

“Yuyanapaq: Para recordar”: una muestra fotográfica de la víctima de los años de violencia política en Perú

Camila Fernanda Sastre Díaz¹

Un par de semanas antes de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, el 9 de agosto de 2003, se inauguró la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*, en la Casa Riva-Agüero (casona perteneciente a la Pontificia Universidad Católica del Perú –PUCP-)². La muestra fotográfica era el preámbulo del informe, que vería la luz prontamente, siendo “*el primer paso*” que la Comisión daba esperanzada hacia un camino de “[...] *unidad y libertad, de justicia y de legalidad, que [era] el camino de la reconciliación*” (Lerner, 2003³), tal como lo expresaba en el discurso inaugural el presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Dr. Salomón Lerner.

La muestra consta de doscientas fotografías, organizadas en veintitrés salas temáticas, como por ejemplo, la sala “Masacre de Barrios Altos”, “La guerra en la Universidad”, “Huérfanos”, entre otras. Todas ellas han sido seleccionadas del Banco de Imágenes (resultado del Proyecto Fotográfico de la misma Comisión) conformado por alrededor de 1.600 fotografías, obtenidas todas ellas de variados tipos de archivos, tales como periodísticos, policiales, privados, de organizaciones sociales y de derechos humanos.

Yuyanapaq se auto-concibe como el Informe Final en soporte visual. Es un relato, construido por fotografías, de los veinte años de violencia política (1980-2000), que pretende mostrar a los/as visitantes de la exhibición qué es lo que ocurrió durante esos años en el Perú. En tanto informe visual, *Yuyanapaq* hace referencia a la legitimidad de la cual está imbuida la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Y no solo a la legitimidad, sino que hace suyos los objetivos que dan origen a la Comisión: analizar el contexto de surgimiento de la violencia política y contribuir al esclarecimiento de los hechos, a la verdad de lo ocurrido.

El folleto de la exposición aclara que es una muestra que, usando fotografías, evidencia el horror vivido durante las dos décadas de violencia política. Pero no solo busca evidenciar. El mismo folleto declara que es una elección por la memoria de lo ocurrido,

¹ Estudiante de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Licenciada en Historia Universidad de Chile.

² Luego de dos años de exhibición en este lugar, la muestra fue trasladada al Museo de la Nación, en donde se encuentra hasta el día de hoy. Pero no hay que dejar de decir que el proyecto de museo de la memoria, “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social” será el futuro espacio en donde la muestra fotográfica en cuestión se exhiba de manera permanente.

³ Discurso de Salomón Lerner. Ver: <<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>> Cualquier otra referencia al mismo discurso en el texto será citado de la siguiente manera: Lerner, 2003.

versus el camino del olvido⁴. El relato que constituyen las fotografías es el relato de memoria (oficial) sobre el pasado reciente del Perú.

No es mi propósito en esta ponencia realizar una descripción sobre la muestra en cuestión, sino que, más bien reflexionar sobre la representación de la víctima que se encuentra contenida en ella y lograr esbozar las consecuencias que tendría una narrativa como ésta en la construcción de la memoria del pasado reciente peruano. El fotógrafo y docente de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, Jorge Deusta, manifiesta la importancia de la exhibición en relación con la memoria, diciendo que hay que “[...] entender [...] la enorme responsabilidad de la tarea de curaduría [...] ya que su discurso constituye en una porción notable y muy sensible de la memoria visual personal y colectiva de las generaciones actuales y futuras de los peruanos” (Deusta: 8). Incluso, en palabras del presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que fueron grabadas en el catálogo de la exposición, se nos dice que “[...] las imágenes que aquí entregamos al país constituyen una rotunda prolongación de la verdad [...]” (Deusta: 8); son retazos de la historia de Perú⁵.

Cuando Salomón Lerner pronunció su discurso en la inauguración de la exposición en la Casa Riva Agüero manifestó: “*Al inaugurar esta muestra de documentos gráficos de la violencia, presentamos al país, para su conocimiento y para su reflexión, los rostros del sufrimiento y la prueba visible de las injusticias cometidas en nuestro país*” (Lerner, 2003). Las doscientas fotografías mostraban hombres, mujeres, niños y niñas inmersos en un mundo de violencia y muerte. Pero no solo se muestran esos rostros. También se hayen las caras de los que podríamos llamar protagonistas de la violencia: soldados, senderistas, emerretistas. *Yuyanapaq* nos permite conocer lo ocurrido en aquellos veinte años de violencia política, por medio de los rostros de las víctimas. Dejamos atrás los reportajes y noticias de los periódicos, revistas y noticiarios, y damos un paso a la humanización del conflicto. Y no solo la humanización, sino también la apropiación de los hechos, de lo

