

Cynthia E. Milton
editora



EL ARTE DESDE EL PASADO FRACTURADO PERUANO



© IEP INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

Horacio Urteaga 694, Lima 11

Tel.: (51-1) 332-6194

www.iep.org.pe

ISBN: 978-9972-51-690-0

ISSN: 2226-9576

Impreso en Perú

Primera edición: Lima, mayo de 2018

1000 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2018-07019

Registro del proyecto editorial en la Biblioteca Nacional: 31501131800476

Corrección: Oscar Hidalgo

Asistente editorial: Yisleny López

Diagramación: Silvana Lizarbe

Carátula: Gino Becerra

Cuidado de edición: Odín del Pozo

Fotografía de carátula: Débora Correa en la obra de Yuyachkani «Sin Título».
Fotografía de Elsa Estremadoyro

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de este libro puede ser reproducida por ningún medio electrónico o mecánico (incluyendo fotocopiado, grabación o de almacenamiento y recuperación de información) sin el permiso escrito del editor.

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

Centro Bibliográfico Nacional

700.985

A

El arte desde el pasado fracturado peruano / Cynthia E. Milton, editora. -- 1a ed. -- Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2018 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).

348 p.: il., mapas; 23 cm. -- (Estudios sobre memoria y violencia; 10)

Bibliografía: p. [321]-348.

D.L. 2018-07019

ISBN 978-9972-51-690-0

1. Arte - Aspectos políticos - Perú 2. Memoria colectiva en el arte 3. Violencia política en el arte 4. Perú - Política y gobierno - 1985- I. Milton, Cynthia E, 1971-, editora II. Instituto de Estudios Peruanos (Lima) III. Serie

BNP: 2018-129

Introducción

EL ARTE DESDE EL PASADO FRACTURADO

CYNTHIA E. MILTON

En *Adiós Ayacucho*, Julio Ortega narra desde la perspectiva de Alfonso Cánepa, un líder comunitario del Departamento de Ayacucho, los trabajos para encontrar justicia después de la muerte en un país que ofrece poca justicia para los vivos. Cuando se le acusó de ser un terrorista —en vez de un líder campesino—, los militares mutilaron su cuerpo y lanzaron lo que quedaba de él en un pozo, dejando por fuera muchos de sus huesos y negándole, así, la posibilidad de una adecuada sepultura y la paz eterna. Desde su muerte, Cánepa ha trabajado para reconstruir su cuerpo, tratando de conseguir una audiencia con el Presidente de la República bajo la esperanza de que el jefe de Estado le devuelva sus huesos. Ante el rechazo, sube a la tumba del conquistador Francisco Pizarro y toma algunos de sus huesos para completar su propio esqueleto. Escrita en 1986, esta novela evoca la tragedia y la brutalidad del conflicto en la sierra peruana, el racismo y la indiferencia que yace en el corazón del conflicto, y una violencia histórica de larga data, que se remonta a la llegada de los españoles.

La historia de Alfonso Cánepa, aunque ficticia, recuerda la experiencia de cientos de miles de peruanos cuyas vidas desde 1980 hasta mediados de la década de 1990 fueron convulsionadas por una guerra interna.¹ Según la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú

1. En este libro, uso tres expresiones distintas para indicar esta época de la violencia: «conflicto armado interno», «guerra» y «violencia política». Los tres entrañan

(CVR), que estudió los años desde el inicio de la «guerra popular» de Sendero Luminoso hasta la caída del gobierno de Fujimori en el año 2000, más de 69.000 personas murieron o desaparecieron, unos 4600 entierros clandestinos dejaron cicatrices en el país, más de 40.000 niños quedaron huérfanos, más de 20.000 mujeres quedaron viudas y cerca de 600.000 refugiados internos emigraron en busca de vidas más seguras.² La magnitud de la destrucción, la pérdida de familiares y seres queridos, el sufrimiento personal y la fractura de las trayectorias de vida y los lazos sociales dificultan cualquier comprensión posible. Sin embargo, la guerra interna del Perú requiere reflexión e historicización.³

El arte —como en la corta historia de Ortega— es un medio poderoso para narrar el pasado y para llegar a algún tipo de entendimiento. La capacidad del arte para hablar de la atrocidad ha sido objeto de

significaciones políticas de la memoria. La fecha del final del conflicto armado interno cambia dependiendo de la importancia dada a hechos concretos: el 12 de septiembre de 1992, el líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, fue capturado y, a su detención, siguió la de varios miembros de alto rango. En 1993, Guzmán propuso un «acuerdo de paz». En 1997, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) fue erradicado después de haber tenido rehenes durante varios meses en la residencia del embajador japonés. En 1999, el último miembro de la dirección de Sendero Luminoso que había rechazado el acuerdo de paz, «Feliciano» (Óscar Ramírez Durand), fue capturado. En el año 2000, Alberto Fujimori, quien se había convertido en el símbolo del régimen autoritario, renunció al gobierno. La continua presencia de Sendero Luminoso —aunque disminuida considerablemente— en las regiones productoras de coca pone en tela de juicio la idea de un era claramente «pos»-Sendero Luminoso.

2. La Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) dio una cifra específica, 69.280, como estimación para los muertos y desaparecidos causados por el conflicto armado interno, basada en ecuaciones estadísticas utilizadas en Guatemala y Kosovo. El rango está entre 61.007 y 77.552. Véase CVR 2003a: anexo 2, 13. Los números para las viudas y los niños vienen de la versión *Hatun Willakuy* (CVR 2004: 385); sobre los refugiados internos véase CVR 2004: 386-388.
3. Las raíces de este proyecto se encuentran en la invitación de Steve Stern (1998) en su «Beyond Enigma» para construir un entendimiento histórico del conflicto interno que reproduzca una narrativa episódica. Una nueva generación de investigadores ha intentado historicizar este pasado. Por ejemplo, Del Pino 2017; González 2011b; Heilman 2010; La Serna 2012; Ritter [en prensa]; Scarritt 2008; Taylor 2006; Theidon 2004, 2012.

debate desde que Theodor Adorno señaló que escribir poesía después de Auschwitz era «bárbaro». Esta famosa observación a menudo se ha interpretado en el sentido de que es imposible, fáctica y moralmente, representar el Holocausto a través del arte, y tal vez más ampliamente cualquier atrocidad (Adorno 1981: 34).⁴ Sin embargo, más tarde en su vida, Adorno reconoció que la poesía es un medio importante de comunicación, pues «el sufrimiento prolongado tiene tanto derecho de expresarse como un hombre torturado tiene de gritar». ⁵ Desde el Holocausto, hace medio siglo, una gran cantidad de obras de arte ha surgido para abordar lo difícil —en los significados de la sensibilidad *hacia* y la comprensión *de*— y nos ha permitido, décadas después, sobrepasar el tabú de representar y darle alguna expresión a los pasados vergonzosos y horribles.⁶ El arte puede expresar lo que el lenguaje no (Scarry 1985, Friedlander 1992b: 5). Deberíamos reconocer el significativo papel que el arte puede desempeñar haciendo que los pasados difíciles sean comprensibles, aunque solo sea en parte. Así, en una reelaboración de las famosas palabras de Adorno, Steve J. Stern (2008) sugiere que no producir arte ante las secuelas del sufrimiento sería permitir que la barbarie reine sin restricciones.

En efecto, en América Latina, uno de los objetivos previstos del arte en respuesta a la atrocidad parece ser el siguiente: impugnar la barbarie cometida y restaurar la humanidad de los ciudadanos que han sido perjudicados. En la transición de la violencia de Estado a la democracia y en el periodo posterior a la transición, cuestiones de representación y

4. Sobre la descontextualización de la cita de Adorno, véase Huyssen 2003: 124, y, sobre sus diversas (mal)interpretaciones, Friedlander 1992, especialmente la introducción; y Rothberg 2009: 112-113. Para un análisis reflexivo de la importancia del predicado de Adorno en un contexto latinoamericano, véase aquí el epílogo de Stern.
5. Véase Koch 1989: 15. Véase también la yuxtaposición de posiciones relacionadas con el arte a la sombra del Holocausto en los trabajos de H. G. Adler y Theodor Adorno en Franklin 2011.
6. Los estudios de representaciones artísticas después del Holocausto son muchos. Por citar solo algunos: Alphen 1998; Farmer 2010; Friedlander 1992b; Hirsch 2012; Huyssen 2003; LaCapra 1998; Young 1994, 2000; Zelizer 2001.

memoria han pasado al primer plano de los análisis políticos y culturales, y de los debates sobre el conflicto y la represión en América Latina. El arte que protesta contra los regímenes autoritarios y la violencia le ha abierto el camino a un arte conmemorativo. En Argentina, por ejemplo, los *siluetazos* que destacan como protestas silenciosas y evocaciones de ciudadanos desaparecidos adornan ahora los sitios de memoria dedicados a los desaparecidos. Sin embargo, el arte puede mantener la continuidad en su función con independencia del tipo de régimen: ya sea bajo uno dictatorial o democrático, el arte se opone a cualquier visión totalizadora del poder del Estado. Durante las dictaduras, hacer arte podía ser un acto de resistencia, como cuando las mujeres chilenas hicieron las arpilleras cuyas imágenes denunciaban los abusos a los derechos humanos del régimen de Pinochet.⁷ Así, también, en las democracias posconflicto, el arte le recuerda a las audiencias las tensiones no resueltas del pasado. Por ejemplo, las novelas posteriores a las guerras civiles en Centroamérica hacen referencia a la violencia de las décadas anteriores en el contexto de la inseguridad actual,⁸ y la creatividad de los *escraches* (denuncias públicas de los perpetradores) hechos por la juventud argentina y chilena «nos recuerdan que mientras las dictaduras e incluso los regímenes democráticos han controlado estrechamente nuestra comprensión de lo real, las prácticas culturales subvierten constantemente ese orden discursivo» (Masiello 2001: 7).

El arte puede ayudar a lograr una expresión más plena y una mejor comprensión de los pasados difíciles y controvertidos. En una conversación entre el historiador Gonzalo Sánchez y la artista María Elvira Escallón, quien hizo una exposición de fotografía después del incendio de un club social en Bogotá, Sánchez reflexiona sobre los límites de los textos escritos y la narración de la violencia colombiana: «el texto ya no puede por sí solo decir todo el dolor que hay envuelto en nuestras

tragedias cotidianas y la necesidad de recurrir a la imagen y a las posibilidades múltiples del lenguaje artístico» (Sánchez y Escallón 2007). El arte puede ayudar no solo a los que han pasado por eventos traumáticos para darle forma y sentido a sus experiencias —para expresar, parafraseando a Sánchez, algo sobre el dolor—, sino que el arte también puede ayudar a que los que no han experimentado directamente tales eventos se acerquen y los reconozcan con mayor empatía. Como lo escribió Kyo Maclear para el Japón posterior a los bombardeos atómicos, el arte puede mover a los espectadores «emocional e intelectualmente hacia lo desconocido» (Maclear 1999: 24). Para algunos sobrevivientes, el arte surgió de la necesidad y el deseo de grabar lo que sucedió para las futuras generaciones: «incluso ahora [treinta años después] no puedo borrar la escena de mi memoria. Antes de mi muerte yo quería dibujarla y dejarla para los demás», dijo Iwakichi Kobayashi, un sobreviviente a la bomba atómica de Hiroshima de setenta años de edad (Corporación Japonesa de Radiodifusión-[NHK] 1977: 105). Así, el arte también les pide a los contemporáneos y a los que están por venir que sean testigos de los actos que testimonian los artistas.

