lograron sobrevivir al horror nos brindan la posibilidad de acceder a escenarios del pasado muchas veces olvidados y sepultados: “interpretar es desterrar” y desterrar es, consciente o no, respecto a nuestra memoria personal y/o la colectiva, un modo de recordar. Muchas de estas imágenes habían sido invisibilizadas o trivializadas. La mayoría de acontecimientos y protagonistas de los que dan cuenta habían pasado desapercibidos o habían quedado en el olvido. Rescatarlos, traerlos otra vez a nuestra memoria o inscribirlos por primera vez en ella, es parte de una lucha por la verdad y del camino hacia la reconciliación en la que estamos inmersos.



Hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una comunidad moral y la reconciliación con el pasado, como explica Ileana Diéguez

si el dolor destruye la capacidad de comunicarse, como ha reflexionado Veena Das, “¿cómo puede alguna vez trasladarse a la esfera de la articulación en público?” (Das 431). Si se especula que el sufrimiento, de modo general nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar - aunque sea efímeramente- un cuerpo en el que *mi dolor* pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que “la afirmación *me duele* no es un enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es *una queja*” y esa acción de *la queja* lejos de hacer el dolor “incomunicable”, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor, creando comunidades del dolor (Diéguez 56).

Es decir, partiendo de la aceptación de la vulnerabilidad y de su posibilidad de unirnos como seres humanos para hacer frente al horror y a los marcos estructurales que lo permiten, como ha propuesto la filósofa Judith Butler.

LOS RETABLOS DE SENDERO LUMINOSO

El antropólogo quechua hablante de 56 años, Edilberto Jiménez comenzó a partir del 1996 una serie de viajes a la zona de Chungui, en la alejada provincia La Mar del departamento de Ayacucho, la zona más afectada durante el conflicto armado interno. Su propósito inicial en 1996, durante el posconflicto, era reunir la música tradicional del distrito con la idea de difundirla en un programa de radio. Sin embargo, su acercamiento a la población lo llevó por otro rumbo: contar una realidad no vista. Así su misión se transformó en documentar las múltiples y graves violaciones sufridas por los pobladores de la región, de las cuales se había tenido muchos rumores, pero poca información precisa. En su primera expedición llevaba toda la parafernalia del documentalista: grabadora, cámara fotográfica y de filmación (Jiménez 98). Para la CVR elaboró un minucioso registro de las víctimas y fosas clandestinas, tomando testimonios orales de muchos sobrevivientes. Pero, además de esa labor profesional de recoger datos y documentos, en el curso de las entrevistas dolorosas que mantuvo con los sobrevivientes, Edilberto Jiménez, valiéndose de su vena artística, descubrió una nueva forma de documentación: los dibujos. Registrando los testimonios orales de los pobladores, comenzó a dibujar sus relatos, como si su lápiz fuera una cámara hacia el pasado. El impactante realismo de estos dibujos-testimonio, finalmente publicados y complementados en el libro *Chungui, violencia y trazos de memoria* (2009), es consecuencia no solo de los dones del artista sino también del método de trabajo. Muchos de estos dibujos fueron hechos en presencia de los testigos, quienes observaron el registro gráfico de sus relatos y, cuando les parecía indicado, lo corrigieron.



Dibujos de atrocidades donde la gran originalidad del trabajo de Edilberto Jiménez queda en el proceso participativo de su origen y su función particular debido a ello. Este método necesariamente limitó de alguna manera la libertad creativa del artista, porque lo que prima en sus dibujos de Chungui es la exactitud fáctica, pero le permitió no dejar de lado la expresividad y dramatismo, cualidades que son muy propias del arte en que se había formado Jiménez y en el cual sigue trabajando: el arte del retablo de la zona de Ayacucho. Jiménez con su padre, Florentino Jiménez, y sus seis hermanos, han sido uno de los grandes renovadores del arte tradicional del "Sanmarcos", desarrollando su iconografía tradicional en unas obras de poderosa expresividad y denuncia como señala la antropóloga María Eugenia Ulfe