⁴ “*Yuyanapaq, which in the Quechua language means ‘to remember’ is an area of commemoration, using photography as a tool of knowledge and recollection, it shows clear evidence of the horror experienced during the period 1980-2000, and became a Final Visual Report the Comission for Truth and Reconciliation. [...]*”

“*Looking, understanding, processing, through the picture and testimonials, implies a concern of Peruvian society to know the history, to move closer to the truth. In that sense, going trough this exhibition you decide to opt for the remembering.*”

“*Yuyanapaq, que en quechua significa ‘recordar’, es un espacio de conmemoración, que usando la fotografía como una herramienta de conocimiento y de recuerdo, exhibe clara evidencia del horror vivido durante el período 1980-2000, y se convirtió en el Reporte Visual Final de la Comisión de Verdad y Reconciliación [...]* Observar, entender y procesar a través de las fotografías y testimonios, implica una preocupación de la sociedad peruana de conocer la historia, de acercarse a la verdad. En ese sentido, el recorrer esta exhibición se decide optar por el recuerdo.” Catálogo de la muestra *Yuyanapaq*, entregado al ingreso de la exhibición. Este catálogo se encuentra en inglés, por lo mismo, la traducción es mía. Debo aclarar que el texto en inglés posee errores de redacción, por ende, la traducción puede presentar ciertas incoherencias gramaticales.

⁵ Son también palabras de Salomón Lerner en la primera inauguración de la exposición *Yuyanapaq. Para recordar*.

fotografiado. Susan Sontag, en su libro *Sobre la fotografía* (2006 [1973]), manifiesta que el acto de fotografiar es una manera de apropiarse de lo fotografiado, estableciendo una relación que “[...] parece conocimiento, y por lo tanto poder” (2006: 16)⁶. *Yuyanapaq* nos permite conocer aquellos veinte años de violencia; es una manera de “apropiarse” de una realidad, que más bien es una actitud sentimental –y no una apropiación material–, como lo llama Sontag. El acto de apropiarse se inicia en el momento en el cual se fotografía a alguien o algo. Sontag considera que la fotografía no es un simple encuentro entre el evento y el fotógrafo, sino que el acto de fotografiar implica decisiones como interferir e invadir o, simplemente, ignorar (la acción o a la persona que podría haber sido capturada por medio de la fotografía). Pero, “*Una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera*” (Sontag, 2006: 26). Esa existencia fotográfica, que trasciende la ausencia, nos permite generar una relación con lo desaparecido. De hecho, Lerner expresa que las fotografías que componen *Yuyanapaq* (y no solo ellas, sino todas aquellas que integran el Banco de Imágenes) “[...] desafían la lógica del tiempo, que es el transcurrir y el desvanecerse, para conquistar más bien una permanencia que siempre nos intriga. Son, pues, una dilatación del tiempo, un pasado que se impone en nuestro presente para llamarnos la atención y, por qué no, para despertarnos” (Lerner, 2003), entendiendo el despertar como remover o inquietar a la sociedad, “[...] para que abra los ojos y comience a reconocerse a sí misma en los hechos que le tenemos que contar” (Lerner, 2003). Lerner está apelando al establecimiento por parte de cada sujeto de una relación de conocimiento con lo enseñado por las fotografías, llegando incluso a provocar cierto impacto en el sujeto cognoscente, tal como Sontag nos retrata al contar su primera experiencia con fotografías del horror⁷: “*¿Qué mérito había en verlas? Eran meras fotografías: de un acontecimiento del que yo apenas sabía algo y que no podía afectar, de un sufrimiento que casi no podía imaginar y que no podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía*” (Sontag, 2006: 37, 38).

Sin embargo, las fotografías no son neutras. Como decíamos anteriormente, la existencia de cada fotografía implica una serie de decisiones: esto merece o no merece ser fotografiado. Pero esas decisiones no pasan tan solo porque tal cosa “[...] ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse [...]” (Sontag, 2006: 36), sino que la ideología es aquello que nos impulsa a concebir cualquier segundo del día o cualquier sujeto que vemos por ahí caminando por la calle, como algo digno de transformarse en un

⁶ Sontag dice que parece conocimiento porque “*Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. [...] nunca se comprende nada gracias a una fotografía*” (2006: 42), pero puede acicatear la conciencia, encaminarla hacia un conocimiento de aquello que la propia fotografía enseñó por primera vez.