La combinación de narrativa, testimonio y dibujo explorada aquí lleva a los otros hacia lo desconocido mediante la representación a través de distintos medios artísticos. Este libro considera el papel de las artes literarias, visuales, orales y dramáticas en el intercambio de memorias individuales y colectivas como medio para complementar nuestra comprensión histórica del pasado fracturado en el Perú. Esta combinación de formas artísticas de expresión es fundamental, ya que permite que una franja mucho más amplia de la sociedad participe en la reconstrucción y re-presentación del pasado de unos grupos a menudo marginalizados, que de otra manera serían excluidos de la corriente principal de medios y modos de comunicación (Brett 1986, González 2011b, Milton 2007, Strassler 2006). En sociedades en que la palabra escrita puede impedir la narración de las experiencias y en épocas en que la capacidad de hablar puede estar bloqueada, como consecuencia de una violencia severa (Scarry 1985), el arte puede ser uno de los pocos modos mediante los cuales la gente puede relatar el pasado. Por lo tanto, la recopilación de obras de arte en este libro representa una llamada para

7. Las arpilleras se convirtieron en parte de un movimiento social contra la dictadura, y su producción textil fue reconocida internacionalmente como un arte que promueve los derechos humanos. Véase Agosin 1996, Adams 2002.

8. Por ejemplo, Gómez-Barris 2009, Jelin y Langland 2003, Jelin y Longoni 2005, Lazzara 2006, Longoni 2008, Masiello 2001, Moodie 2010, Richard 2007.

que el archivo se extienda hasta incluir diversos soportes depositarios de la memoria y la historia, más allá de los registros escritos producidos por el Estado y de los testimonios orales recopilados tanto por las investigaciones oficiales como por las comisiones de la verdad y otros procesos.⁹

Desde el conflicto interno a la batalla por las memorias

Gran parte del arte estudiado en este libro dialoga o tiene como punto de partida el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), un órgano oficial asignado para investigar el conflicto interno del Perú entre los años 1980 y 2000. Si bien los artistas habían estado produciendo arte durante este periodo, el surgimiento de una comisión de la verdad en el año 2001 amplió el alcance de la esfera pública e hizo posible discutir el pasado a través de otros medios.

Después de la repentina caída de Alberto Fujimori en noviembre de 2000, la opción de una comisión de la verdad —un mecanismo utilizado en otros países en el periodo posterior a la Guerra Fría— destacó como una de las formas en que el gobierno del Perú podría acelerar el cambio de régimen.¹⁰ A diferencia de otras comisiones de la verdad en América Latina que habían investigado periodos durante los regímenes militares y autoritarios, la del Perú se dirigió a la violencia que se había producido principalmente bajo la dirección de gobiernos elegidos democráticamente: Fernando Belaunde Terry (1980-1985), Alan García Pérez (1985-1990) y Alberto Fujimori (1990-2000, con una disolución

del Congreso en 1992). Además, mientras que otros mecanismos de búsqueda de la verdad en el Cono Sur reconocieron a las fuerzas estatales como autores principales, la comisión de la verdad del Perú encontró que el grupo armado Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) era el mayor responsable. Por otra parte, su mandato fue más amplio que el de sus vecinos. Por ejemplo, su alcance fue considerablemente mayor que el de la primera comisión de la verdad chilena, conocida como la Comisión Rettig, que en su momento solo podía investigar los casos que llevaran a una muerte y una desaparición.¹¹ En el Perú, la CVR investigó asesinatos y secuestros; desapariciones, torturas y otras heridas graves; daños contra los derechos colectivos de las comunidades andinas e indígenas, y otras violaciones de los derechos de las personas.¹² El mandato de la CVR fue determinar la responsabilidad en los abusos y violaciones, identificar e informar sobre las experiencias de las víctimas, y elaborar propuestas para reparaciones y reformas. La CVR envió equipos de investigación a recoger testimonios de las regiones remotas. Por otra parte, sostuvo audiencias públicas en las que los miembros de las comunidades locales podían participar, únicas entre las comisiones de la verdad de América Latina y tal vez una forma modificada de las sesiones sudafricanas para las víctimas y sus familias.¹³ Como parte del interés en hacer accesible el pasado, su documentación se halla disponible en un archivo construido especialmente para albergarla (Aguirre 2009). Internacionalmente, la comisión de la verdad peruana se considera exitosa, debido a la profundidad y amplitud de su investigación, que se basó en casi 17.000 testimonios recogidos en veinticuatro departamentos del

9. La incorporación de imágenes y formas de arte en las metodologías de los historiadores y otros científicos sociales ha ganado credibilidad desde los debates de la década de 1980 sobre las representaciones en tanto que documentos históricos que nos permiten ver el pasado desde diferentes perspectivas y que deben ser tenidas en cuenta junto con los textos escritos y orales. Para consideraciones sobre fuentes alternativas y una expansión de los archivos de los historiadores véase Coronil 2004, Gómez-Barris 2009, LaCapra 1998, Stern 2004, Taylor 2003.

10. Greg Grandin y Thomas Klubock, en su «Editors' Introduction» (2006), sitúan las comisiones de la verdad como resultado de las cuentas con el pasado en la posguerra fría que sirvieron a fines políticos e institucionales. Sobre las comisiones de la verdad véase Hayner 2011[2001] y, sobre largos periodos de recuerdo, Collins 2010.

11. En el año 2003, la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, conocida como Comisión Valech, investigó los abusos a los derechos humanos contra personas que sobrevivieron a la dictadura de Pinochet.

12. El artículo 3 del Decreto Supremo N.º 065-2001-PCM.

13. La CVR realizó ocho audiencias públicas con víctimas o sus familiares, siete asambleas públicas y cinco audiencias temáticas (sobre temas como la legislación «antiterrorista», las personas desplazadas, las universidades, las mujeres y la enseñanza). A partir de estas audiencias públicas, la CVR reunió más de cuatrocientos testimonios sobre más de trescientos casos de violaciones graves de derechos humanos.

Perú, compilados y analizados por un equipo de más de quinientos miembros (González 2006: 70). Adicionalmente, la CVR remitió 47 casos al Ministerio Público para su seguimiento.

En el caso del Perú, la justicia y la verdad fueron objetivos de la CVR, con lo que se rompió el marco previsto de la justicia transicional de las décadas de 1980 y 1990, que asumió que los Estados podrían perseguir solo una en detrimento de la otra. Después de las fuertes protestas de la sociedad civil contra el tercer mandato de cinco años de Fujimori, que contribuyeron a su repentina renuncia, el posterior presidente Valentín Paniagua asumió, en su calidad de interino, proyectos paralelos de rendición de cuentas y búsqueda de la verdad. El gobierno de transición de Paniagua regresó al Perú a la jurisdicción de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y estableció un comité *ad hoc* de la sociedad civil y estatal para que considerase la formación de una comisión de la verdad. Grupos de derechos humanos, que durante años habían estado en coalición bajo el paraguas de la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, jugaron un papel clave tanto en los grandes esfuerzos de la sociedad para derrocar a Fujimori como en el establecimiento de una agenda para la búsqueda pública de la verdad (González 2004: 56-57). Una serie de acontecimientos fundamentales se combinaron para crear un ambiente propicio a una comisión de la verdad. En primer lugar, la Corte Interamericana de Derechos Humanos resolvió que el Estado peruano era responsable de la muerte de los residentes de Barrios Altos en 1991 y derogó las leyes de amnistía de 1995, que protegían a las fuerzas de seguridad de la persecución por cualquier abuso cometido desde 1980. En segundo lugar, fueron filtrados videos que involucraban a los partidos de la oposición, los militares y los empresarios en la red de corrupción del gobierno de Fujimori. Estos eventos, en particular los videos incriminatorios, debilitaron a las élites políticas y militares, y reforzaron su decisión de distanciarse públicamente del régimen de Fujimori y de apoyar la nueva democracia.¹⁴ Como lo notó Carlos Iván Degregori, en el Perú la Comisión de la Verdad, a diferencia de las de otros países de la región, no surgió de

14. Sobre este periodo transicional, véase González 2006: 71-75.

una «transición pactada» sino del vacío político dejado por el «colapso del régimen autoritario» (Degregori 2002: 79).¹⁵

A pesar de este entorno favorable para una comisión de la verdad de amplio alcance y del estímulo que suponían las experiencias de otros países, la CVR tuvo limitaciones: tenía un periodo de veinticuatro meses para llevar a cabo investigaciones sobre los veinte años anteriores, así como recursos limitados y dificultades con la traducción al español del quechua y otras lenguas indígenas.¹⁶ Además, el público, aunque abrazó abiertamente el retorno a la democracia, tuvo una reacción ambivalente en relación con la convocatoria de una comisión de la verdad. Algunos sobrevivientes y grupos desconfiaban de esta nueva manifestación del Estado que los había perjudicado previamente; algunos evangélicos decidieron seguir adelante, sin mirar hacia atrás; y algunas personas cuestionaron tales gastos de dinero, entre otras preocupaciones (Coxshall 2005, Milton 2007, Yezer 2008: 286, n.º 10, 278). Con el cambio de presidente de Paniagua a Alejandro Toledo, la «reconciliación» se añadió a las tareas de la CVR, que se había centrado, inicialmente, en únicamente contar la verdad, con lo que tal vez se asentaron las bases de las expectativas frustradas y los miedos ante la impunidad y la amnistía (González 2006: 78). En sí, la CVR significó un compromiso, al reunir

15. «La transición por colapso» —en la cual las élites económicas y militares económica son menos capaces de controlar el proceso— pueden conducir con mayor probabilidad a procesos penales. Este fue el caso de Fujimori, que en abril de 2009 recibió una pena de veinticinco años por graves violaciones de los derechos humanos, hazaña que fue alcanzada en parte gracias a la documentación reunida por la CVR (Burt 2009).

16. Si bien el quechua ha sido uno de los idiomas oficiales del Perú desde 1993, ningún programa de estudios en traducción fue puesto en vigor, por lo cual no había profesionales capacitados como parte de la CVR. Como señaló Carlos Iván Degregori, las divisiones socioeconómicas, lingüísticas y de género de larga data fueron recreadas en la propia composición de la CVR: entre sus comisionados, solo uno hablaba y entendía el quechua, mientras que otro lo entendía parcialmente, con lo que se mantuvo una fuerte brecha lingüística entre los comisionados, principalmente de clase media y de sexo masculino (con excepción de dos mujeres), con sede en Lima, y el 75% de víctimas que hablaban quechua y otras lenguas indígenas (Degregori 2004: 82, n. 2).

diferentes sectores de la sociedad, incluidos los miembros del diverso espectro político peruano. Los comisionados nombrados procedían de diversos partidos políticos y grupos sociales, incluido un general retirado de la fuerza aérea, una ex congresista fujimorista, académicos, miembros de la Iglesia y grupos de derechos humanos.¹⁷ Este compromiso, sin embargo, no fue tan marcado como el de los demás países en transición: desde que Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) ya no representaban una amenaza, el gobierno interino no necesitaba negociar con un movimiento armado, ni debía hacer grandes concesiones, como una amnistía general a las élites políticas y militares, ya debilitadas por el escándalo.

El *Informe final* de la CVR, hecho público el 28 de agosto de 2003, intenta dar un relato de la violencia, de lo que pasó, y una explicación de la violencia, de por qué ocurrió (Regalado de Hurtado 2007).¹⁸ Al mirar el periodo de conflicto que va de 1980 a 2000 (incluyendo los años de la captura del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, en 1992 hasta el final del régimen autoritario de Fujimori en 2000), el *Informe final* de la CVR presenta datos del agudo sufrimiento de la nación, cuya intensidad había sido mucho mayor de lo que se imaginó en su momento.¹⁹ Las conclusiones de la CVR se sumaron a una narrativa histórica que evidenció los problemas de racismo de larga data contra la población indígena de la nación, la centralización del poder en las manos de la élite mestiza predominantemente costera y la implementación del «gobierno a través del abandono», por lo que el Estado estaba

17. La composición original incluía siete comisionados en el año 2001. El presidente Toledo añadió otros cinco comisionados y un observador. El general retirado de la fuerza aérea se distanció más tarde del trabajo de la CVR al firmar con su nombre y el de otros oficiales militares retirados una declaración pública en la que cuestionaban las conclusiones de la CVR.

