

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

La producción cultural del Perú ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3dq9g8c4>

Author

Gambini, Francesca

Publication Date

2019

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

La producción cultural del Perú
ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literature

by

Francesca Gambini

2019

© Copyright by
Francesca Gambini
2019

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

La producción cultural del Perú
ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación

by

Francesca Gambini

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literature

University of California, Los Angeles, 2019

Professor Verónica Cortínez, Chair

This dissertation explores the relationship between artistic production and political intervention in Peru at the time of the formation of the Truth and Reconciliation Commission (TRC) in 2001. I examine the cultural field post-TRC as an enabling environment for the discussion of the armed conflict and the political violence that ensued from 1980-2000. By analyzing a corpus of diverse mediums including popular theater and performance art, photography, as well as literature and film, I arrive at new conclusions regarding the ongoing battles for historical memory. I argue that these art works have been favorable avenues for political intervention because they have opened the door to fruitful discussions regarding the Peruvian “dirty war,” and because they have revealed and validated views not included in any of the mainstream, officially endorsed theories propagated by the State or the TRC.

The main argument behind my analysis is that while the cultural corpus studied stemmed from an initial effort made by the TRC to include symbolic materials into their investigation, the artistic field allowed for a rounder and more complex vision of the violence. I trace the development of this practice in the theater performances by Grupo Cultural Yuyachkani during the TRC's Public Audiences in Ayacucho (2002), the photographic exhibit *Yuyanapaq* (2003) in Lima, as well as more widely disseminated artistic works, such as Herralde award winning novel *La hora azul* (2005) by Alonso Cueto and homonymous film (2014) by Evelyne Pegot-Ogier. My dissertation provides an in depth study of the Peruvian armed conflict emphasizing the importance of the narrative created by the TRC in the construction of a corpus of resistance art capable of facilitating an alternative discussion that takes into account the conflictive and fragmented nature of memory.

The dissertation of Francesca Gambini is approved.

Efraín Kristal

Stella Elise Nair

Maarten H van Delden

Verónica Cortínez, Chair

University of California, Los Angeles

2019

Para Mamma Rosa, Kai e Ian

ÍNDICE

Introducción	1
1. Contextos	18
1.1. El conflicto armado interno: 1980-2000	26
1.2. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y el <i>Informe Final</i>	41
1.3. Las “batallas” por la memoria histórica	54
1.3.1. El discurso oficial: La “memoria de la salvación”	56
1.3.2. El discurso de la CVR: La “memoria para la reconciliación”	59
2. Teatro de denuncia: Yuyachkani en las audiencias públicas de la CVR (2002)	65
2.1. Entre el “buen recordar” y el “recordar sucio”	77
2.2. Yuyachkani en las audiencias públicas de la CVR	81
2.2.1. <i>Adiós Ayacucho</i> (1990)	90
2.2.2. <i>Rosa Cuchillo</i> (2002)	103
3. Tragedia compartida: <i>Yuyanapaq. Para recordar</i> (2003)	111
3.1. El fotoperiodismo y la verdad	113
3.2. Museografía para el recuerdo	118
3.3. Curadoras de la memoria	129
3.4. Visibilizando a las víctimas	141
4. Novela y cine: en busca de la reconciliación	148
4.1. La convivencia polémica	152
4.2. Reconciliación frustrada: <i>La hora azul</i> (2005) de Alonso Cueto	157
4.3. Reconciliación idílica: <i>La hora azul</i> (2014) de Evelyne Pegot-Ogier	176
Conclusión	189
Bibliografía	200
Filmografía	220

ACKNOWLEDGMENTS

For most people, writing a dissertation is a solitary process that lasts long months, oftentimes years. In my case, this turned out to be true, but I must add that this task would not have been possible without the emotional and intellectual support from my family, friends, colleagues, and professors throughout the years.

First, I'd like to thank Professor Verónica Cortínez, who has guided and supported me during my entire graduate career. Her encouragement has been unwavering and her advice always thoughtful. Being her student has been one of the most remarkable experiences of my life, and I feel incredibly honored to have worked with and alongside her.

I would also like to thank the other members of my committee, Professor Maarten van Delden, Efraín Kristal, and Stella Nair, for generously sharing their time and expertise, as well as for their overall interest in my research. A special thank you to Professor van Delden for his time and dedication to the betterment of my academic future and to Professor Kristal for his detailed feedback on how to improve my work.

I am also deeply grateful to the UCLA Department of Spanish and Portuguese, UCLA's Graduate Division and the Del Amo Foundation for generously supporting my research through teaching assistantships, grants and fellowships over the years.

Furthermore, I'd like to thank a few of my friends, who have supplied me with endless support and encouragement. I am thankful for Lourdes Arévalo, who has been there for me throughout the entire doctoral program, from coffee house writing sessions to running outings to relieve stress. I am appreciative of Raelynne Hale for being my reader, editor, and cheerleader: I would have never had this much fun during the last months of dissertating without you! I am grateful for Sandra Ruiz for inspiring me to “do me” as I started teaching in different higher

education institutions. Thank you to my friends from Peru, who have always been a source of laughter and joy: Mariale Caravedo, Maria Claudia Salas, Maria Fernanda Paez, and Talia Luna. Lastly, I am indebted to Kyle Miller for his enthusiasm and support through the better part of my academic life.

Undoubtedly, my academic career would not have been even imaginable without the help of my parents, Félix and Norma Gambini, who gave me the opportunity to study in prestigious schools in the United States. I am grateful for my grandmother, Mamma Rosa, my first and biggest fan. I am also appreciative to my sister and brother-in-law, Fiorella Gambini and David Ku for taking me in when I arrived in Los Angeles for the first time 15 years ago, as well as my brothers, Félix Antonio and Franco Gambini, for always looking out for me and leading by example. I am thankful for Kai and Ian, my adorable nephews, who inspire everyone around them to be a better person. Thanks to my parents-in-law, Bob and Emiko Rinaldi, for loving me as one of their own. Finally, thank you to my cuddle buddies Shloopie, Jack, and Bruna, for warming my feet and keeping me company while I wrote.

Last but not least, I would like to express my infinite gratitude to my husband, Michael Rinaldi, without whom this dissertation would still be half written. Thank you for reminding me to keep pushing forward and to also take care of myself in the process.

VITA

EDUCATION

University of California, Los Angeles

Ph.D. Candidate, Hispanic Languages and Literature, 2019
Advisor: Professor Verónica Cortínez

C. Phil., Hispanic Languages and Literature, 2016

M.A., Spanish, 2012

University of California, Irvine

B.A., double major, English and Spanish, 2010

Pasadena City College

A.A., Associate of Arts, 2008

PUBLICATIONS

“La ‘desculturalización’ de la cultura: crítica literaria, gestión cultural y acción política. Una entrevista a Víctor Vich.” *Mester* 43 (2014/2015): 127-145.

Mester 44 Editor-in-Chief. UCLA Department of Spanish and Portuguese, 2016.

AWARDS AND FELLOWSHIPS

Del Amo Fellowship 2014-2015
(UCLA Dept. Spanish and Portuguese)

Graduate Summer Research Mentorship 2012
(UCLA Graduate Division)

University of California, Irvine School of Humanities Honors 2010

Phi Beta Kappa, Honors Society 2010

Golden Key International Honor Society 2010

National Society of Leadership and Success 2010

Introducción

La Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (CVR) presentó su *Informe Final* sobre la violencia política que sufrió el país entre 1980-2000 el 28 de agosto de 2003. En un artículo publicado en 2004, Carlos Iván Degregori, exintegrante de la CVR, se preguntaba si “valió la pena mirar tan de cerca los ojos de la muerte” (“El *Informe Final* de la CVR: un año después” 149). Degregori aludía a la interrogante que se hicieron los comisionados después de su trabajo con la CVR, sobre todo respecto de las regiones más golpeadas por el conflicto armado interno. Degregori indicaba: “Ya va a pasar un año desde que se entregó el *Informe Final*, y aquí no pasa nada” (149).

El cuestionamiento de Degregori alude al proceso de deslegitimación política por el que pasaron los integrantes de la CVR a través de los medios.¹ En el mismo texto, Degregori comentaba que el entonces presidente del Congreso, Ántero Flores-Aráoz, los llamó “huaqueros por dedicarnos a desenterrar restos humanos, por abrir heridas que supuestamente habían sanado” (149). Lamentaba, además, que cuando los comisionados calcularon que habían fallecido 69 mil compatriotas, “en lugar de horrorizarse, algunos dirigentes políticos nos exigieron que mostráramos las libretas electorales de las víctimas, ignorando que en 1980 más de dos millones de peruanos carecían de ese documento” (149). Por último, menciona que fueron citados por el Congreso de la República “para sustentar por qué habíamos dicho que Sendero Luminoso era un partido político, como si serlo otorgara certificado de buena conducta” (149).

Después de dieciséis años de la entrega del *Informe Final*, la pregunta retórica que se hacía Degregori a raíz de la campaña de desprestigio se ha desgastado. Afortunadamente,

¹ En sus últimos meses de trabajo, la CVR fue atacada consistentemente en las noticias por “favorecer a los terroristas”. Aunque los ataques no limitaron su labor o su independencia, las acusaciones y amenazas que recibieron los comisionados los incitaron a ser más cuidadosos en sus conclusiones y tomar más medidas de seguridad (Hayner 38).

ha quedado claro que el trabajo de la Comisión fue valioso. Lo afirmaba él mismo en 2004: “definitivamente valió la pena. Recogimos voces que de otra forma no se hubieran escuchado jamás en el espacio público. Establecimos la verdad sobre lo que sucedió en esos años de ‘horror y de deshonra’. Una verdad perfectible, que se irá enriqueciendo con la participación de la sociedad civil y el Estado” (149-150).

Efectivamente, el trabajo de la Comisión presenta una verdad que sería desarrollada a futuro por la comunidad ciudadana y por el gobierno. En primera instancia, esta tesis propone que el campo cultural ha hecho suya esta labor, sirviendo como el lugar propicio para la discusión del conflicto armado y de la violencia política. Mi estudio analiza la contribución de las artes al *Informe Final*. Más allá de representar lo sucedido, diversas manifestaciones artísticas han otorgado visibilidad a ideas negadas por el discurso oficial y a perspectivas importantes que llenan los vacíos políticos.

En 2004 la CVR publicó una versión abreviada de sus hallazgos con el título *Hatun Willakuy* en quechua, que significa “Gran Relato” en español. Esta publicación tuvo como objetivo la difusión de lo ocurrido, siguiendo la primera de las ocho recomendaciones:

Impulsar de manera decidida la difusión del *Informe Final* que ella ha preparado, de modo que todos los peruanos y peruanas puedan acercarse al conocimiento más pleno de nuestro reciente pasado de forma tal que, al preservarse la memoria histórica y ética de la nación, extraigan las lecciones adecuadas que impidan la repetición de momentos tan dolorosos como los vividos. (*Informe Final IX*, 106)

El uso del quechua en el título de la versión abreviada representa un tributo a las principales víctimas de la violencia que describen sus páginas, pues la mayoría de ellas tenía el quechua como idioma materno. En el prefacio a la primera edición de *Hatun Willakuy*, Salomón Lerner,

presidente de la CVR, destaca que “De cada cuatro víctimas, tres fueron campesinos o campesinas cuya lengua materna era el quechua” (10). El título también apunta a la enormidad de los eventos relatados ya que antes de la CVR el Perú nunca había realizado un examen tan exhaustivo de la violencia, el abuso del poder o la injusticia.

Más importante aún, el título alude al establecimiento de una nueva memoria colectiva nacional en contraposición a la memoria oficial anterior: la “memoria de la salvación” propagada por el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000). La locución “hatun willakuy” sirve como respuesta directa a la memoria difundida durante la década de 1990, la cual constituyó en sí un macro relato. Según la “memoria de la salvación”, las Fuerzas Armadas y Policiales debían ser consideradas actores reaccionarios frente a la violencia desplegada por el Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Es decir, la “memoria de la salvación” estimó que la violencia estatal era un mal menor frente a la de los grupos subversivos. La memoria de la CVR plasmada en el “Gran Relato” ofrece la contraparte de la “memoria de la salvación”, refugiándose en la palabra de las víctimas, quienes no habían tenido hasta ese momento un espacio de participación en la esfera pública. También reconocida como “memoria para la reconciliación”, la nueva memoria colectiva de la CVR abrió las vías para un encuentro empático entre ciudadanos y realizó un reclamo severo a los tres gobiernos bajo los cuales se desarrolló el conflicto.

Pese a que políticamente el Perú no ha logrado un consenso acerca de cómo recordar el pasado, la narrativa expresada en el “Gran Relato” ocupa un lugar principal en el imaginario cultural. Su “memoria para la reconciliación” se ha vuelto una fuente desde la cual se han originado múltiples discursos. Los agentes sociales, inspirados en el *Informe Final* de la CVR, han intentado, según Elizabeth Jelin:

“materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como publicaciones, museos, monumentos, películas, o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente (Van Alphen 1997). (*Los trabajos de la memoria* 70; las cursivas son suyas)

Por lo tanto, después de casi dos décadas de su entrega, cabe preguntarse: ¿Cuál ha sido el impacto del “Gran Relato” y la “memoria para la reconciliación” de la CVR en las artes?

Mi investigación responde esta pregunta a través del análisis de diferentes medios artísticos: la “acción escénica” del Grupo Cultural Yuyachkani con las obras *Adiós Ayacucho* (1990) y *Rosa Cuchillo* (2002), la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* (2003), la novela *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y la película homónima de Evelyne Pegot-Ogier (2014). Mi hipótesis es que la producción cultural que analizo ha servido como una forma de intervención política en un contexto en que la discusión pública se ha visto obstaculizada por quienes han querido desconocer lo ocurrido o enterrarlo en el olvido. Las artes escénicas, visuales, literarias y filmicas que he escogido han ayudado a expresar las memorias individuales o colectivas de las víctimas, logrando complementar la historia de la violencia política que vivió el país entre 1980-2000. Considero también que las obras que estudio, las cuales no son ni exclusivas ni excluyentes, plasman los diversos imaginarios que he encontrado en el *Informe Final* y que le han dado estructura a mi tesis: la denuncia, la culpa y la reconciliación.

La selección artística que analizo es de particular importancia. Debido a su naturaleza popular, esta ha permitido la integración de las voces de las víctimas en la reconstrucción y representación de la historia de la violencia en el Perú, más allá de los esfuerzos institucionales

de la CVR.² Como indica Salomón Lerner, presidente de la Comisión, la mayoría de las víctimas de la violencia pertenecieron a “un sector de la población históricamente ignorado por el Estado y por la sociedad urbana, aquella que sí disfruta de los beneficios de la comunidad política” (“Prefacio a la primera edición” 10). Las obras de Yuyachkani, las fotografías de *Yuyanapaq*, la novela de Cueto y la película de Pegot-Ogier privilegian el punto de vista de las víctimas y se interesan por su integración al proyecto nacional. Todas estas obras revelan una perspectiva sobre las causas de la violencia respaldada por la investigación de la CVR y ponen las voces de las víctimas al alcance de sus conciudadanos urbanos, voces que de otra manera quedarían excluidas de su ámbito.

Esta tesis parte del presupuesto de que la CVR no es solo producto de procesos históricos complejos, sino también un lugar de producción de fuentes históricas sobre el pasado. Me interesa profundizar en la función que los artistas y las representaciones simbólicas han venido cumpliendo en el replanteamiento de lo que significa la violencia para el Perú porque considero que lo simbólico es fundamental en esta tarea, a pesar de no poder generar un cambio social por sí solo. La circulación de estos productos culturales es importante para generar nuevas formas de relacionarse entre ciudadanos, así como para propiciar un cuestionamiento profundo sobre el pasado a través del arte.

Sin duda que existen diferentes niveles de identificación con el “Gran Relato” de la CVR, incluso en el ámbito cultural. Sin embargo, he elegido analizar la producción artística posterior a la creación de la CVR debido a que los factores que le abrieron paso a la Comisión también crearon un espacio para la discusión pública. Este espacio permitió la proliferación de formas

² La CVR recogió 17 mil testimonios y celebró audiencias públicas en ciudades específicas de Ayacucho, el departamento más golpeado por la violencia, que televisó nacionalmente. Los testimonios que recoge la CVR son el insumo para muchos artistas, especialmente los incluidos en esta tesis. Sin embargo, su arte también sirve para darle visibilidad a esas voces.

alternativas de representación histórica fuera del ámbito de la CVR, pero contemporáneas y ligadas a ella. La difusión del “Gran Relato” marcó un auge en la producción cultural, que a su vez se ha enfocado en fomentar el arraigo, la identidad, la convivencia y los lazos de unión que han sido rotos por la violencia. Las representaciones que he escogido para mi investigación han tratado de darle mayor visibilidad al pasado de violencia política y, sobre todo, de cuestionar los estereotipos existentes sobre la nación. Estas obras se enfocan en las víctimas, como lo hicieron las que las precedieron, pero también buscan representar las causas de la violencia para que el pasado no se repita.³ Por lo tanto, además de su valor en sí, sugiero que pueden ser entendidas como instrumentos para la difusión del *Informe Final* de la CVR.

Esta tesis consta de cuatro capítulos. En el primero describo los contextos histórico-políticos del conflicto armado interno en el Perú para situar la producción cultural que analizo más adelante. Empiezo con la emergencia Sendero Luminoso en los Andes, la cual remonta a una escisión del Partido Comunista Peruano en 1964, consecuencia de la ruptura de la Unión Soviética y la China de Mao Tse Tung (Manrique 13). De esta ruptura surge una corriente maoísta que obtiene una presencia significativa en las zonas rurales, particularmente en el departamento de Ayacucho (13). En 1974, Abimael Guzmán, militante de esta fracción maoísta, encabeza una nueva escisión que denomina Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso

³ Antes de la creación de la CVR, artistas independientes usaron sus talentos para honrar a las víctimas de la violencia o para expresar su indignación con los crímenes estatales o senderistas. Ejemplo de ello puede encontrarse en los retablos de Edilberto Jiménez que datan de 1973-2007 o la performance urbana *La Cantuta* de Ricardo Wiesse en 1995. Sin embargo, a partir de la publicación del *Informe Final* hubo una proliferación de obras de arte que han buscado transmitir mejor sus hallazgos, haciendo hincapié en los factores que dieron lugar al conflicto.

(PCP-SL) siguiendo la máxima de José Carlos Mariátegui: “El marxismo-leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución”.⁴

En este capítulo, explico el inicio de la lucha armada a la luz de las elecciones democráticas de 1980, después de doce años de dictadura militar (1968-1980). Para ello, describo los orígenes del PCP-SL y el desarrollo de su llamada “guerra popular” desde mayo de 1980 en Ayacucho hasta la caída de su líder máximo, Abimael Guzmán, alias “Presidente Gonzalo”, y la mayoría de su dirección nacional en 1992. El PCP-SL libró su guerra contra el Estado peruano como un primer paso hacia la revolución que tendría como objetivo destruir el sistema capitalista e instituir el comunismo a escala global.

Considero a Sendero Luminoso como un fenómeno insurreccional y explico el culto a la personalidad de Abimael Guzmán, quien se autoproclamó “la cuarta espada del comunismo”, siguiendo la línea de Marx, Lenin y Mao. Lo indicaba Degregori en una publicación de 1999: “Los senderistas, ideologizados hasta el fundamentalismo, dispuestos a matar y morir por su proyecto, no conocen ni respetan los códigos campesinos. La suya es una utopía de cuadros, que no logra hacerse de masas, son vicarios de un dios que habla, a veces literalmente, chino” (“Cosechando tempestades: las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho” 200). En este sentido, la primera sección de este capítulo explica la militancia senderista que significó una ruptura con los lazos sociales y los vínculos familiares, por lo que la violencia de la agrupación subversiva ha sido tildada de inexplicable.

Para comprender el fenómeno que presentó el terrorismo de Sendero Luminoso se debe tomar en cuenta que la violencia que desplegó no fue solo en contra del Estado, sino también en

⁴ Guzmán instrumentaliza la asociación del PCP-SL con Mariátegui, a quien todas las fracciones del partido comunista reivindicaban como el padre del socialismo peruano y fundador del Partido Socialista en 1928. Unos días antes del fallecimiento de Mariátegui en 1930, el nuevo partido asume el nombre de Comunista, “reflejando así su subordinación a la III Internacional estalinista, con la cual Mariátegui había discrepado” (Degregori 2011: 19, n.1).

contra del campesinado. Por lo tanto, repaso la investigación de Kimberly Theidon en su libro *Entre prójimos* (2004), donde asegura que el periodo de la violencia también puede ser entendido como de la población civil contra sí misma debido a la naturaleza fratricida del conflicto (20). En cualquier comunidad viven “ex senderistas, simpatizantes, viudas, licenciados, huérfanos” (20). Se trata de “un paisaje social volátil” (20) donde “el enemigo fue un ‘enemigo íntimo’” (22), hecho que borra la dicotomía de buenos y malos. El “Gran Relato” ofreció precisamente una imagen del campesinado atrapado “entre dos fuegos”: el del PCP-SL y el de las Fuerzas Armadas. De acuerdo con este discurso, se enfatizó la condición de “víctimas totales” a través de casos representativos de matanzas a manos de ambos bandos. El estudio de Theidon ha devenido importante para la producción cultural, la cual se ha encargado de problematizar el tema de las responsabilidades desde diversas perspectivas, que incluyen pero no se limitan a los dos fuegos.

Enmarco el proceso de creación de la CVR dentro de un contexto internacional favorable en el que las comisiones de la verdad surgían en la región a consecuencia de investigaciones sobre las dictaduras del Cono Sur y los conflictos armados en Centroamérica. Argentina fue el país pionero frente a la demanda de una comisión de la verdad para esclarecer los abusos a los derechos humanos. En 1983 se crea la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) para investigar los crímenes de la dictadura militar argentina de 1976-1983. El título del informe, *Nunca más* (1984), pone de relieve la importancia de las comisiones como método para establecer la verdad sobre los eventos del pasado, pero también la necesidad de este paso para la construcción de un futuro donde estos abusos no se vuelvan a repetir.

El término “reconciliación” fue añadido por algunas comisiones de la verdad anteriores al trabajo de la CVR peruana, influyendo en su nomenclatura. El gobierno de transición presidido por Valentín Paniagua creó la Comisión de la Verdad en junio de 2001, la cual fue denominada

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) meses después por el presidente Alejandro Toledo. Sin embargo, la primera contribución a la reconciliación nacional fue explicitada oficialmente por la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación de Chile (1990), seguida por la Comisión de Verdad y Reconciliación de Sudáfrica (1995). La Comisión de la Verdad de El Salvador (1991) excluyó el término “reconciliación” en su nombre, pero no en su finalidad, debido a que expresa en su mandato que deberá tomar en cuenta para su actuación “la necesidad de crear confianza en los cambios que el proceso de paz impulsa y de estimular el tránsito hacia la reconciliación nacional” (cit. en Espinoza, Ortiz y Rojas, “Comisiones de verdad. ¿Un camino incierto?” 38). Asimismo, el mandato de la Comisión de Guatemala (1997) expresó la “esperanza de que el conocimiento del pasado contribuya a que no se repitan estas páginas tristes y dolorosas de la historia de Guatemala, y [...] a sentar las bases para una convivencia pacífica y respetuosa de los derechos humanos entre los guatemaltecos y promover una cultura de concordia y respeto mutuo” (38).

Por último, ahondo en la publicación del *Informe Final* y las “batallas por la memoria” que significó la circulación masiva del “Gran Relato” (Winn, “La batalla por la memoria histórica” 21). Para esto me apoyo en las teorías sobre la memoria existentes, sobre todo en los trabajos de Steve Stern (2000) y Elizabeth Jelin (2012). Por un lado, rescato la explicación que hace Stern sobre cómo las memorias individuales “sueltas” se transforman en memorias colectivas, las cuales él llama “emblemáticas”, porque brindan un “marco” que organiza, filtra y da sentido a las memorias individuales (14). Por otro lado, recojo la acotación de Jelin sobre las memorias como objeto de disputa, puesto que “es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartida por toda una sociedad” (39; la cursiva es suya). Como indica Jelin, existen momentos en los que el consenso sobre el pasado es mayor, más

aceptado o hegemónico, pero siempre hay memorias alternativas, subterráneas, en resistencia (40). De acuerdo con Jelin, todas las memorias están en una constante “lucha por el poder, por la legitimidad y por el reconocimiento” (68). Dentro de este marco de referencia, presento la memoria emblemática del gobierno de Fujimori, difundida en 1990, también conocida como “memoria de la salvación”, y la contramemoria de la CVR, plasmada en su “Gran Relato” o “memoria para la reconciliación”.

Como indican Klaus Neumann y Janna Thompson en “Beyond the Legalist Paradigm”, “It was once assumed that historical wrongs could be addressed and then forgotten. Few would make this assumption now” (5). Además, los autores añaden: “Not only is it now regularly assumed that any attempts to redress past wrongs – be they material or symbolic reparations, memorializations, or prosecutions – will be followed by claims for further redress; it is also often taken for granted that what Germans call *Vergangenheitsbewältigung* – the “mastering” of the past – is simply impossible” (5). El objetivo de este primer capítulo es, precisamente, mostrar que el dominio de las memorias del pasado constituye una labor imposible y que los procesos que permitieron la creación de la CVR establecieron también un espacio para la discusión del pasado en la esfera pública, lo cual ha influido de manera decisiva en la producción cultural. La importancia de la CVR para la cultura ha radicado en su poder para darle sentido a la historia de la violencia política en el Perú y articular la narrativa del trauma como experiencia compartida. Por lo tanto, pienso que la conformación de la CVR y la entrega de su *Informe Final* significó un gran paso, tangible y simbólico, en la lucha contra la impunidad y el olvido.

Una vez explicado el contexto histórico, ofrezco un análisis del trabajo del Grupo Cultural Yuyachkani con la CVR durante la celebración de sus audiencias públicas en Ayacucho, en abril de 2002. Este segundo capítulo describe la labor del colectivo teatral en informar a las

comunidades andinas del trabajo de campo de la Comisión y en motivarlas a que participen en las audiencias públicas. La asociación de la CVR con Yuyachkani demostró la conciencia de la Comisión sobre el lugar simbólico de la búsqueda de la verdad, el cual se extendía al ámbito cultural más amplio, abarcando grupos que ya estaban haciendo visible los efectos de la violencia en la sociedad. Examinó dos obras que Yuyachkani escogió para este propósito: *Adiós Ayacucho* (1990) de Julio Ortega y *Rosa Cuchillo* (2002) de Óscar Colchado. Mientras que *Adiós Ayacucho* fue adaptada de la novela de Ortega antes de la creación de la CVR como parte del repertorio de Yuyachkani, *Rosa Cuchillo* fue adaptada de la novela de Colchado específicamente para el trabajo con la CVR.

El inicio del capítulo se enfoca en la implementación de audiencias públicas de la CVR, a semejanza del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sudafricana en 1995. El propósito de la colaboración con Yuyachkani fue que su presencia ayudara a las víctimas a reconstruir y recordar el trauma de la guerra, creando conciencia sobre el objetivo de la CVR, y de incentivar a que más personas se presenten a hablar ante ella. La memoria colectiva construida por la CVR presentó importantes tensiones con el trabajo de Yuyachkani. El “Gran Relato” de la CVR representó lo que Francesca Denegri y Alexandra Hibbett llaman el “buen recordar”, o una memoria organizada que percibe el pasado como una herida que hay que reabrir, a pesar del dolor, para lograr su cura (24). En contraste, la memoria elaborada por el grupo cultural Yuyachkani fue más representativa de lo que estas autoras llaman el “recordar sucio”, o la memoria que le da apertura a la incompreensión, lo desestabilizante que pueda llevar a un cambio productivo en el presente (31). En este sentido, Yuyachkani se centró en representar el pasado de las víctimas de forma auténtica, lleno de vacíos y a través de formas no letradas y/o andinas de recordar.

Luego de establecer esta división, puntualizo la historia detrás de *Adiós Ayacucho*, obra unipersonal en la que el protagonista, Alfonso Cánepa, es un presunto campesino terrorista, quien ha sido torturado, asesinado y desmembrado por las Fuerzas Armadas del Perú. A través del cuerpo de un Q'olla o bailarín andino enmascarado, Cánepa presenta sus demandas para un entierro digno y vuelve a la audiencia en una comunidad de testigos. Con esta obra, Yuyachkani combina hábilmente el ritual, el teatro y la performance para hacer visible la historia de un trauma acumulativo. Por su parte, *Rosa Cuchillo* describe la historia de una madre campesina que busca a su hijo desaparecido en el más allá, recorriendo los tres mundos de la cosmovisión andina: el Janaq Pacha o mundo de arriba, el Kay Pacha o el mundo de ahora, y el Uqchu Pacha o mundo de abajo. Su retorno a la tierra, el Kay Pacha, es un intento de armonizar la vida a través de la danza, la cual se proyecta como una suerte de cura medicinal para que los “naturales” o los “runas” (los habitantes de los Andes) pierdan el miedo y empiecen a sanarse de las llagas del pasado de violencia.

En las últimas dos secciones del capítulo me enfoco en la denuncia sociopolítica de ambas obras. En *Adiós Ayacucho*, la denuncia se presenta de forma concreta cuando Cánepa interpela directamente al entonces presidente de la nación, Fernando Belaúnde, pidiéndole ayuda para encontrar los huesos que los militares posiblemente se llevaron a Lima después de su asesinato. En *Rosa Cuchillo* el énfasis está en la responsabilidad tanto de militares como de senderistas en la violencia, así como el papel de los mismos miembros de las comunidades andinas afectadas. Sin embargo, la obra se centra en el dolor de una madre para encontrar a su hijo. Es decir, la denuncia política se enfoca en el problema de los desaparecidos. Empero, la denuncia social en las dos obras es aún más punzante. Ambas batallan contra una imagen estática del mundo andino. *Adiós Ayacucho* presenta a un protagonista crítico del discurso antropológico

que ve la región del Ande como premoderna y cercada en sí misma, mientras que *Rosa Cuchillo* visibiliza la experiencia del duelo a través de la danza circular, representativa de la sanación en el mundo andino.

El tercer capítulo está dedicado al estudio de la culpa en la exposición fotográfica de la CVR inaugurada en 2003. La muestra *Yuyanapaq. Para recordar*, también llamada el “legado visual” de la CVR, incluyó trescientas fotografías que documentaban la violencia desde 1980 al 2000 para que la sociedad civil recuerde los atroces eventos durante el periodo de conflicto. Al igual que el título de la versión abreviada de la CVR, *Hatun Willakuy*, el título de la exposición fotográfica incitó a la sociedad, en los dos idiomas oficiales, a que tuviera en cuenta el reciente sufrimiento de un sector de la población históricamente ignorado.

En la primera sección del capítulo analizo la búsqueda de la verdad. *Yuyanapaq* presentó un guión complejo que reveló culpabilidades específicas de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas, además de hacer hincapié en la culpa general de cada ciudadano por ignorar los eventos deplorables que no los afectaban directamente. Por lo tanto, en este capítulo analizo una selección de fotografías que visibilizan estas culpabilidades. Repaso también los últimos meses de trabajo de la Comisión en los que tuvo una oposición mediática continua que trataba de desautorizar sus resultados. Como respuesta, en primer lugar, la CVR apeló al recurso audiovisual con la institución de las audiencias públicas. En segundo lugar, se propuso la creación de un “lugar de memoria”, según el concepto de Pierre Nora, donde se pudiera visualizar la violencia, que devino en la exposición fotográfica *Yuyanapaq*.

En la siguiente sección, examino la museografía de la Casa Riva Agüero, el lugar de su estreno original, a cargo del arquitecto Luis Longhi y las curadoras Nancy Chappell y Mayu Mohana. La elección de este lugar para la memoria de *Yuyanapaq* se debió a un paralelo entre la

casa y el país: ambos en proceso de restauración. Asimismo, me detengo en analizar la curaduría de la exposición. El proceso de selección de fotografías se llevó a cabo a lo largo de varios meses en los que cuatro investigadores fotográficos se dedicaron a buscar todos los archivos que pudieran ofrecer un panorama visual de la violencia. Casi todas las imágenes escogidas para la muestra debían ser visualmente aceptables para el público, por lo que no mostraron fotografías de los aspectos más gráficos de la violencia. Las fotografías de *Yuyanapaq* fueron las más emotivas porque las curadoras estaban comprometidas con desarrollar una narrativa de impacto. Chappell y Mohana hicieron una selección de imágenes que se volverían icónicas del conflicto.

Mucho se ha hablado sobre el carácter incompleto de la memoria de *Yuyanapaq*, así como de la imposibilidad de capturar toda la verdad en una fotografía. En “Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú”, Tamia Portugal enfatiza las acotaciones en las que los visitantes consideraron que *Yuyanapaq* brindaba “una mirada incompleta del conflicto por no incorporar *lo que ellos recuerdan*” (111; las cursivas son suyas). Además, añade: “Este reclamo da cuenta de la necesidad de *reconocimiento* de la verdad de cada caso particular” (111; las cursivas son suyas). Pero lo cierto es que la narrativa del “legado visual” de la CVR es mucho más compleja si se toman en cuenta la museografía y curaduría, además de su esfuerzo por visibilizar a las víctimas. No cabe duda de que para los comisionados, las fotografías fueron vehículos que impresionarían al público de forma cognitiva y emocional. El archivo fotográfico, según Salomón Lerner, contó con la presencia de un tipo de “evidencia” de “verdad” conmovedora (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”). Se trataba de una prueba visible de las injusticias cometidas en el Perú para el conocimiento e introspección de los espectadores. Después de analizar las fotografías reveladoras de culpas puntuales, respondo las siguientes preguntas: ¿Cuál es la relación entre la fotografía y la verdad? ¿De qué

forma las imágenes impactan al espectador? ¿Van las imágenes de *Yuyanapaq* más allá del rescate del olvido? ¿Ofrecen realmente un espacio para la reflexión sobre la violencia que evidencian?

Para ello, considero las ideas que desarrolla Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2003), donde ha señalado que un posible problema de la fotografía no es que el espectador recuerde o no el dolor del otro a través de las fotos, sino que solamente recuerden las fotos. Es decir, que el espectador solo reaccione en contra de la guerra o la violencia en general, pero que no vaya más allá de ese aborrecimiento abstracto. Para decirlo de otra manera, que no haga una reflexión sobre los factores que provocaron lo que se ve en la imagen. “¿Qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo?” pregunta Sontag (41). La piedad, la compasión y la indignación son emociones inestables que necesitan ser traducidas en acciones o se marchitan (41). Mientras las fotografías de *Yuyanapaq* llevaron a conocer la barbarie que se desató en las zonas más alejadas a la capital y abrieron los ojos de los compatriotas que se habían desentendido del conflicto, estas no llegaron a incitar la reflexión, sino que fueron más bien vehículos de conocimiento histórico. No obstante la complejidad del guión, las emociones de conmoción y de catarsis, positivas en sí, se extinguieron rápidamente, pues, como dice Sontag, “Si sentimos que no hay nada que ‘nosotros’ podamos hacer [...] entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos” (88). Ser conmovido, sin embargo, no es necesariamente mejor o peor. La pregunta es ¿qué hacer específicamente con las emociones que han despertado las fotos? Este capítulo intenta responder esta pregunta.