⁷ Las fotografías a las que hace referencia Sontag son unas con las cuales se topó en una librería en Santa Mónica en julio de 1945, cuando tenía tan solo doce años de edad. Estas fotografías eran de los campos de concentración de Bergen-Belsen y Dachau, ambos ubicados en Alemania.

acontecimiento en sí mismo⁸. En este caso, cuando no solo hablamos de fotografías sino de una curaduría, considero que la ideología (en su sentido más amplio del concepto, tal como Sontag lo apunta) continúa presente. No son las 1.600 fotografías reunidas, sino solo alrededor de doscientas fotografías las que se exponen. ¿Qué es lo que llevó a que sean esas fotografías y no otras? Los criterios de selección toman relevancia.

A pesar del conocimiento limitado respecto a los criterios de selección de las fotografías que conforman *Yuyanapaq*⁹, las palabras de Lerner en su discurso inaugural dice frases interesantes que nos dan bastante para pensar.

Para Lerner *Yuyanapaq* es la presentación de los “rostros del sufrimiento”, es un retrato que se opone a la indiferencia del país, buscando generar la identificación con aquellos hombres y mujeres. La muestra apela a la sensibilidad moral de los espectadores, para mirar lo ocurrido, acontecimientos representados en fotografías, las cuales “[...] ofrecen un testimonio que ni siquiera la persona más insensible y tozuda debería atreverse a ignorar” (Lerner, 2003), oponiéndose a la pretensión de desconocimiento frente a las evidencias de la verdad. Al respecto, Jorge Deusta opina: “[...] el Proyecto Fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación ha construido un discurso de compasión. *Yuyanapaq*. Para recordar es una mirada de compasión sobre estos años terribles.” (Deusta: 8).

Más allá de las declaraciones de principio e intensiones, es interesante detenerse en algunos elementos de la muestra. Me interesa reflexionar a partir de tres fotografías y su disposición. Una de ellas es aquella que retrata a Celestino Ccente (quien realmente se llamaba Edmundo Camana, identidad ocultada por miedo y represalias). Celestino fue un sobreviviente de la masacre de parte de los senderistas en Lucanamarca, que tuvo lugar el 3 de abril de 1983. Oscar Medrano, fotógrafo de la revista *Caretas*, encontró a Celestino en el Hospital de Ayacucho, después de haber sido trasladado desde la posta de Huanca Sancos. Hoy, el retrato de Celestino, capturado por Medrano, ocupa un lugar central en la exposición. Pareciese que fuera una fotografía que trasciende los límites de las salas, siendo posible observarla de variadas ubicaciones en la exposición. Es como si fuese una fotografía de “fondo”, produciendo una sensación envolvente (Figura 1)¹⁰. Dicha sensación es aumentada por las gasas que la rodean, y que tienen el rol de ser una especie de murallas

⁸ “Si bien una pintura o una descripción en prosa nunca pueden ser más que estrechas interpretaciones selectivas, un fotografía puede tratarse como una estrecha diapositiva selectiva. Pero a pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia. [...] los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos” (Sontag, 2006: 19, 20).

⁹ Las fotografías encargadas de la muestra fotográfica son Nancy Chappell, Vera Lentz, Mayu Mohanna y Maribel Sánchez.

¹⁰ Cuando *Yuyanapaq* se exhibía en la Casa Riva Agüero esta misma fotografía ocupaba un lugar importante. Se encontraba en el patio central de la casona. Además de tener un tamaño importante, la fotografía se ubicaba en una muralla que tenía a sus costados columnas y una cornisa de piedra, siendo como una especie de “enmarcado” especial. Además, “[...] este retrato es la primera imagen que enfrenta el visitante al entrar al lugar. La cara de Ccente después se repite y refracta en la piscina de reflejo rectangular del patio, mientras que el visitante se mueve alrededor del cuarto” (Poole y Rojas, 2010: 10). Figura 2.

transparentes, permitiendo que nuestra mirada las atraviese. En donde uno quiera que esté, Celestino, la víctima, nos observa.

Otra fotografía que tiene un juego similar es aquella capturada por Nancy Chappell. Es el retrato de un grupo de mujeres pertenecientes a la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP. Al caminar por uno de los corredores principales de la exhibición, en la muralla de fondo la mirada del visitante choca con estas seis mujeres, que se encuentran sentadas bajo el lienzo que proclama sus exigencias: “Construyamos una América Latina sin desaparecidos”, “Por la libertad de nuestros familiares” y “Vivos los llevaron – vivos los queremos” (Figura 3 y 4). Ellas representan a los familiares de las víctimas. Y a la vez, también son víctimas de la violencia política. Muchas de ellas perdieron a sus maridos, hijos, hijas, padres, madres, etc. Son las sobrevivientes del derramamiento de sangre. Esta fotografía no posee el carácter trascendental anexado a la fotografía de Celestino, pero igualmente tiene una preponderancia, además del tamaño, debido a la ubicación otorgada por la curaduría.