sin duda, será la familia Jiménez quienes en la década de los 70. [...] convierten a los retablos de su función ritual originaria a medios de comunicación versátiles.[...] Estos dejan de ser objetos que repiten formas y contenidos de una tradición larga, sino obras que expresan, echando mano al marco formal de los retablos, temáticas nuevas relacionadas con su experiencia en Alcamenca y en Ayacucho, y junto con sus hijos mayores empieza a buscar temáticas nuevas, especialmente aquellas que valoricen los elementos de la cultura regional y de la historia olvidada vista desde el lado de la población provinciana y aldeana. Asimismo, se introduce cambios en la técnica, una extensión del tema de la imagen interior del cajón. el primer retablo que introdujo esto lo realizó Edilberto Jiménez inspirado en el poema "Masa", de César Vallejo. De la misma forma Edilberto pasa de "hacer retablos" a "hacer memoria"; el ejercicio, la práctica y el discurso de retratar la historia reciente con una agenda política y económica. De esta manera los retablos "[...] constituyen medios por los cuales es posible estudiar tanto el modo y la representación del pasado reciente, como las maneras que encuentran las memorias – individuales, colectivas, históricas populares – para expresar su contenido (Ulfe 95).

Antes de sus viajes a Chungui, Edilberto Jiménez había creado muchos retablos⁴ con temas de la violencia política, buscando nuevos formatos y expresiones que

⁴ Algunos retablos son: "POBRECHALLA CAMPESINO" (misericordia del campesino)- 1987-88, obra que denuncia sin tapujos ni delicadezas la verdad sobre la masacre de campesinos que se encuentran entre dos fuegos, en sus cuatro niveles de manera directa con pelos y señales son denunciados los asesinos cubiertos de capuchas rojas y pasamontañas negras asolando, ensangrentando nuestros andes, la palabra "ajusticiamiento", "arrasamiento" lenguaje utilizado por los bandos en guerra se trasladó al retablo con imágenes de violaciones, robos de ganado, abuso y vejaciones a poblaciones inocentes que nunca fueron escuchados. Esta obra se expuso el año 2003 – 2004 "Cuando la Pena se Transforma en Arte" en el Museo del Centro Mundial de DD.HH de Núremberg Alemania que junto a otras obras de artistas populares que nunca callaron sirvió de marco de sensibilización a la entrega y denuncia de los resultados de la C.V.R del Perú a dicha institución supranacional. "HUCHURACCAY" (peñasco de ajíes) – 2008 En el contexto de la memoria el pueblo de Huchuraccay donde murieron 8 periodistas y un guía (1983) a más de 4.000 s.n.m se convierte en icónico de la "guerra sucia" desde el avasallamiento a la prensa libre hasta el ensañamiento maquiavélico del poder del estado sobre nuestros hermanos indígenas quechua hablantes y selváticos de nuestro país so pretexto de enfrentar la insurrección. "HOY COMO AYER" (que no se repita) – 2008. Se presenta el retablo como análisis del devenir geopolítico actual desde la memoria de la guerra con Chile para ver en qué situación nos encontramos en un hipotético conflicto armado que en sano juicio nadie quiere pero que no podemos prever. Las guerras entre dos naciones nacen ajenas a



correspondieran a los horrores inauditos, especialmente en los años ochenta, pero el trabajo de los dibujos documentales de Chungui influenciaron su estilo como retablista. Así la segunda serie de retablos producto de los testimonios que recogió en Ayacucho se concentran en el horror que asoló a esa comunidad, se evidencia el descontento que somatiza en cada una de las escenas plásticas y el gran compromiso ético que lo involucra como testigo con la memoria de esa región.