18. Para resúmenes previos de la labor de la CVR para una audiencia internacional, véase González 2006, Sánchez 2005.

19. Antes de las conclusiones de la CVR, las ONG, como la peruana Coordinadora Nacional de Derechos Humanos, estimaron en alrededor de 25.000 el número de víctimas del conflicto interno.

en gran medida ausente en grandes franjas del territorio nacional.²⁰ Tres de cada cuatro víctimas hablaban quechua u otros idiomas indígenas, muchos de los cuales no habían terminado la escuela primaria y eran poco alfabetizados, vivían en las regiones rurales y se dedicaban a la producción de agricultura.²¹ Las regiones más afectadas fueron las pequeñas aldeas aisladas en la sierra peruana (en los departamentos de Ayacucho, Huánuco, Huancavelica, Apurímac, Junín y San Martín), que representan el 85% de las víctimas. Muchos eran, literalmente, pueblos perdidos, pequeños pueblos olvidados y caseríos con difícil acceso a los centros urbanos. La violencia afectó a las víctimas de una manera diferenciada no solo en cuanto a la región y el grupo étnico, sino también en cuanto a la edad y el género: más del 55% de las víctimas eran hombres (la mayoría entre las edades de 20 y 49) y constituían blanco tanto de Sendero Luminoso como de las Fuerzas Armadas estatales, y la mayoría de las mujeres que murieron (casi el 20% de todas las edades) fueron víctimas de la violencia indiscriminada y las masacres dirigidas contra las comunidades (CVR 2004: 52-55). Casi todos los casos de violencia sexual reportados a la CVR fueron cometidos contra mujeres, sobre todo rurales.²² Fueron estas profundas divisiones de clase, étnicas y de género las que, en última instancia, explican por qué, de acuerdo con el presidente de la CVR, el doctor Salomón Lerner «que desaparezcan decenas de miles de ciudadanos sin que nadie de la sociedad

20. Esta expresión es de Jaymie Patricia Heilman (2010). El tema de la negligencia y el racismo también es central en los estudios realizados por Marisol de la Cadena (2000) y Cecilia Méndez (2005). Los trabajos clave anteriores sobre Sendero Luminoso son de Nelson Manrique (2002), Deborah Poole y Geraldo Rénique (1992), Steve Stern (1998), Carlos Iván Degregori (1989a, 1990) y David S. Palmer (1992).

21. Sobre guerra y educación, véase García 2005. El 68% de las víctimas no tenían educación secundaria, en comparación con el 40% del promedio nacional. El 79% de las víctimas eran de las regiones rurales, y el 56% eran agricultores (mientras que, en el censo de 1993, solo el 29% de los peruanos vivían en las zonas rurales regiones, y entre la población nacional solo el 28% se dedicaba a la agricultura), VIII: «Conclusiones generales» (CVR 2003a).

22. Las mujeres proporcionaron la mayor parte de los testimonios ante la CVR (CVR 2003a, VIII: 89).

integrada, en la sociedad de los no excluidos, tome nota de ello» (Lerner 2004: 147).²³

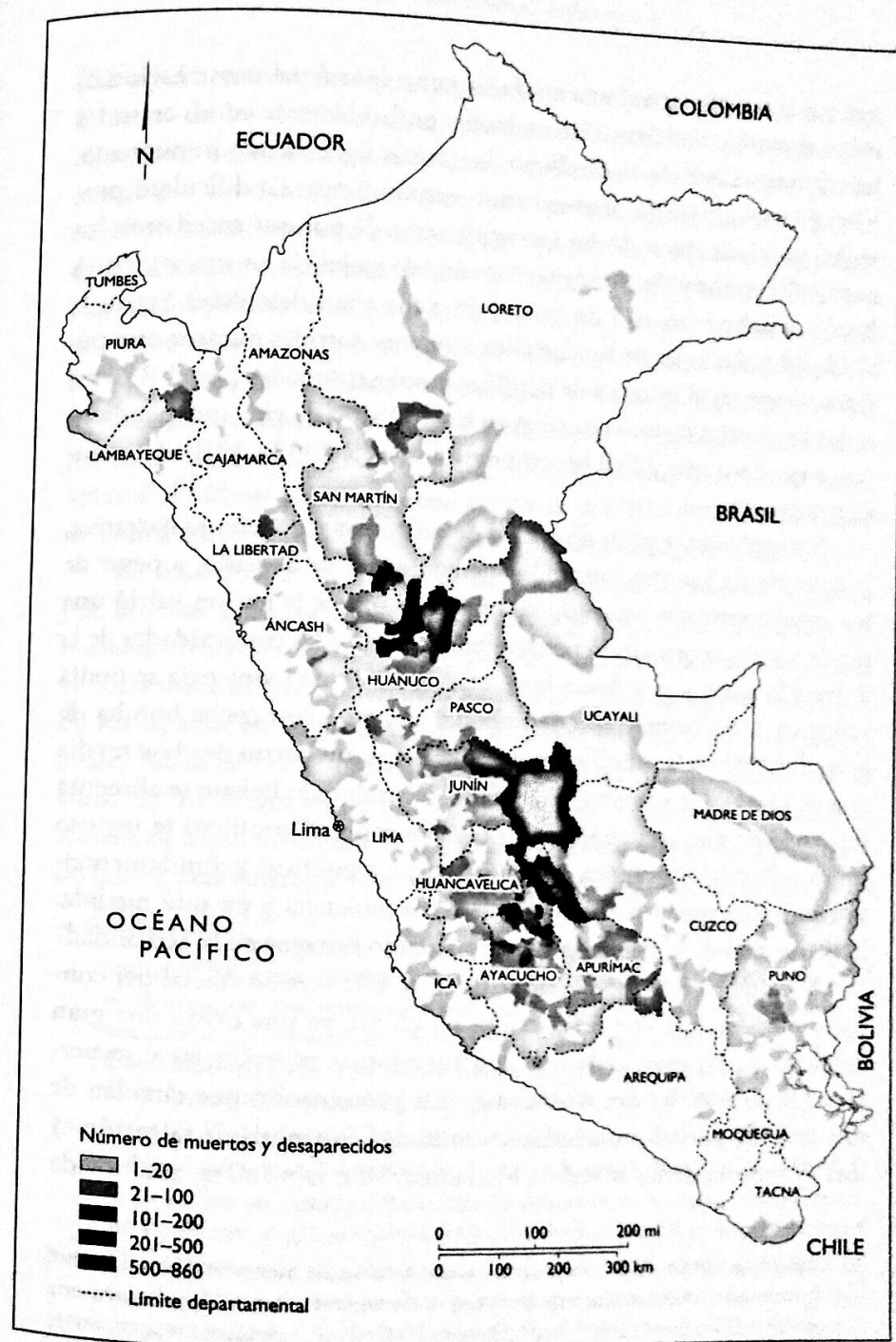
En sus conclusiones, la CVR repartió ampliamente la culpa por la violencia y su intensificación. Si bien condenó al grupo armado Sendero Luminoso como el principal autor de la violencia (en el 54% de los casos de muerte y desaparición) y, en un grado mucho menor, al MRTA de base urbana (1,5%), también atribuyó responsabilidad a los consecutivos gobiernos (Belaunde, García y Fujimori) y partidos políticos que cedieron la autoridad a las Fuerzas Armadas y la policía (responsables del 29 y el 7% de las muertes y desapariciones, respectivamente).²⁴

Gracias a la labor de la CVR, ahora tenemos más testimonios, estadísticas y estudios de caso que contribuyen a nuestro conocimiento de los hechos duros del conflicto y las verdades históricas.²⁵ La comisión de la verdad peruana fue el principal esfuerzo nacional por reconstruir lo

23. Drinot (2011: 237) también cita a Lerner como adelantando el argumento histórico de la exclusión.

24. El restante 7% de la violencia se atribuyó a actores desconocidos. Se debe tener en cuenta que estas cifras provienen de la CVR (CVR 2003a, VIII: «Conclusiones generales»; 2003a, II: 232). Incluso dentro del *Informe final* estos números pueden variar. Por ejemplo, la CVR (2003a, II: 232), establece que Sendero Luminoso fue responsable de 53,68% de las muertes y desapariciones; las Fuerzas Armadas, del 28,73%; y las fuerzas policiales, del 6,6%; mientras que el anexo 2 atribuye el 46% de las muertes y desapariciones a Sendero Luminoso, el 30% a los agentes del Estado y el 24% a otros actores (grupos de autodefensa, MRTA, paramilitares o agentes no identificados) y circunstancias, (como el morir en combate). Véase CVR 2033a, anexo 2: 13, 17. En *Hatun Willakuy* (CVR 2004), la violencia cometida por «agentes del Estado-Fuerzas Armadas y policía» se agrupa con los grupos de autodefensa (rondas) y paramilitares para dar cuenta del 37% de las muertes y desapariciones, de las que «las fuerzas armadas son responsables de poco más de los tres cuartos de los casos». Véase CVR 2004: 19.

25. Sobre la base de su experiencia como miembro de la comisión de la verdad del Perú, Eduardo González describe los debates internos sobre la elección entre la búsqueda de «verdades judiciales», o pruebas que podrían ser utilizadas por los tribunales, y «verdades históricas», que ayudarían a construir una nueva narrativa sobre la violencia que serviría para socavar la narrativa de fujimorista que negó los crímenes cometidos. Sin tomar una decisión específica, la CVR trató de preparar y proporcionar tanta información como fuese posible para que los tribunales prosiguieran. Véase González 2004: 61-63.



Mapa 1. Muertos y desaparecidos según la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe final*, tomo 1, p. 146.

que había pasado y crear una nueva narrativa (potencialmente nacional) sobre el conflicto interno. Sin embargo, probablemente como en todas las regiones donde hubo conflicto, la historia sigue siendo impugnada, lejos de cualquier tipo de consenso o versión única. La dificultad proviene, quizá, de tratar de dar una explicación de por qué sucedieron los acontecimientos y de encadenar los años de violencia en una narrativa histórica coherente, con un inicio, un nudo y un desenlace. Según la CVR, las violaciones de los derechos humanos sufridas durante este periodo «superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y civiles en sus 182 años de vida independiente», y eso hace más difícil la comprensión (CVR 2003a, VIII: «Conclusiones generales»).

Sin embargo, a pesar de la falta de una única y coherente narrativa, la mayoría de los peruanos probablemente está de acuerdo, a pesar de los vagos contornos del conflicto interno, con que la nación sufrió una ola de violencia que afectó predominantemente a las comunidades de la sierra y la selva, y que, hacia la década de 1990, esta violencia se podía sentir en Lima (sobre todo después del atentado con coche bomba de julio de 1992 en la calle Tarata, en Miraflores, un barrio de clase media alta en Lima). No obstante, gran parte del acalorado debate se alimenta de versiones que compiten en los detalles sobre el conflicto (e incluso sobre si llamarlo conflicto, guerra o violencia política) y, fundamentalmente, sobre quién fue responsable de la violencia y en qué medida. Estas batallas de la memoria siguen haciendo estragos en la actualidad.