Una tercera, y última fotografía es aquella titulada “Denuncia” y fotografiada por Vera Lentz (Figura 5). En ella se puede observar como una persona sostiene entre sus manos una fotografía pequeña del rostro de un hombre. Al parecer el hombre retratado en esa fotografía de identificación se encuentra desaparecido. Se encuentra ausente. Sólo les queda su retrato. No hay otro rastro de él. Esta imagen se ha convertido en una de las más emblemáticas de la exposición. Tanto así que es la fotografía portada tanto del catálogo de la muestra como del libro de la exhibición. No aparece en ella un cuerpo sin vida, sino algo mucho más implícito; la desaparición. Es solo latencia. No hay sangre, no hay muerte, incluso no hay rostros de dolor, sino sólo la ausencia representada en ese pequeño retrato que les recuerda la cara del ser querido. Esta imagen también se ubica en un lugar central en la exposición. Es la fotografía que se ubica en la posición contraria al retrato de Celestino Ccente. No se puede acceder a ella, sino que solo es posible observarla desde una distancia impuesta, debido a que se encuentra separada por un espacio estructural del edificio.

Las fotografías que he presentado juegan un rol central en la exhibición *Yuyanapaq*. De hecho, Carlos Iván Degregori, uno de los miembros de la Comisión, llama a estas imágenes, calificadas como íconos, como “anclas de la memoria”. Prefiero hablar de “fotografías protagonistas”, tanto por su tamaño, pero por sobre todo por el rol que juegan en la muestra, debido a su posición, a su ubicación. Y éstas no son cualquier fotografía. Todas ellas son solo los “rostros del sufrimiento”, de los que hablaba Lerner; “[...] *la CVR* [Comisión de la Verdad y Reconciliación] *se dirigió hacia la fotografía como medio para estimular reflexiones sobre el sufrimiento y la violencia. Más específicamente, esperaban que la fotografía llevara a la gente a reflexionar sobre las maneras en que el ‘fracaso de ver’ había contribuido al fracaso de una moral colectiva en el pasado*” (Poole y Rojas, 2010: 4), es decir, aquella indiferencia del resto del país con los peruanos golpeados por la violencia política. *Yuyanapaq* intenta “[...] *restaurar la conciencia moral de la nación*

como sujeto colectivo” (Poole y Rojas, 2010: 16). Sin embargo, no son fotografías que intenten producir una conciencia o un discurso moral (y ético) por medio del cuestionamiento a los hechos horrorosos protagonizados desde Abimael Guzmán, Alberto Fujimori, soldados, senderistas, etc. Menos invita a hacer la pregunta, cómo fue posible que se llegase a una situación como la acaecida, cuestionándose las condiciones socio-culturales, económicas y políticas anteriores al periodo de violencia. Lo que invita a hacer *Yuyanapaq* es visibiliza el rostro del sufrimiento y apelar a nuestra compasión, a la asimilación del dolor ajeno en nosotros mismos. Pero no solo es una invitación a la visibilización de la congoja, sino que también es una manera de promover el “conocimiento”, al cual las fotografías seleccionadas impulsan; es decir una forma específica de acercarnos al pasado reciente y a la memoria: desde la compasión y el dolor.



Figura 1

Fotografía: Óscar Medrado.



Figura 2
Fotografía: Deborah Poole



Figura 3
Fotografía: Nancy Chappell



Figura 4
Corredor



Figura 5
Fotografía: Vera Lentz

Bibliografía:

Libros y artículos

- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno del Perú, 1980-2000*. (Perú, Fondo editorial de la Pontificia Universidad del Perú).
- Deusta, Jorge. “La fotografía como memoria del horror”, en: *Revista Contratexto* (Universidad de Lima), año 1, número 2. Ver: <<http://www2.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v2/01art01.html>>
- Poole, Deborah et Isaías Rojas 2010. “Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra”, en *Revista E-misférica*, número 2, año 7. Ver: <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-72/poolerojas>>
- Sontag, Susan 2006 (1973). *Sobre la fotografía* (México, ED. Alfaguara).

Documentos

- Discurso de Dr. Salomón Lerner (2003). Link: <<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>>
- Catálogo de la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*. Museo de la Nación, sexto piso, Lima.