En 1983, Sendero Luminoso (grupo ultraizquierdista armado) se apoderó de esta población aislada. La convirtió en zona peligrosa. Luego ingresó el Ejército. A esa gente la destruyeron. El tipo de asesinato me horrorizó: cortaban cabezas y las mostraban, obligaban (a las familias) a matar a sus niños. Con la población recorrimos todos los lugares. Era durísimo. Los familiares lloraban y prendían velas. Eran testimonios dramáticos. No podía dibujar ni tomar fotos, me quedaba congelado. Después, los pobladores me ayudaron e hicimos un cuaderno de anotaciones (Jiménez 220).

Con las anotaciones, Jiménez regresó a su ciudad, Huanta, al norte de Chungui, y decidió transformar las historias en dibujos. "Sacaba copias y las regalaba a quienes creía que podían ayudar a esa población pobre y abandonada" (260).

decisiones domésticas de los guerreantes sino más bien nacen con fines de mantener el dominio geopolítico mundial o por intereses de agentes económicos supranacionales como lo fue la guerra con el vecino país del sur. En el retablo hacemos una contraposición de cuadros (escenas) entre Perú y Chile, desde como asumen su papel los políticos y militares de cada nación hasta como o que utilidad le dan a las ingentes ganancias de la explotación de sus recursos naturales, el resultado no es menos que preocupante de nuestro lado si nos consideramos "país soberano", en conclusión hacer relevante el título de la obra que a muy pesar nuestro estamos repitiendo los errores del pasado a pie juntillas. "ARGUEDASNINCHIQ" (Nuestro Arguedas) – 2013. Es una obra que capta la forma de mirar que tenía nuestro escritor José M. Arguedas sobre nuestra realidad como detalla en su obra "Yawar Fiesta" describiendo sus fiestas, costumbres y también la injusticia que predominaba por parte de terratenientes y gamonales y autoridades de entonces sobre el campesinado. Ahora, ese mirar trasciende al retablo peruano escenificando sus festividades que hasta hoy se mantienen pero poniendo en contexto actual también las injusticias que continúan principalmente de apropiación de tierras comunales por parte de las transnacionales mineras ávida de los metales que se encuentran en el subsuelo (costa, sierra y selva) ocasionando con ello el desarraigo, pobreza y contaminación en complicidad de los poderes del estado cimentado desde en los 80s sofisticado en el 90 que va viento en popa hasta hoy. Alas vez "Arguedasninchiq" pone en relieve nuestra identidad nuestra "Pakarina" (de donde venimos) esa que debiera ser que nos une y acepta nuestras diferencias y nacionalidades cual mixtura de colores de la bandera del Tahuantinsuyo. "EXHUMACION" – 2013 El retablo se ha convertido en tumba. Su caja es ahora un sarcófago. Y hay que abrirlo porque se hace necesario adentrarse en el lado obscuro de la verdad. Lucanamarca y cantuta son dos hechos que dan cuenta de la competencia por el horror. Este retablo mete la historia reciente en un viejo objeto religioso cuya forma de nicho representa un pasado y una memoria que necesitan ser exhumados desde el presente. Abimael Guzmán reconoce en el juicio su culpabilidad sobre Lucanamarca la postre lo llevó a ser sentenciado a cadena perpetua, los testimonios de los sobrevivientes hacen que lo grotesco de las imágenes de la masacre puesta en el retablo se empequeñezca ante la realidad de los hechos narrados. Alberto Fujimori fue sentenciado a 25 años de prisión por delitos de homicidio calificado, asesinato bajo la circunstancia agravante de alevosía en agravio de los estudiantes de La Cantuta y el caso Barrios Altos (Jiménez).

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021



En 2007, los dibujos en blanco y negro se transformaron en retablos que mostraban sangre, dolor, muerte y violencia, el horror que había visto en Chungui y que entonces necesitaba testimoniar. “No utilicé los espacios tradicionales de varios pisos, que dicen que existe un cielo y un infierno. Aquí no son necesarias las divisiones porque todo es el infierno y es el cielo, es el diablo y es dios. Acá está todo, es una guerra” (264).