Sería demasiado simple decir que hay una versión oficial del conflicto que compite con una versión no oficial, ya que existe una gran cantidad de campos, cada uno con sus propias experiencias y recuerdos. Dicho esto, las dos narraciones más prominentes que circulan de este periodo pueden caracterizarse como una «memoria de salvación» y una «memoria de los derechos humanos».²⁶ En la primera, promovida

26. Las categorías de «la memoria de salvación» frente a «la memoria de los derechos humanos» corresponden, más o menos, a «la memoria heroica» y «la memoria disidente» en Stern 2004. Paulo Drinot (2009: 24-27) extrapola dos versiones principales en circulación en el discurso nacional de por qué ocurrió la violencia: un campo ve a Sendero Luminoso como individualmente responsable de la vio-

principalmente por las Fuerzas Armadas y las élites neoliberales, las violaciones de los derechos humanos fueron cometidas por unos pocos elementos de las Fuerzas Armadas; la mano dura de Fujimori y el desprecio por los derechos humanos fue el precio pagado para acabar con Sendero Luminoso; este mismo grupo subversivo, en tanto que instigador, fue el único responsable de la violencia; y «nosotros», en Lima, no supimos realmente el alcance de lo que estaba pasando (y con esta falta de conocimiento viene una especie de absolución). Este relato presenta a Fujimori como el salvador económico y físico de Perú: salvó a los peruanos de la hiperinflación de García; capturó a Abimael Guzmán y, por lo tanto, decapitó efectivamente a Sendero Luminoso; y, más tarde, aplastó el último y más pequeño grupo de la MRTA, tras la resolución de la dramática crisis de una toma de rehenes de cuatro meses.²⁷

La narrativa de la «memoria de los derechos humanos», apoyada por muchos grupos de derechos humanos y por organizaciones de familiares afectados, no retrata el final del conflicto interno como una victoria sobre el terrorismo, pero sitúa la violencia como una extensión de los legados en curso de las desigualdades sociales y políticos de las cuales Sendero Luminoso era un síntoma y por las que fue capaz de construir su movimiento. Sendero Luminoso, el autor principal de la violencia, lanzó un conflicto agravado por las tácticas de «guerra sucia» de las Fuerzas Armadas, que no respetaron el estado de derecho.²⁸ Esta

lencia debido a que los senderistas son inherentemente violentos; el otro campo ve la erupción más reciente de violencia como una extensión de la violencia estructural que es inherente a la sociedad peruana y que habría dado lugar a Sendero Luminoso y a la exacerbada respuesta del Estado, las élites y los ciudadanos de clase media. Véase, asimismo, Degregori 2002, Theidon 2003.

27. Un ejemplo entre varias publicaciones que adelantan esta memoria de salvación es el del coronel retirado Morán Reyna, *Complot contra los militares: las falsedades de la CVR*, un libro publicado en el año 2006 en defensa de «mis compañeros que actuaron legalmente, y en la actualidad están obligados a demostrar su inocencia» (s. p.).
28. El uso de los tropos narrativos tomados de los países del Cono Sur —de la dictadura a la democracia, y guerra sucia— puede ser engañoso en el contexto peruano. La experiencia peruana no es de redención —de la dictadura a la democracia (aunque hay un poco de esto)— y no implica una «guerra sucia» librada por un Estado autoritario contra su población civil, ya que la mayor parte de la violencia

narrativa subraya el papel de la sociedad civil, las patrullas de autodefensa (rondas) y los actos individuales de heroísmo. La «memoria de los derechos humanos» apunta hacia lo que borra la «memoria de la salvación»: el fracaso de Fujimori para erradicar las causas de la fuerza de Sendero Luminoso (pobreza endémica, racismos y acceso desigual a los recursos económicos y sociales, y a los beneficios de la inclusión dentro del Estado-nación). Esta narrativa le asigna claramente la culpa de la intensificación de la violencia a dos fuerzas que compiten —Sendero Luminoso y el Estado—, pero tiende a centrarse más en la violencia cometida por el Estado y presenta a los peruanos como atrapados entre estos «dos fuegos». Este enfoque en la responsabilidad es ligeramente diferente del *Informe final* de la CVR, que hace hincapié en la violencia de Sendero Luminoso y reconoce los abusos contra los derechos humanos de las Fuerzas Armadas, pero también señala con el dedo a los actores no violentos en la sociedad peruana por haber producido una «gramática de la violencia» (Drinot 2009: 26) que fomentó las injusticias que yacen en el corazón de la violencia.

El *Informe final* de la CVR es lo más parecido que tiene Perú a una versión oficial del conflicto. Sin embargo, a pesar de que la CVR era gubernamental por mandato, ninguna administración la reclamó como suya, con lo que se evitó, así, cualquier autorreflexión por parte del Estado sobre los cambios recomendados en el *Informe final*. El trabajo de la CVR —cuyo impacto continúa mientras avanza lentamente un programa de reparaciones, los casos llegan ante el Poder Judicial y toma forma la propuesta de un museo nacional de la memoria (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, LUM)— ha ocurrido en el contexto de las relaciones antagónicas con las administraciones pos-

ocurrió durante gobiernos elegidos democráticamente (excepto durante el periodo del «autogolpe» de Fujimori por el que disolvió el Congreso). En el Perú hubo inicialmente una verdadera amenaza de los grupos armados; por lo tanto, al menos hasta la captura de Abimael Guzmán y el posterior derrumbe del MRTA, el Estado no necesitaba inventar o exagerar una oposición armada. Sin embargo, las Fuerzas Armadas sí actuaron de formas que replicaron las tácticas de guerra sucia de otros países contra sus ciudadanos. Para una discusión sobre el significado de «guerra sucia» véase el epílogo de Stern en este libro y Rénique 2010.

teriores. Por lo tanto, no es del todo exacto referirse al *Informe final* de la CVR como «la historia oficial»; es una historia «oficial» con la que la mayoría de los funcionarios están incómodos.

En el plano interno, la Comisión se enfrentó a serios desafíos en la difusión de sus hallazgos, en particular por parte del partido político Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), algunos fujimoristas, miembros altos de la Iglesia y las Fuerzas Armadas, todos los cuales fueron nombrados como responsables de facilitar la violencia. Una campaña para desacreditar las conclusiones de la CVR llevó a acusaciones de conflictos de interés entre los comisionados, reclamos de malversación y el uso de la denominación «comisión de la mentira» (Milton 2007: 13-15). El Ministerio Público parecía reacio a continuar con los casos penales remitidos por la CVR y hacía declaraciones públicas que socavaron potencialmente la recepción pública de la totalidad del su trabajo (González 2004: 85, 91-92).²⁹ De manera importante, los hallazgos estadísticos, a pesar de que muy probablemente sirven como indicadores generales de las tendencias, permanecen en entredicho.³⁰ El *Informe final* ocupó el centro de atención durante un tiempo relativamente corto después de su publicación. De hecho, pudo haber estimulado un mayor debate antes de su publicación que inmediatamente después (Degregori 2004: 84). Después de haberse publicado, los medios de comunicación rápidamente pasaron a temas como el de la economía de la nación.

29. La politóloga Jo-Marie Burt, que ha seguido de cerca los casos ante el sistema judicial peruano, se ha dado cuenta de que el número de juicios con sentencias ha disminuido radicalmente desde los éxitos iniciales para hacer que los perpetradores respondan que culminaron en la sentencia a Fujimori en el año 2009. Véase Burt 2014.

30. En gran parte del debate inmediatamente posterior a la CVR se planteó que las estadísticas inflaban las responsabilidades de los militares en las muertes y desapariciones. Sin embargo, casi diez años después de la CVR, parece haber un sentimiento general entre investigadores y grupos de derechos humanos de que la escala de la violencia militar fue subestimada en el *Informe final*. Esta última observación se basa en mis conversaciones con varios investigadores y miembros de ONG peruanas, así como en mi propia investigación sobre las representaciones de la violencia, discutida en el capítulo de este libro del que soy autora. Véase también la recodificación de los testimonios de la CVR de Leiby 2009: 84, 91.

A los exmiembros y defensores de la CVR les ha sido difícil involucrar al público de una manera sostenida o conseguir que el *Informe final* sea adoptado como el recuento *nacional* de los años de conflicto, a pesar de los esfuerzos por difundir los hallazgos realizados a través de audiencias públicas; exposiciones de fotografía; talleres; la publicación del *Informe final* en versión impresa, como libro, bajo el título de *Hatun Willakuy*,³¹ y un resumen bilingüe de cuarenta hojas, entre otras iniciativas. Sin embargo, el trabajo con este pasado y las memorias de la CVR siguen siendo centrales, a menudo de manera brusca, en los medios de comunicación nacionales —como sucedió durante los juicios a Fujimori, con ocasión del vandalismo al monumento a las víctimas de la nación *El Ojo que Lloro* en Lima, y cuando el ala política de Sendero Luminoso (Movimiento por la Amnistía y Derechos Fundamentales [MOVADDEF]) intentó registrarse como partido político oficial—.

La memoria de los años de la guerra en el Perú no parece en riesgo de convertirse en «memoria histórica inerte»³² en el discurso público nacional o de emerger únicamente en forma episódica como «irrupciones de memoria» (Wilde 1999). Desde la publicación del *Informe final* en el año 2003, los trabajos de la memoria para una narrativa de los derechos humanos han avanzado a saltos y empujones, y los principales avances se han producido en la promoción de la discusión pública del pasado: la condena de Alberto Fujimori a veinticinco años de prisión por crímenes de lesa humanidad; el premio Oso de Oro de Berlín para la película *La teta asustada* (rebautizada como *Fausto*), acerca de los efectos intergeneracionales de la violencia; y la reacia aceptación del presidente García de la donación de fondos hecha por el Gobierno alemán para construir un museo de la memoria en Lima. De manera constante, una nueva generación de peruanos está activa en la creación de foros intelectuales para la discusión del pasado, como en las conferencias internacionales, el trabajo de los grupos de investigación y los blogs de Internet.

31. La CVR imprimió 20.000 copias de *Hatun Willakuy*, una versión de 477 hojas que resume los nueve volúmenes y los anexos del *Informe final*.

32. Esta expresión se toma de Laplante 2007: 444-445.

Y hay un auge en la producción cultural de los individuos y grupos afectados por la violencia, los ciudadanos interesados y las organizaciones no gubernamentales (ONG), pero este libro solo se aproxima a algunos de ellos. Esta producción cultural se expande más allá de las estatuas de los soldados caídos y el arte conmemorativo tradicional de las placas y monumentos a las víctimas, e incluye una gama de creativos compromisos con el pasado. *La Chalina de Esperanza*, de más de un kilómetro de largo, incorpora nombres e imágenes cosidas, trozos de ropa y, en ocasiones, los colores favoritos de los seres queridos desaparecidos de las mujeres (ahora en el LUM). Artistas y activistas jóvenes, principalmente de Lima, recorren el campo con sus exposiciones portátiles como parte del Museo Itinerante Arte por la Memoria.³³ *El Ojo que Lloro* en Lima ha sido utilizado con éxito como un espacio para conmemorar y servir de punto de encuentro para las familias de las víctimas y grupos de derechos humanos. *Ojitos* y más generalmente un arte que promueve memoriales han surgido en la sierra en memoria de los muertos y desaparecidos de las comunidades.³⁴ Y el Perú se ha unido al auge internacional por construir museos de la memoria, si bien el de Lima avanza lentamente. Grupos afectados y comunidades han construido museos regionales, muchos de ellos con la ayuda de las organizaciones de derechos humanos y la asistencia financiera internacional, en Ayacucho (Huamanga), Huancavelica, Huanta, Putacca, Totos, Lucanamarca, Huamanquiquia, Pampachacra y otros lugares. Estas casas de memoria curan la difícil historia peruana a través de la exhibición de cerámica, textiles, pinturas, figuras de cera, retablos (cajas tridimensionales), ropa, extractos testimoniales, cartas, fotografías y mucho más en sus espacios expositivos, al adornar sus edificios con murales y al poner esculturas en jardines de la reflexión (Feldman 2012, Milton y Ulfe 2011, Weissert 2014).

33. Sitio web disponible en <<http://arteporlamemoria.wordpress.com>> (última consulta: 10/07/2013).

34. Como uno de los pocos lugares conmemorativos diseñados para un público nacional, *El Ojo que Lloro* en Lima ha recibido mucha atención de las familias de las víctimas y otras partes interesadas, de los vándalos, de los políticos y de los académicos. Véase Drinot 2009, Hite 2012: 42-62, Milton 2011a, Moraña 2012.