Por último, en el cuarto capítulo, analizo la novela *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, y la película homónima de Evelyne Pegot-Ogier (2014), basada en la novela de Cueto. Ambas obras exploran el papel de la culpa social en el proceso de reconciliación nacional. La novela

aborda el lado más oscuro del conflicto, no el de las acciones de Sendero Luminoso, sino las de las Fuerzas Armadas. En este sentido, presenta al lector dos discursos en pugna: uno “que concibe que el Estado y las Fuerzas Armadas actuaron en ‘defensa’ de la población” y otro “que deconstruye la oposición entre militares y senderistas para afirmar el terror y la ilegalidad de ambos lados” (Vich, “Violencia, culpa y repetición. *La hora azul* de Alonso Cueto” 236).

El protagonista de la novela de Cueto, Adrián Ormache, busca enmendar los pecados del padre, comando militar en la zona de Huanta, Ayacucho. Ormache viola a una mujer, Miriam, que luego escapa a Lima y tiene un hijo, posible producto de la violación sexual. Adrián entra en una relación amorosa con ella, cuyo hijo Adrián cree es su medio hermano, y decide apoyarla económicamente debido a la culpa que siente. Se puede decir que mientras más se involucra Adrián con Miriam, más crece su culpa y su tormento, como también la imposibilidad de una verdadera reconciliación con su pasado (Vich 238). Antes que un signo de reconciliación nacional, la caridad de Adrián con Miriam y su hijo funciona como un elemento que jerarquiza su relación. La limosna no sirve para simbolizar un nuevo vínculo entre peruanos de distintas capas socioeconómicas, sino significa más bien la mantención de una estructura tutelar que impide la reconciliación. Adrián acepta su responsabilidad social pero no logra efectuar un cambio en los otros miembros de su clase. Sin embargo, demuestro que la novela aporta a la creación de una conciencia nacional frente al pasado de violencia y el presente de pobreza y exclusión de las víctimas. Después de todo, Adrián se ha sensibilizado con la historia de Miriam, aunque repite los patrones de su padre, prolongando así una estructura jerárquica.

La película de Pegot-Ogier también presenta la problemática de la reconciliación, pero a partir de una perspectiva más optimista. El largometraje (su ópera prima) aborda los efectos transformativos de la verdad ya que su protagonista acepta la responsabilidad compartida y busca

efectuar un cambio en los demás miembros de su clase social. Adrián advierte la necesidad de integración de Miriam a su vida cotidiana, y cuando esta posibilidad se trunca por su suicidio, realiza esta labor con Miguel, su posible medio hermano. *La hora azul* de Pegot-Ogier plantea una reconciliación idealizada, en la que los miembros de las capas sociales más altas que no fueron afectados por la violencia directamente representadas por Adrián, su familia y demás allegados admiten una culpa compartida. Esta culpa los motiva a realizar una transformación social que tiene como principal objetivo integrar y proteger a las víctimas de la violencia, estableciendo una relación de igualdad sin rasgos de tutelaje.

1. Contextos

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, el Perú afrontó uno de los periodos más complejos de su historia: el de la violencia política, cuyas consecuencias siguen pesando sobre la vida de la nación. El año 1980 es clave en la historia peruana. Por un lado, marca el regreso a la democracia oficial con la asunción al poder de Fernando Belaúnde (1980-1985) luego de doce años de dictadura militar. Por otro, este año también marca el comienzo de las acciones armadas del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL), grupo que dio origen a un espiral de violencia. El presente capítulo hace una revisión de esta historia reciente, la que dio lugar al conflicto armado interno en el Perú de 1980-2000. Además, esta sección aborda la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001) y la entrega de su *Informe Final* (2003). Por último, el capítulo presenta un análisis de las “batallas” por la memoria histórica, reflexionando sobre el discurso oficial y la “memoria de la salvación”, así como del discurso de la CVR y la “memoria para la reconciliación”.

El papel decisivo en la gestación y desarrollo de esta violencia lo desplegó el PCP-SL, con la decisión de iniciar una guerra popular contra el Estado peruano.¹ Ante la guerra desatada por Sendero, el Estado utilizó a sus Fuerzas Armadas para hacerle frente, declarando estados de excepción que no tomaron en cuenta previsiones adecuadas para impedir atropellos a los derechos fundamentales de la población (*Informe Final I*, 55). Lamentablemente, “esa violencia, que afectó a todos los peruanos, se encarnizó principalmente en la población rural de los Andes, la que ha sido históricamente la más postergada y excluida en el Perú” (I, 19).

En el año 2000 se inició una nueva transición a la democracia. La nación tuvo que afrontar las dos décadas de violencia durante las cuales se produjeron masivas violaciones a los

¹ Alternó entre las siglas PCP-SL, Sendero Luminoso o simplemente Sendero para referirme al grupo maoísta.

derechos humanos. En julio de 2001, después del colapso del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), el gobierno de transición presidido por Valentín Paniagua (2000-2001) nombró una Comisión de la Verdad encargada de esclarecer los crímenes y violaciones de los derechos humanos durante el conflicto armado (Degregori 27). El siguiente presidente, Alejandro Toledo (2001-2006), cambiaría el nombre del organismo gubernamental por el de Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), enfatizando la necesidad del restablecimiento de vínculos fraternales entre los diferentes grupos y agentes sociales enfrentados.

Desde la década de 1980, las comisiones de la verdad se convirtieron en una posibilidad para las transiciones democráticas en Latinoamérica. La primera de ellas surgió en Argentina en 1983; Chile en 1990, El Salvador en 1991 y Guatemala en 1996.² En su estudio comparativo de las comisiones de la verdad en Argentina, El Salvador, Sudáfrica y Guatemala, Espinoza et al. afirman:

Uno de los factores más determinantes para la creación de estas organizaciones fue la creciente condena de la comunidad internacional por las violaciones a los derechos humanos, y la exigencia por restablecer sistemas democráticos que garantizaran el respeto básico a las personas. Al interior de cada país existían, además, importantes fuerzas sociales que luchaban por el establecimiento de un sistema democrático. La presión nacional e internacional fueron las bases que originaron esta instancia en los países. (21)

En el Perú, las demandas sociales se presentaron de forma tardía y con poco respaldo.

Como indica Carlos Iván Degregori, refiriéndose a la década del noventa: “la sensibilidad a favor

² Estas son las más conocidas, pero también las hubo en Brasil, Uruguay, Bolivia y Haití (Hayner xi-xii). En 2005, el gobierno colombiano creó la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNNR) en un contexto que algunos han llamado “justicia transicional sin transición democrática” (Degregori 28).

de la verdad y en contra de la impunidad llegó a ocupar un lugar importante dentro del paquete de demandas que se fueron articulando contra el gobierno en la segunda mitad de la década” (2015: 31). En los años siguientes al golpe de Estado de 1992, encabezado por el propio presidente Alberto Fujimori, los voceros del régimen propagaron la idea de que “las violaciones a los derechos humanos cometidas por los agentes del Estado durante el conflicto habían sido el costo necesario que el país tuvo que pagar para acabar con la violencia subversiva” (29). Esta idea implicaba que la nación debía seguir su camino mirando hacia adelante y no detenerse para recordar o discutir el pasado, ya que esto podía reabrir heridas provocadas por el conflicto (29). Es decir, “hacia mediados de la década parecía haberse impuesto el olvido” (29). El 15 de junio de 1995, Fujimori decretó la Ley de Amnistía para los agentes del Estado, la cual consagró la prevalencia del olvido por sobre el recuerdo.

Para bien o para mal, no hubo en el Perú de los años noventa un bando a favor de la memoria del “nunca más” que haya tenido fuerza en el Estado o en los partidos políticos, como sí lo hubo en las transiciones en Argentina o en Chile.³ Según Degregori, si los partidos hubiesen tenido un papel central en la transición, no hubiera sido posible crear una comisión de la verdad, ya que ésta hubiera quedado bajo el escrutinio de los gobiernos de Acción Popular (AP) y el Partido Popular Cristiano (PPC) (1980-1985) y el de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) (1985-1990) (33).⁴ La CVR peruana actuó en un contexto en que los que estaban a favor de los derechos humanos eran sectores minoritarios de la sociedad civil, representados por la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos (CNDDHH). Es por ello que

³ Obviamente aludo a la expresión “Nunca más” utilizada en Argentina para repudiar el terrorismo de Estado que tuvo fuerte acogida a partir del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1983. La enunciación enfatiza la importancia de no volver a la época de la violencia.

⁴ Para las elecciones de 1980, el PPC formó una alianza con AP, cuyo líder era Fernando Belaúnde.

al inicio la CVR fue confundida como una entidad anticorrupción en el plano político y no como un ente a cargo de la investigación de los abusos sobre los derechos humanos.

La investigación de la CVR y su análisis sobre los veinte años de violencia plasmados en su *Informe Final* permitieron posicionar el tema de la memoria del conflicto en la esfera pública y visibilizarlo de una forma antes inimaginable.⁵ El *Informe Final* facilitó la difusión del punto de vista de las víctimas y sus memorias en una escala nacional a propósito de la colección directa de sus testimonios. Siendo consciente de sus limitaciones, la CVR definió la verdad como algo sumamente complejo y “perfectible”, pues sabía que era imposible abarcarla en su totalidad (I, 32). En pos de difundir sus hallazgos, creó la versión abreviada *Hatun Willakuy* o “Gran Relato” en español. Este “Gran Relato” presenta lo esencial de los descubrimientos de la investigación de la CVR: “la historia de una tragedia largamente ignorada en sus aspectos más terribles y, al mismo tiempo, una ejemplar muestra de la resistencia de la dignidad humana en el Perú” (Portada). Con su publicación, los comisionados esperan que el *Informe* “sea acogido por la mayoría de los peruanos y de que, así, sobre la base del conocimiento de la verdad, la Nación inicie el camino hacia una reconciliación con justicia y convicción democrática” (Contraportada). En febrero de 2004 se imprimieron alrededor de 20 mil copias de este resumen de casi 400 páginas y en agosto de 2008, con la ayuda económica de la Obra Episcopal de Cooperación al Desarrollo de la Iglesia Católica de Alemania (MISEREOR), se publicó una nueva edición promovida por el Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La CVR también difundió sus hallazgos en otros formatos como la exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*, un video-documental sobre dicha

⁵ Hasta finales de 1999, la creación de una comisión de la verdad en el Perú hubiese sido inconcebible. Para más información sobre el surgimiento de la CVR, ver Degregori (2015).

exposición, un libro de imágenes sobre la exposición y un CD interactivo que acompaña la publicación.

El “Gran Relato” de la CVR demostró que en el Perú no se había repetido el esquema de El Salvador y Guatemala donde los agentes del Estado fueron los perpetradores casi exclusivos enfrentados a grupos subversivos y a civiles desarmados. En contraste, la violencia política en los Andes tuvo múltiples fuentes, y fue ejercida tanto por las Fuerzas Armadas como por los grupos insurgentes. Es por esto que el Perú ocupa un lugar prominente en la historia contemporánea del terror político. Además de la magnitud de la violencia desplegada a lo largo del territorio nacional durante dos décadas se deben considerar las características singulares de los procesos de la violencia que tuvieron lugar en sectores principalmente marginales.

Debido a que las principales acciones y la mayoría de los hechos ocurrieron usualmente fuera de los escenarios más visibles del país, y sin un seguimiento continuo por parte de los medios de comunicación nacionales, la periodización 1980-2000 utilizada por la CVR ofrece también una interpretación del conflicto mismo (*Informe Final I*, 59). Esta periodización asume como el inicio de la violencia las elecciones presidenciales de 1980 y el regreso de la democracia en el 2000. El término de “conflicto armado interno” utilizado a lo largo de esta investigación proviene de la CVR y se refiere al artículo tres, común a los cuatro Convenios de Ginebra de 1949 y sus protocolos adicionales de 1977. El Perú ha ratificado, mediante las resoluciones legislativas 12412 (1956) y 25029 (1989), los tratados internacionales que conforman el soporte convencional del Derecho Internacional Humanitario (*Informe Final I*, 201). Sobre el tema, la CVR dice:

De acuerdo con el Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia, existirá un conflicto armado “siempre que haya un uso de la fuerza armada entre Estados o

una prolongada violencia armada entre las autoridades gubernamentales y las organizaciones de grupos armados o entre tales grupos dentro de un Estado. El Derecho Internacional Humanitario se aplica desde el inicio de tales conflictos armados y se extiende más allá de la cesación de hostilidades hasta que se alcance una situación general de paz; o, en el caso de conflictos internos, se logre un acuerdo pacífico. (*Informe Final I*, 201 n. 13)

Afirmar que en el Perú se vivió un conflicto armado interno no es desmerecedor de la gravedad de los hechos, ya que el término alude a una categoría jurídica. La expresión “terrorismo” alude antes que a un tipo de conflictividad, a un método para efectuar actos violentos que pueden o no darse al interior de un conflicto armado. La CVR reconoce la categoría jurídica de conflicto armado interno para luego señalar, en su conclusión número veintiocho, que las conductas cometidas por los miembros del PCP-SL constituyen graves infracciones a los Convenios de Ginebra, cuyo respeto era obligatorio para todos los asociados al combate:

La CVR señala que, por la generalidad y sistematicidad de estas prácticas, miembros del PCP-SL, y en especial su dirección nacional y su denominada jefatura, tienen directa responsabilidad en la comisión de crímenes de lesa humanidad en el marco de ataques armados contra la población civil, cometidos a gran escala o bien como parte de una estrategia general o planes específicos. Del mismo modo, estas conductas constituyen, a juicio de la CVR, graves infracciones a los Convenios de Ginebra, cuyo respeto era obligatorio para todos los participantes en las hostilidades. La perfidia con la que actuó el PCP-SL en el terreno, escudándose en la población civil, evitando el uso de distintivos y

atacando a traición, entre otros métodos similares como el recurso a acciones terroristas, constituyó un calculado mecanismo que buscaba provocar reacciones brutales de las fuerzas del orden contra la población civil, con lo que se incrementaron en una forma extraordinaria los sufrimientos de las comunidades en cuyos territorios se llevaban a cabo las hostilidades. (*Informe Final VIII*, 319)

Debido a que el PCP-SL evitó el uso de uniformes o distintivos, su identificación con respecto de la población civil por parte del Estado fue difícil. Esta estrategia, sumada a sus prácticas sistemáticas de violencia despiadada en contra del campesinado, hizo que la CVR denuncie su condición de grupo terrorista, que buscaba desencadenar reacciones igualmente bárbaras de las Fuerzas Armadas encargadas de aplacar su presencia.

El recuento de los hechos a continuación se aparta de historias oficiales de la violencia, como aquellas construidas por el PCP-SL para justificar su guerra popular o por el gobierno de Fujimori para consolidar su programa político en contra de los que denominaba partidos tradicionales.⁶ Mi estudio sigue en su mayoría – aunque no en su totalidad – el balance cuidadoso de la CVR, la cual se encargó de dar a conocer el conflicto armado en su *Informe Final*, resultado de un estudio meticuloso y comprehensivo de todas las aristas de la violencia, sus ramificaciones y alcances. Más importante aún, adopto la definición de “verdad” propuesta por la CVR para de esta manera contribuir a su reescritura continua:

La CVR entiende por “verdad” el relato fidedigno, éticamente articulado, científicamente respaldado, contrastado intersubjetivamente, hilvanado en términos narrativos, afectivamente concernido y perfectible, sobre lo ocurrido en el país en los veinte años considerados por su mandato. [...] “Verdad” es un relato

⁶ Como *outsider* político, Fujimori tildó a los demás partidos de “tradicionales”, puesto que el suyo, Cambio 90, lo integraban personajes nuevos para la política peruana.

perfectible. El relato de la CVR se refiere a sucesos ocurridos en la historia del Perú y a procesos sociales ligados a una memoria conflictiva y fragmentada. Proponemos una narración que, al recuperar nuestra memoria como país, se proyecta hacia el futuro, y debe por eso ser continuada y enriquecida con la participación de la sociedad civil, el Estado y los organismos que habrán de crearse para vigilar el cumplimiento de las recomendaciones del Informe. Lo importante es que el relato contiene en él mismo los criterios que permiten su perfeccionamiento constante; consideramos que habrá lugar en él siempre para acoger nuevos testimonios de víctimas aún desconocidas, así como nuevas perspectivas de análisis o de crítica que contribuyan a su reescritura continua.

(Informe Final I, 32)

Por último, de acuerdo con Jo Marie Burt en *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*, la violencia política desplegada entre 1980-2000 fue un resultado de la crisis del Estado peruano y un elemento constitutivo de ella (40). Burt se enfoca en la relación entre el Estado y la democracia, citando a Guillermo O'Donnell (1993), quien destaca la dificultad de consolidar la democracia en sociedades en las cuales el Estado no ejerce control sobre todo el territorio nacional y no realiza las funciones principales de un Estado, como el mantenimiento del orden y la administración de justicia (38). Alain Minc se ha referido a estas zonas en las que el Estado no tiene mayor representación como “zonas grises”, o zonas que presentan una oportunidad para que actores no estatales privatizen funciones del Estado y socaven la democracia. De esta manera, como indica Burt, el PCP-SL surgió y operó en las crecientes zonas grises de débil representación estatal, desafiando al Estado o sustituyéndolo. El análisis del conflicto a continuación se fundamenta en la tesis propuesta por

Burt, según la cual el PCP-SL amplió su influencia a partir del desgaste de la legitimidad del Estado en las zonas grises.

Sin embargo, Burt también observa los esfuerzos del PCP-SL por expandir su alcance a áreas urbanas donde sí había una presencia significativa del Estado. Problemas como la delincuencia y la inseguridad ciudadana, así como la falta de una respuesta apropiada por parte del Estado, generaron simpatía hacia el PCP-SL por parte de sectores pobres urbanos. De esta manera, la investigación de Burt demuestra que el respaldo a la organización fue contingente y utilitario antes que ideológico, más que nada debido a su provisión de bienes y prestación de servicios que el Estado no era capaz de suministrar a ciertos sectores de la población (42).

1.1. El conflicto armado interno: 1980-2000

Paradójicamente, y en contraste con otros países con historias de violencia similares, el grueso de la violencia en el Perú se produjo durante tres gobiernos democráticos: el de Fernando Belaúnde (1980-1985), Alan García (1985-1990) y Alberto Fujimori (1990-1995; 1995-2000). La CVR destaca el conflicto armado interno vivido entre 1980 y el 2000 como “el de mayor duración, de impacto más intenso sobre el territorio nacional y de más elevados costos humanos y económicos de toda nuestra historia republicana” (*Informe Final I*, 53). Las pérdidas humanas sufridas en la guerra de independencia (1821) y la Guerra del Pacífico (1879-1883), los mayores conflictos bélicos en los que se ha visto involucrado el Perú, no superan las cifras de pérdidas humanas ocasionadas por este enfrentamiento (53). Los resultados de la investigación de la CVR determinaron que el conflicto armado dejó un saldo de 69.280 muertos con una concentración significativa en los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.

El primer acto de violencia se registró el 17 de mayo de 1980, después de doce años de gobierno militar. El PCP-SL declaró una guerra popular contra el Estado peruano a través de una acción simbólica: la quema pública de ánforas y padrones electorales en el distrito de Chuschi, en la provincia ayacuchana de Cangallo, con ocasión de las elecciones generales. Con este acto, el PCP-SL se automarginó del proceso democrático abierto con los comicios celebrados ese día y dio inicio a una violenta campaña cuyo objetivo era destruir al Estado peruano y someter a la sociedad a un régimen totalitario. Irónicamente, ésta era la primera oportunidad que la población andina, analfabeta en su mayoría, podía votar, gracias al reconocimiento de sus voces en la Constitución de 1979.⁷ El movimiento maoísta lanzó su guerra revolucionaria no en un contexto de represión o exclusión política, sino en el preciso momento en el que se iniciaba una transición de un gobierno militar a uno civil que traía consigo nuevas oportunidades para la participación ciudadana a través de elecciones, gobiernos locales y otros mecanismos (Burt 31). El PCP-SL se distanció de la mayoría de los partidos políticos de izquierda que se habían fortalecido en el contexto de la lucha en contra del régimen militar a fines de los años 1970 y que habían aceptado participar en las elecciones.⁸ En contraste con la mayoría de los movimientos revolucionarios latinoamericanos creados para combatir sistemas políticos excluyentes, el PCP-SL inició su revolución en un momento de apertura política, mas cuando la exclusión socioeconómica seguía siendo profunda (31).

⁷ Desde que en 1821 se creara la República del Perú, los analfabetos no figuraron dentro de los planes de ningún gobierno y solo votaron a partir de 1979. Cuando el PCP-SL inició su lucha armada, existían en el país más de dos millones de personas que no poseían un documento de identidad nacional. Para más información, ver Macher (2005).

⁸ Con la excepción de Patria Roja, todos los partidos de izquierda participaron en las elecciones de 1978 y 1980, y finalmente Patria Roja también se incorporó al proceso electoral.

Las primeras acciones del PCP-SL fueron vistas inicialmente como hechos aislados y de poca repercusión a nivel nacional. De hecho, entre 1980 y 1981 la atención de la opinión pública estuvo enfocada en la transición del poder militar al poder civil después de la dictadura. Es por esto que una parte de la población vio los actos del PCP-SL como un complot por parte de las fuerzas del orden para desprestigiar la presencia de organizaciones políticas de izquierda en el plano oficial, como había sucedido en otros países de América Latina.⁹ Esta percepción, entre otros factores, permitió el crecimiento de la organización en ciertas áreas rurales de los Andes, las zonas en las que el Estado tenía baja presencia y funcionamiento. Añadido a esto, pese a que el Perú era una democracia, el poder político se mostraba incapaz de encontrar formas legales para abordar el desafío de la violencia insurgente.

El PCP-SL se caracterizó por ser un fenómeno único, por lo que desconcertó a las fuerzas del orden, quienes esperaban un proceso guerrillero similar al presentado por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en 1965.¹⁰ Sin poder definir con claridad el tipo de adversario que encarnaba el PCP-SL, el trabajo de inteligencia estuvo erróneamente dirigido. La primera reacción del gobierno de Belaúnde fue restarle importancia a la insurgencia para luego emplear

⁹ Algunos miembros del gobierno interpretaron la aparición del PCP-SL como parte de la expansión del comunismo internacional. Esta interpretación derivaba del contexto de la Guerra Fría y veía al comunismo como una red mundial, bien financiada y organizada, capaz de poner en práctica estrategias a nivel internacional. Sin embargo, estas aseveraciones no estaban respaldadas por pruebas e incluso los propios miembros del gobierno reconocían en privado lo poco fundado de sus afirmaciones (*Hatun Willakuy* 211). En una nota de la versión abreviada del *Informe Final*, los comisionados sustentan esta idea con un extracto de un documento desclasificado de la CIA (documento número 344, 20 abril 1982): “Another widespread claim, both in official and media circles, is that Peruvian terrorists are receiving support from foreign countries. Cuba is most prominently hinted at, but officials decline to be specific in public, and in private they admit that they have no convincing evidence. In fact, Peru’s terrorists show few signs of being particularly well-equipped” (211).

¹⁰ El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fue un grupo marxista fundado en el Perú en 1962 por Luis Puente Uceda y su grupo APRA Rebelde, una rama de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA). El MIR fue inspirado por la Revolución Cubana y se opuso al Partido Comunista del Perú, Patria Roja y Sendero Luminoso, la Unión Soviética y China. El grupo inició sus acciones en contra del gobierno peruano en 1965.

la violencia de Estado y así contrarrestar el terror de la subversión. Esta respuesta estaba arraigada en una mentalidad colonial que percibía al campesino indígena como insignificante y prescindible, y por lo tanto basada en la fuerza bruta. El resultado fue una serie de matanzas masivas, masacres y desapariciones forzadas. Esta violencia indiscriminada resultó contraproducente, creando nuevos partidarios para el PCP-SL y alimentando la espiral de violencia (Burt 32).

Lamentablemente, durante los primeros dos años que duró la fase inicial del conflicto, el PCP-SL tuvo un terreno inmejorable para desarrollar sus planes y corregir sus errores (*Hatun Willakuy* 63). La delegación del problema a la fuerza policial por parte del presidente Belaúnde proporcionó un espacio óptimo para que el PCP-SL planeara y refinara sus estrategias. Esto correspondía a la respuesta de un gobierno civil, post-dictadura, que no podía encomendar su solución a las Fuerzas Armadas tan rápidamente sin dar una imagen de debilidad. Como resultado, durante este periodo el PCP-SL logró avanzar en sus planes, llegando a asesinar tanto a policías como a funcionarios electos, además de incautar armas, municiones y dinamita en nombre del pueblo. En general, los medios de comunicación cubrieron las primeras acciones escasamente. Las comunidades andinas sufrieron una devastadora pérdida de vidas y una migración masiva hacia las capitales regionales.

La violencia política surgida con la aparición del PCP-SL trajo consigo reacciones mixtas en el país. Lima ignoró el problema en el lejano departamento de Ayacucho y áreas circundantes, generando un sentimiento de incertidumbre en la clase política, así como en la sociedad civil. Fue solo cuando los senderistas comenzaron a destruir torres de electricidad, infligiendo apagones en la capital, y bombardearon edificios de propiedad extranjera que la capital y el gobierno tomaron en serio el movimiento. El 26 de diciembre de 1980, los ciudadanos de Lima

despertaron para encontrar perros muertos en los alumbrados eléctricos con carteles que decían: “Teng Xiao-Ping, hijo de puta”. Este hecho causó miedo en la capital, probando ser la muestra necesaria para la concepción del PCP-SL como un fenómeno inédito en América Latina.

Es innegable que el fenómeno particular iniciado por el PCP-SL no se trataba de una insurrección del pueblo en contra de gobiernos ilegítimos, como fue el caso de otras guerrillas latinoamericanas, sino todo lo contrario. Como ya ha sido mencionado, la violencia se desarrolló bajo tres gobiernos democráticos que fueron electos con un número significativo de votos. Las campañas de Alan García y Alberto Fujimori, en 1985 y 1990 respectivamente, superaron cada una el 50% de los votos válidos. Esto es extremadamente valioso en un país en el que uno debe remontarse a principios del siglo XX para encontrar el único antecedente histórico de continuidad democrática en tres gobiernos consecutivos. Las elecciones son más impresionantes aún si se considera que los votantes tuvieron que enfrentar las amenazas del PCP-SL, al menos en las elecciones de 1990, cuando presionaron al campesinado a votar en blanco. El número total de votos viciados fue solo el 10%.

En todos los sentidos, el PCP-SL representó un verdadero misterio, dado que no contaron con ningún apoyo externo significativo y que tenía que soportar la dura represión del gobierno. Sendero no era en sí un movimiento guerrillero como aquellos de los años sesenta y no estaba ligada a ayuda externa, ni a Cuba ni la Unión Soviética. El PCP-SL fue un movimiento de masas que combinó la ideología revolucionaria maoísta con la tradición mesiánica andina, una mezcla de marxismo-leninismo con el pensamiento de José Carlos Mariátegui. Su líder, Abimael Guzmán, se declaró “la cuarta espada del comunismo”. Él y sus compañeros de lucha pasarían una década preparándose para la guerra popular en Ayacucho, una de las regiones más remotas, indígenas y pobres del Perú.

La CVR destaca dos eventos asociados al PCP-SL que proporcionaron una nueva dimensión al conflicto durante los primeros dos años de la fase inicial: el asalto senderista a un centro penitenciario de Huamanga en marzo de 1982 y la represalia por parte de la Guardia Republicana horas después del ataque (*Hatun Willakuy* 65). En una operación planeada por el eje central del PCP-SL, un comando senderista asaltó la cárcel de Huamanga y rescató a sus presos, logrando escapar sin una adecuada respuesta de las fuerzas policiales. Pocas horas más tarde, un grupo de miembros de la Guardia Republicana, que era la encargada de la custodia de los establecimientos penales, ingresó al Hospital de Huamanga donde ejecutaron a tres presos senderistas que estaban heridos y bajo custodia policial. La combinación de ambas acciones proporcionó una victoria mediática al PCP-SL, pues fue presentado como una fuerza guerrillera víctima de la brutalidad policial (65). De hecho, el PCP-SL tomó como práctica común el capitalizar el tema de los abusos cometidos por las fuerzas policiales en Ayacucho para sus operaciones antisubversivas.

Esta táctica logró uno de sus mayores objetivos en septiembre de 1982, a raíz de la muerte de Edith Lagos, una de las senderistas escapadas del penal (66). Como resultado de su muerte, se crearon manifestaciones de respaldo al PCP-SL que incluyeron una misa de cuerpo presente celebrada por el obispo de Ayacucho, además de un entierro multitudinario donde no faltaron símbolos senderistas. Edith Lagos, quien en vida no fue una partidaria senderista importante, se convirtió en una de las figuras más conocidas del PCP-SL. Su imagen de joven rebelde le dio un rostro al movimiento. Este hecho demuestra que el PCP-SL aprovechó espacios democráticos en los que no creía, como el de la defensa de los derechos humanos, para debilitar la imagen de las fuerzas del orden (66).



Edith Lagos fue seducida por la ideología de Guzmán siendo estudiante en Huamanga. Comandó una columna senderista hasta que murió en un enfrentamiento con la policía en Andahuaylas en septiembre de 1982. Tenía 19 años.

Como indica la CVR, a lo largo de 1982 se hizo evidente que las fuerzas policiales no eran capaces de controlar la expansión del PCP-SL, por lo que el 27 de diciembre, el presidente Belaúnde dio un ultimátum de 72 horas para que el PCP-SL depusiera de sus armas. El 30 de diciembre el gobierno le entregó a las Fuerzas Armadas el control de la zona de emergencia de Ayacucho. Desde este momento, se militarizó el conflicto y la violencia estuvo dirigida no solo contra el gobierno, sino contra el “antiguo orden”, ya que el general de brigada del ejército peruano Roberto C. Noel Moral, quien había sido Prefecto de Lima en 1979 y jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército (SIE) dos años después, fue quien asumió el nuevo comando político-militar (*Hatun Willakuy* 66-67). Esto es particularmente interesante al considerar los hechos que siguieron al primer ataque del PCP-SL el 17 de mayo de 1980, cuando grupos de senderistas arrojaron bombas incendiarias contra la tumba del general Velasco y contra el local de la municipalidad de San Martín de Porres (*Hatun Willakuy* 65).

A consecuencia del ingreso de las Fuerzas Armadas a la lucha directa contra el PCP-SL a partir de enero de 1983, la presencia militar en varias regiones del país duraría más de quince años, mucho después de la captura de Abimael Guzmán y la mayor parte de la cúpula senderista.

La masacre de Uchuraccay, en la que un grupo de comuneros asesinaron a ocho periodistas que habían viajado desde Lima a cubrir la noticia cuatro semanas después de la entrega de la zona de emergencia de Ayacucho a las Fuerzas Armadas, produjo un quiebre en el conflicto, ya que se difundió ampliamente en los medios de comunicación.¹¹ Las imágenes de la violencia que se estaba produciendo en la sierra de Ayacucho y departamentos vecinos estaba siendo televisada para la opinión pública nacional. Además, las Fuerzas Armadas aún no tenían una comprensión adecuada del PCP-SL y de sus estrategias. Estas, más bien, vieron la organización terrorista como parte de una conspiración comunista que atacaba el país. Según esta visión, toda agrupación o individuo de izquierda era igualmente responsable de las acciones del PCP-SL. Es decir, no había ninguna diferenciación fuera de los alineamientos internacionales. Es por esto que el general Noel señalara en una entrevista con la CVR en el año 2003 que veinte años atrás había desbaratado un plan de ataque senderista preparado para el 26 de julio de 1983 en homenaje al trigésimo aniversario del asalto al cuartel Moncada en Cuba (*Hatun Willakuy* 67). Esta acción era impensable para una organización como el PCP-SL, que jamás celebró esa fecha y no concedía de carácter revolucionario a la experiencia cubana. En esta fase del conflicto se produjeron casos de violaciones a los derechos humanos masivas atribuidos a las fuerzas del

¹¹ Sobre Uchuraccay, la CVR indica: “Uchuraccay es una comunidad quechua ubicada en las alturas de la provincia de Huanta (Ayacucho) a 4,000 metros sobre el nivel de mar (véase mapa de la ubicación de Uchuraccay). El 26 de enero de 1983 fueron asesinados allí los periodistas Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de El Diario de Marka, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de El Observador, Jorge Sedano de La República, Amador García de la revista Oiga y Octavio Infante del diario Noticias de Ayacucho, así como el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaíno Severino Huáscar Morales. Durante los meses siguientes, Uchuraccay continuó siendo escenario de violencia, muerte y desolación: ciento treinta y cinco comuneros fueron asesinados como consecuencia de los ataques el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso, la represión de las fuerzas contrasubversivas y de las rondas campesinas. A mediados de 1984, Uchuraccay dejó de existir debido a que las familias sobrevivientes huyeron, refugiándose en las comunidades y pueblos cercanos de la sierra y selva de Ayacucho, así como en las ciudades de Huanta, Huamanga y Lima. Recién en octubre de 1993, algunas familias se aventuraron a retornar a sus antiguos pagos” (*Informe Final* V, 121).

orden como Putis (1984) y Accomarca (1985). Por el lado del PCP-SL, las principales violaciones de este tipo fueron las de Lucanamarca y Huancasancos (1983).

En 1984 el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) inició sus acciones armadas, aclarando sus diferencias con el PCP-SL y presentándose como parte de la izquierda del Perú. El MRTA hizo uso de uniformes, campamentos guerrilleros y reivindicación de acciones, entre otras cosas. La organización fue constituida en 1982 a partir de la unión de dos pequeñas agrupaciones, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria - El Militante (MIR-EM) y el Partido Socialista Revolucionario - Marxista Leninista (PSR-ML). En ese momento, el grupo no significó una prioridad, aunque esto cambiaría meses más tarde.

En 1985, con la elección del presidente Alan García, cambió el discurso oficial sobre la guerra interna por primera vez. Se empezaron a criticar desde el gobierno las violaciones de los derechos humanos cometidas por las Fuerzas Armadas y se creó una Comisión de Paz (*Hatun Willakuy* 68). La idea central de Alan García era derrotar la subversión quitándole el posible apoyo campesino mediante el desarrollo de políticas dirigidas a este sector y a las zonas de pobreza. Esta nueva estrategia de impulsar la economía de las zonas más pobres pareció dar resultado en un inicio ya que para 1985 y 1986 el PCP-SL había disminuido sus acciones. Sin embargo, el crecimiento económico fue considerado con exagerado optimismo. Prueba de esto es el caso del motín en el penal de Lurigancho, Lima, el 4 octubre de 1985, por el que el gobierno aprista no asumió ninguna responsabilidad.¹² Con la masacre de los penales el 18 y 19 de junio

¹² El Ministro de Justicia Luis Gonzales Posada informó que el motín fue incitado por reclusos acusados de terrorismo con el propósito de evitar una requisa de armas en el penal. Este motín provocó la muerte de alrededor de treinta internos del denominado “Pabellón Británico”.

de 1986, el conflicto llegó a un punto culminante que marcó a todos los actores del mismo y trajo a Lima las imágenes de matanzas hasta entonces lejanas.¹³

En la siguiente etapa, el PCP-SL incrementó gradualmente su ofensiva, acentuando su presencia en distintos frentes además de Ayacucho, Puno, Junín y el Valle del Huallaga. Se trataba de una fase para conquistar bases de apoyo en las zonas rurales y así expandir su guerra popular. En las zonas urbanas, principalmente en Lima, se optó por una política de asesinatos selectivos de autoridades para sembrar terror y debilitar al Estado. Un atentado de mucha importancia ocurrió en 1985 contra Domingo García Rada, presidente del Jurado Nacional de Elecciones (JNE), cuando se preparaba la segunda vuelta electoral. Después, el PCP-SL dirigió sus ataques a los dirigentes del partido de gobierno. El primero de estos casos, también en Lima, fue en contra de Rodrigo Franco en 1987 (*Hatun Willakuy* 70).