Estos retablos, que al cerrarse adoptan forma de ataúdes, recuerdan cómo las mujeres eran violadas y arrojadas a un abismo junto a sus hijos y cómo los hombres eran degollados frente a sus familias.

“Llegué en busca de mi esposa y familiares. La encontré muerta y violada al borde del abismo, mi hijito de un añito (estaba) con la cabeza destrozada, le habían pisado su cabecita. Allí murieron horrible”, dice un testimonio escrito en la puerta de un retablo. [...] “Mi hermanito se llamaba Juancito. Apenas tenía dos añitos y se lo quitaron a mi mamá de sus brazos y lo mataron tapándole su boquita, le aplastaron su cuellito. (Los senderistas) decían que cuando lloraban, los militares podían encontrarlos”, se lee en otro (220).

A partir de las reflexiones de Agamben sobre el carácter lagunar –*lacunar*– del testimonio a partir de las escrituras de Primo Levi: “el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable [...] tampoco el superviviente puede testimoniar integralmente, decir la propia laguna” (Agamben 34-39), los retablos de Edilberto Jiménez se ubican en la frontera entre lo que no puede rescatarse totalmente de la experiencia para ser puesto en palabras y lo que apenas puede ser enunciado. Ese *apenas*, ese *resto* de acontecimiento de historias que se imaginan extensas y tortuosas es condensado en esas imágenes que han sido construidas desde y con las palabras de los ausentes: “Todos los cuerpos destrozados con machetes y cuchillos, sin manos, sin brazos, sin cabezas (...) Las cabezas estaban en distintos lugares y escuchamos que después de cortar las cabezas las patearon como a pelotas” (Jiménez 2017). En la narración del horror, estas imágenes, hablan por el todo, sinecdóticamente. Por lo que en ellas se describe es posible imaginar el ilimitado ejercicio del horror vivido por esas personas durante más de veinte años. Sin embargo, la posibilidad para comunicar, inquietar y obrar memoria que tienen los retablos implica también preguntarse por el lugar que tienen esas imágenes en la vida, en nuestro entorno, reconocer el centro de la cuestión ética que despiertan estos retablos. Al respecto Didi-Huberman sostiene que,

las imágenes participan de un gesto o de gestos. Decir esto implica reconocer su tenor antropológico fundamental, aquel que Warburg interrogó obstinadamente a través de su noción de “fórmulas de *pathos*”. [...] Quizá no sea “actuar” directamente en el sentido de la acción o del activismo político, pero es, sin embargo, actuar en la historia y sobre la historia de la manera más modesta o más explosiva (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 281).



Vale decir, reconocer los retablos como un acto del cual su autor se hace responsable de lo que representa, considerando que se trata tanto de revelar una verdad desconocida como de imaginar y fundar una nueva gama de posibilidades de representación que desde una brújula ética, a nivel micropolítico, lleve a los espectadores a superar la anestesia de la vulnerabilidad al otro (que impone la política de subjetivación individualista implantada por el biopoder) porque se reconoce que esta forma de sociedad es mortífera. De hecho, estos retablos del horror que exponen la vulnerabilidad a la cual como especie humana estamos expuestos sofocan a tal punto que imponen la urgencia de inventar otras formas de expresión, otras formas de actuar para construir *otra* realidad porque ésta amenaza y duele. Al respecto Judith Butler vincula la vulnerabilidad corporal al trabajo de duelo y sostiene la posibilidad de *reimaginar* una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida, “La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (Butler 45).