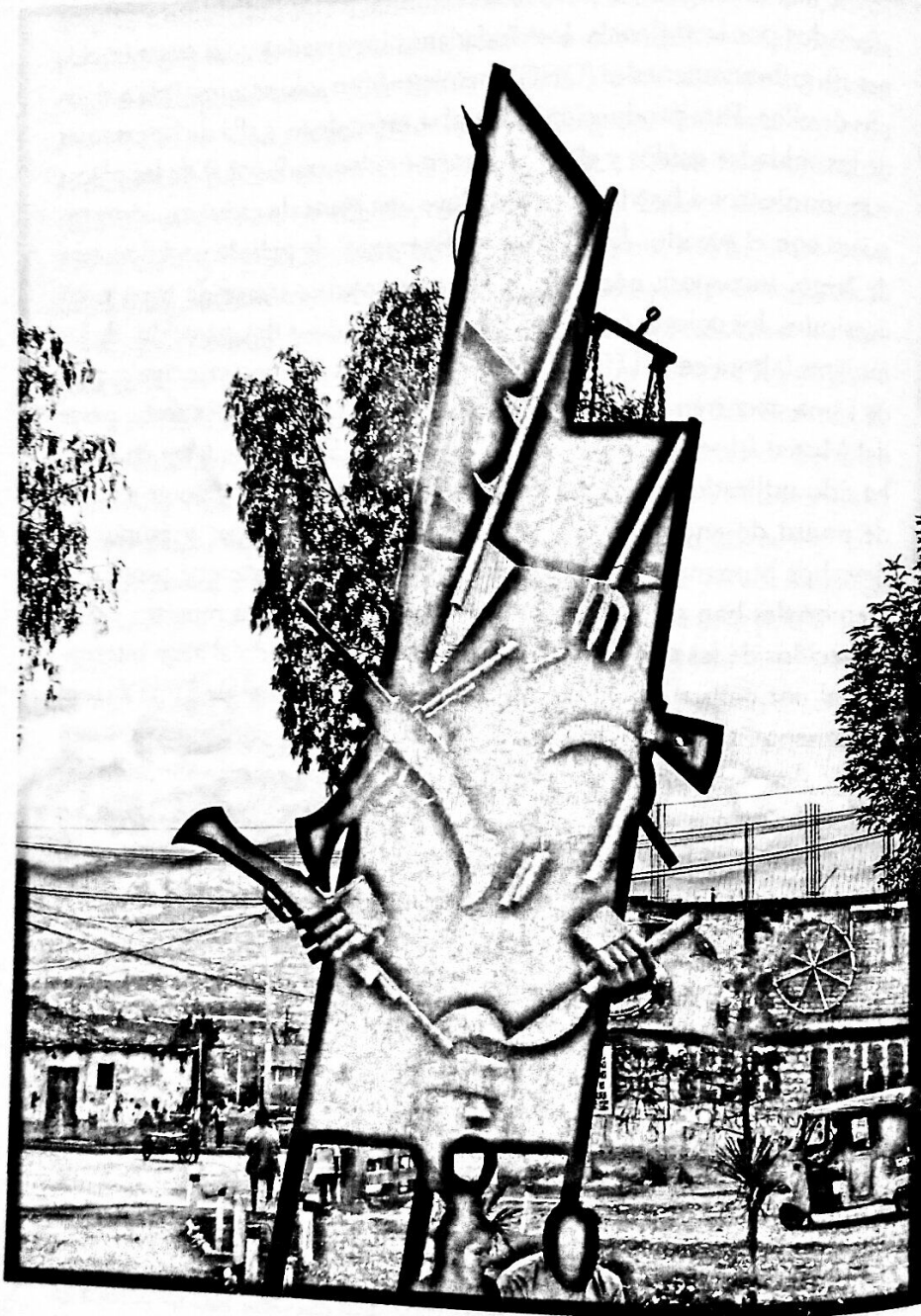


Figura 1. Escultura por el artista ayacuchano Wari Zárate en el «Parque de la memoria» frente al Museo de la Memoria de la ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú), Ayacucho. Foto: María Eugenia Ulfe.

Sin embargo, la pregunta sigue siendo a quién le hablan todos estos trabajos de la memoria y qué tan efectivo es este mensaje para llegar a los que no quieren saber o ver las cosas de otra manera. El éxito de los intentos por llevar un registro de los derechos humanos del pasado al presente se enfrenta a contranarrativas y memorias opuestas. Un ejemplo de maniobras continuas para borrar o reescribir el pasado fue el fallido intento de aprobar un decreto ley (Decreto ley N.º 1097) en el año 2010, un dispositivo legal que habría otorgado la amnistia *de facto* a los militares y policías procesados en tribunales peruanos por violaciones de derechos humanos cometidas antes de 2003.³⁵ En un espíritu similar, en el noveno aniversario del *Informe final* de la CVR, el presidente Ollanta Humala propuso una ley que podría haber llevado a ocho años de prisión por «expresar públicamente aprobación por, justificar, denegar o minimizar» los actos de terrorismo cometidos por Sendero Luminoso. El Congreso aprobó una versión menor de la ley propuesta.³⁶ Otros intentos de restringir la discusión pública sobre el pasado reciente son los continuos actos de mutilación contra *El Ojo que Lloro*, uno de los pocos sitios nacionales conmemorativos dedicados a las víctimas del conflicto armado.³⁷ Zonas conflictivas reemergentes —como las productoras de coca en el valle del río Apurímac y Ene (VRAE), y los sitios mineros como Conga en el norte de Perú— y la respuesta estatal a estas trajo de vuelta preocupantes imágenes de décadas anteriores.³⁸ Quiere esto decir que las discusiones sobre la violencia pasada reposan incómodas junto a sus legados y continuidades.

35. Jo-Marie Burt, «1097: la nueva cara de impunidad», *NoticiasSER*, 9 de agosto de 2010. Disponible en: <www.noticiasser.pe> (última consulta: 15/07/2013), y de un autor desconocido, «La ONU advirtió que el DL 1097 tiende a que violadores de derechos humanos queden impunes», *El Comercio*, 8 de septiembre de 2010.
36. Human Rights Watch, «Peru: Reject “Terrorism Denial” Law», 9 de abril de 2012. Recuperado de: <<http://www.hrw.org/news/2013/04/09/peru-reject-terrorism-denial-law>> (última consulta: 23/05/2013).
37. Cuando aspiraba a ser un monumento para la nación, no era un proyecto del gobierno; se trataba, más bien, de una iniciativa privada del artista y arquitecto con el apoyo de diversas ONG y el gobierno municipal.
38. Sobre la producción de coca y las relaciones con Sendero Luminoso en el valle del Alto Huallaga, véase Kernaghan 2009.

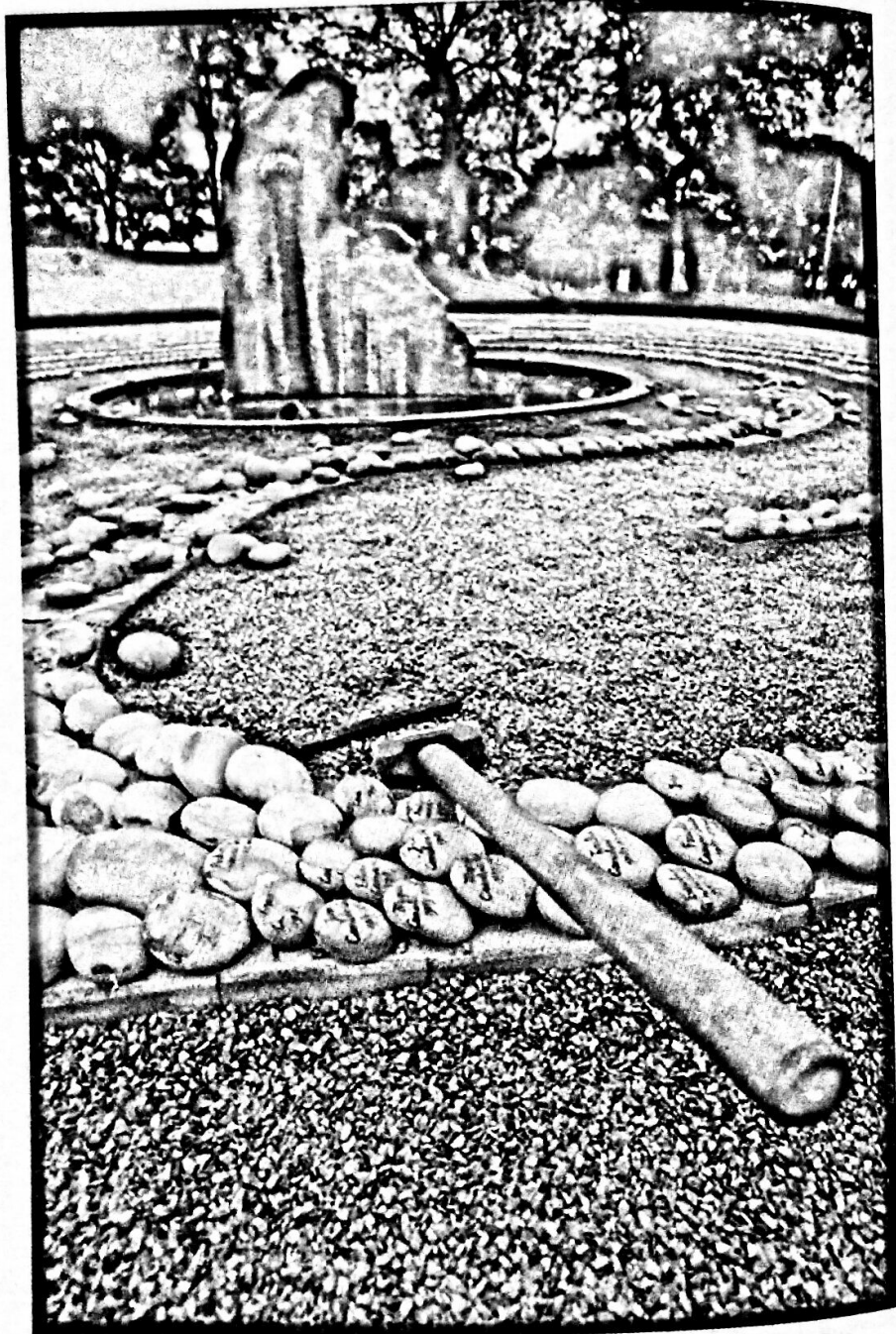


Figura 2. «El Ojo que Lloro», monumento por Lika Mutal, Lima. Dañado en septiembre de 2007. Foto: Yael Rojas.

Decir la verdad por otros medios

Los miembros de la CVR eran conscientes de la importancia de un compromiso cultural con sus resultados más allá de la publicación del *Informe final*. Para la CVR, la representación visual jugó un papel central al relatar una narrativa nacional. Según Lerner, el uso de medios audiovisuales para representar eventos requiere una reconsideración de la relación entre ver, conocer y poder: «un saber que surge del ver apela principalmente a intuiciones, sensaciones, sentimientos, que no son necesariamente irracionales ni anticientíficos y pueden más bien ampliar el ámbito de nuestros conocimientos».³⁹ La CVR se basó en organizaciones de base ya establecidas y en grupos comprometidos con anterioridad en la expresión visual y artística para promover una reflexión sobre el pasado. Por ejemplo, la exposición de fotografía *Yuyanapaq: para recordar* trató de apelar a la sociedad civil mediante la presentación de imágenes familiares para el público que las había visto en los periódicos nacionales. Esta curaduría artística de fotografías intercaladas entre brumosas sábanas blancas, ubicada en las ruinas desmoronadas de una casa anteriormente próspera, pretendía evocar la sanación de la nación (Lane 2009, Milton y Ulfe 2011: 213-216). La CVR también empleó al grupo de teatro Yuyachkani, que había estado haciendo activamente crítica política y social desde finales de la década de 1970, para ayudar a informar a los residentes de Lima y a las comunidades de la sierra de su trabajo y para animar a la gente a asistir a las audiencias públicas.⁴⁰

La CVR entiende implícitamente que la apertura social que le fue otorgada también se extendió a la esfera pública de manera más amplia —a organizaciones de base no gubernamentales, grupos artísticos e individuos que habían expresado narraciones de la verdad y jurisprudencia

39. La CVR publicó la exposición fotográfica como libro con el mismo título del evento *Yuyanapaq: para recordar*. Véase Lerner, «El legado visual». Disponible en: <<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>>.