Por su parte, el MRTA suspendió la tregua unilateral concedida a Alan García y abrió un frente guerrillero en San Martín en 1987. La cobertura televisiva de la campaña del MRTA fue intensa ya que se aprovechó la oposición de muchos medios contra el gobierno. Su jefe guerrillero Víctor Polay, alias Rolando, un exaprista cercano a Alan García durante la década del setenta, se convirtió en una figura conocida por los medios. Sin embargo, su campaña tuvo más efectos propagandísticos que militares, pues fueron rápidamente dispersados por el Ejército.

La división de Izquierda Unida en 1989 cerró el espacio para la presencia electoral de la izquierda en el país, iniciada en 1978. Esto afectó a los partidos que la conformaban y dejó sin representación dentro del sistema a sectores radicales que no apoyaban a las organizaciones

¹³ Se conoce como la matanza en los penales del Perú a una serie de acciones militares a raíz del amotinamiento de los presos acusados de terrorismo recluidos en las prisiones de San Juan de Lurigancho, El Frontón, y en la cárcel de mujeres de Santa Bárbara, ubicadas en las provincias de Lima y Callao. La respuesta policial y militar con la que se reprimieron estos motines tuvo como resultado la pérdida de casi trescientas vidas entre los presos amotinados.

armadas, pero que tampoco se sumaban a la política antisubversiva del gobierno. El ataque a la base policial de Uchiza en 1989 fue una de las mayores operaciones militares del PCP-SL, aunque en alianza con narcotraficantes. La falta de una respuesta estatal apropiada para apoyar a los policías sitiados debilitó aún más el gobierno de García y lo obligó a crear un comando político-militar en la zona a cargo del general Alberto Arciniegas, quien puso en práctica una nueva estrategia para asilar al PCP-SL de los campesinos. Esta estrategia se basó en la separación de terroristas y cocaleros para no combatir al mismo tiempo terrorismo y narcotráfico.

El año 1989 fue el punto más álgido de la violencia. En primer lugar, el PCP-SL definió como nuevo objetivo de su plan de guerra popular el remecer al país. Para ello, acentuó su ofensiva en las zonas urbanas, principalmente en Lima. Al incrementar sus ataques y actos terroristas, endureció su relación con la población en la sierra rural y en la selva. El año 1989, significó un pico estadístico de víctimas en la guerra interna. Las Fuerzas Armadas empezaron a aplicar su nueva estrategia militar, la cual implicaba cometer violaciones de los derechos humanos menos numerosas pero más premeditadas. Una decisión que definió el inicio de la etapa final del conflicto fue la de fomentar y apoyar la conformación de comités de autodefensa en las zonas rurales de la sierra, donde la población empezaba a desafiar el control del PCP-SL (*Hatun Willakuy* 72).

El MRTA quedó atrapado en una espiral de violencia de la cual no pudo salir fácilmente. En abril de 1989, un mes después del ataque senderista al puesto policial de Uchiza, el MRTA realizó una operación militar de grandes proporciones en la sierra central. Se trató de la toma de una ciudad importante para efectos de propaganda a nivel nacional. La zona central en la que se planeó este ataque militar era decisiva para los emerretistas, pero además había una urgencia de demostrar fuerza después de la captura de su líder Víctor Polay a inicios del año. Para la toma de

Tarma, el MRTA trasladó a sus mejores combatientes en una operación fallida que concluyó en el enfrentamiento de Molinos el 28 de abril de 1989.

En 1990, mientras se celebraban las elecciones generales, se formó el Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) en la Dirección Contra el Terrorismo (DIRCOTE). Antes del cambio de gobierno, el primero de junio de 1990, el GEIN allanó una casa donde hasta pocos días antes se alojaba Abimael Guzmán y donde encontraron información valiosa para su eventual captura. Esta intervención significó el principio del fin de Sendero Luminoso.

Como indica la CVR, en sentido estricto, el nuevo gobierno de Alberto Fujimori no ideó una nueva estrategia antsubversiva, sino que mantuvo la estrategia integral e impulsó iniciativas legales para complementarla (*Hatun Willakuy* 73). Para 1991, más de la mitad de la población vivía en estado de emergencia, por lo que el poder ejecutivo promulgó un grupo de decretos legislativos que motivó debate en el Congreso. Con esto se inició la justificación del golpe de Estado de 1992. El 5 de abril de 1992 se endureció la legislación antiterrorista sin contemplar el respeto de garantías mínimas al debido proceso. De este modo, se amplió la discrecionalidad de las fuerzas del orden y continuaron las graves violaciones de los derechos humanos. En este contexto surge la formación del escuadrón de la muerte, el Grupo Colina, responsable de los casos emblemáticos de Barrios Altos y La Cantuta.

El asesinato de la dirigente popular María Elena Moyano el 15 de febrero de 1992, perpetrado por el PCP-SL, presentó una situación límite.¹⁴ Por un lado, demostró la crueldad de la que era capaz el PCP-SL al asesinarla frente a su hijo y esposo; por otro, puso en evidencia la vulnerabilidad de las organizaciones populares que se enfrentaban al senderismo. En julio de

¹⁴ Conocida como “Madre Coraje”, María Elena Moyano fue una luchadora social que se enfrentó con Sendero Luminoso. Fue asesinada en Lima a los 33 años de edad por un comando de aniquilamiento del grupo terrorista. Además, luchó contra la pobreza, por la defensa de los derechos humanos, los derechos de la mujer y de la población peruana en general.

1992 un coche bomba de alto poder destructivo estalló en el jirón Tarata, en el distrito de Miraflores, y causó la muerte de 25 personas y más de 150 heridos. Ambos eventos marcaron la intensidad de la ofensiva del PCP-SL en la capital y condujeron a la captura de Abimael Guzmán el 12 de septiembre del mismo año.



Fotografía: *La República*. “María Elena Moyano, ex teniente alcalde de Villa El Salvador, militante de Izquierda Unida y presidenta de la Federación Popular de Mujeres del distrito, durante un acto público en 1992” (*Yuyanapaq* 101).

Con la captura de Guzmán y otros dirigentes importantes del senderismo se hizo evidente el declive de la acción subversiva. En octubre de 1993, desde la prisión del Callao, Abimael Guzmán, alias Presidente Gonzalo, propuso un acuerdo de paz al Estado que nunca se concretó, pero que sirvió de propaganda para el gobierno de Fujimori en sus planes de aprobar una nueva Constitución en 1993. Durante este momento, las denuncias sobre violaciones de los derechos humanos tuvieron un impulso debido al hallazgo de las fosas donde se encontraban los restos de los estudiantes de La Cantuta. Como resultado, el gobierno de Fujimori se enfocó en cambios en la legislación para garantizar la impunidad para los agentes estatales involucrados en violaciones

de los derechos humanos. De este modo, una mayoría de dirigentes del gobierno en el Congreso permitió la aprobación de una ley de amnistía en 1995, la cual garantizaba impunidad para las violaciones de los derechos humanos cometidas por las fuerzas del orden.

Las operaciones antsubversivas dejaron de ser un medio para capturar líderes subversivos y terminar finalmente con el PCP-SL y el MRTA y se convirtieron más bien en un medio de propaganda para el gobierno. Esto fue posible por el casi total control de medios de comunicación masivos comprados con dinero del Estado. Las últimas acciones de gran impacto de la guerra interna concluyeron en éxitos explotados por el gobierno. Uno de ellos fue el asalto a la residencia del embajador japonés en Lima por un comando del MRTA en diciembre de 1996. Su líder máximo después de la captura de Víctor Polay, Néstor Cerpa, mantuvo cautivos a 72 rehenes a quienes prometían liberar si el gobierno ponía en libertad 400 de sus miembros encarcelados por terrorismo. El asalto concluyó con la famosa operación Chavín de Huántar, en la que un operativo militar liberó a la totalidad de los rehenes. Otro éxito fue la captura de Óscar Ramírez Durand, alias Feliciano, en julio de 1999, luego de un enorme y publicitado operativo militar para cercarlo. El camarada Feliciano era uno de los últimos dirigentes del PCP-SL que seguía libre y su captura fue con miras a las elecciones presidenciales de 2000. En contraste con la versión del gobierno que citaba por lo menos a veinte militares expertos en contrainsurgencia, fueron solo dos los que se toparon con el líder senderista y por casualidad. Como no sucedía desde 1950, el eje central de la victoria de Fujimori en las elecciones de 2000 fue el fraude a través del manejo del sistema electoral y el control del poder judicial.¹⁵

¹⁵ Los comicios del 2000 fueron muy controvertidos y el periodo de campaña de Fujimori estuvo plagado de denuncias de intimidación a los votantes, soborno, parcialidad y fraude electoral. En la primera vuelta presidencial, Fujimori obtuvo la primera mayoría con el 49.87% y Alejandro Toledo quedó en segundo lugar con el 40.24%. En la segunda vuelta electoral, Toledo pidió a los votantes que vicien sus votos, aduciendo la falta de credibilidad en el sistema electoral peruano. Esto resultó en un 29.9% de votos viciados y el inicio del tercer mandato consecutivo de Fujimori a partir del 28 de julio de 2000.

En la mañana del 19 de noviembre de 2000 llegó a la oficina del entonces titular del Congreso, Valentín Paniagua, un fax remitido desde Japón mediante el cual Fujimori renunciaba de forma irrevocable a la presidencia de la República. Dos meses antes, el primer “vladivideo” había dejado al descubierto la corrupción en el sistema de gobierno.¹⁶ Presionado por esta crisis política, Fujimori se refugió en Japón después de su viaje a Brunei para una reunión de la APEC (Asia Pacific Economic Corporation). Pasó cinco años en Tokio al amparo de su doble nacionalidad e incluso postuló al parlamento japonés. El 2005, en un intento de llegar al Perú y vincularse nuevamente a la vida política, viajó a Chile pero fue detenido en Santiago. Dos años después, la Corte Suprema de Chile aprobó la petición del Poder Judicial del Perú para extraditarlo.

En abril del 2009, la justicia peruana condenó a Alberto Fujimori a 25 años de cárcel por delitos de lesa humanidad. En cuanto a Vladimiro Montesinos, jefe de inteligencia durante su mandato, fue capturado en Venezuela en 2001 y extraditado al Perú donde se ha mantenido en prisión. En su juicio más reciente en 2016, Montesinos fue sentenciado a 25 años más en la cárcel a los 72 años de edad, por lo que probablemente nunca saldrá libre. El 24 de diciembre de 2017, el presidente Pedro Pablo Kuczynski (PPK), quien acababa de salvar el escollo de la destitución de la presidencia, le había otorgado un indulto humanitario a Fujimori.¹⁷ La decisión

¹⁶ Vladivideo es la denominación que se le dio a una colección de videos en formato casero elaborados por el asesor presidencial Vladimiro Montesinos en las instalaciones del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) del Perú donde se observa cómo Montesinos sobornaba a dirigentes políticos, de empresas privadas importantes, de comunicación y de gobiernos locales para que se pusieran a disposición del gobierno. Estos videos fueron ocultados en la casa de playa que Montesinos poseía en Arica. El descubrimiento desencadenó el final del fujimorato.

¹⁷ El presidente Kuczynski está siendo investigado por su participación en actos de corrupción relacionados con la ejecución de la Carretera Interoceánica y el Proyecto de Irrigación e Hidroenergética Olmos. Ambos fueron concesionados por la constructora brasileña Odebrecht, principal empresa implicada en el escándalo “Lava Jato”, considerada como la operación más grande contra la corrupción política en Brasil. Decenas de políticos, funcionarios y empresarios están siendo acusados de haber participado en una red fraudulenta en torno a la petrolera semiestatal Petrobras.

de PPK fue muy cuestionada y la defensa de los deudos de las víctimas llevó el caso a la Corte Interamericana de Derechos Humanos en donde se exigió su anulación. En junio del mismo año, la Corte IDH emitió su fallo, solicitándole al Estado peruano revisar la legalidad de dicho indulto. El 3 de octubre, el Juzgado Supremo de Investigación Preparatoria anuló el perdón, ordenando la ubicación y captura de Fujimori.

1.2. La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y el *Informe Final*

La creación de la CVR se dio dentro de un contexto internacional favorable en el que comisiones de la verdad estaban emergiendo a través de la región como consecuencia de investigaciones sobre las dictaduras en el Cono Sur y los conflictos armados en Centroamérica. En *Unspeakable Truths* (2011), Priscilla Hayner ofrece una amplia revisión de cuarenta comisiones donde destaca la importancia de hacer memoria para evitar la propagación de legados de impunidad. Este énfasis en la verdad y la memoria para seguir adelante con la vida y saldar cuentas es representativo de las sociedades postconflicto que se preguntan si pueden construir un futuro democrático sobre una base de olvidos. En los años recientes, casi todos los países emergentes de una historia de conflicto han confrontado esta interrogante, creando comisiones de la verdad y, en casos puntuales, añadiendo el término de “reconciliación” en las mismas.

Aunque hasta el momento no existe ninguna definición única y universalmente aceptada de lo que constituye una comisión de la verdad, Hayner establece que lo que las hace especiales es su intención de afectar la comprensión social y aceptación del pasado de un país, no solo resolver hechos específicos. Esta intención es en parte lo que las define: afrontar el pasado para cambiar políticas, prácticas, incluso relaciones en el futuro y hacerlo de una manera que respete y honre a los afectados por los abusos (11). Esto queda plasmado en su definición actualizada:

A truth commission (1) is focused on past, rather than ongoing, events; (2) investigates a pattern of events that took place over a period of time; (3) engages directly and broadly with the affected population, gathering information on their experiences; (4) is a temporary body, with the aim of concluding with a final report; and (5) is officially authorized or empowered by the state under review. (11-12)

En primera instancia, Hayner destaca que una comisión de la verdad es un organismo enfocado en investigar un pasado delimitado y que no tiene necesariamente ninguna conexión con los eventos del presente. El mandato de una comisión es determinado por el gobierno que la ordena, el cual prescribe el mes y año del inicio de la investigación. Otro aspecto importante que enfatiza Hayner es que esta entidad se involucra con la población afectada de forma directa, reuniendo información sobre sus experiencias. En el caso del Perú, la CVR recolectó 17 mil testimonios de víctimas, testigos o familiares de los desaparecidos a través de un trabajo de campo exhaustivo. En muchos de los casos, la CVR colectó los testimonios por una segunda vez, pues algunas organizaciones de derechos humanos ya lo había hecho en la época de la violencia. Finalmente, Hayner indica que las comisiones de la verdad son organismos temporales que tienen como objetivo la presentación de un informe final al gobierno que las autoriza.

La primera comisión ampliamente conocida se estableció en Argentina en 1983, aunque no fue llamada Comisión de la Verdad sino Comisión Nacional de Desaparecidos (CONADEP). El término Comisión de la Verdad no surgió hasta casi diez años después, con la creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación en Chile y la Comisión de la Verdad para El Salvador, que concluyeron en 1990 y 1992, respectivamente (Hayner 10). Sin embargo, el campo de estudios sobre la justicia transicional no floreció sino hasta 1995 con la creación de la

Comisión de la Verdad y Reconciliación sudafricana (Truth and Reconciliation Commission), que tuvo amplia difusión internacional.¹⁸

La CONADEP fue creada para investigar los crímenes de la dictadura militar argentina de 1976-1983. El título del informe *Nunca más* (1984) pone de relieve la importancia de las comisiones como método para establecer la verdad sobre los eventos del pasado, pero también la necesidad de este paso para la construcción de un futuro donde estos abusos no se repitan. Esto indica que las comisiones de la verdad no son solo acerca del pasado; no se trata solo de registrar la historia. Una de las principales labores de las comisiones de la verdad, aparte de reivindicar los derechos de las víctimas, es prevenir la repetición de los eventos traumáticos, por lo que muchas veces producen proyectos de memoria para conectar el pasado con el futuro.

Después de la derrota de la Guerra de las Malvinas (1982), las Fuerzas Armadas en Argentina accedieron a elecciones populares y retornaron a un gobierno civil en 1983. Antes de dejar el poder, sin embargo, la junta militar se otorgó inmunidad a sí misma y emitió un decreto ordenando la destrucción de todos los documentos relacionados con la represión militar. El nuevo presidente electo, Raúl Alfonsín, abordó el tema inmediatamente después de asumir el cargo, creando la CONADEP, para la cual nombró a diez miembros, presididos por el connotado escritor Ernesto Sábato. Aunque la comisión no efectuó audiencias públicas, mantuvo un sobresaliente perfil. La entidad recogió 7.000 testimonios en un lapso de nueve meses, documentando 8.960 personas desaparecidas. Su reporte oficial *Nunca más* también fue publicado en versión abreviada, convirtiéndose en un éxito de ventas inmediato: 40.000 copias se vendieron el primer día de su lanzamiento y 150.000 en las siguientes ocho semanas. Hasta el día

¹⁸ Aludo a la capacidad de la TRC sudafricana de otorgar amnistías individuales, el aspecto más polémico de su mandato, razón por la cual se discutió extensamente en la esfera pública internacional.

de hoy, ha sido impreso más de veinte veces, y para el 2007 había vendido más de 500.000 ejemplares (Hayner 46).

La amnistía que el régimen militar se había otorgado fue derogada rápidamente por el gobierno civil, por lo que la comisión entregó sus archivos a la oficina de la fiscalía. La información que había colectado la CONADEP en el curso de su investigación y en especial el número de testigos directos que había identificado en sus archivos tuvo un papel central en los juicios de miembros de la junta militar, los cuales lograron encarcelar a cinco generales (46). Debido a intimidaciones por parte de los militares, se previnieron más juicios “with the passage of quasi-amnesty laws, and even those convicted were soon pardoned by incoming president Carlos Menem in 1989” (46).

Hayner explica que veinte años después de los indultos de Menem (1989-1999) y veinticinco desde que acabara el régimen militar en Argentina, continuaron los esfuerzos para obtener más justicia:

Public admissions in 1995 by a key perpetrator revealed the extent of “death flights,” where live, drugged detainees were dropped from airplanes into the sea. In the same year, the commander in chief of the army publicly acknowledged crimes of the dirty war. In 1998, criminal trials began for cases of child kidnapping, which were excluded from the amnesty. The following year, the judiciary began “truth trials” in earnest: carrying out full investigations and publicly identifying the individuals responsible, before applying the amnesty. In 2001, the highest court declared the amnesty provisions unconstitutional; and finally, in 2003, Congress formally overturned the amnesties with retroactive effect. By late 2009, a remarkable 1,400 persons had been charged or were under formal investigation for crimes of the dirty

war, and 68 had been convicted to date. Many more trials were underway. Argentina (together with Chile) was now referred to globally as proof that criminal justice, which may at first appear impossible, may become possible over time. (46-47)

En Chile, el golpe de Estado de 1973 condujo a 17 años de un orden represivo brutal bajo el mandato del general Augusto Pinochet. Lo peor de la violencia se vivió durante el primer año del golpe cuando 1.200 personas fueron asesinadas o desaparecidas, además de muchos miles más detenidos, torturados y después liberados (47). En 1978, Pinochet instituyó una amnistía que cubría la mayoría de los crímenes durante el golpe. Debido a que Pinochet había enmendado la constitución de 1980 para permanecer como Comandante del Ejército hasta 1998, momento en el cual se convertiría en senador vitalicio, las opciones del presidente Patricio Aylwin (1990-1994) para responder a los abusos de la época se vieron reducidos. Ya que no era posible anular la amnistía de 1978, formó la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación (CNVR) seis semanas después de su inauguración en 1990. Aylwin nombró ocho miembros, incluyendo dos que apoyaron a Pinochet, oficiales de su gobierno y a cuatro que habían sido parte de la oposición. Esta estrategia probó ser exitosa una vez que se entregó el informe final con el respaldo de todos los miembros. La comisión fue presidida por el senador Raúl Rettig, por lo que su informe se conoce como el *Informe Rettig* (1991). El mandato de la comisión chilena fue de investigar:

las más graves violaciones a los derechos humanos cometidas en los últimos años, sea en el país o en el extranjero, si estas últimas tienen relación con el Estado de Chile o con la vida política nacional, con el fin de colaborar a la reconciliación de todos los chilenos y sin perjuicio de los procedimientos judiciales a que puedan dar lugar tales hechos. Para estos efectos se entenderá por graves violaciones las

situaciones de detenidos desaparecidos, ejecutados y torturados con resultado de muerte, en que aparezca comprometida la responsabilidad moral del Estado por actos de sus agentes o de personas a su servicio, como asimismo los secuestros y los atentados por la vida de personas cometidos por particulares bajo pretextos políticos. (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, *Informe Rettig VIII*)

Por decreto, la CNVR excluyó los casos de tortura que no resultaron en la muerte. A pesar de que describe las prácticas de tortura en detalle dentro de su reporte, aquellos que fueron torturados y sobrevivieron no fueron incluidos como víctimas y sus casos no fueron investigados (Hayner 48). Esta selectividad en su mandato efectivamente ayudó a que el informe sea acogido en el momento de su presentación, y que trece años más tarde, en 2003, el presidente Ricardo Lagos estableciera otra comisión nacional enfocada específicamente en la tortura de sobrevivientes, la Comisión Valech.

La comisión de 1990 tuvo nueve meses para su trabajo y comenzó a partir de los archivos extensos de las organizaciones no gubernamentales. Su mandato más limitado y el número de casos relativamente pequeño que tuvo a su cargo le permitió emprender una investigación rigurosa de cada incidente contando con una plantilla de solo sesenta personas. Además, pese a la atención pública limitada que tuvo el informe, las conclusiones de la comisión llevaron a la creación de un programa de reparaciones para las familias de los muertos o desaparecidos. En el *Informe Rettig*, se le atribuyen el 95% de las violaciones de los derechos humanos a los agentes del Estado, y 4% a los grupos de izquierda armados. Después de leer el informe, el presidente Aylwin lo presentó en la televisión nacional. En nombre del Estado, pidió el perdón de las víctimas, destacando la necesidad de la compasión y reconciliación. Pinochet respondió con otra declaración en la que expresó su desacuerdo fundamental con la investigación de la CNVR, pero

no cuestionó ningún aspecto específico del informe. Junto con Argentina, la comisión chilena formó parte de las primeras medidas tomadas al inicio de la reanudación de la democracia en América Latina, periodo que fue llamado “gobierno constitucional” en Argentina y “transición a la democracia” en Chile (Cuevas et al. 21). Ambas fueron creadas por decreto presidencial, y por la demanda nacional e internacional de las organizaciones de derechos humanos, además de la exigencia de verdad y justicia de la sociedad en general.

La TRC sudafricana se creó en diciembre de 1995, después de cuarenta y cinco años de apartheid y más de treinta años de resistencia en contra del régimen segregacionista. La idea de formar una comisión de la verdad se propuso en 1992, pero no fue hasta que Nelson Mandela llegó a la presidencia en abril de 1994 que se consideró una verdadera posibilidad. La comisión fue presidida por el arzobispo Desmond Tutu e integrada por 17 comisionados que gozaron de muchos poderes bajo el “empowering Act”, sobre el cual Hayner indica: “the Act gave the commission the power to grant individualized amnesty, search premises and seize evidence, subpoena witnesses, and run a sophisticated witness-protection program. With a staff of three hundred, a Budget of about \$18 million each year for its first two and a half years, and four large offices around the country, the commission dwarfed previous truth commissions in its size and reach” (27-28). El mandato de la comisión fue amplio ya que comprendió investigar las violaciones a los derechos humanos por parte del Estado y de los movimientos de liberación entre 1960 y 1994, incluyendo secuestros, asesinatos y tortura. Sin embargo, el aspecto más polémico del organismo fue que tuvo la capacidad de otorgar amnistías a los perpetradores de crímenes si estos confesaban sus delitos en audiencias públicas. A partir de abril de 1996, la comisión tomó el testimonio de 21.000 víctimas y testigos, de los cuales 2.000 aparecieron en audiencias públicas. La celebración de audiencias para la dignificación de las víctimas añadido al

tema racial hicieron de la comisión sudafricana un ejemplo a seguir para el caso peruano. Como indica Hayner: “Since the South African commission, and very much influenced by that experience, most other substantial truth commissions have held public hearings. Peru’s was the first Latin American truth commission to do so, taking the decision for public hearings only after looking carefully at the experience of several other truth commissions, including watching video footage” (219).

En el Perú las luchas por la memoria han estado limitadas a momentos, espacios y esfuerzos muy particulares. Si bien no existió a principios del 2000 una demanda social masiva por la verdad y la justicia, la creación de la CVR en 2001 significó una apertura política, originada no a causa de una transición pactada, sino por el colapso del régimen autoritario. El gobierno de transición presidido por Valentín Paniagua designó siete miembros que debían examinar los abusos ocurridos desde mayo de 1980 hasta noviembre de 2000, imputables tanto a las organizaciones terroristas como a agentes del Estado y grupos paramilitares.¹⁹ Los comisionados debían proponer iniciativas destinadas a afirmar la paz entre los peruanos. En agosto de 2001, la comisión fue ratificada por el presidente Alejandro Toledo, quien le cambió el nombre al de Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), incluyó cinco nuevos miembros, pero mantuvo el mandato intacto, que concluyó en agosto de 2003.²⁰

Se le encargó a la CVR esclarecer la naturaleza de la violencia y los hechos del conflicto armado interno que vivió el país, además de determinar las responsabilidades de las múltiples

¹⁹ Los siete miembros originales fueron: Salomón Lerner (presidente), Beatriz Alva Hart, Enrique Bernaldes Ballesteros, Carlos Iván Degregori, el padre Gastón Garatea Yori, Alberto Morote Sánchez y Carlos Tapia García (*Hatun Willakuy* 487).

²⁰ Los cinco miembros añadidos por Toledo fueron: el Monseñor José Antúnez de Mayolo, Sofía Macher Batanero, el teniente general Luis Arias Grazziani, Rolando Ames Cobián y el pastor Humberto Lay Sun (*Hatun Willakuy* 492).

violaciones de los derechos fundamentales ocurridas en aquellos años por medio de un informe final que se haría público al país. A semejanza de la comisión sudafricana, la CVR tuvo un mandato amplio, que no se limitaba a esclarecer los casos de detenidos y/o desaparecidos solamente, sino que investigó: “a) Asesinatos y secuestros; b) desapariciones forzadas; c) torturas y otras lesiones graves; d) violaciones a los derechos colectivos de las comunidades andinas y nativas del país; e) otros crímenes y graves violaciones contra los derechos de las personas” (*Informe Final I*, 23). Las audiencias públicas de la CVR fueron la línea de trabajo de mayor impacto ya que presentaron a los testimoniantes no como víctimas, sino como agentes. Asimismo, el éxito de público de la exposición fotográfica de *Yuyanapaq*, entre otros eventos relacionados, anunció la llegada de una nueva actitud en la sociedad peruana, más abierta a la posibilidad de interrogar el pasado.

Sin embargo, y pese a un trabajo extremadamente ambicioso en el campo de los derechos humanos en la historia del Perú, la CVR no dejó de reflejar las brechas existentes en el país, las que contribuyeron a explicar la violencia política. Diez de los comisionados eran hombres y solo dos mujeres, todos de clase media urbana. Todos residían en Lima. Solo uno hablaba quechua, la lengua materna del 75% de las víctimas, mientras que otro lo hacía a medias. Por otra parte, como ya ha sido mencionado, desde un principio la CVR decidió adoptar el punto de vista de las víctimas y consciente de sus limitaciones, definió el término “verdad” como algo mejorable y por naturaleza incompleto, pues era prácticamente imposible poder abarcarla toda.

El 28 de agosto del 2003, el presidente de la CVR Salomón Lerner entregó el *Informe Final* al presidente Alejandro Toledo y al país. Después de dos años de trabajo y casi 17 mil testimonios recogidos, los comisionados habían concluido su tarea de examinar las causas y los efectos del conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990. El *Informe Final* fue

publicado desde un inicio en línea, así como su versión abreviada, su acervo de fotografías y otros documentos relevantes.

Una de las conclusiones más impactantes de la investigación de la CVR fue el número de víctimas fatales: 69.280 personas, que contrastaba con la cifra de aproximadamente 27 mil que citaron los organismos de derechos humanos y el gobierno antes del trabajo de la Comisión. Como dice el *Informe Final*, la cifra de cerca de 70 mil víctimas fatales supera el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182 años de vida independiente. Además de la cantidad abrumadora de muertos, la población andina fue la más afectada por la violencia de esos años. De la totalidad de víctimas reportadas a la CVR, 79% vivía en las zonas rurales y el 75% de las víctimas fatales del conflicto tenía el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Esto demuestra que la muerte y la desaparición forzada se distribuyeron según geografía, clase y etnia. Solo en el departamento andino de Ayacucho se registró el 40% de muertos y desaparecidos reportados a la CVR.

La CVR constató que la tragedia que sufrieron las poblaciones del Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y poco educado, no fue sentida ni asumida como propia por el resto del país, lo que delata, a juicio de la CVR, el velado racismo y las actitudes de desprecio subsistentes en la sociedad peruana a casi dos siglos de nacida la República. La violencia impactó desigualmente a distintos ámbitos geográficos y a diferentes estratos sociales del país (*Informe Final VIII*, 316). Por esto, la CVR concluye: “Si la tasa de víctimas reportadas a la CVR respecto de la población de Ayacucho hubiera sido similar en todo el país, la violencia hubiera ocasionado 1 millón 200 mil muertos y desaparecidos. De esa cantidad 340 mil hubieran ocurrido en la ciudad de Lima” (316). Como bien indica la CVR en

sus conclusiones, la historia de cómo el país habría sentido y asumido políticamente la situación probablemente sería muy distinta.

Igualmente llamativas son las estadísticas sobre la responsabilidad de la cantidad de muertos. En la sección dedicada a las responsabilidades del conflicto, los comisionados constataron que el PCP-SL fue responsable del 54% de las víctimas fatales reportadas a la CVR. Esta cuota tan alta de responsabilidad del PCP-SL es un caso excepcional entre los grupos subversivos de América Latina y una de las singularidades más notorias del proceso que le ha tocado analizar a la CVR. Esto se debe a que en los otros países con un pasado de terror similar, fue más bien el Estado quien tuvo la cuota más alta de responsabilidades fatales. Aún existe un fuerte debate en el Perú sobre la responsabilidad porcentual de cada bando y sobre el método de proyección utilizado para llegar a esta conclusión. Antes del trabajo de la Comisión, la cifra de víctimas recopiladas por las organizaciones de derechos humanos y la Defensoría del Pueblo sumaban 8.898 personas y arrojaban un 86% de casos atribuidos a responsabilidad del Estado y solo un 5% al PCP-SL. Respecto de las cifras recopiladas por la CVR, el debate se centra en relación a que la cifra sin proyección es de 24.692 víctimas a manos del Estado y 11.564 a manos de los grupos subversivos. Por lo tanto, la proyección que le atribuye el 54% de las muertes a PCP-SL y el 37% a las Fuerzas Armadas ha sido alarmante para la opinión pública.²¹

En comparación con otras comisiones de la verdad, la CVR tuvo un mandato amplio para investigar no solo las muertes y desapariciones forzadas por parte de los grupos subversivos y las Fuerzas Armadas, sino también para nombrar a los que consideraban responsables de crímenes contra los derechos humanos, aunque no tenía poder legal directo. El *Informe Final* alentó al país, en la tercera de sus ocho recomendaciones, que el Ministerio Público abra las

²¹ Para más información acerca de las cifras de la CVR, ver Rendón (2010).

investigaciones correspondientes contra los presuntos responsables de los crímenes investigados por la CVR en un máximo de 30 días desde su entrega. Esto explica que el *Informe Final* haya sido un factor decisivo en la condena del expresidente Alberto Fujimori y el líder senderista Abimael Guzmán (extractos del *Informe Final* fueron citados en ambos casos). Además, el *Informe Final* también ha conseguido la identificación de otros responsables de crímenes de lesa humanidad, como miembros de la cúpula senderista y actores de mando en las Fuerzas Armadas y Policiales, entre otros.

Por último, el mayor impacto del *Informe Final* puede verse en el plano simbólico. Este informe no solo defendió la necesidad de castigar a los responsables de crímenes de lesa humanidad, sino que estableció algunos principios como el hecho de que las víctimas tienen el derecho a saber las circunstancias de los crímenes cometidos contra ellas, que tienen el derecho a contar sus historias al país, que los familiares de los muertos y desaparecidos tienen el derecho a saber dónde están sus cuerpos y que la sociedad tiene el derecho y la responsabilidad de investigar el pasado y exigir la verdad. Cabe mencionar también que el *Informe Final* se ha convertido en una fuente discursiva desde la cual emanan diversas perspectivas en diferentes disciplinas. Pese a los logros mencionados, existe aún un debate intenso sobre el significado de la violencia que brota de dicho informe.

Mientras el *Informe Final* ha tenido muchos alcances, también tiene sus limitaciones. Por ejemplo, se ha cuestionado que el trabajo de la CVR haya ofrecido una imagen del campesinado atrapado “entre dos fuegos”: el del PCP-SL y el de las Fuerzas Armadas. Pero en realidad todo parece ser más grave aún ya que investigaciones recientes dan cuenta de que el periodo de la violencia también puede ser entendido como el de la población civil contra sí misma. Kimberly Theidon, médico y antropóloga, resalta el lamento repetido por campesinos y campesinas a lo

largo de los 31 meses que duró su investigación sobre el conflicto armado interno en el Perú y la política de la reconciliación: “Jesucristo, mira lo que hemos hecho entre prójimos” (19). Pese a que los líderes de Sendero Luminoso eran universitarios y miembros de la élite provinciana, la fuerza de base estaba conformada por campesinos. Theidon enfatiza que el conflicto armado fue entre el PCP-SL, las Fuerzas Armadas y los campesinos mismos. Según ella, la idea de estar “entre dos fuegos” no ayuda a entender la violencia brutal que involucró a pueblos enteros ni que de hecho había un “tercer fuego”, compuesto por los mismos campesinos.