CONCLUSIONES

Tanto la muestra fotográfica Yuyanapaq como los Retablos de Sendero Luminoso devenidos obras pueden ser identificadas como “ruinas” del tejido histórico. “La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia [...] La ruina es un menos-de-objeto que lleva un más-de-memoria” (Wajcman 14-15). Son un despertar en la mirada desde lo ausente percibido que nos bombardea que busca situarnos en la dura tarea de ver lo que generalmente nos incomoda. El pasado y el presente resurgen en estas obras visuales que se alejan del coleccionismo o la contemplación y se acercan a la crítica, al cuestionamiento, al acto político. Estos artistas testigos se posiciona como historiadores, develando lo que estaba oculto en la memoria, haciéndolo visible y aportando datos para una lectura que lleva sino a comprender, sí a cuestionar y a revolver la historia- memoria oficial. Estos artefactos desafían el régimen de visibilidad impuesto porque colocan lo olvidado/censurado (lo no humano, el testimonio ausente) en un lugar central y funcionan como dispositivos de memoria que asumen la tarea de no solo revelar lo que pasó sino además transportarnos a la vulnerabilidad que atravesaron aquellos que vivieron el horror de esos años y no vivieron para contarlo. Acciones políticas que miran a transformar el dolor común en demanda de justicia de reparación social a través del diálogo sobre las causas y las condiciones sociales que llevaron al país a vivir esos años de horror para que no se repita nunca más.



BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Orbis, 1983.
- Arroyave Ruíz, Marta. *Objetos de la memoria en el destierro. El presente en el pasado*. Tesis para optar al título de magíster el hábitat. Universidad Nacional de Colombia, 2013. <http://www.bdigital.unal.edu.co/9575/1/43586175.2013.pdf>. Consultado el 10 sept. 2020
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*. Pre-Textos, 2005.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. Pequeña historia de la fotografía, en *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1989.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue, 2006.
- Degregori, Carlos Iván. "Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno." *Chungui: violencia y trazos de memoria*, editado por E. Jiménez Quispe, IEP, COMISEDH, DED, 2009, pp. 18-35.
- Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 1997.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Escénica Ediciones, 2013.
- Ferreyra, Milagros. "Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos." *Cuadernos del Picadero*, año 4, núm. 12, 2007, pp. 4-70
- Genty, Philippe. "Teatro de objetos." *Teatro Físico Lecoq & Clown*. <http://gershanik.blogspot.com/p/teatro-de-objetos.html>. Consultado el 10 jun. 2020
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal, 2011.
- Jiménez Quispe, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. IEP, COMISEDH, DED, 2009.
- Jürgen, Golte y Ramón Pajuelo. *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez Sobre la Violencia Política*. IEP, 2012.
- Politano, Antonio. "Andare al cuore delle cose. Intervista a Letizia Battaglia." *Nikon School*, 2016. <https://www.nikonschool.it/sguardi/105/letizia-battaglia.php>. Consultado el 20 sept. 2020
- Sastre, Camila. "Fotografías que rememoran. La narrativa de memoria en la exposición fotográfica Yuyanapaq. Para recordar." *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 27, 2016, pp. 37-68.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, 2006.
- Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.



Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Amorrotu, 2001.

Yuyanapaq. *Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000*. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Fondo editorial de la Pontificia Universidad del Perú, 2003. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/yuyanapaq/>. Consultado el 10 ene. 2019

Karín G. Chirinos Bravo es profesora contratada de Lengua Española L- LIN/07 en la Universidad de Roma La Sapienza. Es desde 2001 docente experta lingüística de español en la Universidad de Catania. Obtuvo el grado de doctora en Studi Umanistici - Indirizzo in Lingue e Letterature Straniere en la Università di Roma Tor Vergata con la tesis titulada: *La riscrittura al femminile di Antigone nel teatro ispanoamericano contemporaneo*. Sus ámbitos de investigación se centran en: la didáctica de la lengua y la literatura española en ámbito universitario, la representación de la Otredad en la literatura española e hispanoamericana en los siglos XVI, XVII y XVIII y el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo. Ha organizado diversos congresos en Italia, ha participado como ponente en diversos congresos en Italia y en diversos países de Europa y América Latina. Tiene más de treinta publicaciones científicas, un cuento ganador de la medalla del presidente de la república italiana y dos libros de carácter académico.

karin.chirinos@unict.it