40. Sobre el papel de Yuyachkani en la impugnación de la violencia durante los años de la guerra y en la reconstrucción durante el periodo posterior al conflicto, véase Taylor 2003: 190-211, A'ness 2004. Asimismo, el capítulo de Garza aquí incluido.

alternativa de varias formas— (Laplante y Theidon 2007). La narración de la verdad por otros medios que no sean las investigaciones oficiales floreció a la sombra de la CVR: por ejemplo, en el arte visual y la actuación, los sitios de memoria, el cine, los cuentos, el humor, el rumor y la canción.⁴¹ La aparición de la CVR señaló nuevas oportunidades de hablar más abiertamente sobre el pasado, dando una importante legitimidad a experiencias previamente rechazadas o silenciadas. En otras palabras, «narrar la verdad» se convirtió en parte del dominio público, incluso a veces en el ámbito nacional, en lugar de una cuestión de individuos o grupos.

El giro hacia el arte no era nuevo. Desde el periodo colonial, el arte ha sido un medio para impugnar los abusos locales de las autoridades. Uno solo tiene que pensar en las representaciones de Guamán Poma de la brutalidad de los españoles y su impacto en las culturas locales en su carta al Rey como un ejemplo de los primeros usos del arte para decirle la verdad al poder.⁴² En el contexto de la guerra interna de Perú, el arte de protesta ha representado las realidades de las víctimas desde principios de la década de 1980 (Isbell 1988: 287).⁴³ Sin embargo, mientras

41. Estos ocho modos no oficiales de «narrar la verdad» se discuten para diversos países (como Sudáfrica, Guatemala, Chile, Argentina, Camboya, Filipinas, Tailandia y la antigua Yugoslavia) en Bilbija et ál. 2005. Véase también Bickford 2007, Jelin y Longoni 2005.

42. En su libro sobre el «arte popular» peruano, el historiador del arte Pablo Macera incluye un capítulo sobre el arte de protesta, un estudio de los mates burilados del siglo XVI que representan escenas de la conquista (Macera 2009). Véanse diversos artes de protesta de la década de 1980 en la Colección Andina Billie Jean Isbell, de la Biblioteca de la Universidad de Cornell. Disponible en <<http://isbellandes.library.cornell.edu/protest.html>> (última consulta: 10/07/2013).

43. Artistas profesionales como Juan Acevedo, Carlín, Claudia Coca, Natalia Iguíñiz, Claudio Jiménez Quispe, Luz Letts, Alfredo Márquez, Claudia Martínez Garay, Jorge Miyagui, Cuco Morales, Piero Quijano, Santiago Quintanilla, Hebert Rodríguez, Eduardo Tokeshi, Ángel Valdez y Ricardo Wiese son solo algunos de los muchos artistas peruanos que hicieron arte de protesta dirigido específicamente a los años de guerra. Algunas de sus obras, y las de otros artistas, aparecen con reflexiones sobre el papel del arte en el recuerdo de la violencia en el Instituto de Estudios Peruanos, *Revista Argumentos* 3, n.º 4 (2009), esp. 30-51. Curadores peruanos, sobre todo Gustavo Buntix, han construido varias

que las formas culturales de conocimiento local siempre han estado presentes —por ejemplo, en tradiciones artísticas regionales como los retablos y las tablas de artistas de Ayacucho y Sarhua que representan la violencia, o en la letra de canciones populares (como los huaynos y pumpin) que dan un testimonio del abandono de tierras natales y las desapariciones de seres queridos—, estas formas adoptaron una nueva prominencia e inmediatez, y alcanzaron un reconocimiento público nacional después del lanzamiento de la CVR.

Académicos peruanos y de otros lugares están empleando cada vez más representaciones visuales y sonoras en su análisis del pasado.⁴⁴ Un giro hacia la inclusión del arte —definido acá ampliamente como prácticas culturales de representación estética— en nuestras investigaciones es tanto más apremiante para los grupos sociales para los que el registro escrito puede excluir o limitar la expresión de sus experiencias. Por otra parte, el registro escrito está estrechamente relacionado con el Estado y, en muchas comunidades de la sierra del Perú, su presencia es débil, y el mismo pudo haber sido un agresor. Por lo tanto, los ensayos de este libro tratan de rastrear algunas de las formas en que muchos peruanos utilizaron medios artísticos para describir su pasado, para entenderlo y, en cierto sentido, para lograr una justicia alternativa, una reparación social y un relato histórico.

exposiciones que abordan el conflicto de Perú: por ejemplo, sus exposiciones *Mallki: la exhumación simbólica del arte peruano, 1980-2000* (2002); *Carne viva: partes de guerra, 1980-2003* (2003); y *País de mañana: utopía y ruina en la guerra civil peruana, 1980-2000* (2004). Buntinx también dirige Micromuseo, <www.micromuseo.org.pe>, (última consulta: 10/07/2013), un proyecto de museo alternativo que organiza exposiciones de pequeña escala, muchas de las cuales han abordado eventos específicos durante el conflicto (como el bombardeo en la calle Tarata y el asesinato de nueve estudiantes y un profesor de Universidad La Cantuta).

44. Además de los capítulos de Ulfe y Ritter aquí incluidos, consultar González 2011b; Lemlij y Millones 2004; Ritter 2006 [en prensa]; Saona 2009; Ubilluz, Hibbet y Vich 2009; Vich 2002, y el trabajo de varios investigadores emergentes. Sobre formas de arte como testimonio de la historia, véase Burke 2001, Loew 2007: 24. Véase también la nota 9.

Como lo ha señalado acertadamente Gisela Cánepa (2010), la esfera pública peruana es excluyente: el quechua, por ejemplo, no es un idioma que se utilice en la política formal, pero se reconoce como válido en el ámbito de la producción cultural. Uno de los aspectos llamativos de las obras estudiadas aquí es la forma como el arte puede romper las barreras entre la política formal y la producción cultural. En otras palabras, el arte puede ser, a la vez, un espacio y una forma política de expresión.⁴⁵ De hecho, las esferas de la representación son prominentes en las actuales negociaciones de la memoria, precisamente a causa del limitado impacto político de la CVR y de su incapacidad para transmitir sus hallazgos como parte de la memoria colectiva peruana (Drinot 2009: 20).

Es difícil situar con precisión, dentro del campo del arte, muchas de estas representaciones visuales que emergen del conflicto político: ¿son acaso «artesanas»? ¿«arte popular»? ¿«productos artesanales»? ¿«arte»? Estos esfuerzos por etiquetar y clasificar el trabajo no pueden sino reproducir las mismas jerarquías que están en la raíz de las injusticias del Perú. Estas formas de arte no representan epistemologías modernas que se opongan a las tradicionales, ni tampoco son fijas en el tiempo y en el espacio: circulan en la era global, son vendidas a los extranjeros y coleccionistas, y se exhiben en casas particulares y en museos.⁴⁶ Los propios artistas viajan para importar otros géneros al Perú, como ha ocurrido con las arpilleras chilenas.⁴⁷ Y los artistas, como muchos de

45. Tomar, por ejemplo, la masiva participación de la sociedad civil en la *performance* del año 2000 «Lava la bandera», en el que los participantes lavaron la corrupción de la bandera peruana, limpiando así la nación (Vich 2005: 66-69).

46. El estudio de Olga González sobre Piraq Causa, un conjunto de tablas de Sarhua en la colección privada de Pedro Gaupp, ilustra bien cómo el arte viaja a través de fronteras y medios de comunicación. Gaupp encargó las obras, hechas en un taller de Lima por artistas que habían huido de la violencia, y las trasladó a su casa en Costa Rica. Las obras han sido expuestas en el extranjero. González trajo las tablas de nuevo a la casa comunitaria de los artistas de Sarhua en tanto que fotocopias. Ahora las tablas se reproducen en láminas en color en su libro *Unveiling the Secrets of War in the Peruvian Andes* (González 2011b). Cualquiera puede pedir este libro a través de Internet.

47. Sobre la importación de la técnica de las arpilleras chilenas por parte de grupos de mujeres en el Perú, véase Isbell 1988: 287.

los sobrevivientes de la violencia, pueden haber abandonado sus tierras natales para reconstruir sus vidas en las capitales regionales, en Lima o en el extranjero. Como lo escribieron William Rowe y Vivian Schelling (1991), dicotomías como tradicional/contemporáneo, rural-popular/urbano-cultura de masas, ya no son útiles para analizar obras de arte en general, principalmente porque los medios de comunicación artística (retablos móviles, disco compactos, cuentos, pinturas, Internet, etc.) y sus creadores e intérpretes se mueven fácilmente a través de las fronteras geográficas y sociales.

Dar testimonio a través de la creación: una búsqueda de la verdad estética

Los ensayos que se presentan a continuación son solo una selección de las muchas y variadas maneras en las que los peruanos están dando testimonio de su pasado: dibujos, pinturas, cine, actos y lugares conmemorativos, literatura, música, actuación y formas de arte regionales. Sin embargo, el arte como un medio para dar testimonio y, con él, la conformación de percepciones culturales contemporáneas del pasado conllevan retos diferentes de los involucrados en los procesos de verdad históricos no artísticos, como el *Informe final* de la CVR y la recolección de testimonios orales. Estos últimos tienden a disfrutar de un lugar privilegiado como evidencia, ya que se consideran más cercanos a la experiencia de la víctima, mientras que el arte parece más distante y retirado por la fuerza del proceso de producción.⁴⁸ En otras palabras, el valor real del arte, la verdad o la falsedad de sus representaciones, se pone en tela de juicio por el mismo medio de expresión —el hecho de que el arte nace de la imaginación—. Para que el arte ofrezca un testimonio

48. Parte de nuestra desconfianza en el arte y las imágenes es la primacía que hemos concedido a la palabra escrita y hablada en el acto de dar un testimonio. Como lo han señalado Guerín y Hallas (2007: 7), «es cierto que las palabras se consideran con mayor frecuencia más cerca a la comunicación de sentimientos y la experiencias. Las palabras, en particular las del testimonio oral, todavía están conectadas al cuerpo de la víctima mientras que la imagen material implica una separación (espacial, temporal o ambas) de lo que capta».

del pasado debe ser visto como auténtico y exacto, exigencia quizá poco realista si se tiene en cuenta el paso del tiempo y el acto de creación.

Incluso cuando los testigos directos generan arte, ¿es posible que el arte sea una evidencia precisa? Las obras de arte son, después de todo, hechas, fabricadas, creadas; no son restos directos o artefactos del pasado. Hoy en día, los espectadores ven las fotografías con ojos desconfiados, a pesar de que una vez tuvieron una posición privilegiada al ser consideradas una observación directa, eso que Virginia Woolf describió como «una declaración cruda de los hechos dirigida a los ojos» (citado en Sontag 2003: 26); hoy las fotografías son una representación creada, que está bajo constante presión para demostrar su veracidad o valor factual si su autor desea que sirva como una expresión de la verdad histórica. ¿Podemos «confiar» en el arte y las imágenes para relatar el pasado? Sí y no. Las vicisitudes de la memoria están presentes en las representaciones artísticas, tal y como están en los testimonios orales. El debate existente sobre verdades psicológicas e históricas, narrado por el psicólogo Dori Laub, es ilustrativo. En un testimonio grabado por el Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, una mujer relató una rebelión que presenció en Auschwitz, que llevó, de acuerdo con su recuerdo de los acontecimientos, a la explosión de cuatro chimeneas. De hecho, solo una chimenea explotó, no cuatro. En este debate, los expertos pusieron en duda la validez histórica del testimonio de esta sobreviviente porque recordaba hechos específicos incorrectamente. Por el contrario, Laub (1992: 61) destacó la importancia de respetar lo que la testigo no sabía (o no podía saber) y lo que ella sentía que «sabía». Un debate similar se desató sobre la veracidad de un relato autobiográfico asistido de Rigoberta Menchú sobre el genocidio guatemalteco: su historia fue puesta en duda por inconsistencias y por relatar acontecimientos que ella misma no había presenciado como si hubiera estado presente (Arias 2001). Estas fuertes demandas por precisión ignoran el uso del «nosotros» como un pronombre inclusivo, como un esfuerzo para ofrecer un testimonio colectivo. Al igual que la sobreviviente de Auschwitz, Rigoberta Menchú narró lo que sabía como alguien que había sobrevivido para contar lo que había sucedido. Como argumenta Dori Laub (1992: 60), lo importante no es el número de chimeneas,

sino «la realidad de un hecho inimaginable»: la ruptura del marco del campo de concentración para permitir una narrativa de «resistencia, pasar a una afirmación de la supervivencia, a la ruptura del marco de la muerte» (1992: 62).⁴⁹

Al igual que los testimonios orales, el arte puede romper los marcos viejos y construir unos nuevos. Tal vez porque el arte está menos atado al pasado y a los hechos que otros medios para contar la verdad, puede hacer lo «inimaginable» imaginable y proveer nuevos marcos o cuadros con los que construir nuevas narrativas. El arte no traduce necesariamente una narrativa singular o incluso coherente; más bien, el arte puede escribir y promover múltiples recuerdos y significados, oponiéndose implícitamente a las tendencias homogeneizadoras de las memorias institucionales.⁵⁰ Como Jelin y Longoni (2005) mencionan, es a través de las palabras y las imágenes que las huellas del horror superan los límites de la expresión, aun cuando de manera incompleta o fragmentada. Es a través de estas huellas que el arte se convierte en «el triunfo de la palabra por sobre la ausencia».