En los testimonios de la CVR la gente denuncia que la violencia era externa a su comunidad. Theidon indica que “cuando los campesinos insisten en que los senderistas eran muy violentos, hay que tomar en cuenta que, en gran medida, los senderistas eran ellos mismos” (174). Durante los primeros años de guerra (1980-1984), el PCP-SL generó interés en su discurso revolucionario, lo que cambió con la entrada de la Marina en enero de 1983 (175). Esta nueva etapa “consistió en ‘cerrar las brechas’, en comenzar a construir un consenso acerca de que sus comunidades estaban en contra de Sendero. Para construir dicho consenso, se recurrió a ‘limpiar’ las comunidades de los simpatizantes que vivían en ellas” (175). Este fue el punto más álgido de la matanza entre prójimos, también llamado por los campesinos “una guerra entre *sallqakuna*, entre gente de las alturas” (194; las cursivas son suyas). El “matar a los terrucos fue una manera de fortalecer su comunidad” (181).²²

Con la instalación de bases militares en la región a fines de 1984 y la fundación de rondas campesinas disminuyó la sensación de vivir sin defensa frente a los senderistas, abriéndose un espacio para reelaborar patrones de administración de justicia comunitaria que habían normado la vida previamente (195). Mientras que las comunidades fueron reconfiguradas y fortalecidas, se

²² La palabra “terrucos” deriva de “terroristas” y es uno de los términos coloquiales para referirse a los senderistas.

hizo hincapié en la rehabilitación (en vez de la ejecución) de los transgresores. Los senderistas que volvieron insistieron en que habían sido forzados a matar, por lo que hubo un cambio en el discurso y la práctica hacia estas personas liminales que querían entrar de nuevo en una comunidad humana (195). El arrepentimiento de los “*malafekuna*” hizo que se les aceptara en la comunidad, después de un castigo corporal (196; las cursivas son suyas).²³ Es decir, los comuneros recurrieron al uso de la justicia retributiva y restaurativa en su esfuerzo por hacer posible la reincorporación de aquellos que estaban fuera de la comunidad. Theidon concluye:

Podría ser que el castigo no disuada al delincuente que está pensando en cometer un robo o asesinato. Sin embargo, es posible que la retribución tenga un efecto disuasivo sobre *aquellos que han sufrido estos crímenes (those who have been wronged)*. Arendt (1958) ha sugerido que es la retribución y el perdón los que rompen el ciclo de la venganza. La administración de ambas, la justicia retributiva y la restaurativa, puede permitir la reincorporación de aquellos que vagaban por la puna, expulsados de su comunidad. (202; las cursivas son suyas)²⁴

1.3. Las “batallas” por la memoria histórica

Entre las ideas más esclarecedoras sobre los estudios de la memoria está la explicación de Steve Stern de cómo las memorias individuales “sueltas” se transforman en memorias colectivas “emblemáticas” y brindan un “marco” que organiza, filtra y da sentido a las memorias individuales (2000: 14). Según Stern, las diferentes versiones que se elaboran sobre un pasado común se establecen a partir de una actividad interpretativa permanente de grupos sociales sobre

²³ Malafekuna es un vocablo quechua para “persona de mala fe”. A estas personas, cuando “robaban, llorando, llorando, ellos les pegaban con chicotes [...]. No les podían matar” (198-199).

²⁴ Theidon alude al texto *The Human Condition* de Hannah Arendt.

lo ocurrido. El acto interpretativo de cada grupo dispone los hechos en función de sus proyectos y expectativas frente al futuro, dando lugar a relatos del pasado con significados específicos. Cuando estas narrativas “sueltas” logran conquistar legitimidad simbólica y eficacia social se constituyen en una “memoria emblemática” (13).

Por otro lado, Elizabeth Jelin ha explicado que la memoria, por su naturaleza discursiva, se presenta como algo construido en una relación antagónica. Por lo tanto, las memorias son objeto de disputas, conflictos y luchas:

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartida por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o periodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un “libreto único” del pasado es más aceptado o aún hegemónico.

Normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas y subterráneas, en resistencia, en el mundo privado, en las “catacumbas” (39-40; la cursiva es suya)

Jelin explica que muchos actores sociales no cuestionan la necesidad de recordar ya que para ellos el mandato de la memoria es más bien una consigna para no repetir o luchar contra el olvido. Sin embargo, Jelin también observa que la memoria contra el olvido o contra el silencio esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales, cada una con sus propios olvidos. Por lo tanto, todas las memorias están frecuentemente en una “lucha por el poder, por la legitimidad y por el reconocimiento”, creando así lo que comúnmente se llama la “batalla” por la memoria histórica (68). La memoria es selectiva y la memoria total es imposible,

por lo que las memorias deben ser “historizadas” dado que su significado cambia de acuerdo con el tiempo y el lugar en el que ocurren, más allá de la época sobre la que batallan (76).

Los dos aspectos recién mencionados son útiles para el campo de investigaciones sobre la memoria histórica y el pasado en el Perú. Tras la presentación del *Informe Final* de la CVR y el “Gran Relato” de la versión abreviada *Hatun Willakuy* se percibió una auténtica “batalla por la memoria”: una lucha entre memorias dominantes y disidentes que competían por la aceptación social (Winn, “La batalla por la memoria histórica” 21). La memoria oficial anterior a la CVR y difundida en la década de 1990 durante el gobierno de Alberto Fujimori, planteó una “memoria de la salvación”, concediéndole la responsabilidad absoluta de la derrota del PCP-SL al gobierno de Fujimori y proyectando la posibilidad de empeñar algunos valores democráticos a cambio de paz y orden (Barrantes y Peña 17). La contramemoria de la CVR, plasmada en su *Informe Final* y “Gran Relato”, sostuvo una “memoria para la reconciliación” (17), abierta a valores democráticos y a la realización de un orden constitucional justo y sin exclusiones.

1.3.1. El discurso oficial: La “memoria de la salvación”

En 1992, en parte debido a un contexto de crisis nacional, y luego de doce largos años de conflicto armado, la opinión pública apoyó el golpe de Estado del presidente Alberto Fujimori (Degregori, 2015: 28). Cinco meses después del golpe, cayó preso Abimael Guzmán, líder del principal grupo subversivo PCP-SL y, en los meses siguientes, la mayor parte de la cúpula senderista. Paralelamente, fueron capturados los principales dirigentes del MRTA.

Aprovechando este contexto político, en los años siguientes los voceros del régimen fujimorista difundieron un mensaje que pronto devino en sentido común: las violaciones a los derechos humanos cometidas por los agentes del Estado durante el conflicto habían sido daños colaterales

en su esfuerzo por oprimir la violencia desatada en 1980 por el PCP-SL y cuatro años más tarde por el MRTA (29). Ya ha sido mencionado anteriormente: lo mejor era dar vuelta a la página y mirar hacia adelante, no empecinarse en recordar y mucho menos en discutir sobre los errores del pasado.

En vísperas de las elecciones presidenciales de 2000, el gobierno de Fujimori desarrolló una intensa lucha por la memoria de los años de la violencia política en la que las fuerzas neoliberales salieron victoriosas. Su proyecto económico, también conocido como el “Fujishock”, tuvo como objetivo “sincerar” los precios en el país con el fin de crear el ambiente propicio para reducir los altos niveles de inflación que sufría la economía peruana. De este modo, el objetivo inmediato de su batalla por la memoria se basó en atemorizar al casi 60% de la población que no quería votar por él, convenciéndolo de que tal como en la economía, no había mejor opción para el país en el plano de la política.

Según Fujimori, la situación heredada del gobierno anterior no brindaba ninguna otra alternativa. Por ejemplo, como resultado de la política populista de Alan García, los peruanos estaban adquiriendo una de las gasolinas más baratas del mundo. Esto sin importar que la empresa estatal encargada del manejo de los hidrocarburos, Petroperú, estuviera sufriendo un multimillonario desangre.²⁵ El precio del galón antes del alza estaba en 16 centavos de dólar, mientras su costo de producción era del orden de 55 centavos de dólar. No es de extrañar que Petroperú hubiera acumulado pérdidas superiores a los 2.500 millones de dólares en los últimos años.

²⁵ Petróleos del Perú es mejor conocida como Petroperú, una empresa estatal dedicada al transporte, refinamiento, distribución y comercialización de combustibles y otros productos derivados del petróleo, perteneciente al Estado peruano desde 1969.

La primera señal evidente de la nueva orientación se presentó a mediados de julio, cuando los dos principales asesores económicos, Santiago Roca y Adolfo Figueroa, partidarios de un ajuste gradual, presentaron la renuncia de sus cargos. En su lugar se nombra a Jorge Chávez, un economista de corte neoliberal cuyas primeras declaraciones hablaban del sacrificio que tendrían que hacer los peruanos en la primera etapa del gobierno Fujimori, para contribuir a la solución de los graves problemas económicos por los que atravesaba el país.

Añadido a esto, el régimen fuji-montesinista colapsó a partir de una inequívoca evidencia de corrupción que mostraron los “vladivideos”, dando inicio a una compleja transición que buscó recomponer la institucionalidad desbaratada por la autocracia. Una gran parte del poder del régimen fue su continua repetición de una “narrativa del olvido” sobre los años de la violencia política que postulaba a Fujimori y a su jefe de Inteligencia y brazo derecho Vladimiro Montesinos como los protagonistas de la “memoria de la salvación”. Bajo esta memoria, las Fuerzas Armadas y Policiales eran consideradas actores secundarios mientras que las instituciones civiles y la ciudadanía en general eran vistos como espectadores pasivos de un momento de la historia del país en el que Sendero Luminoso y el MRTA representaban la encarnación del mal, así como todos aquellos que discrepaban con esta versión oficial.

Como indican Rafael Barrantes y Jesús Peña, no es posible fijar un momento específico en el cual la “memoria de la salvación” aparece públicamente en el Perú, pero sí cuando ésta tomó forma narrativa: el 14 de junio de 1995, cuando en el Congreso de la República tuvo lugar una acalorada discusión sobre si se debía o no amnistiar a los militares implicados en violaciones a los derechos humanos durante la época de la violencia (17). Poco antes se había hecho pública la existencia del Grupo Colina, por lo que el gobierno abrió procesos penales contra sus

miembros, los cuales finalmente recibieron condenas.²⁶ En este debate, la mayoría de los congresistas impuso la idea de que los militares habían salvado al país de la destrucción a través de métodos inevitables propios de cada guerra. Lo más importante detrás de este argumento era que esta efectiva forma de defensa de la democracia no se había conseguido anteriormente porque los políticos, las leyes y organizaciones de derechos humanos así como ciertos medios de comunicación tenían atados de manos a los miembros de las Fuerzas Armadas. El gobierno de Fujimori habría sido el único en tomar conciencia de este desafío, ofreciendo discreción a los militares y, sobretodo, autonomía para cumplir sus misiones. En consecuencia, el país solo les debía gratitud permanente y cualquier intento de hacerles rendir cuentas por las violaciones a los derechos humanos era también una forma de seguirle el juego a la subversión. De esta forma, se trataba de legitimar la violencia estatal como un mal menor en comparación con el número de víctimas de las acciones subversivas.

1.3.2. El discurso de la CVR: La “memoria para la reconciliación”

Tras el colapso del gobierno de Fujimori, la formación de la CVR y la entrega del *Informe Final* se sustentó la necesidad de reparar a las víctimas de la violencia, castigar a los responsables de las violaciones de los derechos humanos, reformar algunas instituciones e intervenir en los factores estructurales que dieron paso a la violencia. La narrativa que elaboró la CVR enfatizó el número de víctimas, la responsabilidad del PCP-SL y las violaciones a los derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas y los grupos subversivos. La CVR también profundizó sobre la responsabilidad de los gobiernos civiles, además de la dimensión que le dio

²⁶ El Grupo Colina (1990-1994) fue un escuadrón paramilitar que trabajó fuera de la ley, pero con aprobación de los más altos niveles del ejército y del SIN durante el gobierno de Fujimori. El “escuadrón de la muerte” causó desapariciones, torturas y masacres de civiles inocentes (*Informe Final I*, 74). Sus masacres más conocidas son Barrios Altos, Santa y La Cantuta.

al conflicto la exclusión social, la discriminación y el racismo. Todos estos aspectos se respaldaron en la necesidad de lo que la institución entendió por reconciliación.

La CVR fue un punto de inflexión que dio lugar al tratamiento del pasado desde el Estado y amplió los espacios de reconocimiento de las memorias de las víctimas. De acuerdo con sus objetivos, la CVR inició su labor de campo recolectando testimonios e implementando estrategias sociales para el recuerdo. Las audiencias públicas y la obra fotográfica *Yuyanapaq* fueron las más importantes para el reconocimiento del valor de la verdad del testimonio de las víctimas ya que con ellas se intentó tomar su punto de vista como imperativo moral y político. El objetivo principal fue el de otorgarle autoridad y legitimidad a la verdad del testimonio: más allá de la enunciación de una perspectiva, este se consideró como una manera de ejercer una tarea de recuperación. Desde la óptica de la CVR, las víctimas recuperaban para la nación experiencias externas de sufrimiento y de lucha.

La CVR partió del principio que toda comunidad basa sus relaciones presentes en como comprende su pasado. Por lo tanto, el diálogo genuino sobre el pasado común fue una de sus principales metas. La “memoria de la salvación” difundida por el gobierno de Fujimori fue considerada como la memoria colectiva de los más poderosos que trató de falsear u ocultar los hechos e invisibilizar a las víctimas y, por lo tanto, se constituyó en el primer obstáculo en su proceso reconciliador. La CVR buscó una nueva memoria mediante la apertura a las vivencias de las personas que sufrieron con el conflicto armado en carne propia. La “memoria para la reconciliación” se basó en la palabra de las víctimas, quienes no habían tenido hasta ese momento una voz pública fuerte, y abrió las vías para un encuentro entre todos los que eligieron recordar.

Resulta interesante conectar el título de la versión abreviada del *Informe Final, Hatun Willakuy* o “Gran Relato”, con las ideas sobre la historia nacional y la memoria oficial de Elizabeth Jelin:

En los procesos de formación del Estado – en América Latina a lo largo del siglo XIX, por ejemplo –, una de las operaciones simbólicas centrales fue la elaboración del “gran relato” de la nación. Una versión de la historia que, junto con los símbolos patrios, monumentos y panteones de héroes nacionales, pudiera servir como nodo central de identificación y de anclaje de la identidad nacional.

(72)

Se trata de un intento “de definir y reforzar sentimientos de pertenencia, que apuntan a mantener la cohesión social y a defender fronteras simbólicas (Pollak 1989: 9). Al mismo tiempo, proporcionan los puntos de referencia para ‘encontrar’ las memorias de grupos y sectores dentro de cada contexto nacional” (72).

Debido a que la “memoria de la salvación” constituyó un “gran relato” para los ciudadanos, la nueva memoria de la CVR se presentó en abierta contradicción y en competencia por el espacio oficial (72). Siendo la CVR una organización nombrada por el gobierno, los comisionados decidieron proponer una memoria inclusiva, que fuera aceptada por la mayoría de la población; otro “gran relato”, esta vez más consciente de las trampas del pasado (72). Sin embargo, como se ha indicado antes, la reacción negativa por parte de los partidos políticos hacia la CVR incluso antes de la presentación del *Informe Final* contribuyó a que no exista un consenso de memoria sobre la violencia del conflicto. Puesto que la transición amplió las posibilidades de agencia o la voluntad política de la ciudadanía, se agrietaron las historias oficiales donde irrumpieron otras memorias y otras lecturas del pasado. Eso sí, la recomposición

del poder dio lugar al cuestionamiento de la “memoria de la salvación” y puso claramente en la esfera pública los reclamos silenciados de las víctimas.

Habría que añadir que la “memoria para la reconciliación” no solo refuta la historia oficial consagrada por el gobierno de Fujimori. En primer lugar, se trata de una versión más comprensiva de las distintas aristas de la violencia y de las voces no atendidas hasta entonces (Theidon 20). En segundo lugar, constituye una interpelación bastante severa a los tres gobiernos bajo los cuales se desarrolló el conflicto cuando se violaron los derechos humanos impunemente (20). También hay que señalar, nuevamente, que el “Gran Relato” ofreció una imagen del campesinado atrapado “entre dos fuegos”: el de Sendero Luminoso y el de las fuerzas del orden. De acuerdo con este discurso, se enfatizó la condición de “víctimas totales” a través de diversos casos representativos y simbólicos de matanzas a manos de las organizaciones subversivas y/o de la contrainsurgencia. Pero ya que los campesinos participaron (voluntariamente o involuntariamente) en la violencia, parte de lo que hay que reconciliar no es solo el sufrimiento experimentado, sino también el sufrimiento infligido. La tarea pendiente es humanizar tanto al enemigo como a uno mismo. La guerra interna cercenó los lazos sociales de familias y comunidades por igual, y el proceso de reconciliación sigue vigente.

Sin embargo, mientras que la CVR perpetúa la idea de “víctimas totales” en ciertos momentos del *Informe Final*, este no es el caso de todos sus materiales. Algunos de sus documentos de trabajo matizan la situación. Como indica Kimberly Theidon en su libro *Entre prójimos* sobre el nivel de participación civil en la matanza:

la idea de “estar entre dos fuegos” no nos ayuda a entender la violencia brutal que involucró a pueblos enteros ni que había un tercer fuego, compuesto por los mismos campesinos. [...] La naturaleza fratricida del conflicto armado interno

implica que en cualquier comunidad viven ex senderistas, simpatizantes, viudas, licenciados, huérfanos,...; es un paisaje social volátil; una mezcla de víctimas, perpetradores y aquel segmento significativo de la población que borra la dicotomía anterior. (20)

Por lo tanto, es necesario manejar varias interpretaciones del pasado al mismo tiempo, incluso cuando las verdades contenidas en ellas sean contradictorias, complejas y hasta de valor histórico cuestionable.

La “memoria para la reconciliación” puede ser entendida a partir de lo que Tvetzan Todorov llamó la “memoria ejemplar” (Jelin 81). Para su formación, la CVR acudió al pasado para recoger del recuerdo los hechos más útiles para actuar con justicia en el presente. Es decir, extrajo de los recuerdos más traumáticos del pasado un valor ejemplar para el futuro. De esta manera, la memoria ofrecida por la CVR se abre a valores cristianos de redención, como los propuestos por su presidente, Salomón Lerner. Su adopción de una definición de “verdad” que tenía como eje central el punto de vista de las víctimas iba más allá de la evidencia jurídica y provocó desde un inicio reacciones de los sectores políticos que hasta el momento habían optado por el negacionismo de la gravedad del conflicto y sus consecuencias. Estos volcaron sus críticas no tanto a la evidencia de la CVR, sino a la orientación política de sus miembros. Por esto se dice que la CVR tuvo una oposición mediática constante, antes, durante y después de la presentación de su *Informe Final*. En su voluntad de mostrar públicamente las versiones silenciadas de las víctimas del conflicto, la CVR contribuyó a alterar el balance de poder, incomodando a quienes lo conservaban. Como consecuencia de ello, la CVR decidió tener una política de comunicación intensa en la que apeló al recurso audiovisual en forma de audiencias públicas y la obra fotográfica *Yuyanapaq* para generar una corriente de opinión pública que se

identificara con sus objetivos, transmitiera el pacto ético y político que asumió y sensibilizara a la opinión pública a través del entendimiento del conflicto como una “tragedia compartida” (Portugal 211). Es decir, tratando de generar la empatía ciudadana. La CVR logró posicionar el tema de la memoria del conflicto armado en la esfera pública y así acelerar y/o desencadenar procesos políticos importantes.

2. Teatro de denuncia: Yuyachkani en las audiencias públicas de la CVR (2002)

Muchas comisiones de la verdad han tenido como objetivo explícito promover la reconciliación nacional. Sin embargo, estas han entendido el concepto de diversas formas. En la Argentina, se afrontó el tema a través de la anulación de la ley de amnistía de la junta militar, lo que permitió enjuiciar y encarcelar a los responsables de la “guerra sucia”. En Chile, hacia 2009, 779 funcionarios del régimen de Augusto Pinochet habían sido acusados por delitos contra los derechos humanos y más de 200 habían sido juzgados y condenados, con 59 sirviendo sentencia en la cárcel (Hayner 49). En ambos casos, las comisiones tomaron el testimonio de las familias de los muertos o desaparecidos, documentando cada caso y ofreciendo su ayuda para la recuperación de los cuerpos.

El mandato de la comisión chilena la dirigió a investigar “disappearances of arrest, execution, and torture leading to death committed by government agents or people in their service, as well as kidnappings and attempts on the life of persons carried out by private citizens for political reasons” (Hayner 47). Es decir, su mandato excluyó los casos de torturas que no resultaron en la muerte de las víctimas. Aunque la comisión describe las prácticas de tortura dentro de su reporte, las víctimas que fueron torturadas y sobrevivieron no fueron consideradas por la comisión, por lo que sus casos no fueron investigados. Trece años después, el país reconoció que faltaba una parte importante de la verdad, por lo que estableció otra comisión en 2003 que se enfocó directamente en los casos de torturas. En este sentido, el *Informe Rettig* (1991) fue exitoso en la creación de una memoria colectiva no controvertida porque tuvo un mandato limitado, asistiendo así a la reconciliación nacional.¹

¹ Para más información sobre la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de Chile, ver Garretón.

En el caso de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sudafricana (Truth and Reconciliation Commission) (1995), la reconciliación se abordó a través de un encuentro directo entre las víctimas de la violencia y sus perpetradores con la celebración de audiencias públicas. Otra innovación polémica fue su habilidad de otorgar amnistía para los crímenes cometidos entre 1960 y 1994 (Hayner 29). La comisión recibió 7.000 solicitudes de amnistía, la cual sería otorgada solo a quienes confesaran su responsabilidad en los delitos y pudiesen probar que sus crímenes habían sido políticamente motivados. En los casos de violaciones de los derechos humanos, el solicitante de la amnistía debía aparecer en una audiencia pública para responder preguntas de la comisión así como de las víctimas y los abogados que las representaban.² La comisión sudafricana promovió estas instancias de contacto directo en su esfuerzo por suscitar el diálogo y el entendimiento, posicionándose como una de las comisiones de la verdad más sofisticadas hasta el momento.

En el caso de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) peruana, la reconciliación se concibió como un proceso político de reconstrucción nacional en el que la CVR debía hacer propuestas de reformas para las instituciones y los actores cuyas acciones habían causado o contribuido a violaciones de derechos humanos. Un esfuerzo importante hacia la reconciliación ciudadana se dio, como en el caso sudafricano, a través de la implementación de audiencias públicas, aunque estas no tuvieron repercusiones jurídicas directas.³ Las audiencias se efectuaron por la CVR en abril de 2002, en las ciudades de Huamanga y de Huanta, departamento de Ayacucho, planteando la necesidad de “hacer memoria” para enfrentar el trauma causado por la violencia y sanar las heridas abiertas que debían ser atendidas para que cicatrizaran, de tal

² De las 7.000 solicitudes de amnistía, al menos 2.000 estaban relacionadas con violaciones a los derechos humanos y requirieron de una audiencia pública (Hayner 29).

³ En la celebración de estas audiencias públicas, solo las víctimas de la violencia pudieron dar su testimonio ya que la CVR peruana nunca tuvo el poder de otorgar amnistías.

manera que el individuo y la sociedad pudieran volver a enrumbarse por un camino armonioso y productivo (Denegri y Hibbett 28). En este sentido, el objetivo de la CVR con las audiencias públicas fue doble: primero, purificar a las víctimas y al país del trauma de la violencia a través del testimonio y, segundo, llamar a la sociedad civil que no había vivido la violencia con igual intensidad a que se solidarice con las víctimas y con su dolor, que aún seguía vivo. Sin embargo, gran parte de la opinión pública cuestionó si este proceso abriría heridas que ya estaban cerradas, produciendo un dolor innecesario en las víctimas al darles la palabra. Lo que quedó claro a partir de esta interrogante fue que las heridas no estaban cerradas y que eran más dolorosas de lo que se había imaginado.

Asimismo, como indicó Carlos Iván Degregori en “Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”: “Uno de los peligros de las audiencias públicas era el de establecer una relación asimétrica, paternalista, con quienes podían aparecer o, peor aún, ser construidos como *víctimas*, y solo como tales podían acceder a la esfera pública y obtener reconocimiento” (38; las cursivas son suyas). Como consecuencia de este temor, los comisionados invitaron al grupo teatral Yuyachkani a participar en el proceso. El propósito de la colaboración con Yuyachkani fue que su presencia ayudara a reconstruir y recordar el trauma de la guerra, creando consciencia sobre el objetivo de la CVR y motivando a que más personas se presentaran a hablar ante ella. Con este fin, el grupo adaptó selecciones de sus obras, desarrolló una serie de talleres y preparó intervenciones e instalaciones de arte en lugares específicos de las ciudades mencionadas. El presente capítulo analiza las obras escogidas para esta labor, *Adiós Ayacucho* (1990) y *Rosa Cuchillo* (2002), basadas en las novelas homónimas de Julio Ortega y Óscar Colchado, respectivamente.⁴ Ambas puestas escénicas hacían eco simbólico de la heterogeneidad

⁴ Julio Ortega es un reconocido escritor y crítico literario nacido en Casma, Áncash en 1942. Es profesor de literatura en la Brown University desde 1989, aunque emigró a EEUU en 1969 para ejercer la docencia

social mostrada por la recopilación de más de 17 mil testimonios hecha por la CVR a lo largo de su investigación.

Aunque existieron muchas coincidencias entre los discursos de Yuyachkani y la memoria colectiva construida por la CVR a través de sus audiencias públicas, también hubo importantes tensiones. Ambas obras fueron escenificaciones unipersonales, es decir, actuaciones de un solo actor, en las que los artistas enfrentaron la dificultad de adaptar o construir un personaje que diera cuenta de sí mismo de manera amplia y comprehensiva, haciendo uso del quechua y de silencios, ambigüedades, contradicciones y paradojas que reflejaran las manifestaciones del trauma de los testimoniados. En otras palabras, los actores debían evitar llenar los vacíos de sus relatos, de unir las discontinuidades o de atar los hilos sueltos para así representar el posible testimonio de las víctimas (Denegri y Hibbett 30). En este sentido, la memoria que buscó construir Yuyachkani no se centró en representar el pasado de las víctimas organizadamente, sino más bien en visibilizar cómo el recuerdo del evento traumático persistía en el presente a través de la articulación de formas no letradas y/o andinas de recordar. Asimismo, ambas obras mostraron realidades que hicieron patente cómo hasta hoy persisten algunas actitudes que prolongan la violencia del pasado, perpetuando el trauma de las décadas de 1980 y 1990 (55).

Adiós Ayacucho es una adaptación de la novela corta homónima de Julio Ortega publicada en 1986 y es, por lo tanto, anterior a la CVR. Es por esto, en parte, que su propuesta se escapa del marco de la memoria construido por la CVR. *Adiós Ayacucho* no refleja una ansiedad latente por la purificación de las víctimas ni del país a través del testimonio, como es el caso de

en varias universidades. Entre sus novelas más famosas están *Adiós Ayacucho* (1986) y *El oro de Moscú* (1992). Óscar Colchado es un poeta, cuentista y novelista nacido en Huallanca, Áncash en 1947. Reside en Lima desde 1983. Anteriormente vivió en el puerto de Chimbote, donde fundó el Grupo Literario Isla Blanca y dirigió la revista *Alborada*. Su obra más famosa, además de *Rosa Cuchillo* (1997), es *Cholito tras las huellas de Lucero* (1980).

Rosa Cuchillo, creada específicamente para el trabajo con la CVR. Además, *Adiós Ayacucho* tampoco inicia un pedido de solidaridad por parte de la sociedad civil que no vivió la violencia con igual intensidad, otro de los objetivos de la CVR. Sin duda, el trabajo de Yuyachkani apoyó y respetó el propósito de la CVR; sin embargo, *Adiós Ayacucho* no se ciñó al marco memorial de la CVR debido a que es temporalmente anterior y una obra que presenta una interpelación directa a las autoridades políticas y judiciales responsables de la violencia. En contraste con *Rosa Cuchillo*, *Adiós Ayacucho* no reclama el apoyo ciudadano, sino más bien increpa a quienes estuvieron directamente involucrados, pero al igual que *Rosa Cuchillo*, no logra resolver o superar el trauma de la violencia. ¿Por qué, pues, usó la CVR *Adiós Ayacucho* para lograr los objetivos mencionados? Porque *Adiós Ayacucho* fue capaz de incentivar las memorias de los testimoniantes, memorias complejas y difíciles de superar, y que se veían reflejadas en el monólogo de Alfonso Cánepa. La CVR apostó porque esta historia unipersonal sirviera como estímulo del testimonio de las víctimas. Por el contrario, *Rosa Cuchillo* se inspiró en la novela de Óscar Colchado, pero debido a las circunstancias de su creación encajó dentro de la memoria emblemática de la CVR de manera más clara.⁵

Este capítulo analiza las puestas en escena *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* como elementos desencadenantes del recuerdo de las memorias traumáticas de las víctimas rurales. Ambas obras mantuvieron vivos los silencios y la incompreensión en sus monólogos, componentes característicos de las memorias y experiencias de los testimoniantes. Este capítulo también propone que Alfonso Cánepa y Rosa Cuchillo, los únicos protagonistas de *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo*, simbolizaron lo que Francesca Denegri y Alexandra Hibbett llaman el “recordar sucio”, o una forma de recordar que destaca el valor de la omisión. Según Denegri y

⁵ En la novela de Colchado *Rosa Cuchillo*, el personaje principal, Rosa Huanca, es apodada “Rosa Cuchillo” debido a que se defendía de los hombres que la acosaban con su cuchillo, el cual ella creía que la protegía de los malos espíritus y malas intenciones de los hombres.

Hibbett, el “recordar sucio” implica la presencia de vacíos, los cuales constituyen el síntoma que hay que saber escuchar, ya que ellos abren posibilidades borradas por el sentido común del “buen recordar”, o la memoria organizada (31).

La trayectoria del grupo cultural Yuyachkani es fundamental para entender el esfuerzo que hizo la CVR por incluirlo en el proceso de las audiencias públicas. “Yuyachkani” es una palabra quechua que significa “yo estoy pensando” o “yo estoy recordando”, idea que remite a su objetivo principal: contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana. Por ende, los temas más recurrentes de su obra giran en torno a la violencia del conflicto armado interno del Perú, al autoritarismo, la marginalidad y discriminación, la justicia y los males que atentan contra los derechos humanos de todos los ciudadanos. El grupo teatral fue fundado en 1971 y durante 48 años de trayectoria ininterrumpida ha mantenido el mismo elenco que lo fundó o que se integró en los primeros años de su vida institucional: Miguel Rubio Zapata, Ana Correa, Augusto Casafranca, Débora Correa, Jano Siles, Julián Vargas, Rebeca Ralli y Teresal Ralli.

El teatro de Yuyachkani ha buscado la innovación desde sus inicios. Dentro de sus mayores influencias están los trabajos de Bertolt Brecht y Peter Weiss, defensores de la importancia de una audiencia que adopte una perspectiva crítica frente al teatro. Para ambos dramaturgos, el teatro no debía tener como meta la catarsis ya que ella conlleva solo a la complacencia. El público debía favorecer lo didáctico del teatro, puesto que cada obra llevaba un mensaje que este podía aprender para a su vez efectuar un cambio en el mundo. Efectivamente, el teatro brechtiano enfatizaba que una obra era una representación de la realidad y no la realidad misma. Por lo tanto, sus obras se enfocaron en demostrar la naturaleza construida de una escenificación: actores que interpelan a la audiencia, la iluminación exagerada del escenario, canciones que interrumpen los actos, además de letreros explicativos.

Sin embargo, pese a las influencias europeas, Yuyachkani tiene fuertes antecedentes latinoamericanos. Su labor se desarrolló en paralelo a la del Teatro Experimental de Cali (TEC), Colombia, dirigido por Enrique Buenaventura desde 1958 y La Candelaria de Bogotá, dirigido por Santiago García desde 1966. Como indica José Sánchez en “History and Memory”:

these groups were marked by their inheritance of documentary and political theatre, although they combined this with an interest in gestural discourse – which they brought up to the same level as the verbal discourse as a ‘parallel text’ – and a careful attention to popular forms of expression, which they used to create a greater effectiveness in their attempts to make political theatre. (105)

Los procesos de creación y dirección colectiva del TEC fueron muy importantes para Yuyachkani. A partir de la escenificación de *El rey Ubú* (1966), Buenaventura y su elenco usan un método conocido como Colectivo de Dirección. Esta técnica amplía la participación de los actores y disminuye la completa supremacía del director, repartiendo la responsabilidad artística y dotando de más unidad a la agrupación. La Candelaria también hizo uso de la dramaturgia colectiva.

Otra de las obras que presenta el TEC con este método es *Soldados* (1966), basada en un trabajo de Carlos José Reyes, quien adaptó varios capítulos de la novela *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, que trata sobre la masacre de las bananeras en 1928.⁶ Para la puesta en escena, “the performers investigated, travelled, carried out interviews, improvised on both historical materials and personal testimonies, gave shape to the functions and figures of the conflict, and remained disposed to introducing new changes according to the reaction of the working-class audience that attended the play” (105). El director dirigió los ensayos pero le dio

⁶ La masacre de las bananeras fue una matanza de los trabajadores de la United Fruit Company que se produjo el 5 y 6 de diciembre de 1928 en Magdalena, Colombia. Un número indefinido de trabajadores murieron a manos de soldados colombianos durante una reunión pacífica de miles de huelguistas.

mucha importancia a la creación colectiva, como la improvisación y la crítica de los miembros del colectivo. Esta dinámica de colectividad en cada etapa del proceso de creación también se refleja en el trabajo de Yuyachkani, cuya meta fue representar las problemáticas que afectaban a los habitantes de del Perú.

Asimismo, Yuyachkani ha sido siempre fiel a los valores determinados por la comunidad propia, respondiendo a relaciones sociales específicas de diferentes momentos de la historia peruana. Esto lo ha dicho Miguel Rubio, director de la agrupación, quien también ha enfatizado la hibridez del teatro que el colectivo ha buscado crear, sin restarle importancia a las situaciones sociales en este proceso de creación:

Se hace necesario que el lenguaje de nuestro oficio no se resista a usar nuevos términos y que podamos ir al encuentro de una teatralidad compleja, que tenga que ver con reconocernos en todos los matices de una identidad inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América prehispánica, y en ella lo híbrido, el arte conceptual, el artista objeto y sujeto de su obra, la negación de la representatividad, la intervención de espacios públicos, las ambientaciones, la apropiación de tecnologías, etc. Todas estas entradas cobran sentido y son pertinentes como objetos de exploración, debido a lo complejo de nuestras sociedades, donde ciudadanía, exclusión, corrupción y racismo son objetos de reclamo permanente. El buen teatro siempre será aquel que funciona en los códigos de su comunidad sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio. (*Raíces y semillas* 19)

Esta compleja visión de un teatro que busca intrincados matices identitarios demuestra la centralidad de la inclusión social para el grupo. En el documental que celebra sus veinticinco

años de carrera, *Persistencia de la memoria* (1998), Yuyachkani hace una retrospectiva de sus obras más importantes, entre las cuales destaca *Los músicos ambulantes* (1983). Esta obra es una creación colectiva basada en *Los Saltimbanquis* de Luis Enríquez y Sergio Bardotti y *Los músicos de Bremen* (1819) de los Hermanos Grimm. *Los músicos ambulantes* es una comedia musical que cuenta la historia de cuatro animales músicos, un Burro de la Sierra, un Perro de la Costa, una Gallina de Chincha (región con una importante población afroperuana) y una Gata de la Selva. Estos dejan a sus patrones por diversas razones y deciden formar el conjunto musical “Los músicos ambulantes”, que recoge la diversidad musical y cultural de sus respectivos lugares de origen. Sobre el significado de la *Los músicos ambulantes*, Yuyachkani ha declarado:

Ellos con su sencillez, durante los últimos 30 años, nos han dado fortaleza para crecer y seguir adelante, nos han hecho recordar permanentemente el espíritu de lo que es ser un grupo, nos han llamado la atención sobre el significado de respetar y aceptar al otro en sus diferencias. Nos han enseñado que la tolerancia no es suficiente, es necesario ir más allá para aprender del otro. Ellos han sido nuestros compañeros de ruta, mirando cada una de nuestras nuevas creaciones y personajes. (Yuyachkani, “Repertorio”)

La propuesta estética de Yuyachkani demuestra que su compromiso principal es el respeto y orgullo por la diversidad étnico-cultural del Perú. Por lo tanto, no sorprende que el grupo haya sido incluido en la labor de campo de la CVR. Sus objetivos no solo coincidieron con los de la Comisión, sino que complementaron muy bien el proceso de sensibilización de todos los interesados en el tema de los derechos humanos. *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo*, las obras que se presentaron en las audiencias, no sostienen una postura idílica o ingenua que asocie la identidad andina con una mirada nostálgica anclada en el pasado y cuya consecuencia sería la

simplificación. Sus personajes son representativos porque capturan las características principales del testimonio de las víctimas.

Efectivamente, del repertorio de Yuyachkani han surgido personajes con el poder de trascender los contextos ficticios para los que fueron creados originalmente y participar en intervenciones activistas por sí mismos. Este es el caso de Alfonso Cánepa, quien tuvo un papel central en el proceso de recolección de la verdad y reparación nacional en la posguerra. De hecho, Cánepa acompañó la demanda por la creación de la CVR ante el Palacio de Gobierno en 2001. En el último día del gobierno del Presidente Valentín Paniagua, Cánepa se acercó al Palacio para entregar su hoja de reclamos al máximo mandatario de la nación, al igual que en la novela de Julio Ortega. En este sentido, la “acción escénica” de la obra teatral frente al Palacio representó el momento en que la ficción se fundía con la realidad, ofreciendo una oportunidad para la demanda simbólica.⁷

Así, el elenco de Yuyachkani ha hecho suyas las demandas de las víctimas a través de las figuras que se han propuesto personificar. Durante el recorrido de las personas que se acercaban a testimoniar ante las audiencias públicas, el actor Augusto Casafranca, claramente disfrazado de Cánepa, caminó a su lado e interpretó fragmentos de *Adiós Ayacucho* que los habitantes ya habían visto ocho meses antes frente al Palacio de Gobierno. Teresa Ralli, integrante de Yuyachkani, también los acompañó, no en su papel de Ismene de *Antígona*,⁸ sino vestida de

⁷ “Acción escénica” es el término que usa Ana Correa, integrante de Yuyachkani, para describir el trabajo del grupo. En “Sanaciones y reparaciones simbólicas: *Rosa Cuchillo*” indica: “decidimos llamar a nuestro teatro “Acción escénica” porque camina en las fronteras y busca comunicarse con ese espectador que no tiene acceso a las grandes salas teatrales”.

⁸ *Antígona* es otra obra de Yuyachkani basada en la tragedia clásica de Sófocles. Fue escrita por el famoso poeta peruano José Watanabe en consulta con la actriz Teresa Ralli. Para más información sobre la obra desde diversas perspectivas ver: Steiner y Butler.

blanco a manera de una mujer Ayarachi,⁹ quien bailaba entre las multitudes con sus dos banderas nacionales. Ana Correa completó el grupo de apoyo a la CVR, con su interpretación de *Rosa Cuchillo*. Cada actor, de una forma u otra, hizo referencia a los desaparecidos y personificó un tipo de individuo y símbolo de memoria encarnada. En conjunto, los personajes trataron de activar las memorias de los testimoniantes a través de sus actuaciones, además de crear un espacio propicio para la participación ciudadana.



El actor Augusto Casafranca como Alfonso Cánepa frente al Palacio de Gobierno.

Por último, cabe mencionar que durante su trabajo con la CVR, Yuyachkani trató de batallar contra una imagen estática del mundo andino. Para esto, escogió cuidadosamente las obras y personajes que revivirían para la labor. Su principal objetivo fue de actuar como

⁹ El Ayarachi es una danza ritual indígena de la zona del altiplano peruano. Se caracteriza por una música lúgubre que sirve para simbolizar la angustia de los seres humanos frente a la muerte.

mediadores entre la CVR y las poblaciones rurales, como un nexo para las audiencias públicas. Esto lo lograron a través de visitas y actuaciones en las comunidades en el itinerario de la CVR, usando el espacio ordinario como un espacio de ritual para la reflexión y la cura. Desde entonces, las adaptaciones de *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* se han presentado en una gran cantidad de ciudades nacionales e internacionales, pero su mayor contribución a los sobrevivientes de la guerra se dio con su asociación con la CVR. Aun así, años después de su apoyo a la CVR y las primeras escenificaciones de estas obras, Yuyachkani sigue haciendo visibles las problemáticas del país en pos de encontrar soluciones. Teresa Ralli se refiere a su experiencia como limeña: (En una entrevista para el documental *Alma viva. Para que florezca la memoria*) “yo he sentido la violencia en el país de otra manera, y ellas [las mujeres de las comunidades de Huamanga y Huanta] la han vivido en carne propia” (parte 2, 1:50). La intención fue que se evitara la repetición del evento atroz y que la agrupación ayudara a cerrar el ciclo de dolor junto con la CVR para “empezar otro momento, para buscar la felicidad” (parte 3, 1:20).



Ana Correa interpretando *Rosa Cuchillo*. La acción fue diseñada para instalarse en los mercados como un puesto ambulante más, un módulo con paredes de plástico azul.

2.1. Entre el “buen recordar” y el “recordar sucio”

En un texto publicado en junio de 2003, Marita Hamann et al. se preguntaban: “¿Cómo entender que un país tan rico y veraz en su producción simbólica no logre articular aún una narrativa de su historia basada en el consenso y la posibilidad? ¿Por qué todavía los peruanos no nos decidimos a construir una memoria más integradora que promueva un aprendizaje enriquecedor de nuestra historia?” (“Urgencia de memoria” 9). Más de diez años después, las preguntas que se hicieron estos autores en aquel momento siguen vigentes, sobre todo en el ámbito político.

La presentación del *Informe Final* de la CVR el 28 de agosto de 2003 significó un gran paso para la transmisión de un relato más inclusivo sobre la época de la violencia en el Perú. Su investigación arrojó resultados en abierto antagonismo con el discurso oficial difundido durante la década de 1990, el cual planteaba “la idea de que los militares, aplicando métodos inevitables que eran, en teoría, los propios de toda guerra, habían salvado al país de su destrucción” (Barrantes y Peña 19). De este modo, la memoria preexistente al trabajo de la CVR presentaba al presidente Alberto Fujimori y a las fuerzas del orden como los únicos garantes posibles de la seguridad frente a las recurrentes amenazas del terrorismo (19).

El *Informe Final* de la CVR ofreció una versión distinta a la del régimen anterior. Esta enfatizó el número de víctimas fatales, la responsabilidad principal pero no única de del PCP-SL en el conflicto, las violaciones de los derechos humanos cometidas por las organizaciones subversivas y por las fuerzas de la seguridad del Estado, la responsabilidad de los tres gobiernos civiles bajo los cuales se desarrolló el conflicto, el papel de la exclusión, la discriminación y el racismo, entre otros puntos (*Informe Final* I, Introducción). Es decir, la CVR desarrolló una lectura del pasado que destacó los elementos problemáticos que debían ser resueltos para

alcanzar un futuro más esperanzador y de justicia social, por lo que fue calificada de “memoria para la reconciliación” (Barrantes y Peña 21). Mientras que esta memoria ya estaba en elaboración antes de la entrega del *Informe Final*, cabe señalar que la CVR tenía como objetivo lograr el consenso de la población civil sobre los hechos traumáticos del pasado para poder dejarlos atrás y acceder a la paz individual y colectiva de las víctimas.

Más aún, la “memoria para la reconciliación” creada por la CVR también puede ser equiparada a lo que Francesca Denegri y Alexandra Hibbett han conceptualizado como el “buen recordar”: “una noción de memoria que concibe el pasado como una herida que es necesario reabrir, a pesar del dolor que produce este acto, para lograr la cura individual y colectiva que nos llevaría, al final del penoso recorrido, a un país purificado de sus errores y reconciliado consigo mismo” (24). En el caso de la CVR, la “memoria para la reconciliación” entendió el recuerdo de los años de la violencia como una labor ética y moral, como se ve en algunos de sus resultados, por ejemplo: el *Informe Final*, las audiencias públicas y la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, así como en otras instancias de memoria cultural en el país (24). Denegri y Hibbett citan un pasaje del *Informe Final* para ejemplificar la culpa general a la que apunta la CVR, aquella que debe sentir el “testigo indirecto y silencioso de la violencia ejercida sobre el otro, [que] se convirtió en cómplice del culpable”:

La toma de conciencia de la magnitud del daño causado a nuestra sociedad debe llevarnos a todos a asumir parte de la responsabilidad [...] No solo la acción directa de los protagonistas, sino también la complicidad silenciosa o la desidia de muchos han contribuido a su manera de promover la destrucción de la convivencia social. Debemos reconocer, pues, la naturaleza ética del compromiso por la reconciliación, es decir, debemos admitir que las cosas pudieron ocurrir de

otra manera y que muchos no hicimos lo suficiente para que así fuese. (2003, tomo IX, p. 13). (27)

La CVR pide recordar el pasado que se hubiera podido evitar a no ser por la indiferencia de gran parte de la población. En este sentido, algunos productos de la CVR como las audiencias públicas funcionaron como una “oportunidad de asumir una responsabilidad social ante el sufrimiento de los demás y reconocerse dentro de una comunidad mayor” (27-28).

Ante esta forma de entender la memoria, Denegri y Hibbett proponen un concepto alternativo al imperativo ético de recordar que denominan el “recordar sucio”, que también está presente en muchas dimensiones del trabajo de la CVR, aunque es menos visible en su discurso (24). El “recordar sucio” se contrapone al “buen recordar” en tanto este último invita a presentar el recuerdo organizadamente, sin las pausas o vacíos típicos de la memoria traumática. Lo que indican las autoras es que “esta operación restringe el reconocimiento de la fuerza presente de las catástrofes de la historia como movilizadoras del cambio hacia una sociedad más justa; y limita el horizonte de lo posible en el presente” (30). El “recordar sucio”, entonces, apuesta por una memoria que celebra los vacíos y las discontinuidades (31). En las palabras de Denegri y Hibbett:

Si el “buen recordar” aspira a la comprensión, la purificación y a la redención (cristiana) final, la otra manera de entender el rol ético de la memoria es la de reivindicar la apertura a la incompreensión, insistir en aquello que desestabiliza en cuanto puede llamar cambio productivo en el presente. Una memoria que recuerde no un pasado dejado atrás sino un pasado que habitamos ahora y en el que, sin la certeza de una verdad ilustrada debemos trabajar atentos a la infinidad de matices con los que las catástrofes de la historia se hacen presentes. (31)

En cuanto al testimonio de las víctimas de las audiencias públicas, en lugar de considerarlo como un instrumento que permite llegar a una verdad de consenso, como asume el “buen recordar”, las autoras lo consideran un espacio que revela las disputas del “recordar sucio” e inestable de la “zona gris”:

El término acuñado por Primo Levi en sus memorias del Holocausto, designa un terreno de desconcertante ambigüedad que resulta central para dar cuenta de su propia experiencia como judío deportado en el campo de concentración de Monowitz. En la zona gris, señala Levi, los binarios morales habituales (“lo bueno”, “lo malo”, “los justos”, “los pecadores”, “los amigos”, “los enemigos”) no funcionan claramente, y por lo tanto es imposible condenar al villano o celebrar al héroe, imposible atribuir responsabilidades claramente delineadas a uno u a otro, a un afuera o adentro. (31)

El testimonio de la violencia que las víctimas ofrecieron durante las audiencias públicas se ancla en la zona gris de Levi. Por esto, como indican Denegri y Hibbett: “Si se lee el testimonio más allá de la dicotomía entre “víctima pura” y “perpetrador” – central al “buen recordar” –, se accede a una mirada crítica capaz de visibilizar la “zona gris” (32).

El trabajo de la CVR en las audiencias públicas se enmarcó en un contexto que consideraba el testimonio como instrumento que permite llegar a la verdad de la historia que asume el “buen recordar”. Sin duda, las audiencias fueron un producto de la CVR que entendía la memoria como un “trabajo doloroso pero necesario que hay que hacer para iniciar un proceso de cura individual y colectiva que llevaría al país a la negociación de una verdad consensuada y a la elaboración de una narrativa hegemónica del pasado con la que diversos actores puedan identificarse” (26). Sin embargo, el trabajo de Yuyachkani, pese a estar enmarcado dentro del

“buen recordar” de las audiencias públicas, partió desde un espacio que puso en escena las disputas del “recordar sucio” y apuntó a revelar las continuidades entre el pasado y el presente, poniendo en evidencia los retos que se deben abordar para construir una sociedad más justa. Tanto, *Adiós Ayacucho* como *Rosa Cuchillo* presentaron una denuncia sociopolítica a través de un “recordar sucio” que defendió el papel central de la incompreensión en el proceso de búsqueda de la justicia y que puso énfasis en revelar los aspectos que podrían perturbar el presente y producir cambios.

2.2. Yuyachkani en las audiencias públicas de la CVR

El 8 abril de 2002 se inició en la ciudad de Huamanga la primera audiencia pública de la CVR, continuando el 11 de abril en la ciudad de Huanta, ambas en Ayacucho, y el 21 de junio en la ciudad capital de Lima. Estos actos permitieron que testigos o víctimas de la situación de violencia política, que dejó un numeroso saldo de asesinatos, secuestros, desapariciones forzadas, torturas, detenciones injustas, graves crímenes y otras violaciones, pudieran dar testimonio frente al país de sus casos y denunciarlos públicamente. En un plano más reflexivo, las audiencias cuestionaron la idea dominante que sostiene que la palabra escrita es la mejor forma de “proteger” las prácticas sociales para la posteridad. A contrapelo de esta forma de pensar, las audiencias ayudaron a dejar en claro que el conocimiento y la memoria del pasado son también comunicados por prácticas corporales, como la actuación, y que la memoria puede ser también física y material. Asimismo, a través de la escenificación de *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* durante las audiencias, Yuyachkani ayudó a enfatizar la importancia de lo oral y lo corporal en el recordar andino no letrado, puesto que las obras presentaron personajes dando

testimonio y valorando lo “performativo,” lo no archivable y lo no permanente, a través de un conocimiento transmitido en vivo, de prácticas mnemónicas y gestuales.

Las audiencias públicas fueron sesiones solemnes en las que los comisionados de la CVR recibieron directamente, ante la opinión pública nacional, el testimonio de víctimas o testigos sobre los hechos de la violencia. Estas fueron transmitidas por radio y televisión en todo el Perú, por el canal del Estado y por el ‘Canal N’, un canal de noticias de televisión por cable. Extractos o cobertura editada fueron transmitidos por las otras cadenas comerciales de la televisión de señal abierta (CVR, “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”). La oportunidad de rendir testimonio frente al país se enmarcó dentro de un acto de dignificación y sanación para las víctimas que aparecieron en las audiencias públicas y para aquellas personas que pudieron identificarse con sus casos.

La verdad personal de cada testimoniante fue enriquecedora para la investigación de la CVR. Una de las metas más importantes era que el país se solidarice y reconozca la dignidad de las víctimas, la cual les había sido negada durante la época de la violencia, pero sobre todo después del conflicto a través de la indiferencia ante sus demandas. En palabras del presidente de la CVR, Salomón Lerner, durante su discurso de inauguración en Ayacucho:

Nosotros estamos convencidos de que, entre los grandes daños ocasionados a la población afectada por la violencia, uno de los más graves es el perjuicio moral, el despojo de la dignidad de que fueron víctimas numerosos peruanos. Ese robo de la dignidad fue causado, en primer lugar, por los perpetradores de violaciones de los derechos humanos: la desaparición, la tortura, el asesinato de nuestros seres queridos, el saqueo de nuestros bienes, todos ellos son inaceptables atropellos que lastiman seriamente nuestra dignidad de seres humanos. Pero, además, esos

atropellos se vieron agravados, si eso cabe, por la prolongada indiferencia del resto de la sociedad ante el sufrimiento de las víctimas. Durante muchos años, la población peruana prefirió voltear el rostro, no mirar de frente, no hacer caso de la tragedia que estaban viviendo sus hermanos más humildes. Esa condena al silencio, ese olvido por parte del Estado y de la sociedad, también es una forma de arrebatarnos nuestra dignidad y eso es lo que queremos empezar a remediar con ceremonias públicas como ésta que hoy inauguramos. (“Inauguración de las audiencias públicas. Palabras del presidente de la CVR”)

En este sentido, las audiencias se visualizaron como un espacio para darles voz a las víctimas en tanto miembros de un sector tradicionalmente excluido. Debido a la inmediatez del testimonio, estimularon el contacto emocional y una reflexión humana sobre la necesidad de respetar los derechos de todos los ciudadanos. El sentido de las audiencias y su valor residieron en crear un espacio y un tiempo exclusivo para las víctimas, para que cuenten su historia al país y este les brinde el reconocimiento por tanto tiempo negado. De esta manera, las audiencias pidieron recordar el pasado que tal vez se hubiera podido evitar si no hubiese habido desidia por parte de la sociedad civil (Denegri y Hibbett 27). Sin embargo, el sujeto llamado a realizar el trabajo del “buen recordar” no era la víctima, debido a que esta es un sujeto en esencia “recordante”, pues vive y lleva a cuestas su trauma diario (27). Quien sí requirió de estímulos y llamamientos a recordar y asumir responsabilidades negadas según este discurso era el ciudadano común, aquel que a fuerza de haber sido testigo indirecto y silencioso de la violencia ejercida sobre el otro se convirtió en cómplice y culpable (27).

Es necesario tener presente que la CVR fue, y continúa siendo, el único caso en Latinoamérica en que se adoptó la medida de tener audiencias públicas siguiendo el ejemplo de

la comisión sudafricana. En contraste con esta comisión, la CVR peruana no confrontó a las víctimas con sus perpetradores de forma consciente:

No serán estas audiencias un escenario para el debate de ideas ni para la confrontación de versiones. No son, tampoco, juicios que la Comisión lleva a cabo para emitir un veredicto sobre los casos presentados. Son momentos para la escucha respetuosa y compasiva y, sobre todo, para la dignificación de las víctimas: para recuperar el recuerdo de quienes fueron muertos; para oír la voz de quienes fueron humillados y vejados de mil maneras. (Lerner, “Inauguración de las audiencias públicas. Palabras del presidente de la CVR”)

Las audiencias se pensaron como un vehículo propicio para la reconciliación nacional, entendida como la superación de formas de discriminación que victimizan permanentemente a amplios sectores de la población e impiden que los peruanos reconozcan y celebren su diversidad. Las audiencias públicas fueron diseñadas para mostrar que era posible, desde una instancia formada por el Estado, tratar a todos los ciudadanos como personas iguales y con derechos. Por ello, la CVR ejerció una voluntad de mostrar una igualdad esencial. Las víctimas no fueron sujetas a interrogatorios sobre sus versiones del pasado, no fueron confrontadas con sus atacantes, los cuales podrían negar los hechos, no fueron colocadas solitariamente lejos de los comisionados, sino que fueron acogidas con afecto y escuchadas con respeto (CVR, “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”).

Las audiencias fueron una de las actividades más conmovedoras y controversiales llevadas a cabo por la CVR. Algunos sectores las aplaudieron con entusiasmo considerándolas

un acto positivo. Otros las vieron como denigrantes y sensacionalistas.¹⁰ No obstante su recepción en la esfera pública, lo cierto es que la CVR entrevistó a un grupo de personas con características diversas, representando un amplio rango de situaciones – desplazados, familiares de desaparecidos o asesinados, sobrevivientes de torturas, prisiones injustas, o atentados – lo cual permitió conocer las diversas caras de la violencia. Esto se debió a que hubo un proceso de selección en el que los comisionados se encargaron de escoger los testimonios más ejemplares de las distintas clases de violencia, efectuando una especie de curaduría.

Más aún, cabe mencionar que pese a que las audiencias significaron un paso adelante en la restauración de la dignidad de las víctimas, la mayoría sigue siendo pobre y marginada. Como indica la CVR, aún no existe una opinión pública receptiva de sus voces y su impacto en la agenda política nacional ha sido limitado.¹¹ Es cierto que la CVR no se creó para sustituir a la justicia, sino para iniciar un proceso de movilización social que fortaleciera el proceso judicial. Sin embargo, en el Perú se ha extinguido el entusiasmo inicial de la restauración democrática y las recomendaciones de la CVR han quedado desatendidas. Es precisamente este problema el que el campo cultural peruano ha asumido como propio, enfocando su labor en la visibilidad de las víctimas.¹²

Por último, un estudio de las actuaciones de Yuyachkani no estaría completo sin un análisis de lo que Diana Taylor llama “performance” (3). Para Taylor, la performance funciona no solo como un objeto de análisis, sino también como un episteme. Según Taylor, la

¹⁰ La CVR explica así esta polarización: “Debido a que el apoyo o rechazo de las audiencias repetía las líneas de apoyo o rechazo a la existencia misma de la Comisión misma, resultaba difícil analizar con objetividad el efecto de esta actividad” (<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/impacto.php>).

¹¹ Ver las conclusiones del documento “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/impacto.php>

¹² Para un balance sobre los avances de la CVR, ver Macher (2014).

performance opera como acto vital de transferencia: transmite conocimiento social, recuerdos y sentido de identidad a través de un comportamiento reiterado. Pero, sobretodo, la performance constituye un lente metodológico que permite analizar eventos como performance (3). La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnia, la identidad sexual, entre otras cosas, se ensayan y realizan diariamente en el ámbito público. Para entender todo esto como performance, sugiere que ella es también una epistemología (3).

Taylor hace otra acotación sobre la existencia de dos acepciones de la categoría de performance. Por un lado, quienes la ven como una revelación de la verdad, y por otro, quienes priorizan los elementos de falsedad y fabricación en lo performativo:

For [Victor] Turner, writing in the 1960s and 1970s, performances revealed culture's deepest, truest, and most individual character. Guided by a belief in their universality and relative transparency, he claimed that populations could grow to understand each other through their performances. For others, of course, performance means just the opposite: the constructedness of performance signals artificiality – it is “put on,” antithetical to the “real” and “true”. (4)

De hecho, Taylor no solo está de acuerdo con Turner, sino que denuncia un prejuicio antiteatral puesto que en lecturas más complejas, lo que se construye es reconocido como colindante con lo real. Además, según Taylor: “the idea that performance distills a ‘truer’ truth than life itself runs from Aristotle through Shakespeare and Calderón de la Barca, through Artaud and Grotowski an into the present” (4). Así, las audiencias públicas en Ayacucho se trataron de un evento en el que las obras de Yuyachkani operaron con el fin de transmitir conocimiento o revelación de verdad a través de lo que Taylor llama “embodied behavior” (4). Sin embargo, vale la pena resaltar que no toda performance está relacionada con la

corporeización de una conducta. La performance pone en cuestión los límites del cuerpo y desafía la noción misma de la corporeización. Desde la antigüedad, la performance ha manipulado, extendido y jugado con lo corporal (4).¹³

Otra idea útil para este análisis es cuando Taylor explica que el momento inaugural de la colonia en América introdujo dos movimientos contradictorios que intentaron devaluar la performance nativa, incluso cuando los colonizadores estaban profundamente comprometidos con sus propios proyectos performativos de crear una “nueva” España a partir de una imagen idealizada de la “vieja” España. Primero, los colonizadores vieron las performances como efímeras y no escriturales, por lo que no podían servir para crear o transmitir conocimiento. Por esto, todos los trazos de las comunidades sin escritura habrían desaparecido. Segundo, los colonizadores admitieron que la performance sí puede transmitir conocimiento, en la medida que este conocimiento era opaco e idólatra, por lo que debía ser controlado o eliminado. Taylor indica que restos de estos discursos continúan filtrándose en nuestro entendimiento de las prácticas de la performance contemporánea en América (33-34).

Lo que cambió con la conquista no fue que la palabra escrita haya reemplazado la práctica corporeizada (Taylor ejemplifica este punto mencionando los rituales de los frailes españoles), sino el nivel de legitimización que adquirió el verbo sobre los sistemas epistémicos y mnemónicos (18). Por lo tanto, la importancia que adquirió la escritura en América sucedió a

¹³ Sobre el tema de la corporeización, es importante tener en cuenta que el análisis del trabajo de Yuyachkani durante las audiencias públicas implica una dependencia obligatoria en las tecnologías digitales. Mientras que el grupo continúa su labor presentando su repertorio completo cada año, sus esfuerzos particulares con la CVR solo existen en forma de videos colgados en su página web o en el reservorio del Hemispheric Institute. Vale la pena reflexionar sobre lo que dice Taylor al respecto: “digital technologies will further ask us to reformulate our understanding of ‘presence,’ site (now the unlocalizable online ‘site’), the ephemeral, and embodiment” (5). En este sentido, la labor de Yuyachkani en las audiencias públicas complica la idea de “presencia” debido a que bordea lo efímero y lo corporal por la imposibilidad de la repetición de sus actos (a no ser que sea a través de los videos).

costa de las prácticas corporeizadas. Pero la rivalidad no yace entre la palabra escrita y la palabra hablada, sino más bien entre el archivo (documentos, textos, edificios, huesos) y el repertorio (lengua hablada, danza, deportes, ritual). La memoria archivística se resiste al cambio pues se refiere a efectos materiales, pero lo que sí cambia es su valor, su relevancia, su sentido, cómo es interpretado a través del tiempo, incluso corporeizado. El repertorio retrata la memoria corporeizada, la performance, los gestos, la oralidad, el movimiento, es decir, todas las cosas que usualmente consideramos efímeras e irreproducibles. La idea más notable detrás del pensamiento de Taylor es que el repertorio permite asumir otra perspectiva de los procesos históricos e invita a crear otro mapa de América siguiendo las tradiciones de prácticas corporeizadas, como lo hizo Yuyachkani a través de su trabajo en las audiencias públicas.

Creo que esta oposición desarrollada por Taylor entre el archivo y el repertorio ayuda a valorar el trabajo de Yuyachkani para las audiencias públicas. Pese a que el archivo y el repertorio existe en constante interacción y que ambos tienen la necesidad de un mediador, la tendencia ha sido siempre asumir que el repertorio pertenece al pasado. El trabajo de Yuyachkani ha logrado tomar en serio la afirmación que hace Taylor sobre el repertorio y las prácticas corporeizadas como un sistema importante para entender la transmisión del conocimiento, sobre todo en el área andina. En un nivel práctico, el repertorio de Yuyachkani ha expandido el archivo tradicional representado por las audiencias públicas y ha hecho posible la ramificación del pensamiento crítico sobre el testimonio.

Asimismo, el trazo de la performance desde la época de la conquista extiende el estudio de las performances de Yuyachkani más allá de la categoría de representaciones del trauma causado durante la época de la violencia. Esta mirada agudiza la importancia de la narración por parte del actor: la acción misma de la performance. La performance no es algo que haya

desaparecido en el pasado y de lo que ya no tenemos trazos en el presente debido a su propia condición efímera. La palabra escrita siempre ha sido considerada evidencia archivística. Sin embargo, la memoria siempre se ha basado tanto en la palabra escrita como en las tradiciones orales y las formas de narrar, representar y actuar la memoria. En este sentido, las obras de Yuyachkani en las audiencias públicas han servido para provocar una reflexión sobre las limitaciones de la conceptualización de la performance como predeterminadas por un hábito cultural que considera la lógica del archivo como superior a la del repertorio.

Victor Turner indica que la relación entre lo mundano de los procesos socioculturales diarios (sean éstos domésticos, económicos, políticos o legales) y las formas dominantes de lo que Milton Singer llamó “cultural performance” no es unidireccional ni “positiva”, ya que el género performativo no “refleja” o “expresa” el sistema o configuración social, sino que es más bien recíproco con ella (2). Turner menciona que la performance es comúnmente una crítica directa o encubierta de la vida social de la que emerge, una evaluación de la forma en que una sociedad afronta su historia (21). Turner afirma: “cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be the more apt or interesting ‘designs for living’ (24). Es evidente que mientras que *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* representaron temas de importancia para el contexto político posconflicto, también hicieron lo posible por convertirse en agentes activos de cambio a través de sus personajes.

2.2.1. *Adiós Ayacucho* (1990)

Adiós Ayacucho narra la historia de Alfonso Cánepa, un dirigente campesino mutilado, quemado, asesinado y desaparecido por el ejército peruano al ser un presunto senderista. Cánepa, ya muerto, decide viajar a Lima para pedirle al presidente Belaúnde que lo ayude a buscar la parte de sus huesos que posiblemente sus asesinos se llevaron a Lima. Su historia es un caso paradigmático de los desaparecidos durante el conflicto armado interno.

La versión original de Julio Ortega fue escrita esencialmente como respuesta al “Informe sobre Uchuraccay” (1983). La novela (1986) critica los resultados del *Informe* que se produjo sobre la matanza de ocho periodistas y un guía en Uchuraccay, provincia de Huanta, Ayacucho. El asesinato de los periodistas Eduardo de la Piniella y Amador García de la revista *Oiga*, Félix Gavilán de *El Diario de Marka*, Octavio Infante del diario *Noticias de Ayacucho*, Jorge Luis Mendivil, Pedro Sánchez y Willy Retto de *El Observador* y Jorge Sedano de *La República*, así como el guía Juan Argumedo y el comunero uchuraccaíno Severino Huáscar Morales el 26 de enero de 1983 generó dos investigaciones (*Informe Final V*, 121). El presidente Belaúnde nombra la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay presidida por Mario Vargas Llosa, que presenta su informe un mes después donde señala como responsables a los campesinos de Uchuraccay (121).¹⁴ La segunda investigación la realiza el poder judicial mediante un proceso penal sumamente confuso y dilatado, cuyo dictamen final emitió el 9 de marzo de 1987, sentenciando por homicidio a los campesinos Simeón Aucatoma Quispe,

¹⁴ Debido a que la Comisión fue presidida por Vargas Llosa, la responsabilidad de sus hallazgos es atribuida solo al famoso escritor, pese a que también estuvo integrada por el periodista Mario Castro Arenas y el jurista Abraham Guzmán Figueroa. Los tres comisionados convocaron a un selecto equipo de asesores compuesto por tres antropólogos, un psicoanalista, otro jurista y dos lingüistas. Estos fueron: Juan Ossio, Fernando Fuenzalida, Luis Millones, Fernando de Trazegnies, Max Hernández, Rodolfo Cerrón y Clodoaldo Soto.

Mariano Casani Gonzáles y Dionisio Morales Pérez y ordenando la captura de otros catorce campesinos (121).

Según el informe de la Comisión, hubo dos causas inmediatas de la matanza. La primera es la acción insurreccional desatada por el PCP-SL a partir de 1980. Ubilluz explica que los senderistas “se servían del pueblo como un corredor de paso que les permitía desplazarse de un extremo al otro de la provincia a fin de llevar a cabo sus acciones armadas en Huanta, Tambo y otras localidades” (22). En estos desplazamientos, los senderistas robaban alimentos y animales de los pobladores, e interrumpían su comercio con otros pueblos de la provincia (22). La segunda causa inmediata es la incapacidad de los uchuraccainos para distinguir entre legalidad e ilegalidad. Es decir, su inhabilidad “para comprender que tomar la ley en sus manos violaba el monopolio de violencia del Estado democrático” (22).

La causa mediata de la matanza que la Comisión considera como la causa profunda del ajusticiamiento sumario fue el atraso cultural de Uchuraccay:

Sin agua, sin luz, sin atención médica, sin caminos que los enlacen con el resto del país, sin ninguna clase de asistencia técnica o servicio social, en las altas tierras inhóspitas de la cordillera donde han vivido aislados y olvidados desde los tiempos prehispánicos, los iquichanos han conocido la cultura occidental, desde que se instaló la República, sólo las expresiones más odiosas: la explotación del gamonal, las exacciones y engaños del recaudador del tributo, o los ramalazos de los motines y de las guerras civiles. También, es verdad, una fe católica, que aunque ha calado hondamente en los comuneros, no ha desplazado del culto a los *apus* (cerros tutelares), el más ilustre de los cuales es el *Apu Rasuwilca*, deidad cuyo prestigio desborda el área iquichana. [...]. La noción misma de superación o

progreso debe ser difícil de concebir – o adoptar un contenido patético – para comunidades que, desde que sus miembros tienen memoria, no ha experimentado mejora alguna en sus condiciones de vida, sino más bien, un prolongado estancamiento con periódicos retrocesos. (1990: 110-11). (cit. en Ubilluz 25).

Sin embargo, en “El fantasma de la nación cercada”, Juan Carlos Ubilluz explica que “el Estado abiertamente autorizó este tipo de ajusticiamientos paralegales, y encima acompañó su autorización con un palmoteo presidencial en las espaldas de los comuneros” (23). Asimismo, la Comisión afirma que “autoridades civiles y militares, políticos de del gobierno y de la oposición, órganos de prensa democráticos y gran parte de la ciudadanía vio en estos linchamientos sumarios, una reacción sana y lógica por parte del campesinado contra el terrorismo, un grave revés para Sendero Luminoso, y una victoria para el sistema democrático” (Vargas Llosa, “Informe sobre Uchuraccay” 106). En este sentido, aunque el informe intentó reconstruir los hechos con la mayor objetividad posible, su punto de enunciación se nutrió de una retórica tradicional que lo llevó a considerar lo sucedido a partir de ideas preestablecidas sobre la cultura andina y los alcances de la modernidad en el Perú.¹⁵

Lo anterior se respalda en el hecho de que nuevas investigaciones han revelado que la imagen autárquica de las comunidades iquichanas de Huanta que presenta el “Informe sobre

¹⁵ La CVR ha corroborado los resultados del “Informe sobre Uchuraccay”, no sin destacar que la comisión de Vargas Llosa muestra los límites del paradigma indigenista: “un discurso que esencializa las diferencias culturales, presentando a los campesinos como reliquias vivientes de un pasado milenario, subsistente a pesar de la sociedad moderna u occidental (V, 155). Este paradigma, afirma: “funcionó como un lente que enfatizó las fronteras y convirtió en esencial las diferencias culturales, construyendo la imagen de una comunidad totalmente aislada y casi primitiva. Pero no sólo dicha Comisión buscó explicar de ese modo los acontecimientos ocurridos en Uchuraccay. Hacia 1983, dicho razonamiento estaba bastante extendido entre los diversos sectores de la opinión pública y la intelectualidad. Incluso los medios de prensa y los magistrados reprodujeron dicha visión, buscando explicar el caso mediante interpretaciones que enfatizaron la diferencia cultural de los campesinos quechuas respecto al conjunto del país como casusa fundamental de la tragedia. Tal perspectiva no sólo contribuyó a bloquear el acercamiento a la realidad de los hechos, sino también a reforzar la imagen paternalista según la cual los campesinos – considerados como seres ‘extraños’ e ‘incapaces’ pero en el fondo ‘buenos’ – no podían actuar ni pensar por sí mismos” (155).