A pesar de su importancia, los ensayos de este libro no están directamente relacionados con el valor de la verdad en el arte y la producción de narrativas coherentes. Más bien, en el fondo de su indagación común, los autores tienen la multiplicidad de interpretaciones y narrativas, las miles de maneras de ver, conocer y relacionarse que existen en las formas de arte en discusión. Si bien la mayoría de los autores aquí presentes tratan explícita o implícitamente representaciones artísticas como evidencias —de eventos que van desde experiencias concretas

49. La veracidad del *testimonio* es abordada de manera diferente en esfuerzos posteriores de académicos para ofrecer mayor coautoría participativa a los testimonios, tal y como se da entre Rosa Isolda Reuque Paillalef y Florencia Mallon (2002) en *When a Flower Is Reborn*. Sin embargo, los estudiosos todavía podrían tratar de cuestionar a los autores de los testimonios sobre las inconsistencias de sus recuerdos, desafiando así lo que dicen saber. Véase, por ejemplo, Lazzara 2011: esp. cap. 4.

50. Múltiples relatos podrían estar especialmente presentes en el caso del arte público como los monumentos y lugares conmemorativos en los que el arte se dirige a un público heterogéneo. Véanse Minow 1998: 138-139, Young 1994: 6.

a violencia generalizada—, ellos son conscientes de los peligros de la memoria, de la transformación que resulta de la intención del artista-sobreviviente al contar la historia de una manera determinada, de la estética de inspiraciones creativas e impulsos. Por otra parte, muchas de las obras de arte estudiadas aquí van más allá de los años de guerra y hablan de verdades históricas que no son reducibles al reciente conflicto y, por lo tanto, a la sola experiencia observable. Sin embargo, estas obras de arte también relatan la experiencia: son actos de testimonio y recuerdo, y son, como tales, fuentes válidas, indispensables para el esclarecimiento histórico.

¿Por qué estos artistas crean y para quién? La audiencia potencial puede ser fundamental para la producción misma de estas obras. Los artistas pueden desear que sus obras promuevan concientización, inspiren empatía y creen un sentido de obligación entre los espectadores. Sus representaciones exigen que miremos, que seamos testigos, a su vez, de los actos de testimonio y remembranza.⁵¹ El arte puede tratar de llegar a los oyentes y espectadores que de otra forma estarían distantes de las experiencias representadas, y así servir como catalizador para el cambio en la percepción, el conocimiento y las acciones del público.⁵² El objetivo inicial de un artista podría ser preservar un recuento del pasado por temor a que desaparezca, como se sugiere en los dibujos de Edilberto Jiménez (capítulo 2). Los artistas también podrían estar creando para sí mismos, para los miembros de su comunidad o para un público externo, como, por ejemplo, un panel de jurados que supervisan recreaciones de batallas entre miembros de la comunidad y de Sendero Luminoso (capítulo 7), jueces de un concurso de arte (capítulo 1) o miembros de la comunidad que animan en concursos de canciones (capítulo 9). Sus obras pueden llegar a las audiencias nacionales e internacionales, como, por ejemplo, los retablos de madera de la familia Jiménez (capítulo 3); las películas de Palito Ortega, que se producen y muestran en Ayacu-

51. Sobre varios esfuerzos para curar los pasados a partir de la promoción del testimonio, véase Lehrer y Milton 2011.

52. Isbell (1988: 284) se refiere al «gran avance dialógico» que se da entre los artistas y oyentes.

cho, Lima y en el extranjero (capítulo 6); y las actuaciones de *Sin título (técnica mixta)* de Yuyachkani en el Perú, Europa y América del Norte (capítulo 8).

Algunos artistas también pueden crear estas representaciones con la esperanza de contarle a alguien el pasado, así como para buscar algún tipo de justicia o reparación social. Por ejemplo, las obras de arte producidas para los concursos *Rescate por la Memoria* hablan de la violencia del pasado, la pobreza del presente y la necesidad de seguir adelante. Casi todos los participantes transmiten el clamor, al menos implícitamente, del «Nunca más», aunque muy pocas de las obras parecen proponer la reconciliación como una posibilidad (capítulo 1). Las películas más sociopolíticas de Ortega señalan los límites de los esfuerzos existentes para contar la verdad; en particular, *El rincón de los inocentes* (filmada en el año 2005) ofrece una narrativa alternativa de los años de violencia y una crítica a la oportunidad perdida de la CVR para involucrar a las comunidades afectadas, eso que el historiador Ponciano Del Pino llama articuladamente «una metáfora del desencuentro nacional» (capítulo 6). El estudio de Victor Vich de *La hora azul* sugiere que el autor de la novela, un residente de Lima, está tratando de entender y asumir su papel cómplice y el de sus amigos limeños en la violencia y la naturaleza de la responsabilidad de las siguientes generaciones (capítulo 4). El colectivo implicado en la creación de *Rupay* aborda (e intenta tal vez enseñar a) la misma audiencia limeña, ilustrando el pasado a través de un mosaico de historietas, arte, testimonios, recortes de periódicos y fotografías (capítulo 5). Del mismo modo, Miguel Rubio y la producción de Yuyachkani *Sin título (técnica mixta)*, posterior a la CVR, cuestionan el impulso nacionalista detrás de la narrativa patrioterica de la Guerra del Pacífico del siglo XIX y tratan de desentrañar la historia que se enseñó a varias generaciones de estudiantes peruanos. La obra muestra cómo las exclusiones sociales que dieron lugar a la derrota ignominiosa del Perú están en el fondo del conflicto con Sendero Luminoso (capítulo 8).

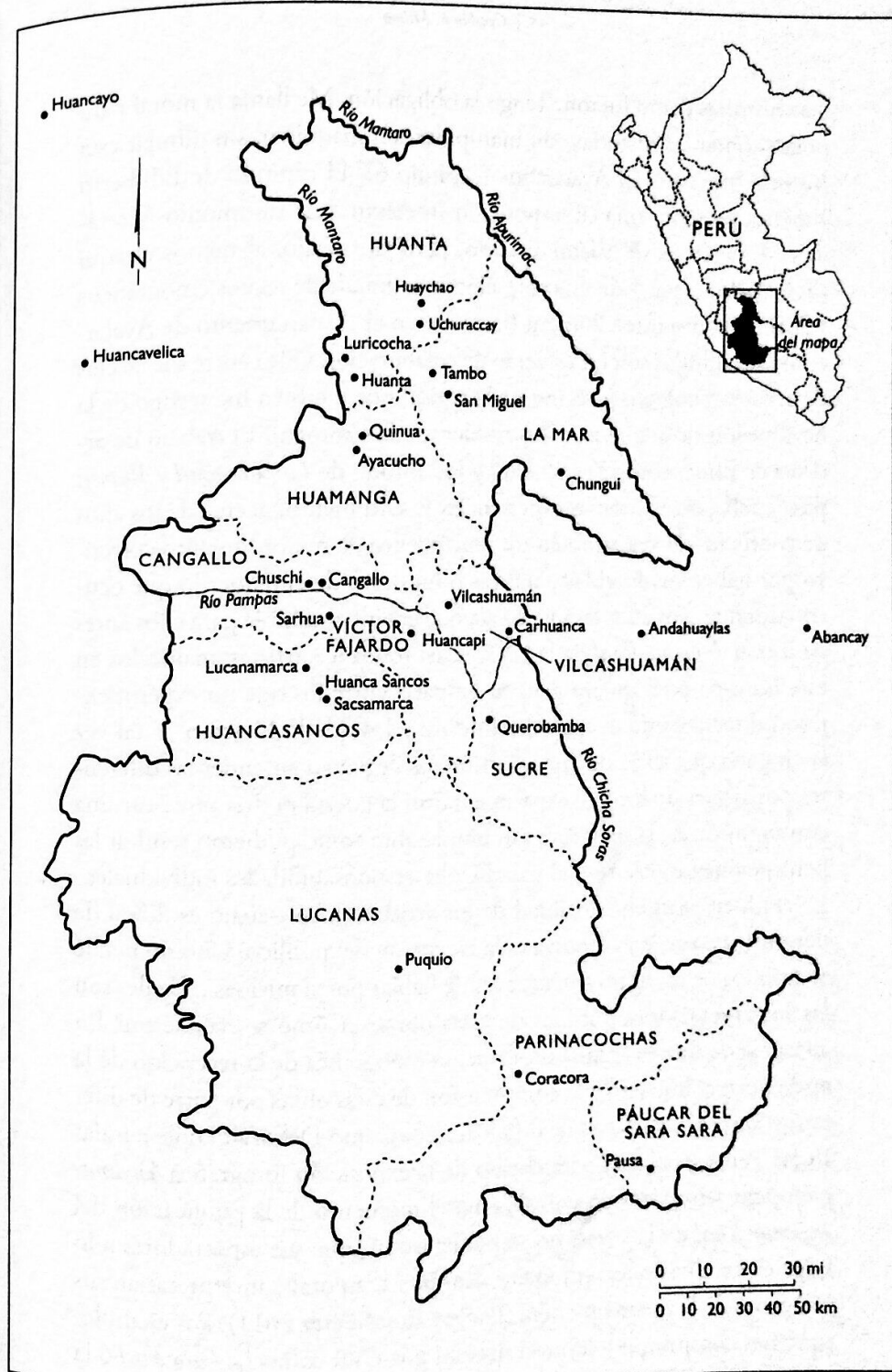
Muchos de los esfuerzos que se tratan en este libro se centran en la sierra, particularmente en Ayacucho. Este enfoque en Ayacucho refleja, en parte, las ricas expresiones culturales de la región del Altiplano después del conflicto. Ayacucho es donde Sendero Luminoso decidió

lanzar su «guerra popular» y representa el 40% de las víctimas resultantes. Sin embargo, también refleja el predominio de Ayacucho en la literatura existente sobre el conflicto como si la región representara al país en su conjunto, cosa que no hace. En parte, este énfasis regional sobre Ayacucho revela las dificultades de llegar a una reflexión nacional más incluyente sobre los años de violencia. Con el surgimiento de una nueva generación de estudiosos y la producción de nuevos estudios, las diversas historias del conflicto están saliendo a la luz.⁵³

Las obras de arte estudiadas aquí no son de la corriente de los que hablan en nombre de los «silenciados», como es el caso del trabajo de algunos artistas profesionales que presentan una estética del sufrimiento con el fin de documentar, educar y prevenir la repetición.⁵⁴ De hecho, gran parte de la literatura sobre el arte y el trauma hasta la fecha se centra en el trabajo de artistas profesionales, muchos de los cuales tienen fama internacional. Los ensayos que siguen no hacen una distinción de las obras entre arte profesional y de otros tipos. Más bien, la atención se centra en las representaciones de los artistas-sobrevivientes: obras producidas por los individuos y las colectividades que vivieron ellos mismos las experiencias y, por lo tanto, son testigos directos que se están involucrando en el arte como un medio para «dar testimonio» —un uso del arte que tanto Jonathan Ritter como yo exploramos (capítulos 1 y 9)—. Como dice Palito Ortega Matute en su entrevista, «teniendo esta experiencia vivida de cerca, yo creo que me da la potestad de contar

53. Por ejemplo los asháninka: aunque la CVR señaló que tuvieron una experiencia particular del conflicto político, a menudo quedan afuera de las conversaciones más amplias sobre los años de guerra. El Grupo Memoria del Instituto de Estudios Peruanos promueve estudios regionales de jóvenes investigadores. Véase <www.iep.org.pe/grupomemoria.html> (última visita: 10/07/2013). Asimismo, Rénique 2004.