Uchuraccay” fue una construcción “letrada” de los miembros de la Comisión ya que los habitantes iquichanos comerciaban, usaban dinero, tenían aparatos electrónicos y sabían cómo relacionarse con las comunidades cercanas, es decir, estaban acostumbrados a cierto nivel de modernidad (Vich y Hibbett 177). Lo más grave fue que la imagen de la comisión contribuyó a construir una visión estática no solo de estas comunidades, sino del mundo andino en su totalidad. Es en oposición a este aspecto que destaca la novela de Julio Ortega, como también la puesta en escena de Yuyachkani: ambas denuncian que el *Informe* evadió prevenir las graves consecuencias que la militarización estaba trayendo a la zona. En otras palabras, la crítica principal de *Adiós Ayacucho* se enfoca en que el “Informe sobre Uchuraccay” no destacó el terror que tanto militares como senderistas estaban causando en la región, pánico que tuvo como último resultado la conformidad con una estrategia antsubversiva que ya comenzaba a mostrar consecuencias dramáticas (Vich y Hibbett 179). En efecto, estos actos dejaron la puerta abierta para que luego se produjeran mayores violaciones de derechos humanos en esas mismas comunidades.

De acuerdo con Ubilluz, los autores y lectores del “Informe sobre Uchuraccay” “habitaban un espacio que distorsionaba lo real (los antagonismos propios de la modernidad andina), pero esta distorsión era constitutiva de la realidad a la que pertenecían los autores y lectores por igual” (29). La credibilidad del informe para gran parte de la opinión pública radicó en que su relato sobre la vida en el Ande daba cuenta de cómo las comunidades andinas “*le parecían objetivamente* al poblador de las grandes urbes” (30; las cursivas son suyas). El espacio que distorsionaba lo real es lo que Ubilluz llama “el fantasma de la nación cercada”:

una pantalla antropológica que oculta los antagonismos inherentes al actual proceso de modernización. Es más fácil pensar en las razones antropológicas del

atraso del Ande que pensar en las políticas de Estado que producen este atraso. Es más fácil – más cómodo, más familiar, más conveniente – pensar que el hombre andino permanece anclado a una identidad premoderna que pensar en las políticas de Estado que, en el presente, truncan aspiraciones modernas de las masas andinas a fin de favorecer al capital extranjero y a determinados grupos de poder económico nacional. Pero no se trata simplemente de que la “clase dominante” se sirva de esta fantasía ideológica para legitimar sus intereses. Se trata además – ya lo hemos dicho – de que esta fantasía ideológica es constitutiva de nuestra realidad social. Compartir con otros una realidad es compartir los hábitos o reflejos (los fantasmas) que la hacen consistir. Lo cual nos lleva a la triste perspectiva de que por vivir en una realidad en la cual las masas andinas se hallan segregadas en el “proyecto nacional”, todos, aunque en distintos grados y de distintas maneras, nos hallamos condicionados por el reflejo fantasmático de pensar que ellas habitan una nación cercada. (30-31)

Es decir, el “Informe sobre Uchuraccay” revela una negación de la modernidad andina o, como dice Ubilluz, un espacio mental que veía a los habitantes del Ande como autárquicos, estáticos y premodernos, por lo que fue fácil tacharlos de culpables. Sin embargo, como añade Ubilluz, la verdad es que el campesinado de Uchuraccay no habitaba ni habita una nación cercada.

En este sentido, la adaptación de *Adiós Ayacucho* de Yuyachkani presenta elementos cómicos y originales para burlarse del discurso antropológico expresado a través de la investigación sobre la matanza de Uchuraccay. El primero es que el alma de Alfonso Cánepa se “roba” el cuerpo de un Q’olla o bailarín de comparsa tradicional del pueblo de Paucartambo en Cusco, que lo escucha contar su historia de desaparición forzada por parte de las Fuerzas

Armadas. La acción se presenta frente a un estrado en el que están velándose las prendas del desaparecido, a la usanza de los velorios andinos que no tenían un cuerpo que velar. El actor Augusto Casafranca hace uso de una voz grave para distinguir a Alfonso Cánepa, mientras que usa una voz aguda para el Q'olla. Así se revela la fuerte crítica que se despliega a lo largo de la obra hacia la clase política y la sociedad en general.



Alfonso Cánepa se apodera del cuerpo del Q'olla.

En un largo monólogo, Cánepa manifiesta su descontento con “las dos columnas del Estado” al Q'olla: el discurso del padre Valverde, “capellán de las tropas de Pizarro”, y el discurso de Vargas Llosa, plasmado en el “Informe sobre Uchuraccay”. El primero se refiere al famoso encuentro de Cajamarca entre el padre Francisco Valverde y el Inca Atahualpa, momento fundador del Perú en el que por primera vez las culturas andinas y occidentales entran en contacto directo.¹⁶ Por lo tanto, la referencia apunta hacia una crítica de la mirada colonialista

¹⁶ Lo que dice la historia sobre la interacción es que se da un malentendido cuando Valverde le ofrece una biblia al Inca y este la acerca a su oído para escucharla hablar. Puesto que no oye nada, el Inca la arroja al piso.

occidental frente a la experiencia del mundo andino. En segunda instancia, Cánepa critica el discurso antropológico de la Comisión Investigadora sobre los Sucesos de Uchuraccay que encontró a los campesinos culpables.

La conexión con el pasado colonial es quizás el aspecto más original e ingenioso de la obra de Ortega, la que Yuyachkani aprovecha. Lo interesante del monólogo de Casafranca a través del Q'olla es mostrar que para Cánepa la violencia no se reduce a la acción armada, sino que tiene que ver con la invención de un discurso que terminó por representar al subalterno. De esta forma, Cánepa propone que el “Informe sobre Uchuraccay” no puede ser “solamente entendido dentro de una coyuntura específica sino, sobre todo, como un artefacto cultural inscrito en una larga tradición discursiva (iniciada quizás en el ‘encuentro’ de Cajamarca) que continúa reproduciendo estereotipos sobre el mundo andino y que es incapaz de neutralizar la estructura del poder letrado en el Perú” (Vich y Hibbett 180).

Sin embargo, Yuyachkani deja claro que el pasado colonial también está fuertemente anclado en el presente. Cánepa, vestido de Q'olla, iguala la intervención antropológica de Uchuraccay con la del cura Valverde durante el periodo de la conquista. El humor con que se trata este tema es realmente loable si se considera el año de la adaptación: 1990, siete años después de la investigación de 1983. Esto indica que en la obra la imposición colonial se extiende hasta el presente de Cánepa: la investigación sobre los muertos y desaparecidos durante el conflicto armado interno tanto por la Comisión presidida por Vargas Llosa y, durante la actuación en las audiencias públicas, la investigación de la CVR. Esta crítica es muy seria, pese a la comicidad del intercambio. El objetivo de Cánepa con el comentario sobre el discurso antropológico es señalar una correspondencia entre una forma superficial de entender al ciudadano del Ande y la violencia que lo llevó a su muerte. La otra cara de la crítica resalta que

el “Informe sobre Uchuraccay” no responsabilizó suficientemente a las partes involucradas por el diseño de una política antisubversiva militar que solo incrementaba el terror, lo cual no debe repetirse con el informe de la CVR.

Según *Adiós Ayacucho*, la masacre de Uchuraccay debería haber puesto en crisis aquel modelo de acción militar, pues fue acompañado de una retórica que diluyó las responsabilidades de las autoridades. La obra busca expresar que el informe evadió ser tajante en subrayar la situación de pánico que ambos lados del conflicto estaban causando en la zona: el PCP-SL y las Fuerzas Armadas. Por el contrario, lo que el informe perpetró es la conformidad con la estrategia antisubversiva a manos de los pobladores. Pero la denuncia de Cánepa no se limita a ser una respuesta al “Informe sobre Uchuraccay”, sino que permite construir una crítica más amplia al discurso hegemónico como uno excluyente de las identidades subalternas en el país. La obra genera un lugar de enunciación alternativo, representado por Alfonso Cánepa, que le permite escapar de la posición que le ha sido asignada por los discursos del poder. El viaje de Cánepa hacia Lima es el recurso que lo ayuda a evaluar la coyuntura histórica del país y de los discursos que la sostienen. Es a partir de este viaje que el protagonista entra en contacto con una serie de personajes de diversos estratos sociales y políticos. Así, la obra muestra cómo el subalterno se convierte en un “sujeto” que puede responder por sí mismo.

Por último, el humor de Cánepa ayuda a deconstruir las interpretaciones oficiales de las comunidades andinas y posicionar el discurso de la obra críticamente frente a la realidad. Cánepa siempre presenta una relación de antagonismo con respecto a la situación que hace invisibles las relaciones de desigualdad. El humor sirve para crear distancia frente a los discursos oficiales, mostrando las contradicciones y silencios que no se encuentran representados en los mismos. Miguel Rubio, director de Yuyachkani, indica sobre la novela de Ortega:

Cuando encontramos “ADIÓS AYACUCHO” de Julio Ortega, pensamos que nuestro Proyecto no estaba completo si no nos referíamos a esta otra migración que era el continuo peregrinaje, casi inútil, de los familiares de los campesinos desaparecidos que venían a Lima a pedir justicia. El cuento de Ortega nos conmovió hasta la médula, porque condensaba todo un momento en que las imágenes de la televisión y las primeras páginas de los diarios nos saturaban con el macabro descubrimiento de tumbas clandestinas, producto de continuas matanzas por la guerra sucia. (Yuyachkani, *Notas sobre los trabajos* 9-10)¹⁷

Con respecto al trabajo de Yuyachkani con *Adiós Ayacucho* durante las audiencias públicas es importante destacar la manera en que el cuerpo muerto de Alfonso Cánepa, revivido por Casafranca, puede decir la verdad sobre la cual los vivos no pueden hablar. La representación escénica de Cánepa permitió que el cuerpo muerto de testimonio de las atrocidades cometidas contra él, antes de que el discurso de la CVR admitiera la necesidad que tiene el país de abordar colectivamente los horrores de la violencia. Esto se debió a que la performance no pretendió ocupar el lugar de las víctimas, sino más bien demostrar la capacidad de ponerse en su lugar. La obra logró (y sigue logrando en sus actuales presentaciones) darle voz a aquellos que fueron silenciados.

La performance, como indica Diana Taylor en “Remapping Genre through Performance”, es “an expansive genre, composed of multiple overlapping and often competing cultural repertoires and practices” (1417). Como otros géneros, añade:

performance encompasses a broad range of modes and categories. It might refer to a set of rehearsed and codified behaviors (dance, theater performance, a music

¹⁷ *Adiós Ayacucho* de Ortega puede ser considerada una novela corta o *nouvelle*. En las notas de Yuyachkani aparece como cuento probablemente debido a su brevedad.

recital, sports events, rituals, and so on) with conventions, beginnings, and ends, taking place in a bracketed space and time separated from daily life. Those acts might become the object of study for a historian, a dance theorist, or a ritual specialist. Scholars can also study daily life as a performance by focusing on a series of practices, conventions, presentations of self, and the aesthetics of everyday life. A performance lens allows one to look at acts, things, and ideas as performance. (1417)

Lo que me interesa analizar a continuación es la performance de Alfonso Cánepa, a través de la figura del Q'olla, un agregado de acción escénica de Casafranca que no aparece en la novela. Como ya mencioné, *Adiós Ayacucho* denuncia una complicidad entre el discurso de autoridad desplegado por el “Informe sobre Uchuraccay” y la escritura del poder político en el Perú y propone deconstruir el informe (Vich y Hibbett 177). La novela ataca a la clase política como principal responsable, lo cual se puede observar ya en las primeras páginas, en las que los pobladores del pueblo se enteran de la muerte de Cánepa:

-Don Luciano, ¿qué ha oído Ud. de Alfonsito? –preguntó ella.

-Muchacho loco, pues –respondió el viejo-. Lo han matado, dicen, por comunista.

Iba a gritar que soy socialista, carajo viejo tonto, pero ¿qué importancia tiene la diferencia cuando uno es un muerto a palos?

-Cómo será, ¿no? –comentó la Rosa.

-Era bueno el Alfonso –se acordó el viejo-. Era muy guapo, pues.

La carreta siguió a la casa siguiente.

-De Lima están viniendo, dice la radio –dijo el viejo lechero-. Todo se borra cuando mata el gobierno. (71)

Significativamente, la puesta en escena de este fragmento corresponde al pronunciamiento de un diálogo polifónico a través del actor principal. Sin embargo, como si esto fuera poco, Alfonso Cánepa, protagonista y narrador en la novela corta, no narra su historia sino a través de un Q'olla en la obra teatral, quien le presta su cuerpo y su voz para el objetivo. Esta triple superposición de voces a través de un solo cuerpo, el del actor, es la clave para entender la fisicalidad del medio y de las múltiples conexiones que este establece entre la historia de Cánepa y el espectador. Momentos antes, el cuerpo del Q'olla temblaba mientras Cánepa comenzaba a hablar a través suyo. Entonces, la centralidad del cuerpo físico demuestra la prioridad del cuerpo del actor para la narrativa de Cánepa y como una herramienta para la performance. Así como el Q'olla le presta su cuerpo a Cánepa, Augusto Casafranca, el actor que desempeña el papel, le presta el suyo al Q'olla. Como indica Leticia Robles Moreno en su artículo “Connecting Absences”: “Alfonso Cánepa speaks through Q'olla's body, as Q'olla speaks, moves, laughs and dances through Augusto Casafranca's body. As a result, the dismembered body of Alfonso Cánepa appears before our eyes through various mediums” (130).

Esta intercalación de voces en un solo cuerpo se da a lo largo de la obra, que se desarrolla en forma de monólogo. Sin embargo, no deja de ser impactante que la solución de los problemas narrativos de la novela de Ortega se dé a través de este bailarín. Tradicionalmente, el Q'olla lleva un atuendo característico: trae consigo algunos alimentos, animales, y más aún, una máscara blanca. En una entrevista con John Bell, el fabricante de máscaras que trabaja con Yuyachkani, Gustavo Boada, cuenta cómo es que Yuyachkani las descubrió. Miguel Rubio y Teresa Ralli, que en ese momento eran parte de un grupo de teatro experimental llamado “Yego”, realizaban la puesta en escena de una obra titulada *Puño de cobre* en la ciudad minera de Allpamina. Boada explica que los actores estaban vestidos con blue jeans y polos blancos. Después de la obra, los

mineros les dijeron que les había gustado mucho el teatro, pero que “next time, don’t forget your costumes”. Comenta Boada:

They thought they had forgotten their costumes, because for the miners – who are very connected with nature, and appreciate colors – for them, happiness is color. Mask imaginery is very important for them, and dance is an equally important element. They didn’t think any other theatre existed. But Puño de Cobre didn’t use any of these elements. This event made Yuyachkani realize they were making a very different kind of theatre than what the population knew. So they decided they had to figure out not only how to investigate social problems, but also how to investigate traditions, and the significance of each element of those traditions.

(170)

Es a partir de este momento que el grupo empieza a utilizar máscaras y atuendos tradicionales como también a generar una dinámica de intercambio con las comunidades que visitaban. Una vez terminada su puesta en escena, invitaban a la gente de esa comunidad a presentar sus bailes, y así aprendían su música, sus canciones y su danza. En el caso de *Adiós Ayacucho*, la máscara ayuda a producir una transformación del individuo que la viste. Como indica Boada, la máscara “initiates an internal process in which the actor mobilizes sensations to produce, in the first place, an idea of a space, and secondly, the actor’s vision of the mask: a special intuitive knowledge of what the mask can and cannot do. But this process is not rational. The mask rejects thought, although spontaneity and freedom” (178). Augusto Casafranca se ayuda de la máscara para experimentar su proceso creativo en el que encarna el cuerpo del Q’olla, quien a su vez personifica al protagonista. Uno de los logros más importantes de Yuyachkani es no solo denunciar la violencia, sino desfamiliarizarla para su audiencia. Haciendo

uso de máscaras, estableciendo la acción en un pasado distante, traduciendo el mundo contemporáneo a través de alegorías y mitos y usando canciones y bailes tradicionales, el grupo ha sido capaz de exponer los efectos de la violencia de un modo que la vuelve coherente y observable.

Asimismo, la carta que Cánepa le escribe al presidente Belaúnde en la novela cambia en la obra teatral, donde no llama a Belaúnde por su nombre, sino se dirige al “Presidente”, volviendo la adaptación más abarcadora y aplicable a diferentes épocas. Ese “Presidente” podría ser tanto Fernando Belaúnde, Alan García, Alberto Fujimori o Alejandro Toledo. El destinatario de la carta y el contexto quedan abiertos a nuevas interpretaciones, lo cual nos lleva a la idea de la temporalidad. Si el pasado se repite, entonces, ¿qué hace de él el presente y qué nos depara el futuro?

Por último, la obra se lleva a cabo en torno a una plataforma en la que se expone la ropa del desaparecido, velándola por ocho días después de su muerte como ritual de despedida final, según la costumbre andina. Esto es significativo, pues este ritual se convirtió en la única manera de despedir a las almas de los difuntos que habían sido desaparecidos por Sendero Luminoso o por los miembros de las fuerzas del orden. Sin documentos, fotos o tumbas que atestigüen su aniquilación, la única evidencia material del sufrimiento de Cánepa son sus huesos. Por lo mismo, su desaparición debe ser presentada de forma creativa. Como dice Taylor, “Only through performance can disappearance be rendered visible. Disappearance as Latin American activists and artists know full well, becomes itself through performance” (205).

2.2.2. *Rosa Cuchillo* (2002)

Rosa Cuchillo, la otra obra unipersonal de Yuyachkani, describe la historia de una madre campesina, Rosa Huanca, que busca a su hijo desaparecido, Liborio, recorriendo los tres mundos de la cosmovisión andina: el Janaq Pacha o mundo de arriba, el Kay Pacha o el mundo de ahora, y el Uqchu Pacha o mundo de abajo. Rosa ha muerto de pena y con su retorno a la tierra, el Kay Pacha, ella intenta “curar” la vida a través de la danza, la cual se proyecta como una suerte de auxilio psicológico para que los “naturales” o los “runas” (la gente del Ande) pierdan el miedo y empiecen a sanarse de las llagas del pasado de violencia. Rosa Cuchillo es una mujer y a la vez un fantasma cuyo destino es la tristeza y la búsqueda permanente.

Rosa Cuchillo fue creada por Yuyachkani específicamente para la colaboración del grupo teatral con la CVR. Contribuyó a crear el contexto para dar voz a las víctimas como forma de reparación simbólica. En una charla pública que dio en 2008, Ana Correa, la actriz que encarna Rosa Cuchillo, comentó:

Nuestro teatro ha tenido un compromiso social muy profundo con nuestro país. Desde nuestros inicios como grupo, el teatro formal peruano nos ha acusado de que Yuyachkani no hace teatro. Es por ello que decidimos llamar a nuestro teatro “Acción escénica”, porque camina en las fronteras y busca comunicarse con ese espectador que no tiene acceso a las grandes salas teatrales. La acción escénica Rosa Cuchillo está compuesta para mercados andinos. La hago sobre una mesa de un metro y medio por un metro y medio. Voy temprano a las siete de la mañana al mercado y me hago en la parte de afuera donde están los puestos ambulantes, los cuales tienen la misma dimensión. Pongo mi mesa y siempre me preguntan: ¿qué

vas a vender? A las 11 de la mañana entro ya con mi personaje que es una campesina, un alma viva, un fantasma. (“Sanaciones y reparaciones simbólicas”)

La búsqueda de Liborio que realiza Rosa ya muerta es una extensión de su búsqueda en vida, la cual es paradigmática de casos similares en que las madres de hijos desaparecidos “íbamos volteando cadáveres para ver si eran nuestros hijos” (*Rosa Cuchillo* Perf.). De esta manera, no es difícil encontrar el atractivo de la obra para la CVR, ya que la historia de Rosa es la historia de miles de madres en similar situación.

Correa explica que la inspiración para la obra vino de múltiples fuentes. Primero, la muerte de su madre, por la que se embarcó en un proceso de introspección, especialmente dentro de la cosmovisión ancestral de las mujeres en su familia. Segundo, dos factores temporales: en esta época, Miguel Rubio acababa de dirigir *Antígona*, actuada por Teresa Ralli, y el presidente Fujimori había huido al Japón, renunciando por fax. Correa decide viajar “a los pueblos donde había estado la guerra más fuerte” para así encontrar su nuevo proyecto. En su contacto con las mujeres que trabajaban en los mercados rurales, Correa explica:

me puse hablar con ellas sobre la guerra y empecé a escuchar historias tan tristes, tremendamente tristes, entre ellas las historias de las mujeres de Ayacucho y una en particular, la de Mamá Angélica que es una mujer que tiene diez hijos pero que el año ‘82 perdió al menor de ellos. Ese dolor ha sido su fuerza y su entrega por encontrarlo. Ella ha empujado y ha organizado a tantas mujeres. Me sentí acompañada en mi tristeza pero también consolada inmensamente porque mi mamá estuvo con nosotros, siempre se preocupó por nosotros y se fue a los 68 años rodeada de su familia. Estas mujeres perdiendo todo, la casa, los hijos, el pueblo, teniendo que huir, me sentí acompañada de todas ellas y en el caminar

también me fui acompañando de una novela que se llama Rosa Cuchillo que tiene el nombre de la obra. [...] Pero esta historia terminaba en que cuando Rosa Cuchillo llega al mundo de arriba se le abría la mente y descubría que ella es una diosa, la diosa Cavillaca, y que ella había venido a ver cómo estaban los seres humanos. Esa parte era lo único que no me ayudaba de la novela, que fuera una diosa, porque ya en ese momento había sido elegido Toledo de presidente y Toledo se llamaba así mismo el nuevo Pachakuti, el nuevo heredero de las energías, el príncipe andino que iba a hacer la gran revolución, hijo de los dioses. Entonces esa parte me hizo voltear y mirar el testimonio de Mamá Angélica. Para entonces ya había registrado muchos mercados, había recorrido como seis diferentes departamentos y decidimos con Miguel trabajar con el testimonio de Mamá Angélica, porque también era una manera de consolar a estos cientos de mujeres que siguen buscando a sus hijos y era una manera de decirles: “Sí, sí lo vas a ver, gracias por tu labor, estamos encontrando a muchos y estamos siguiendo en la lucha”. (“Sanaciones y reparaciones simbólicas”)

En contraste con la novela homónima (1997) de Óscar Colchado donde Rosa Cuchillo se mantiene en el Hanaq Pacha o mundo de arriba, en la obra teatral Rosa regresa al Kay Pacha para acompañar a los testimoniados de las audiencias:

ahora estoy por aquí. Estoy recorriendo los pueblos, los mercados, los lugares donde se reúne la gente porque, ¿sabes qué?, todavía mi gente está enferma de miedo y de olvido y por eso estoy aquí y por eso te voy a limpiar y te voy a danzar y te voy a florecer para que florezca la memoria. Y por eso te voy a danzar y te voy a florecer para que florezca la memoria. (*Rosa Cuchillo Perf.*)

En este punto, Rosa abandona su narración y comienza una larga danza en la que Ana Correa despliega su entrenamiento en artes marciales.

La denuncia sociopolítica de la obra se presenta claramente en la imputación que hace Rosa a las Fuerzas Armadas. La obra se pensó para ser presentada en los mercados de las ciudades de Ayacucho, con un pequeño estrado improvisado de plásticos azules como fondo. La intención fue que este se viera como otro módulo más en el que Rosa, vestida de blanco y con la cara pintada de blanco, diera su testimonio desde la muerte. Este testimonio consta de una explicación sobre las circunstancias en las que desaparece su hijo, el cual es acusado de senderista sin mayores pruebas y, por lo tanto, secuestrado y desaparecido por las fuerzas del orden.

A diferencia de *Adiós Ayacucho*, que es una obra creada a contrapelo de un informe oficial en el que se minimizaron las responsabilidades del Estado y agrandaron aquellas de los campesinos “salvajes”, *Rosa Cuchillo* trata de un tema que no tiene visibilidad alguna en el contexto que fue creada. Es cierto que su denuncia hace eco de cientos de otros casos similares, pero también es cierto que la opinión pública no les había dado importancia. En este sentido, Rosa Cuchillo es una mujer rural con poca educación que ha perdido a su hijo y sufre por al menos recobrar sus huesos. Su dolor se ha convertido en una instancia política que la actriz es capaz de capitalizar.

En el contexto de las audiencias públicas de la CVR, la presencia del personaje Rosa Cuchillo fue de suma importancia debido a que la mayoría de las personas que marcharon desde distintas comunidades a las ciudades ayacuchanas de Huanta y Huamanga fueron mujeres. Muchas de ellas aparecen en el documental *Alma viva* mostrando fotos de sus seres queridos. Como he indicado más arriba, el problema de los desaparecidos y de los derechos humanos en

general ha decaído en su inicial impacto, por lo que *Rosa Cuchillo* retoma el tema con gran entusiasmo.

La acción escénica de *Rosa Cuchillo* dura veinte minutos, el tiempo que la actriz puede mantener la atención de quienes van al mercado para vender sus productos o armar la comida del día. Su danza dura más o menos la misma cantidad de tiempo. Es decir, la performance de Correa está determinada por sus espectadores, quienes son su foco de interés. Rosa Cuchillo se resiste a ser identificada: es y no es, existe y no existe, es persona y es fantasma. Su movimiento entre las gentes que la observan sugiere que así como Rosa simboliza un alma en pena individual, también puede simbolizar varias. Existen más fantasmas cuya presencia es posible sentir pero cuya identidad no se revela del todo.

Por otra parte, *Rosa Cuchillo* despliega un teatro político en el que se introducen a la escena elementos de lo real, “trascendiendo las propuestas de Weiss cuando recomendaba trabajar con la ‘copia de un fragmento de realidad’” (Diéguez 18). La obra integra fragmentos de las declaraciones de Angélica Mendoza, madre de un desaparecido durante la violencia que desgarró al Perú. Su hijo, Arquímedes Ascarsa Mendoza, fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho el 12 de julio de 1983. Desde ese día, ella se convirtió en la madre simbólica de todos los desaparecidos y la de todos los que sufren por ellos. “Mamá Angélica”, como es llamada, está presente en el texto de Correa cuando declama:

De Ayacucho hemos caminado a Quinua. Allí en Huayco anciano, jóvenes profesores han baleado en su espalda, en la cabeza, todos amarrados. Criaturas han muerto haciendo así con sus manitos. De repente por acá está vivo mi hijo, de repente ha escapado. “Arquíiiiiiiiiiiimedes”. Así he dicho. Me contestan los

barrancos nomás. Mi hijo no me contesta, solo el barranco. “Papacito Arquíiiiiiiiiimedes”. Nunca me ha contestado.

Este monólogo es casi idéntico al que pronuncia Rosa Cuchillo en la novela. Se podría decir que solo se han intercambiado los nombres de los desaparecidos “Arquímedes” por “Liborio”. Este trabajo es un intento de reparación simbólica, una búsqueda por contribuir al proceso de curación y justicia social desde el arte (Diéguez 18). La actriz, que por definición tiene como centro la presencia, ha debido trabajar la ausencia para evocar el cuerpo de Rosa Cuchillo después de muerta.

En la acción escénica, Rosa llega al mercado, lo recorre como un alma en pena, sube al escenario, da su testimonio, danza, y luego de saludar a los Apus (dioses tutelares del mundo andino), culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas, agua de cananga, agua florida y aromas de naranja y rosas. Esta acción se convierte en un acto de limpieza y de sanación. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos, por la cara, algunos se acercan a la actriz para tocarla y después de la función le piden un poco de agua para beber. Rosa representa a la mujer ancashina que lleva pollera, chal, sombrero y sandalias. Sin embargo, la ropa tradicional de Rosa Cuchillo es blanca. Su cuerpo y su cara también están pintados de blanco y sus labios de azul. A través del espíritu de Rosa y el cuerpo de Ana Correa, bailando en las calles de Huamanga y de Huanta antes de las audiencias públicas de la CVR, el cuerpo de la mujer ayuda a avanzar al país de un estado de melancolía a uno de duelo. Cuando Rosa acaba su danza tirando agua y pétalos de rosas sobre la audiencia, un gesto tradicional andino de adoración y purificación, Rosa se convierte en madre de la nación, “returning to ritually cleanse the country” (Lambright 148).

Las palabras de Ana Correa a su director y amigo Miguel Rubio, después de la primera audiencia pública, explican la convergencia de factores para la exitosa transmisión del trauma:

La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora.

Ayer por la noche en la vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llegamos al atrio de la Iglesia en donde hice *Rosa*

Cuchillo para unas 500 personas, en su gran mayoría mujeres que habían llegado

de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido,

que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo

este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas

estas mujeres de ojos grandes y llorosos. En un momento sentimos que el tiempo

se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que

tenemos derecho a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la

tristeza. Cuánta tristeza, cuántos suspiros. (Rubio, *El cuerpo ausente* 74-75)

Como la verdadera Mamá Angélica, Rosa convierte su miedo en resistencia, se rehúsa a morir y, una vez muerta, pasea por las calles de Ayacucho para dar su testimonio frente a cientos de mujeres. Esta experiencia, que probó ser “para la vida” en las palabras de Ana Correa, es igualmente importante para las víctimas de la violencia, quienes se escucharon en la voz de la actriz. Rosa Cuchillo representa a miles de madres que siguen en la búsqueda de sus hijos, desaparecidos por las Fuerzas Armadas con impunidad.

Mientras que el trabajo de Yuyachkani en colaboración con la CVR para las audiencias públicas se centró en visitas a ciudades de provincias, vale la pena enfatizar la importancia de llevar la escenificación a la capital para dilucidar el marco binario entre el “buen recordar” y el “recordar sucio” destacado al inicio. Las presentaciones de *Adiós Ayacucho* y *Rosa Cuchillo* en

Lima desde 2003 han permitido que diversas experiencias de la guerra sean vinculadas en un espacio político y socialmente central para el país. En la misma medida en que las audiencias de la CVR fueron difundidas a nivel nacional, las actuaciones de Yuayachkani han obligado a los peruanos cuya experiencia de la guerra ha sido diferente a enfrentar una realidad y reconocerla como propia. También ha permitido que una nueva generación se vea reflejada en una historia que les es ajena. Las obras de Yuyachkani han obligado a los limeños y a los más jóvenes a reconocer lo que sucedió en la zona andina y también a reconocer cuan implicadas estaban las autoridades en atrocidades. Las presentaciones de Yuyachkani en Lima han servido y siguen sirviendo de apoyo para el “buen recordar,” en el sentido que incentivan la memoria y sentimiento de culpa en quienes “*dejamos hacer*” sin intervenir (*Hatun Willakuy* 10; las cursivas son suyas). Sin embargo, su trabajo antropológico durante las audiencias fue el catalizador de innumerables testimonios ofrecidos a la CVR y finalmente televisados ante la opinión pública. Las performances de Yuyachkani fueron fundamentales para complejizar el “buen recordar” propuesto por la CVR, que tuvo con las audiencias públicas la oportunidad de profundizar una narrativa que mostrara la magnitud de la violencia que había afectado al campesinado, no letrado, monolingüe, quechua hablante. En un contexto en que diferentes memorias sobre la violencia estaban en competencia, ahondar en el discurso de “una culpa general” ayudó a la CVR a establecer una nueva memoria para la reconciliación, que Yuyachkani apoyó sin nunca perder su independencia (10).

3. Tragedia compartida: *Yuyanapaq. Para recordar* (2003)

“Las fotografías no explican, aceptan;
son una forma de conocimiento sin conocimiento”.
Susan Sontag

A partir de la transmisión del primer “vladivideo” en septiembre de 2000 se reveló la profundidad de la corrupción del gobierno del presidente Alberto Fujimori y su participación directa en las violaciones de los derechos humanos en su lucha contra el terrorismo. Este primer video mostraba a su principal asesor y director del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN), Vladimiro Montesinos, sobornando al congresista de la bancada fujimorista Alberto Kouri. En los videos subsiguientes aparecería Montesinos pagando sobornos a políticos, jueces, generales, empresarios y propietarios de medios de prensa y televisión. El descubrimiento de esta red de corrupción condujo a la caída del gobierno de Fujimori y la formación del gobierno temporal de Valentín Paniagua. En junio de 2001, Paniagua estableció la Comisión de la Verdad para investigar la violencia que había afectado al país por dos décadas y en 2003 el presidente Alejandro Toledo añadiría el término “reconciliación” al título de la comisión, denominándola Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).

Los “vladivideos” no solo corroboraron la existencia de la corrupción dentro del régimen fujimorista, sino que confirmaron el poder de lo visual como evidencia de lo ocurrido (Saona 62). El público pudo ver lo que estaba sucediendo en el país a espaldas de sus ciudadanos. Esto socavó la confianza en el gobierno, pero sobre todo en los medios de comunicación, cuyos propietarios habían sido descubiertos recibiendo coimas para censurar a la oposición. Ningún canal de televisión, incluso cuando mostraban evidencia material de la corrupción con los “vladivideos”, podía garantizar objetividad frente a los acontecimientos que reportaban. Uno por uno, cada “vladivideo” demostró hasta qué punto estaba vendida la televisión peruana, que en

efecto era la que ahora debía reportar sobre el tema. Como indica Margarita Saona: “el medio que se suponía que debía registrar y revelar la realidad era en el fondo susceptible a la manipulación y el engaño” (62). Por lo tanto, fue necesaria la creación de un “relato visual” pese a no ser parte del mandato original de la CVR. Esta conceptualizó una exhibición fotográfica que funcionara como vehículo crítico para transmitir sus hallazgos a una audiencia nacional a través de lo visual, que había adquirido nueva potencia. Sin embargo, “la decisión de la CVR de usar el fotoperiodismo como un medio privilegiado para articular una narrativa debe ser analizada como una estrategia para restablecer credibilidad, apelando a la capacidad de empatía del público” (62). La muestra fotográfica de la CVR, *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*, representó una respuesta directa a los “vladivideos”.

Las imágenes de *Yuyanapaq* contrastaron con las de los “vladivideos”, cuyas escenas repetían el mismo acto con diferentes personajes: Montesinos sobornando a tal o cual personalidad de la política o de los medios. Las fotografías de la exhibición, por contraste, invocaron la complejidad del conflicto armado y sus secuelas, mostrando un desarrollo histórico que trató de articular las causas y efectos de la violencia. Al igual que con los videos, las fotografías se ofrecieron como evidencia de lo acontecido, pero pusieron en primer plano el rostro humano de la violencia. Asimismo, el privilegio de la foto fija para compartir la memoria contribuyó al desarrollo de la empatía en el público frente al restablecimiento de la credibilidad en lo visual, ya que estas se mostraron como documentos gráficos de la violencia, el sufrimiento y la injusticia.

3.1. El fotoperiodismo y la verdad

Para los comisionados de la CVR, las fotografías de *Yuyanapaq* fueron vehículos de la memoria que impresionarían al público. El archivo fotográfico sirvió como evidencia de lo ocurrido y como verdad conmovedora. Pero, ¿cuál es la relación entre la fotografía y la verdad? ¿De qué forma las imágenes impactan al espectador? Las imágenes de *Yuyanapaq* dan testimonio en tanto muestran que algo pasó, pero a la vez apelan a las emociones del espectador al representar el sufrimiento y el dolor de las víctimas. La búsqueda de la verdad como objetivo primario, la cual permeó el trabajo de la CVR desde un inicio, se hizo presente en el texto que prologa el libro de la exhibición, escrito por Salomón Lerner, presidente de la Comisión:

Optar por el recuerdo es al mismo tiempo escoger la verdad. Es una elección moral que implica valentía y madurez. La verdad es un bien complejo, que si de un lado trae alivio, de otro lado llega cargado de exigencias y retos. Quien se decide a favor de la verdad, ha de saber colocarse a la altura de los desafíos que ella trae consigo. Y el primer paso en ese camino es reconocer que la búsqueda de la verdad no es profesión ni tarea que pueda realizarse solamente contando con los mejores medios científicos y técnicos. Reclama que la asumamos como un deber y sobre todo como una pasión. (“Prefacio” 17)

Al igual que con el *Informe Final* de la CVR, los comisionados comprendieron la muestra fotográfica como una apuesta por el recuerdo, esta vez, hecho imagen. Observar las fotografías, entonces, significaba a su vez contemplar la verdad, y este acto era en sí una elección moral que todo ciudadano debía realizar. Sin embargo, cabe preguntar: ¿Cuál es el significado de lo sucedido en el Perú? ¿Cuál es la verdad? ¿Dónde se encuentra? ¿En el testimonio de las víctimas o en la imagen conmovedora?

Como se sabe, el *Informe Final* fue rechazado por algunos sectores de la sociedad peruana. A partir de su presentación, ningún partido político realizó una autocrítica, algunos grupos se encargaron de denigrarlo sin reflexionar sobre sus resultados y los movimientos de derechos humanos no lograron articularlo en sus demandas. Como ya he señalado, el *Informe Final* ha tenido triunfos significativos en la lucha política (ver capítulos 1 y 2). Sin embargo, en el contexto de *Yuyanapaq*, se debe señalar que el *Informe Final* por sí solo no logró producir una verdad que todos los ciudadanos peruanos pudieran reconocer como tal, mucho menos una verdad donde pudieran reconocer también su propia culpa. Esto se debe a que las comisiones de la verdad, como bien dice Tristram Hunt, deben ser vistas como eventos históricos y no como fuentes históricas (Hayner 84). Los hallazgos de una comisión de la verdad no constituyen “the irrefutable history of the past” (84). Priscilla Hayner enfatiza este punto que acaece a todas las comisiones de la verdad:

Defining truth is contentious. It is impossible for any short-term commission to fully detail the extent and effect of widespread abuses that took place over a period of many years, or, for most, to investigate every single case brought to it. However, it can reveal a global truth of the broad patterns of event, and demonstrate without question the atrocities that took place and what forces were responsible. If it is careful and creative, it can also go far beyond simply outlining the facts of abuse, and contribute to a much broader understanding of how people and the country as a whole were affected, and what factors contributed to the violence. This cannot be the whole truth – that is impossible to provide in one report. But it can hope to represent a broad – and specific – truth that will be accepted across society. (84)

En el caso peruano, el *Informe Final* presentó justamente este fenómeno: “a broad – and specific – truth”, por lo que generó disputas y tensiones sociales. Sin embargo, la muestra fotográfica *Yuyanapaq* fue un gran éxito que congregó a muchos visitantes durante meses, y que ha seguido convocando a diversos públicos en su nueva casa, el Museo de la Nación. La verdad de *Yuyanapaq*, que se puede considerar como el informe visual de la CVR, no ha sido tan polémica como la del informe escrito. Esto quizás porque, como dijo Susan Sontag, “a la hora de recordar la fotografía cala más hondo” (*Ante el dolor de los demás* 26).

El trabajo de la CVR se dio en un contexto en el que la indiferencia de gran parte de la población urbana se sumó a los intereses de algunos de los actores políticos que tuvieron responsabilidad durante los veinte años del conflicto armado y que encontraron difusión a sus planes de anti-memoria en la prensa. En parte, es por esto que la CVR tuvo una oposición política y mediática continua que intentaba desautorizar sus resultados ante la opinión pública, incluso antes de que estos fueran presentados, atacando sobre todo a sus comisionados personalmente. En los últimos meses de trabajo, la comisión aparecía constantemente en las noticias, bajo el ataque de los que se oponían a su labor por favorecer a “terroristas” (Hayner 38). Como primera respuesta, la CVR apeló al recurso audiovisual para expresar el punto de vista de las víctimas y sensibilizar a la opinión pública a través del entendimiento del conflicto armado como una “tragedia compartida”. Este proyecto se dio a cabo a través de audiencias públicas efectuadas en diferentes partes del país y televisadas en su mayoría por canales estatales y de cable.¹

El proceso de invitar a víctimas de la violencia para que testimoniasen frente al país se había dado con la comisión sudafricana, mas nunca antes con ninguna de las comisiones de la

¹ Para más información sobre las audiencias públicas, ver el capítulo 2.

verdad en Latinoamérica.² Sin embargo, los comisionados vieron estos procedimientos como una obligación moral hacia las víctimas. Desde un inicio, escucharlas se convirtió en el trabajo central de la CVR, y para ellas, compartir su testimonio públicamente simbolizó el reconocimiento de su ciudadanía. Las audiencias públicas demostraron por primera vez que el sufrimiento de las víctimas de la violencia ocupaba un espacio principal, lo que empoderó sus demandas. Además, las audiencias hicieron al público partícipe del proceso de dar testimonio y a su vez promovió la observación de que la violencia que toleró una parte de las comunidades andinas fue una herida que afectaba a la sociedad entera y no solo a un pequeño sector de la población. La sociedad debía reconocer los crímenes del pasado, repararlos y procurar cambiar las condiciones que los permitieron. Sin embargo, pese a ser esta la intención de la CVR, las audiencias no llegaron a tener el impacto deseado debido a la reticencia de la mayoría de los medios para recordar el conflicto. Muchos canales estaban aún en 2003 bajo la propiedad de empresarios que habían tenido tratos con Fujimori y Montesinos, por lo que solo un canal público y un canal de cable transmitieron las audiencias, pero no de forma sistemática, sino más bien de manera intermitente y parcial.

En segundo lugar, la CVR propuso la creación de un “lugar de la memoria” en la capital en el que fuera posible visualizar la violencia que ocurrió en diferentes partes del país. La exposición fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* fue el resultado de dicho proyecto. La muestra fue inaugurada el 9 de agosto de 2003, tres semanas antes de que se presentara oficialmente el *Informe Final* de la CVR. En el discurso simbólico de la Comisión, Lerner señala la importancia del fotoperiodismo para probar que los eventos trágicos del conflicto armado en efecto

² La comisión sudafricana tomó el testimonio de 21.000 víctimas y testigos, 2.000 de los cuales aparecieron en audiencias públicas. La cobertura mediática de estos eventos fue intensa, transmitiéndose por radio por lo menos cuatro horas al día. Asimismo, el programa televisivo *Truth Comission Special Report* de los domingos se volvió uno de los más vistos en el país (Hayner 28).

sucedieron y tuvieron consecuencias graves en la población. Las fotografías de la muestra debían evocar una respuesta emocional en aquellos que no tuvieron una experiencia directa de dolor y sufrimiento. Así lo indicó Lerner en la presentación:

La Comisión de la Verdad y Reconciliación ha encontrado en el periodismo fotográfico de los años de violencia un legado invaluable para reconstruir, a partir de la memoria espiritual que se vale de los ojos, esa historia nuestra que no debemos olvidar ni dejar abandonada a la indolencia... Rostros de desolación y perplejidad ante la tragedia capturados para siempre, manos cuarteadas por el trabajo que nos muestran abiertas y desoladas la pequeña imagen del familiar desaparecido y así como ellas otras escenas que llevan todas una misma leyenda: no consentir en el olvido interesado o indiferente, escribir nuestra historia que adviene bajo el signo de un mandato moral perentorio: que el horror no regrese, que la memoria del dolor se vea trocada en esperanza, que la vida en el Perú transcurra bajo el signo de la solidaridad y la justicia. (“Presentación: El legado visual”)

De esta forma, la narrativa de la exposición pretendió fortalecer a la sociedad, aunque tuviera que escarbar en los horrores del pasado. Lo más importante es que la Comisión vio la presentación de la muestra, según las palabras de Lerner, como el inicio del “proceso ya imparable de entrega de su informe final a la Nación” (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”). En otras palabras, *Yuyanapaq* era como un preámbulo del *Informe Final*. La muestra también constituía “un último gesto de dignificación pública de las víctimas, similar en su espíritu, si bien diferente en su forma, al que inicia con audiencias públicas” (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”).

Acaso la meta principal de *Yuyanapaq* fue la de diseminar la información del *Informe Final* de una manera visual, no letrada, que comunicara la dimensión de las consecuencias de la violencia y las circunstancias que la permitieron. El blanco de su audiencia fueron los diferentes sectores sociales que habían apoyado la represión y el olvido propagados durante la época de Fujimori. Por lo tanto, su narrativa fue dirigida para el grupo que Elizabeth Jelin describe en *Los trabajos de la memoria*:

quienes no tuvieron la “experiencia pasada” propia. [...] Para este grupo, la memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as “otros/as”. Los sujetos pueden elaborar sus memorias narrativas porque hubo otros que lo han hecho antes, y han logrado transmitir las y dialogar sobre ellas. (66)

Yuyanapaq evocó y ubicó las huellas del pasado en un marco que les dio sentido para así construir una contramemoria o lo que se llamó “memoria para la salvación” (63). A través de elecciones estéticas específicas que privilegiaron la imagen fija y el fotoperiodismo, la CVR fue capaz de crear una narrativa del trauma social que denominó su legado visual.

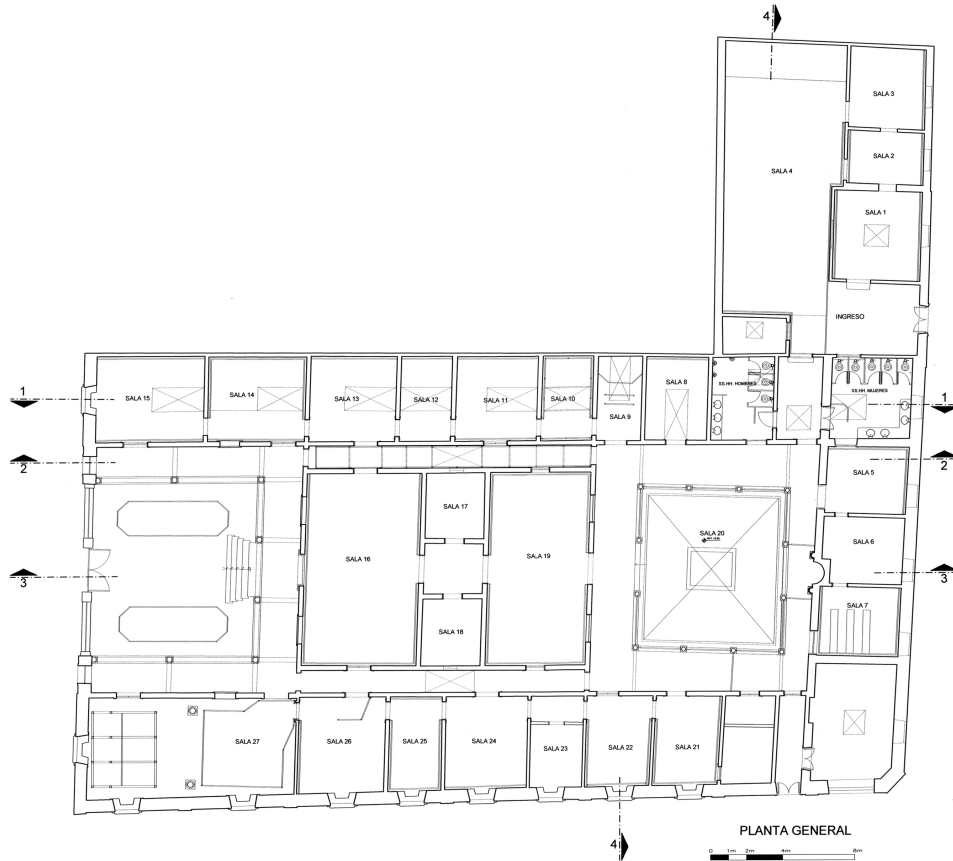
3.2. Museografía para el recuerdo

“Yuyanapaq” es una palabra quechua que significa “para recordar” pero, como indica Salomón Lerner, la palabra también puede traducirse como “despertarse” (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”). Ambos significados aluden a una forma de recobrar la conciencia y el control sobre las circunstancias del presente y del pasado. El subtítulo de la exposición, “Un relato visual del conflicto armado interno en el Perú”, presenta de manera explícita el propósito de mostrar fotografías de la violencia: contar la historia plasmada

en el *Informe Final* a través de imágenes. Otros nombres posibles para la exhibición fueron *Manchaytiempo* o “Tiempo de miedo” y *Yayanapayaq* o “Tiempo de la verdad”, pero las curadoras decidieron enfocarse en el recordar y en lo visual del recuerdo y la memoria, por lo que escogieron “Yuyanapaq” (Milton y Ulfe 214). La muestra original se estrenó en la Casa Riva Agüero en Chorrillos, Lima. Entre agosto de 2003 y marzo de 2005, *Yuyanapaq* fue visitada por más de doscientas mil personas.

Respecto del espacio físico en el que fue exhibida *Yuyanapaq*, sus curadoras Nancy Chappell y Mayu Mohana han indicado: “We had conceived of *Yuyanapaq* as an exhibition that would be shown in a space to which all Peruvians would feel they had access to” (59).³ Quizás este sea el punto de contención más fuerte debido a que la Casa Riva Agüero se encontraba en el distrito de Chorrillos, muy lejos de la población más afectada por la violencia. La intención detrás de esta elección fue hacer uso de las veintisiete salas interconectadas de la casona, que además estaba en ruinas. Su dueño, la Universidad Católica del Perú, accedió a prestársela a la CVR aunque la casa estaba en proceso de restauración. A pedido de la CVR, esta renovación fue postergada hasta después de que se cumpliera el tiempo de la exhibición. Según Chappell y Mohana, el estado de ruina de la casa proveyó un fondo metafórico para la muestra, creando paralelos entre el pasado y el presente, la destrucción y la cura (Saona 60).

³ Nancy Chappell trabajó en *El Comercio* como editora y fotógrafa y se graduó de la Universidad de Lima con un título en comunicaciones en 1988. Ha trabajado como editora y fotógrafa en una variedad de periódicos, revistas y agencias de fotografía en el Perú. Mayu Mohana es fotógrafa independiente y curadora. Creció en Chimbote y se mudó a la capital para asistir a la Universidad de Lima, donde recibió su licenciatura en comunicaciones. Cuando se graduó, en 1990, trabajó como fotoperiodista y editora gráfica por diez años, incluyendo en el periódico *El Comercio*.



Croquis de las veintisiete salas de la Casa Riva Agüero para uso temporal de la CVR.

El proyecto de *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero fue exitoso: en los diecinueve meses que se exhibió la muestra, la visitaron más de 200.000 personas (Chappell y Mohana 60). Luis Longhi, el arquitecto encargado de la museografía de la exposición, trabajó en la restauración y el montaje de la exhibición junto con las curadoras, de acuerdo con las demandas del Instituto Nacional de Cultura, que vela por la integridad de monumentos arquitectónicos como la Casa Riva Agüero (Longhi 74). En su condición de arquitecto, escultor y escenógrafo, Longhi se encontró con un verdadero desafío debido a que el cliente de este proyecto era el país y no había quien aprobara o desaprobara sus propuestas. Longhi explica que la muestra fue creciendo y encontrando una lógica “a través de una mezcla de intuición, sensibilidad e instinto” (74).



Fotografía: Susana Pastor. Sala de la exhibición en la Casa Riva Agüero.

Debido a que la Casa Riva Agüero es considerada un monumento arquitectónico de la nación, hacer que esta contenga la muestra fotográfica fue un reto de diseño en el que había que conciliar el trabajo de la CVR, la verdad de las fotografías, además de los sentimientos de una sociedad herida. El concepto general fue el de crear un paralelo entre la casa y el país, ambos en proceso de restauración. Y pese a la falta de consenso sobre lo ocurrido durante la época de la violencia, *Yuyanapaq* logró construir una narrativa con la que la mayoría de los visitantes estuvo de acuerdo: lo que pasó en el país fue, en efecto, una tragedia compartida. No sorprende que muchos de los comentarios en el libro de firmas para visitantes leyeran: “No sé qué decir, lo que pasó fue muy triste” (Poole y Pérez). Longhi confirma: “Es entonces cuando uno se da cuenta de que en el Perú consenso es una palabra que evoca algo vasto y lejano, algo que la muestra logra por fin evocar” (74).

Como era de esperarse, el proceso de selección de fotografías fue un proceso trabajoso, emocionalmente difícil y de larga duración. Las curadoras de la muestra indican que un equipo

de cuatro investigadores fotográficos se dedicaron a buscar por más de un año todos los archivos que pudiesen ofrecer un panorama visual de la violencia política. Se trataba de archivos de fotógrafos independientes, periódicos, revistas, agencias de noticias internacionales, álbumes de fotos familiares, iglesias, la policía e incluso las instituciones militares y organizaciones de derechos humanos. Esta búsqueda llevó a la creación del banco de imágenes de la CVR, con más de 1.700 fotografías, de las cuales Chappell y Mohana escogieron 300 para lo que devino la exposición *Yuyanapaq*. La página web dedicada al proyecto fotográfico de la CVR (<http://cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>) señala que el “legado visual” que resulta de sus investigaciones está compuesto por la exposición, el libro que reproduce una selección de las fotografías exhibidas y el banco fotográfico.

La CVR, siguiendo el propósito de su investigación, dividió veinte años de violencia política en cinco periodos: el inicio de la lucha armada (1980-1982), la militarización del conflicto (1983-1986), la violencia nacional (1986-1989), la crisis extrema, la ofensiva subversiva y la contraofensiva estatal (1992-2000). La conceptualización de *Yuyanapaq* siguió esta organización del conflicto, añadiéndole pasajes temáticos, como las imágenes de viudas y huérfanos de la guerra, la masacre de Barrios Altos y un homenaje a las víctimas. La última sala fue llamada “Sala Testimonios”, y en ella los visitantes podían escuchar una mezcla de voces discordantes mientras veían seis fotos carnet, en tamaño grande y suspendidas del techo, mostrando las víctimas del conflicto. Cuando los visitantes se acercaban a las fotos, podían escuchar la voz de los familiares de la víctima relatando cómo habían perdido a su ser querido. Cada cara – un estudiante, profesor, alcalde, líder popular y una ama de casa – actuaba como interrogante para los visitantes: ¿por qué los peruanos no habíamos tenido piedad o respeto por la vida de otros peruanos? (Saona 60).



Fotografía: Deborah Poole. Sala 27: “Sala Testimonios”.

Aunque la exposición principal de *Yuyanapaq* se inauguró en Lima, hubo muchos esfuerzos por llevarla a provincias y localidades internacionales. Una de ellas fue la exposición fotográfica “Yuyanapacha: Tiempo de la Memoria”, una muestra que contenía una selección de 37 fotografías de la exhibición matriz, que fue expuesta en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), donde inició su labor Abimael Guzmán. Asimismo, la exhibición fotográfica fue mostrada simultáneamente en las ciudades de Huánuco, Huancayo y Abancay, en la Casa de la Cultura de la Universidad Hermilio Valdizán y en la Sala de Exposiciones de la Municipalidad Provincial de Huancayo. Sin embargo, pese a este esfuerzo, no hubo voluntad similar en recrear el sentimiento de culpa compartida de la muestra original en la Casa Riva Agüero de Chorrillos. La intención de la CVR fue crear una conciencia colectiva que llegara a quienes no experimentaron los eventos por sí mismos para que así se identifiquen con las víctimas en vez de miraras como un “otro”. Es por esto que se dice que *Yuyanapaq* se orientó hacia adentro, hacia su propio contexto: un público urbano limeño evasivo del recuerdo,

que en buena parte había asimilado el discurso de Fujimori que minimizaba las violaciones a los derechos humanos porque las entendía como decisiones difíciles que el gobierno había tenido que tomar para defender la seguridad de la mayoría de sus ciudadanos.

El retrato del Perú plasmado en las fotografías de *Yuyanapaq* muestra una realidad nefasta. Casi todas las imágenes exponen divisiones sociales, raciales y regionales incontestables. Como ha observado Saona, las víctimas son, con pocas excepciones, indígenas y pobres, los soldados jóvenes y de piel oscura, y las autoridades más blancas y aparentemente pertenecientes a otra realidad (63). Los símbolos nacionales como banderas y uniformes contrastan con el nivel de pobreza extrema, por lo que representan lo inútil y absurdo que deviene el Estado para el mundo andino (63). La confrontación del público con esta evidencia visual de la división entre los unos y los otros, además de la incomodidad que causan estas imágenes, es presentada con la esperanza de que todos los peruanos reconozcan que su reticencia a “ver” había contribuido a los fracasos colectivos del pasado (64).



Fotografía: Manuel Vilca para *La República*. Leyenda: “Pareja de campesinos rinde manifestación ante un juez en Huamanga, Ayacucho, en mayo de 1984” (42).

La creación de una memoria colectiva y afectiva del conflicto se hizo posible a través de la selección de imágenes y la disposición física de la muestra. Como indican Erica Lehrer y Cynthia Milton en *Curating Difficult Knowledge*: “the goal of curatorial work is no longer simply to *represent* but to *make things happen*. Audiences are being transformed into participants in ever more dialogic curatorial experiments” (6; las cursivas son suyas). En el caso de *Yuyanapaq*, la motivación para perseguir este objetivo se encuentra en el prefacio a la primera edición de *Hatun Willakuy*, la versión abreviada del *Informe Final* de la CVR: “Este informe expone, pues, un doble escándalo: el del asesinato, la desaparición y la tortura masivos, y el de la

indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humana y no lo hicieron” (9). Por lo tanto, la curaduría de *Yuyanapaq* fue concebida no solo para representar la violencia, sino para alterar el patrón vigente de una parte de la población empecinada en ignorar u olvidar los eventos traumáticos del pasado. Esto también está presente en las palabras inaugurales de Lerner para la apertura de la exhibición:

Por lo pronto, esta exposición constituye ya un gran retrato que oponemos al rostro indiferente de nuestro país para que se encuentre duplicado en él. Las fotografías que aquí hemos reunido – rostros de pesar, cuerpos y espíritus martirizados, imágenes de abuso y humillación – no son en absoluto retratos de otros, seres ajenos de los que cabe compadecerse por unos minutos antes de seguir nuestro camino. Ellos, en su diversidad, o precisamente debido a ella, expresan una realidad de nuestra Nación que ya no podemos ignorar por más tiempo y revelan la existencia del Perú, tal vez con más fidelidad, y de seguro con más urgencia, que aquellas imágenes rutinizadas de nuestro país – piezas de museo, portentos arqueológicos, misterios icónicos – que se entregan en los folletos turísticos y en las enciclopedias. (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”)

Siguiendo a Margarita Saona, la exhibición de la Casa Riva Agüero es de particular importancia para el análisis de la muestra ya que su disposición y presentación fueron integrales para el entendimiento del proyecto original. La escenificación de esta muestra fue diseñada para establecer cómo debía experimentar la nación la visualización de las imágenes y formar una memoria colectiva y afectiva de la experiencia del conflicto. De hecho, la tesis central de *Yuyanapaq* proviene del *Informe Final* de la CVR: la incapacidad de ver el sufrimiento de las

víctimas contribuyó a la proliferación de la violencia durante los años ochenta. Por esta razón, el acto de mirar las fotografías del sufrimiento causado por la violencia lleva al público a compartir una memoria colectiva y consensual sobre los orígenes y causas de la guerra interna. De esta manera, el objetivo principal de la versión original de *Yuyanapaq* en la Casa Riva Agüero fue el de reflexionar sobre el tiempo de la violencia y el lugar de la memoria, sobre la verdad y el poder dentro de una narrativa colectiva. Las paredes derruidas de la casona sumergían a los visitantes en el deterioro y decadencia física, lo cual servía como analogía para la nación. Las fotografías, dispersas en las 27 salas de la casa y organizadas en orden cronológico, reflejaban la sociedad peruana y el país entero. Ambos lugares habían sufrido y estaban ahora en un periodo de recuperación y curación.

Cuando la muestra fue trasladada al Museo de la Nación en Lima en 2005, las curadoras trataron de preservar el mismo sentimiento de una nación en proceso de recuperación con el uso de cortinas de gaza y paredes de cemento. Sin embargo, la exhibición del Museo contiene menos fotografías, aunque estas corresponden más o menos a la muestra original. Además, la exhibición del Museo de la Nación cuenta con un centro de información y una sala para la reflexión que añadieron las curadoras para que los visitantes se puedan sentar y leer los comentarios de visitas anteriores, algunos de los cuales están escritos en las paredes. Como indican Cynthia Milton y María Eugenia Ulfe en “Promoting Peru”:

Yuyanapaq’s move to the *Museo de la Nación* placed the years of violence within a much larger historical continuum, since the *Museo de la Nación* houses exhibits of ancient Peruvian history. Guidebooks invite tourists to come to this museum to explore the ancient cultures of the Chimú, Chincha, Chachapoyas, Moche, and Inca, among others. Three floors of mainly ceramic artifacts, and a scale model of

Machu Picchu, overwhelm the visitor. Then, suddenly, the visitor jumps centuries and arrives in Peru of the 1980s amid scenes of political violence, unmentioned in the guidebooks under the entry for the *Museo de la Nación*. (225)

Debido a que la disposición y presentación de las imágenes de la Casa Riva Agüero no se trasladaron al Museo de la Nación, los visitantes del museo tienen una experiencia considerablemente diferente y pierden elementos claves de la muestra original. Sin embargo, debido a la falta de voluntad política para diseminar la investigación plasmada en el *Informe Final* de la CVR, la instalación de la muestra en el Museo de la Nación le da legitimidad a la labor de recordar, en oposición a los intentos de represión y olvido representados en los ataques a los hallazgos de la CVR. Milton y Ulfe afirman que “Yuyanapaq organizers hope eventually to move the exhibit to a more permanent home as part of the Memoria de la Avenida Project in El Campo de Marte, the location of the Ojo que Lloro monument” (217). De acuerdo con los términos de la renovación del convenio de cooperación interinstitucional suscrito entre la Defensoría del Pueblo y el Ministerio de Cultura, *Yuyanapaq* permanecerá en el Museo de la Nación hasta el 2026.

Sobre la selección de las imágenes, se debe enfatizar que Chappell y Mohana buscaron crear una exhibición que funcionara como evidencia, pero que también fuese estéticamente agradable. Las curadoras evitaron imágenes con evidencia más explícita de la violencia porque pensaron que el público no gustaría de mirar las imágenes más gráficas y sangrientas. Este esfuerzo por no repeler a su audiencia fue difícil, pues los archivos las presentaron con imágenes variadas, muchas de las cuales eran horribles. La gran mayoría de las fotografías recuperadas en los archivos de la policía, el ejército o la iglesia habían sido tomadas con objetivos forenses y escribían una crónica gráfica de actos violentos. Por lo tanto, el proceso de curación fue

subjetivo, respondiendo a la construcción de una narrativa de la realidad histórica que tuviese en cuenta cierto nivel de belleza que agradara al público. Las fotos, en esencia, fueron tomadas de su contexto original y reubicadas dentro de una narrativa específica, sin dejar espacios para otras experiencias o interpretaciones.

3.3. Curadoras de la memoria

La labor de construir un memorial de veinte años de violencia basado en fotografías presentó una difícil interrogación, según indican Chappell y Mohana en *Yuyanapaq. In Order to Remember*:

Peru did not need a photographic chamber of horrors, but a sanctuary of truth. Paradoxically, such a place would have to be both a repository for pain and a place that could attract visitors and sustain them during their confrontation with the terrors of the past. The situation called for art to serve as a palliative against pain; aesthetics and history would be combined to evoke a response of compassion, solidarity, and reconstruction. (54)

Las preguntas principales, entonces, fueron: ¿cómo crear una memoria visual sin fomentar a su vez más amargura en una población traumatizada y herida? Para responderlas, es necesario destacar que *Yuyanapaq* fue realizada por dos curadoras independientes y no por los comisionados de la CVR, un detalle que a menudo se pasa por alto. Esto indica que la exhibición no fue hecha para reflejar los deseos de los sobrevivientes o los familiares de las víctimas, siguiendo el caso de las audiencias públicas, sino que se privilegió la perspectiva de las curadoras. Casi todas las imágenes de *Yuyanapaq* fueron escogidas por ser visualmente aceptables para el público. Las curadoras estaban comprometidas con desarrollar una forma

visual de comunicación que tuviera un impacto, que hiciera que la población urbana se preocupe y recuerde, por lo que escogieron fotografías que creyeron se volverían icónicas del conflicto. Sin embargo, como *Yuyanapaq* es identificada como parte de la CVR, el proceso curatorial de filtración, planteamiento y presentación de una u otra fotografía dio forma a la percepción del público sobre la comisión y sobre el conflicto mismo. Esto, por su parte, es contradictorio con los objetivos de la CVR: escuchar y coleccionar testimonios de los sobrevivientes para construir una narrativa del conflicto más inclusiva que la propagada por el gobierno de Fujimori. Las historias y las voces de las víctimas no son las que predominan en la exhibición de *Yuyanapaq*. Los íconos de *Yuyanapaq* no son las fotografías que demuestran los aspectos más álgidos de la violencia, sino aquellas más emotivas o simbólicas.

Una de las imágenes escogidas para la exhibición y el libro impreso que acompañó la muestra fue tomada por la fotógrafa peruana Vera Lentz en Ayacucho en 1984. Esta imagen está en la portada del libro y se reproduce en la propaganda para la película de Pamela Yates, *State of Fear* (2005). La fotografía en blanco y negro muestra un par de manos pequeñas sujetando gentilmente una fotografía aun más pequeña. La fotografía tamaño carnet, que parece destinada a una documentación oficial, muestra el perfil de un hombre, vestido con camisa y saco, con el cabello peinado hacia atrás. Las manos que sostienen la foto están desgastadas, con pedazos de tierra en sus grietas, en sus dedos y en sus uñas. Estas manos no son las de un ciudadano, sino de alguien que trabaja y vive íntimamente con la tierra. Situadas en el contexto de *Yuyanapaq* y la guerra interna en el Perú, las manos parecen pertenecer a un indígena, que sufre por la muerte de un ser querido, uno que el público piensa ha perdido en el conflicto.

Esta fotografía fue escogida y se convirtió en un ícono porque es impactante y emotiva. La imagen no nos dice de quién son las manos, cuántos años tiene la persona, ni siquiera si son

las manos de una mujer o de un hombre. Al leer a leyenda de la foto, nos enteramos de que las manos son, en efecto, las de una mujer, pero no sabemos cuál es su relación familiar con el hombre de la foto. Sin embargo, la fotografía transmite el luto, la pérdida, el amor y el sufrimiento, simbólica de las muertes de muchos y de los desaparecidos en los Andes durante el conflicto armado interno. Las manos de la foto son las manos de todos los sobrevivientes que perdieron a un ser querido y el hombre en la foto carnet es a su vez todas las víctimas.



Fotografía: Vera Lentz. Leyenda: “Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984” (126).

La primera fotografía de la exposición de la Casa Riva Agüero muestra una fotografía dentro de una fotografía. Se trata de un hombre con la mirada hacia abajo, enrollando un retrato ampliado del expresidente Belaúnde en medio de las ruinas del Consejo Municipal de Vilcashuamán. El retrato de Belaúnde es anacrónico porque obviamente no corresponde al momento de la violencia, sino a su primer gobierno (1963-1968). En el marco lateral izquierdo se ve una puerta abierta a través de la cual penetra la luz. El piso está lleno de escombros. ¿Qué

está haciendo este hombre-sobreviviente en ese lugar? ¿Qué representa la fotografía del expresidente?



Fotografía: Óscar Medrano para *Caretas*. Leyenda: “Un retrato del presidente Fernando Belaúnde es recuperado luego del ataque senderista contra el local del Consejo Municipal de Vilcashuamán, Ayacucho, 1982” (29).

Por un lado, la presencia de las ruinas en la fotografía misma es una alegoría que representa la memoria de un conflicto que dejó escombros físicos y emocionales en un país donde una gran cantidad de ciudadanos fue indiferente al sufrimiento de los más pobres. La fotografía-retrato de un expresidente, al revés, simboliza la ausencia del gobierno y colapso de la comunidad por la violencia. Las ruinas también evocan el estado de excepción que se vivió durante el segundo gobierno de Belaúnde (1980-1985), cuando cedió el control de la situación al ejército, a sabiendas de los abusos que se cometían en diversas localidades de la provincia de Ayacucho. Durante el estado de excepción, el derecho de los ciudadanos de Vilcashuamán, entre otros pueblos, fue suspendido para garantizar la continuidad e incluso la existencia del derecho mismo. La recuperación del retrato puede considerarse como un interés del hombre por preservar

su ciudadanía, recogiendo el único vestigio del Estado que le queda: la foto de su presidente. La imagen es un comentario sobre la institucionalidad en el Perú, que vivió a espaldas de Vilcashuamán, un lugar claramente olvidado. La imagen del presidente está en las manos del hombre, mientras que el marco yace vacío en la pared en ruinas precisamente porque el hombre quiere guardar la imagen. Al conservar el retrato, la fotografía parece cuestionar si la responsabilidad del presidente puede ser eximida al menos por una parte de la población.

Otra fotografía icónica de la muestra es la de un hombre, campesino de Iquicha, Huanta, que aparece mirando directamente a la cámara, con un pedazo de gaza cubriendo parte de su frente y su ojo derecho. La cara del hombre cubre la mayoría del marco de la foto y su mirada interpela al espectador. Su boca, seria y asimétrica, está caída por la parte derecha de su rostro, el mismo lado donde predomina la gaza. El hombre se ve física y emocionalmente exhausto. En el contexto de *Yuyanapaq*, el público lo reconoce como otra víctima de la violencia, su mirada fija testigo de los horrores que lo rodearon. En la muestra de Chorrillos esta foto fue colgada frente a una piscina reflejante, con una leyenda que leía: “En el Hospital Regional de Ayacucho, Celestino Ccente, un campesino natural de Iquicha, Huanta, se recupera de las heridas que le infligieron los senderistas en 1983. La tela cubre un corte perpetrado con machete” (*Yuyanapaq* 48).



Fotografía de Óscar Medrano para *Caretas*.

La fotografía de 1983 tomada en Huamanga nunca fue publicada y ha sido el origen de una gran controversia para las curadoras de *Yuyanapaq*. Cuando Medrano tomó la foto, también sacó una serie de otras fotografías que mostraban al hombre con la venda levantada, mostrando su ojo desfigurado. Mohana explicó por qué escogieron la versión vendada de la siguiente manera: “For us, this photo dignifies the victim. And the other one documents the evidence of what happened, of the pain. But you can still see the pain in this eye. And for us, this one is much stronger than the other. We made decisions like this all the time” (55). La otra fotografía a la que alude Mohana es una versión de la misma, pero sin la venda.



Edmundo Camana, alias Celestino Ccente, frente a la piscina reflejante de la Casa Riva Agüero.