54. Muchos artistas profesionales que no se discuten aquí presenciaron y experimentaron los años de guerra directamente. Un documental perspicaz, *Against the Grain: An Artist's Survival Guide to Peru* (2008) de la directora estadounidense de origen japonés Ann Kaneko, examina el arte y las prácticas del oficio del arte durante y después de los años de la guerra a través de la obra de cuatro artistas ubicados en Lima: Claudio Jiménez Quispe (originalmente de Ayacucho), Alfredo Márquez, Eduardo Tokeshi y Natalia Iguíñiz.



Mapa 2. El Departamento de Ayacucho. Cartografía por Bill Nelson.

esas historias como fueron. Tengo la obligación. Me llama la moral para poder contar las historias, sin manipular, sin maquinar, sin dibujar esta historia que pasó en Ayacucho» (capítulo 6). El capítulo de Edilberto Jiménez presenta una superposición interesante de testimonios/alteración: Jiménez es de Víctor Fajardo, pero su trabajo, al menos el aquí presentado, es parte de una colección más grande de relatos etnográficos visuales del distante Chungui (también en el Departamento de Ayacucho). Sus dibujos son un esfuerzo de colaboración única entre sus facetas de artista, etnógrafo y vecino de la región que también fue testigo de la devastación de la guerra, y los residentes de Chungui. El trabajo de artistas de Lima, como Yuyachkani y los autores de *La hora azul* y *Rupay*, puede reflejar sus propias experiencias y sentimientos acerca de los años de conflicto, tal vez también un sentimiento de remordimiento colectivo por haber vivido vidas paralelas o un deseo de entender lo que ocurrió durante esos años en una escala que era inconcebible para ellos antes de leer el *Informe final* de la CVR. Casi todos los artistas analizados en este libro parecen querer generar empatía entre los que no experimentaron directamente el conflicto interno y los que lo hicieron. Y tal vez la empatía que surja de que los primeros lleguen a entender las diferentes posiciones de los que experimentaron la guerra podría provocar una comprensión de la sociedad, tan inquietante como pudieron resultar las percepciones anteriores del pasado y las responsabilidades individuales.

Si bien la intencionalidad de los artistas en su trabajo es difícil de determinar, aún más esquiva es la recepción del público. Uno no puede asumir que estas obras son capaces de hablar por sí mismas. ¿Cuáles son las interpretaciones posibles de estas obras? ¿Cómo se recibieron? En ausencia de una profunda observación etnográfica de la recepción de la audiencia, el impacto y la comprensión de estas obras por parte de diferentes actores sociales es de difícil acceso. Como Deborah Poole e Isaías Rojas-Pérez señalaron para el caso de la exposición fotográfica *Yuyana-paq: para recordar*, que se realizó en el momento de la publicación del *Informe final* de la CVR, no se podía asumir que sus espectadores a lo largo de las divisiones regionales, étnicas y temporales interpretarían sus imágenes de la misma manera (Poole y Rojas-Pérez 2011). Por ejemplo, ¿quiénes compraron y leyeron novelas pos-CVR como *La hora azul* o la

novela gráfica *Rupay*?, ¿quién posiblemente asistió a la puesta en escena *Sin título (técnica mixta)* de Yuyachkani?, ¿son las metáforas que se encuentran en las pinturas de un concurso de Rescate por la Memoria solamente obvias para las audiencias regionales o las pudieran comprender también audiencias nacionales?, ¿hay alguna diferencia entre la recepción urbana y rural de las películas de Ortega, como sugiere él en su entrevista, de modo que las audiencias urbanas prefieren películas que abordan directamente el conflicto (lo que él llama «películas de interés social») y las audiencias rurales prefieren las películas de terror basadas en figuras míticas que hacen alusión indirecta a los años de violencia? Un siguiente paso importante en el uso de representaciones artísticas como medio de esclarecimiento histórico es considerar su impacto y sus usos por diversos públicos del Perú.

Recordar a través del arte: los límites de la empatía y la verdad

El arte tiene el potencial de ayudarnos, a los que formamos parte de la audiencia, a acercarnos a una comprensión de lo que pasó. Tal vez es el único medio que nos permite mantener, en el mismo cuadro, muchas de las complejidades de esta tragedia. Sin embargo, *el arte no está obligado a la verdad*. El arte es un medio en el que demandas rivales sobre el pasado surgen y se relatan. Los riesgos para las producciones culturales sobre el pasado son altos. Las imágenes y narraciones del pasado presentadas a través de los medios de comunicación populares pueden ser más importantes para establecer una memoria colectiva del pasado o una potencialmente nacional que incluso una comisión de la verdad, los programas de reparaciones y los casos judiciales. En el Perú, las formas culturales de (re)presentar son el campo de batalla de hoy en día para las narrativas de la memoria. Una de las razones por las que la cita de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz sigue siendo relevante hoy es que apunta a la importancia de la cultura en las batallas de la memoria.

Ya sea una virgen adornada de estiércol en una galería de arte en Brooklyn⁵⁵ o un silencioso memorial escondido en un parque público,

55. El trabajo mencionado aquí es del artista británico Chris Ofili, *The Holy Virgin Mary* (1996).

el arte puede provocar debate, tanto más cuando están en juego memorias impugnadas. El arte puede provocar empatía, pero puede también incitar lo contrario.⁵⁶ El arte público puede perturbar tanto como conmemorar (Minow 1998: 142). Los usos y abusos del monumento *El Ojo que Lloro*, en el limeño Campo de Marte, ilustran bien esta dinámica: mientras que el padre de una desaparecida y la madre de un soldado caído podrían encontrar consuelo común en este monumento y reconocer el sufrimiento mutuo en tanto que padres, el monumento también evocó negaciones viscerales de parte de los vándalos de las víctimas y el derecho de sus familias a la rememoración (Hite 2012: 54-55). El arte en los espacios públicos no promueve necesariamente una memoria colectiva; de hecho, el arte puede poner de relieve la fragmentación de esta. Sin embargo, *El Ojo que Lloro* cumple con una función común del arte: promueve la reflexión y el debate. Incluso en momentos de gran controversia, como la desfiguración del monumento, los esfuerzos para apagar la conversación solo sirvieron para encender el debate y, por tanto, llevaron a más rememoraciones de los hechos que dieron origen a este sitio conmemorativo (Milton 2011a).

También hay que reconocer que no todo el arte es necesariamente «bueno» en el sentido de servir a una función pública de la memoria —es decir, los usos en lugar de los abusos de un pasado compartido—. Como editora de esta compilación, he optado por resaltar los esfuerzos artísticos que incorporan una narrativa de los derechos humanos en el Perú y por poner en el centro las múltiples formas creativas de ver y relatar el pasado que retan las narrativas del olvido o la «salvación». Pero podría haber incluido representaciones artísticas de la memoria de la salvación, como la presentada por las «fuerzas del orden» y las élites peruanas neoliberales, o incluso memorias como las que fueron sostenidas entre los militantes de Sendero Luminoso.⁵⁷ De hecho, este tipo de

56. Si bien es importante para llegar a un entendimiento, la empatía puede también conducir a una sobreidentificación. Al respecto véase Bennett 2005, LaCapra 2001: esp. cap. 3.

57. Una entrada a los recuerdos de Sendero Luminoso es posible a través de los testimonios recogidos y analizados por José Luis Renique (2003).

estudios son necesarios si queremos entender más plenamente el ámbito cultural de las batallas por la memoria.⁵⁸

En el Perú, la memoria no es sinónimo de derechos humanos. La «memoria» se ha convertido en el tropo utilizado por individuos y grupos que desean promover una narrativa heroica para las Fuerzas Armadas, y la cultura se ha convertido en el campo de batalla donde se cuestiona el significado de la «memoria» entre los que no ven su heroísmo. Por ejemplo, los actores armados estatales construyen sus propios «museos de la memoria». Los militares realizan una recreación anual de su rescate de los rehenes que el MRTA retuvo en la casa del embajador japonés en 1997.⁵⁹ Se promueven sesiones en los festivales internacionales de cine de la película *Vidas paralelas*, que representa a los militares como héroes intachables que defienden a las personas vulnerables de la sierra (Milton 2011b).⁶⁰ Estos esfuerzos para escribir y promover, a

58. De este modo, la publicación por los militares de su versión del conflicto interno, *En honor a la verdad: versión del Ejército sobre su participación en la defensa del sistema democrático contra las organizaciones terroristas*, y fuentes como las memorias de los actores estatales son útiles para el esclarecimiento de las diferentes versiones de este pasado compartido. El libro sobre sus recuerdos de Lurgio Gavilán (2012) muestra la dificultad de separar perfectamente los recuerdos en categorías como las del héroe, perpetrador o víctima, entre otras. Gavilán relata su infancia como senderista, después su adolescencia como soldado —periodos en los que daña a los demás y en los que él mismo parece sufrir— y termina con sus años de adulto como un fraile convertido en antropólogo.

59. Con motivo del decimoquinto aniversario del 22 de abril de 1997, fecha en que se produjo la liberación de los prisioneros del MRTA —y muerte de todos los secuestradores del MRTA—, un homenaje especial fue actuado y transmitido por la televisión estatal, junto con la recreación anual de la operación de rescate, conocida como «Chavín de Huántar». Para el homenaje de 2012, en presencia de residentes japoneses, exrehenes y representantes del Estado, los militares recrearon el exitoso rescate con explosivos, armas de fuego y mucho drama. El caso de las ejecuciones extrajudiciales de miembros del MRTA en la operación estatal «Chavín de Huántar» se encuentra actualmente siguiendo curso en la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Para una incursión reciente en los usos de la cultura por parte de los actores armados estatales, en particular exposiciones en museos y recreación histórica, véase Milton 2014, 2018.

60. Sobre las Fuerzas Armadas y sus memorias ante los discursos de derechos humanos, véase Hershberg y Agüero 2005; Milton 2018.

través de medios culturales, una narrativa diferente de los años de la guerra ofrecen una alternativa (a veces sutil) a la presentada por la CVR; sí, este relato parece afirmar que hubo un conflicto político atroz que costó muchas vidas inocentes y fue una tragedia nacional, pero esta narrativa ofrece pocas lecciones para aprender que no sean la de no repetir. La reescritura seminegacionista del conflicto interno armado reafirma el rol de las Fuerzas Armadas sin buscar una reforma de la institución. Esta narrativa pretende una democracia y la paz sin reconocer los miles de fosas comunes por los que caminan peruanos o las raíces de la pobreza, el racismo y la exclusión que perpetúan el descontento continuo.

Es contra esta reescritura del pasado que los trabajos artísticos presentados aquí se oponen. Como lo dijo elocuentemente el sociólogo peruano Félix Reátegui Carrillo (2006: 449) en respuesta a lo que él ve como esfuerzos generalizados por ignorar el pasado fracturado de Perú, «¿Hay que olvidarnos de ellos?... Es posible, pero es también empobrecedor y obsceno. Nuestro diálogo público reclama la ficción. Necesitamos imaginar para entender».