En 2008, el presidente de la Comisión de Defensa del Congreso, Edgard Muñoz, denunció la manipulación de las imágenes que conformaban la muestra de la CVR. La foto de Edmundo Camana, quien se escondió bajo el seudónimo de Celestino Ccente por miedo a una represalia de Sendero Luminoso, fue atacada por el congresista Edgar Núñez en 2009, quien dijo que el machetazo sufrido por Camana era más bien un orzuelo. Camana era un sobreviviente de la masacre de Lucanamarca, donde murieron 69 campesinos a manos de Sendero Luminoso con

machete el 3 de abril de 1983. Fue por este hecho que Abimael Guzmán y su compañera Elena Iparraguirre fueron condenados a cadena perpetua como autores intelectuales de la masacre. Lo lamentable del ataque de Núñez no fue solo el intento de desmentir a la CVR con una acusación ridícula, ya que la foto referida fue tomada por un fotógrafo independiente y para una revista que precedía la creación de la CVR por más de 25 años. La acusación de Núñez también apuntaba a que la víctima no había recibido una compensación por parte del gobierno o de la CVR para de esta forma socavar la autoridad de la Comisión. La ligereza de su denuncia tenía como telón de fondo no solo un proyecto de ley para ofrecer amnistía a los miembros del ejército y la policía que enfrentaban juicios por violaciones a los derechos humanos, sino también la posible inclusión de la muestra en el entonces nuevo Museo de la Memoria.⁴

Este incidente destaca la evaluación que hace Margarita Saona sobre la relación entre la verdad y la fotografía en “The Knowledge that Comes from Seeing: *Yuyanapaq* and the Peruvian Truth Commission”, donde la autora pregunta: “What is the relationship between photography and truth? How do images impact viewers? Is it ethical to display images of pain and suffering?” (212). Como respuesta, Saona propone el término “heteropathic memory” (213), acuñado por Marianne Hirsch y Kaja Silverman. Con esta expresión, se refieren a la idea de que una persona puede “recordar” experiencias que no son propias; es decir, exactamente el reto de la CVR, que trataba de transmitir la experiencia del trauma a aquellos que no lo habían experimentado (213). Saona explica que las fotografías de *Yuyanapaq* sirvieron como evidencia, pero también apelaron a la emoción del espectador al representar sufrimiento y resistencia.

La muestra fotográfica y la construcción de una narrativa a partir de ella forma parte de un discurso en el que la fotografía se toma como prueba de que un evento trágico sucedió y a la

⁴ A partir de diciembre de 2011 se llama Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. El museo esta ubicado en el distrito de Miraflores, en Lima, y fue inaugurado el 17 diciembre de 2015 durante el gobierno del presidente Ollanta Humala.

vez evoca una respuesta emocional para aquellos que no sufrieron esta experiencia en carne propia. Como indica Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, “Las fotografías son un medio que dota de ‘realidad’ (o de ‘mayor realidad’) a asuntos que los privilegiados o meramente indemnes acaso prefieren ignorar” (14). *Yuyanapaq* calza en esta definición porque llama nuestra atención a la representación de la verdad a través de la fotografía, al papel de los espectadores de la violencia y a la capacidad de las imágenes para involucrar a los espectadores en la creación de una memoria colectiva. Lo indica Sontag: “Para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han de conmocionar” (72). El problema es que esta conmoción es temporal y puede extinguirse. Incluso si no ocurre así, existe también la posibilidad de no mirar. Como dice Sontag: “La gente tiene medios para defenderse de lo que la perturba” (73).

Entonces, ¿es correcto afirmar que la gente se acostumbra a ver imágenes horribles y por lo tanto pierde la sensibilidad necesaria para actuar? (74). Sontag dice que no: “Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender” (79). Sin una narración, Sontag indica: “Mira, dicen las fotografías, *así* es. Esto es lo que hace la guerra. Y *aquello* es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmiembra. La guerra *arruina*” (14; las cursivas son suyas). Las fotografías de lo atroz, según Sontag, pueden producir reacciones opuestas. Una llamada a la paz, otra a un grito de venganza o simplemente a la conciencia de que suceden cosas terribles. Existe, entonces, el peligro de que si solo se recuerda la foto y no la historia que está detrás, si se obvia el recuerdo de la anécdota de cada muerte o violación a los derechos humanos en particular y se recuerda solo el marco que originó indirectamente el conflicto, la guerra no se considerará como un momento de barbarismo donde el blanco son los ciudadanos.

¿Qué implica protestar por el sufrimiento, a diferencia de reconocerlo?, pregunta Sontag (41). La piedad, la compasión y la indignación son emociones inestables que necesitan traducirse en acciones o se marchitan (87). En este sentido, Sontag señala que un posible problema es que el espectador solo recuerde las fotos que observa y no el dolor del otro a través de las fotos, ni lo que en efecto sucedió para producirlas. Es decir, que el espectador solo se conmocione, que reaccione en contra de la guerra o la violencia en general, pero que no vaya más allá de ese aborrecimiento, y que no haga una reflexión sobre los factores que provocaron lo que se ve en la imagen.

A pesar de que las fotografías de *Yuyanapaq* dieron a conocer la barbarie que se desató en las zonas más alejadas a la capital y abrieron los ojos de los compatriotas que se habían desentendido del conflicto, estas no llegaron a incitar la reflexión, sino más bien, fueron vehículos de conocimiento histórico. Las emociones de conmoción y de catarsis, positivas en sí, se extinguieron rápidamente porque no existió “nada que ‘nosotros’ podamos hacer [...] entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos” (Sontag 88). Ser conmovido, pues, no es necesariamente mejor o peor, la pregunta es qué hacer – específicamente – con las emociones que han despertado las fotos (87).

La CVR demostró ser consciente de los peligros del uso del periodismo fotográfico, pero la elección de crear un “legado visual” asume por lo menos un nivel de transparencia en las fotografías que selecciona para poder representar la realidad. Según Saona:

The TRC’s approach to photography relies primarily on the assumption that photographic images represent reality. The fact that they also have an emotional appeal does not deny the fact that there are actual objects, people, and situations depicted in photographs. This is not a naive position. While the distrust of images

and the representation of reality permeated postmodern theory during good part of the twentieth century, the analysis of the photographic image is now recovering the ties between reality and its representation. (215)

Mientras que es cierto que el encuadre de una foto, así como el punto de vista del fotógrafo, tienen que ser considerados al mirar una fotografía como representación de la realidad, la principal objeción a la “realidad” de una fotografía no se trata de que puedan ser alteradas o editadas. El problema existe en su proliferación masiva, en la reproducción interminable, en la generación de copias que están más y más lejos del evento real que supuestamente deben representar. Este argumento remite a lo que dice Walter Benjamin sobre la reproducción mecánica de la obra de arte y el aura que el espectador experimenta frente al original. Esto es algo en lo que Sontag ha ahondado, en el sentido que temía un entumecimiento hacia las cosas que las imágenes deben de representar.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, Benjamin afirma que “No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos”, ya que “El valor del culto a la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos” (58). Según Benjamin, el retrato es capaz de manifestar la unicidad de la fotografía o el aura a través del rostro humano, por lo que fue favorecido en los inicios de la fotografía. La reproductibilidad de las fotografías frente a la demanda por “acercarse a las cosas” por parte de las masas contemporáneas, superaba su aura, es decir, su unicidad o autenticidad como original o pieza única (47). La necesidad de apoderarse del objeto retratado en su más próxima cercanía, aunque sea una copia o reproducción, parece ir por encima de la unicidad de cada suceso (47). Como indica Benjamin, en las primeras fotografías, “el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano” (58). Cuando la fotografía

es desprovista del ser humano es cuando “el valor de la exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor del culto” (58). Estas fotografías exigen que su interpretación se haga con un sentido determinado, inquietando al espectador a que encuentre una determinada vía de acceso a ellas (58). Es aquí que “los pies de foto se vuelven por primera vez indispensables” (59). Debido a que *Yuyanapaq* es una exposición de fotos hechas por diferentes fotógrafos y recolectadas de diferentes archivos, las imágenes presentadas no fueron vistas inmediatamente después de ocurridos los hechos. Muchas de sus fotografías, la mayoría, no habían sido publicadas antes. Por lo tanto, no hubo con *Yuyanapaq* una obligación de ver lo atroz “porque algo había que hacer, en ese mismo instante” (Sontag 80). Por el contrario, los espectadores fueron conminados a “responder a una muestra de fotos de horrores pretéritos desconocidas hasta entonces” (80). Esto hizo que los pies de foto fueran integrales en la curaduría.

Las ideas de Benjamin sirven para la consideración de *Yuyanapaq* debido a que como muestra fotográfica presenta ambos patrones. La gran mayoría de las fotografías son retratos de ciudadanos o víctimas de la violencia en primeros planos o de multitudes en las que se pierde el sentido de la foto sin una explicación. Lo advertía también Sontag: “Ya sea que la fotografía se entienda como objeto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido – y la respuesta del espectador – depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras” (31). En el caso de las multitudes de conmocionados neoyorquinos que fueron a ver “Aquí está Nueva York” a lo largo del otoño del 2001 no hubo necesidad de pies de foto, ya que estos “Tenían, si acaso, sobrada comprensión de lo que estaban viendo [...]. Pero algún día harán falta los pies, por supuesto” (31). Las atribuciones de las curadoras, los recuerdos equivocados de los visitantes, los nuevos usos ideológicos de las imágenes son los riesgos de una muestra como *Yuyanapaq*. Serán éstos los que distingan sus fotografías (31). Más importante, como todas

las fotos de *Yuyanapaq* fueron escogidas para formar parte de una exhibición para un público determinado, es decir, para crear conciencia y leerse según el guión museográfico, los pies de foto en efecto buscaron impactar al espectador a través de la revelación del rostro de un conciudadano, que bien hubiera podido ser el espectador.

No obstante estas críticas, es evidente que *Yuyanapaq* catalizó el impulso para recordar iniciado por el *Informe Final* de la CVR y demostró que sí era posible recordar de forma no lingüística. Esto es muy significativo en el Perú debido a la pluralidad de idiomas y niveles de alfabetismo. Sin aminorar el impacto de otras iniciativas artísticas para recordar el pasado que preceden a *Yuyanapaq*, el impacto del legado visual de la CVR fue no solo el de dar a conocer la historia de manera sensorial, sino abrirle las puertas a otras formas de crear memoria colectiva e incluso acrecentar la recepción de los trabajos creados antes de la CVR que no habían logrado una audiencia amplia.⁵ Así, pese al debate que puedan generar su guión y su curaduría, la muestra ha servido para aprovechar la importancia de las artes para recordar el pasado.

3.4. Visibilizando a las víctimas

En primer lugar, el trabajo de la CVR con *Yuyanapaq* le dio visibilidad a las víctimas, ofreciéndoles un espacio para comunicar su sufrimiento al resto del país, similar en espíritu a su trabajo con las audiencias públicas. De hecho, la exposición de imágenes se conceptualizó como una continuación de las audiencias públicas debido a que ambas acciones tuvieron como centro

⁵ Por ejemplo, la intervención *Diez cantutas* de Ricardo Wiesse en Cieneguilla en homenaje a los estudiantes y profesor de la Universidad Nacional de Educación asesinados por el Grupo Colina en 1995 o los retablos de Edilberto Jiménez, que datan de 1973-2007. Jiménez es antropólogo de profesión, y autor de uno de los mejores libros sobre las violaciones a los derechos humanos durante la violencia política: *Chungui: Violencia y trazos de memoria*. La mayoría de sus retablos se han enfocado en representar el horror de la violencia. Sus retablos son testimonios que se sitúan fuera de la estética clásica del arte tradicional retablista. Sus impactantes imágenes utilizan diversos recursos para narrar una situación de horror que por definición es inenarrable.

la reivindicación de las víctimas. Afirma Lerner: “En efecto, si en las audiencias quisimos hacer llegar al país las palabras silenciadas del dolor, hoy queremos que él vea con detenimiento y con respeto esos rostros que antes no ha querido mirar” (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”). De esta forma, los comisionados entendieron las fotografías incluidas en la muestra como “una dilatación del tiempo, un pasado que se impone en nuestro presente para llamarnos la atención y, por qué no, para despertarnos”. Y fue precisamente este despertar el que Lerner propuso como el servicio a rendir por parte de la CVR a la sociedad peruana. Como declara en su discurso de presentación: “Queremos removerla e inquietarla para que abra los ojos y comience a reconocerse a sí misma en los hechos que le tenemos que contar”.

Precisamente en este discurso de inauguración queda marcado el contexto de una campaña de desprestigio por la que pasaba la CVR frente a su inminente presentación del *Informe Final*, en donde expondría una verdad sobre la violencia que muchos actores políticos estaban interesados en mantener silenciada:

En las últimas semanas se oyen muchas conjeturas y propuestas respecto del destino del informe final de la Comisión. Hay quienes aseguran que no es momento oportuno para exponer la verdad, concediendo, sin darse cuenta de ello, que en efecto existe una verdad que sacar a la luz. Otros afirman que el destino adecuado para esa verdad – la contenida en nuestro informe – es el quedar archivada en alguna gaveta porque, se alega, ni siquiera en democracia la ciudadanía tiene derecho a conocer los asuntos que le conciernen. Nosotros sostenemos que ninguna de esas posturas es aceptable para un país que, una vez más, procura consolidar el Estado de Derecho y brindar a sus ciudadanos la posibilidad de una vida digna y honorable. Por ello, queremos que sepan, amigos,

que este 28 de agosto la Comisión de la Verdad y Reconciliación hará de conocimiento público su informe final y que no habrá amenaza directa o disimulada, que no habrá campaña de descrédito ni intento de soborno que sea capaz de desviarnos del cumplimiento de la tarea para la que fuimos convocados: decir a todos nuestros compatriotas, sin exageraciones pero también sin subterfugios, la verdad sobre lo ocurrido durante esas dos décadas de horror que transcurrieron entre los años 1980 y 2000. (“Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”)

Como vemos, la ceremonia de inauguración de *Yuyanapaq* sirvió como preparación para la entrega del *Informe Final* a la nación. Al inaugurar la exposición, Lerner y los comisionados presentaron las fotografías como “documentos gráficos de la violencia”, “los rostros del sufrimiento y la prueba visible de las injusticias cometidas”. Asimismo, Lerner desacredita directamente a los políticos que cuestionaban de manera prematura el *Informe Final*, con el argumento de haber sido elaborado sobre la base de testimonios de dudosa credibilidad. La respuesta oficial a estas acusaciones fue la de invitar a aquel posible detractor a que visite la muestra fotográfica para que vea “las evidencias de esa verdad que pretende desconocer o rebajar a simple opinión”. Según Lerner, las imágenes allí contenidas ofrecían “un testimonio que ni siquiera la persona más insensible y tozuda debería atreverse a ignorar”.

En su prefacio al libro impreso que acompaña la muestra *Yuyanapaq*, Lerner se refiere a la importancia de la palabra viva de las víctimas en la trayectoria de la Comisión y destaca el poder de la enseñanza de las imágenes (18). El fotoperiodismo, concebido como un registro de los hechos, pasa a ser un comentario de los hechos que captura y preserva para el futuro. La intención de *Yuyanapaq* fue crear una memoria colectiva y presentar a la ciudadanía con un

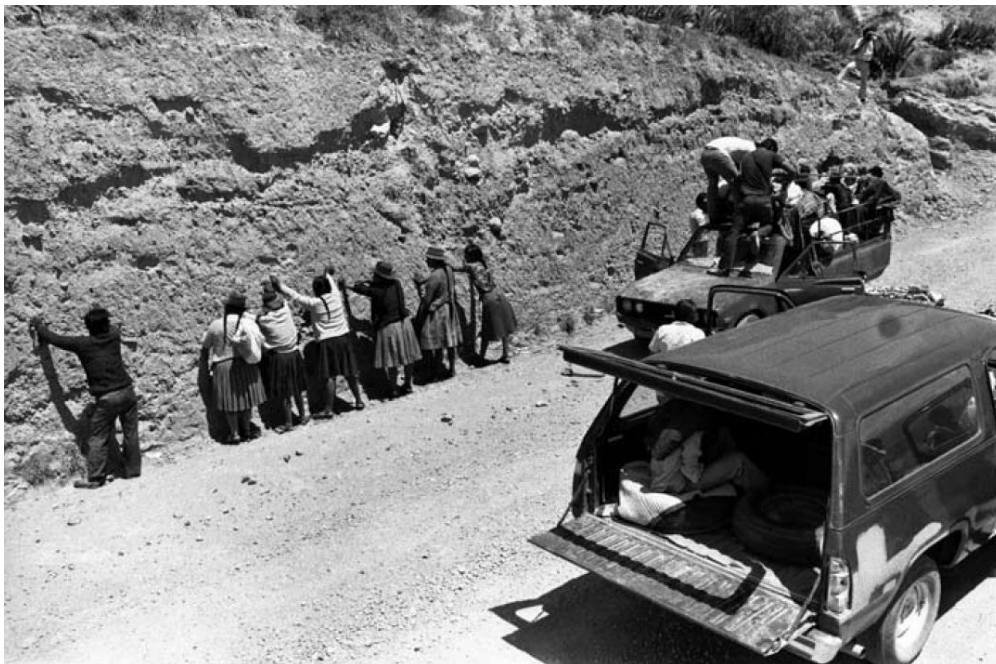
legado visual pensado especialmente para aquellos que no vivieron el conflicto y no se enteraron de lo que estaba pasando en su propio país debido a la indiferencia de su clase social. En *Yuyanapaq*, las fotografías quieren estimular la culpa, como se ve en las de Carlos Bendezú para *Caretas*, en la que cuelga un perro muerto de un poste de alumbrado. La leyenda de la fotografía dice: “El 26 de diciembre de 1980, perros muertos aparecen colgados de los postes de alumbrado público de algunas esquinas del centro de Lima. Los animales portaban carteles con la inscripción: ‘Teng Hsiao Ping, hijo de perra’” (30). La guerra interna se había presentado también en la capital en 1980, el mismo año en que el PCP-SL inició su lucha armada con la quema de ánforas electorales en el departamento de Ayacucho. Sin embargo, la foto recuerda que la intimidación senderista fue tomada de forma ligera y como un caso aislado hasta más adelante, cuando Lima vivió los efectos de la violencia y terror a través de los coches bomba y cortes de alumbrado. La evidencia en forma de fotografía incita al público a preguntarse, como en el caso de Isabel Alva Hart en el documental *State of Fear*: “¿dónde estaba yo cuando estaba pasando todo esto?”.



Fotografía: Carlos Bendezú para *Caretas*.

Yuyanapaq presentó un guión complejo que reveló culpabilidades específicas de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas, además de hacer hincapié en la culpa general de cada ciudadano por ignorar los eventos deplorables que no los afectaban directamente. La foto de una “batida”, práctica común de las fuerzas del orden con el fin de detener a presuntos responsables de atentados senderistas, que presenta a un grupo de mujeres campesinas contra una pared esperando las órdenes de las Fuerzas Armadas y el retrato de Celestino Ccente, campesino iquichano que se recuperaba de las heridas que le infligieron los senderistas durante lo que se conoce como “la matanza de Lucanamarca” en 1983, evidencian responsabilidades concretas y problematizan el significado de la violencia. La foto de Edmundo Camana denuncia un agravio

de Sendero, mientras que la de la “batida” militar lo hace sobre las Fuerzas Armadas. Todo esto es importante para la consideración de la muestra como una unidad. Mucho se ha escrito sobre el carácter incompleto de la memoria de *Yuyanapaq*, así como de la imposibilidad de capturar la verdad en una fotografía. Pero lo cierto es que la narrativa del “legado visual” de la CVR es muy compleja y por momentos contradictoria con los objetivos de la Comisión misma. El fotoperiodismo de *Yuyanapaq* está cuidadosamente curado para plasmar las memorias del conflicto en imágenes.



Fotografía: Jorge Ochoa para *La República*. Los pobladores de Ayacucho son intervenidos por el ejército en una “batida”.

Las fotos de *Yuyanapaq* capturan complejidades que son difíciles de expresar con palabras. Susan Sontag explicaba este concepto citando un texto de Henry James para *The New York Times* de 1915: “Descubrimos en medio de todo esto que resulta tan difícil emplear las propias palabras como tolerar pensamientos propios. La guerra ha agotado las palabras; se han debilitado, se han deteriorado” (28). Así también en el Perú, dentro de un ambiente en el que las

palabras se habían desgastado, las imágenes dieron la salida. *Yuyanapaq* sirvió para recordarnos el poder de las imágenes para comunicar un mensaje, pero este mensaje no es el mismo para cada persona. El legado visual de la CVR presentó un retrato del país y reveló una verdad que no debe ser simplemente aceptada o comprendida, sino experimentada como propia para edificar un país más humano.

4. Novela y cine: en busca de la reconciliación

“El ser humano no puede perdonar lo que no puede castigar”.
Hannah Arendt

En el prefacio a la primera edición de *Hatun Willakuy* (2004), Salomón Lerner increpa a la sociedad sobre un “doble escándalo: el del asesinato, la desaparición y la tortura masivos, y el de la indolencia, la ineptitud y la indiferencia de quienes pudieron impedir esta catástrofe humana y no lo hicieron” (9). Según Lerner, la apatía de la sociedad se sostiene a partir de una “discriminación cultural, social y económica persistentes” (10). Lerner dice que existe una culpa social: “la culpa de la omisión, que involucra a todos los que *dejamos hacer* sin preguntar en los años de la violencia” (10, las cursivas son suyas). La pregunta subyacente a su reclamo es: ¿qué hacer para avanzar en el camino de la reconciliación en este contexto? Una de las conclusiones de la CVR podría responderla:

171. La CVR entiende que la reconciliación debe ocurrir en el nivel personal y familiar; en el de las organizaciones de la sociedad y en el replanteamiento de las relaciones entre el Estado y la sociedad en su conjunto. Los tres planos señalados deben adecuarse a una meta general, que es la edificación de un país que se reconozca positivamente como multiétnico, pluricultural y multilingüe. Tal reconocimiento es la base para la superación de las prácticas de discriminación que subyacen a las múltiples discordias de nuestra historia republicana. (*Informe Final VIII*, 345)

En sus conclusiones, la CVR plantea la reconciliación como “un nuevo pacto fundacional entre el Estado y la sociedad peruanos, y entre los miembros de la sociedad” (VIII, 345). Este pacto implica aceptar la diversidad cultural del país y abogar por la ciudadanía plena para todos los

peruanos. La advertencia de la CVR se debe a uno de los datos más impactantes de su investigación: la estimación estadística de la cifra total de víctimas fatales de 69.280 superó 2.9 veces la cantidad de 23.969 peruanos muertos identificados a través de testimonios recibidos (*Hatun Willakuy* 17).¹ Es decir, la afirmación más contundente del *Informe Final* no fue la cifra total de muertos, sino el hecho de que ni el Estado ni las organizaciones de derechos humanos ni la sociedad civil tenían conocimiento de más de la mitad de las muertes. Como indica Mirko Lauer: “Son personas que sufrieron una tragedia, y el país – no solo el oficial, sino también el social – simplemente no advirtió que habían muerto o desaparecido. Esto equivale a decir más o menos que estos peruanos no existían para la nación desde mucho antes de haber dejado de existir para la realidad” (cit. en Vich, “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto” 234).

El reclamo de Lerner y las conclusiones del *Informe Final* dejan en evidencia que un sector de clase media y alta ignoró lo que estaba pasando en una región del país que para ellos era prácticamente desconocida. La novela *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto y la adaptación cinematográfica homónima (2014) dirigida por Evelyne Pegot-Ogier dan cuenta de esta fractura en el país. Ambas obras abordan el papel de la culpa social en el proceso de reconciliación nacional. En la novela, el protagonista se embarca en una búsqueda de la verdad y la justicia, demostrando su efecto a nivel individual y sus posibles repercusiones a nivel colectivo. En la película, la reconciliación trasciende de lo privado a lo público, renovando los lazos de unión entre los diferentes miembros de la sociedad.

¹ La CVR explica: “A lo largo de su trabajo de investigación, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) recibió testimonios que le permitieron identificar a 23.969 peruanos muertos o desaparecidos; sin embargo, los cálculos y las estimaciones estadísticas realizadas permiten afirmar que la cifra total de víctimas fatales del conflicto armado interno superó 2.9 veces esa cantidad. Aplicando una metodología llamada *Estimación de múltiples sistemas*, la CVR ha estimado que el número más probable de peruanos muertos o desaparecidos en el conflicto armado interno se sitúa alrededor de las 69 mil personas” (17; las cursivas son suyas).

La novela de Cueto plantea que la verdad puede iniciar un proceso de reconciliación nacional porque tiene el poder de transformar al individuo que la conoce; en este caso, su protagonista Adrián Ormache. El es un exitoso abogado perteneciente a la burguesía limeña. Está casado con Claudia, una mujer de sociedad. Juntos tienen dos hijas, Alicia y Lucía, dos niñas muy estudiosas que asisten a colegios privados. En términos generales, Adrián goza de una vida acomodada debido a su seguridad económica. Además, tiene una familia bien constituida, reflejo de su éxito laboral. Luego de la muerte de su madre, Adrián descubre una verdad que hasta entonces su familia le había escondido. Su padre, un oficial de la Marina, había sido responsable de torturas, muertes, violaciones sexuales y desapariciones de personas durante el conflicto armado interno. Sin embargo, en una ocasión impidió que violaran y mataran a una mujer, Miriam, que había sido capturada injustamente por sus subalternos. Una serie de testimonios le revelan a Adrián que su padre se enamoró de esta prisionera y la retuvo a su lado, hasta que ella logró escapar. Adrián se embarca en una búsqueda de la verdad que se inicia con un viaje a Huanta, Ayacucho, para ubicar a Miriam y a su hijo, Miguel, su posible medio hermano. Al no encontrarla allí, Adrián la encuentra en Lima, donde entabla una relación amorosa con ella. Adrián trata de ayudarla económicamente, pero ella decide suicidarse.

A través de la narración, Cueto posiciona del lector ante algunas ideas claves: la transmisión de la culpa generacional, la responsabilidad social del presente frente a la historia y el nivel de participación de las nuevas generaciones en los hechos del pasado. Por medio de sus personajes, la novela contrapone las narrativas de las diferentes clases sociales sobre el conflicto armado. El sector de clase media-alta lo representa Adrián, su familia y allegados, quienes niegan la culpa de la omisión. Como le dice Adrián a su amigo Platón: “Yo no tengo la culpa de mi padre” (149). Pero su amigo, la voz de la sabiduría, le responde: “Todos tenemos la culpa de

nuestros padres, y de nuestros hijos también” (149). La desinformación respecto de la guerra interna es un rasgo que define a este sector social y, a su vez, también es representativa del mismo Estado, que terminó por considerar el conflicto armado interno como un problema puramente militar, lo cual desencadenó diferentes violaciones de los derechos humanos.

La reconstrucción que hace Adrián de la memoria de su padre sirve como sinécdoque para entender la historia del país. La novela narra cómo el personaje se va enfrentando con una verdad cada vez más cruel pero, lejos de evadirla, la confronta. En este sentido, el personaje reproduce la investigación llevada a cabo por la CVR. El testimonio de Miriam remite a aquellos recopilados durante esta búsqueda, los que fueron dados a conocer a través del *Informe Final*. De hecho, en “La historia al otro lado de la historia: *La hora azul*”, Cueto confiesa que su novela nació de una historia que le transmitió el periodista Ricardo Uceda:

Decidí escribir la novela en el año 2002, cuando me enteré gracias a una conversación informal con Ricardo Uceda, de un episodio similar al que cuento aquí. Por entonces Ricardo estaba preparando la edición de su libro *Muerte en el Pentagonito*, y me contó varias historias que componían su libro. Una de ellas se me quedó fresca en la memoria. Durante la guerra, a comienzos de la década de 1980, un alto jefe militar mantuvo a una prisionera de la que se había enamorado, viviendo con él en Ayacucho. En una ocasión, cuando su jefe no estaba, un par de oficiales de menor rango invitaron a la prisionera a tomar cervezas. En medio de la improvisada juerga, ella escapó. Hoy los personajes de la historia original continúan vivos, aunque su identidad se mantiene anónima. (74)

En este sentido, la novela de Cueto se adhiere al evento de la vida real. Pero la meta principal del autor no es imitar la realidad, sino más bien aportar a la creación de una conciencia nacional

frente al pasado de violencia, el presente de exclusión y la pobreza de las víctimas del conflicto armado interno.

En la novela, la reconciliación es individual y se da a través de Adrián, quien acepta su responsabilidad social, pero no busca efectuar un cambio en los demás miembros de su clase, por lo que la considero una reconciliación frustrada. En la película, la reconciliación se produce a través de Adrián y su familia, quienes no solo admiten la culpa de la omisión, sino también integran a Miguel a su familia. La película es más optimista y va más allá que la novela en demostrar los efectos transformativos de la verdad y sus secuelas en la vida social de los personajes, por lo que la llamo reconciliación idílica. Se puede decir que el largometraje de Pegot-Ogier llena los vacíos de la novela de Cueto. Las posibilidades de reconciliación se expanden porque el cambio trasciende de lo individual a lo colectivo.

4.1. La convivencia polémica

En el Perú, la reconciliación nacional implica una renovación de los vínculos entre el mundo urbano y el andino, lo cual es una tarea compleja. Por un lado, es necesario el reconocimiento de la culpa de la omisión de la que habla Lerner, pero también es importante tener en cuenta lo que dice Víctor Vich sobre esta emoción, resumiendo a Hannah Arendt: “los sujetos culpables no son buenos ciudadanos” (“Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto” 233). En “Collective Responsibility,” Arendt escribe: “in post-War Germany, [...] the cry “We are all guilty” that at first hearing sounded so very noble and tempting has actually only served to exculpate to a considerable degree those who actually were guilty. We are all guilty, nobody is” (43). Arendt propone que es necesario asumir lo sucedido sin identificarse

como “culpables”, ya que la culpa oscurece los problemas reales. La idea de la responsabilidad colectiva es más eficaz que la culpa compartida (43).

Según Arendt, hay dos condiciones que tienen que estar presentes para hablar de responsabilidad colectiva: “I must be held responsible for something I have not done, and the reason for my responsibility must be my membership in a group (a collective) which no voluntary act of mine can dissolve, that is, a membership which is utterly unlike a business partnership which I can dissolve at will” (45). En tanto, cuando Lerner acusa a la sociedad que “dejó hacer” (“Prefacio a la primera edición” 10) no debemos leer culpabilidad, sino responsabilidad. Los responsables son todos aquellos que no se involucraron o no participaron en la violencia (para resistirla o detenerla). Pero en términos de participación, Arendt dice: “In contrast to absolutism and other forms of tyranny, where non-participation was a matter of course and not of choice, we deal here with a situation where participation, and that as we know can mean complicity in criminal activities, is a matter of course, and non-participation a matter of decision” (48). En el Perú, el silencio de la sociedad puede ser leído como un silencio cómplice de la violencia, mientras que el hablar se acerca más a la decisión de la que escribe Arendt. Lerner, entonces, apunta a quienes no quisieron enterarse de lo que pasaba en los Andes o a quienes se enteraron pero no hicieron nada. Personas como Claudia, la esposa de Adrián, quien actúa con completa indiferencia frente a la miserable vida de violencia y pobreza que descubre su marido a través de Miriam. Son personas que han quedado mudas por su propia conveniencia.

Por otro lado, al hablar de reconciliación es importante entender cómo los pueblos más afectados ven este acto para así aprender de ellos. La visión del campesinado atrapado “entre dos fuegos” que plasmó la CVR en su “Gran Relato” despoja de autonomía a un grupo que maneja

una concepción sofisticada de la reconciliación y el perdón. Es importante hacer esta distinción pues, como dice Theidon, en sus conversaciones con los campesinos ayacuchanos quedó claro que para ellos la reconciliación y el perdón no eran sinónimos (210). Los campesinos definen la reconciliación como la convivencia: “Se trata de restaurar la sociabilidad y de restablecer la confianza necesaria no solamente para tolerar la presencia del otro, sino para poder cooperar con otros en proyectos colectivos. Es un estado social que responde a las exigencias de la vida cotidiana y la noción de que, después de arrepentirse, la persona ya no es lo que era antes” (210). El perdón, por el contrario, “tiene que venir del corazón, de una persona frente a otra. [...] nadie puede forzar a una persona a perdonar a otra: es un estado, digamos, subjetivo” (210). Por lo tanto, mientras que las comunidades han podido gestionar la reconciliación, nadie puede oficiar el perdón.

La distinción entre ambos conceptos es evidente tanto en la novela como en la película, donde la reconciliación entre Miriam y Adrián se forja a partir de los actos caritativos individuales de este último. Adrián se sensibiliza frente a las atrocidades que ha cometido su padre y hace un esfuerzo por enmendarlas. Sin embargo, el perdón de Miriam, si en efecto lo concede, lo hace de forma privada e independiente de la reconciliación.

Una importante observación de la justicia transicional y organismos creados a partir de ella es que ni la verdad ni la justicia llevan necesariamente a la reconciliación. Como se han preguntado las víctimas a lo largo de los años después de la publicación del *Informe Final*, ¿es posible perdonar lo imperdonable? Leigh Payne intenta responder a esta pregunta en su libro *Unsettling Accounts*, en el que presenta tres nociones de verdad prevalentes en gobiernos transicionales. Por un lado, se refiere a lo que llama “fatal overdose of truth” o el interés del

olvido sobre el recuerdo (279). Este aspecto alude a las ganas de ignorar el pasado en defensa de la paz o el *status quo*.

Payne también disputa la noción opuesta que encuentra en *La muerte y la doncella* (1991) de Ariel Dorfman, la idea de que “the truth sets one free and settles accounts with the past” (280).² Payne explica que a menudo la verdad expuesta a lo largo de prolongadas investigaciones, como las hechas por comisiones de la verdad, no son suficientes a los ojos de las víctimas. Esto se debe a que muchas veces se asumen ideas que no son ciertas, como que las comisiones puedan efectuar cambios legislativos o que sirvan a favor de las víctimas en procedimientos judiciales.

Por último, Payne advierte que la idea de la verdad como elemento curativo también ha probado ser esquiva: “Most countries emerging from authoritarian rule have not adopted South Africa’s model of reconciliation through truth, because they recognize the unlikelihood of establishing one truth about the past that will resolve the deep and enduring political divisions they confront” (281). Según ella, la solución está en el concepto de “contentious coexistence”:

Contentious coexistence rejects ineffective gag orders and embraces democratic dialogue, even over highly factious issues, as healthy for democracies. It rejects infeasible official and healing truth in favor of multiple and contending truths that reflect different political viewpoints in society. Contentious coexistence does not require elaborate institutional mechanisms, but rather is stimulated by dramatic

² Payne resume la trama de *La muerte y la doncella* de la siguiente manera: “Paulina’s lines from Ariel Dorfman’s dramatic play *Death and the Maiden* express a prevailing belief about the political power of confessions made by perpetrators of state violence. She contends that if her torturer confesses to what he did to her, she will need ‘nothing more’ to move on in her life, to settle accounts with the past. What Paulina and Gerardo discover, as the play unfolds, is the complexity that emerges when authoritarian state agents confess. Their confessions do not settle accounts with the past; rather, they unsettle them. [...] The final scene from *Death and the Maiden* captures the real-life indeterminacy of political struggle. Gerardo and Paulina encounter her torturer in a concert. Nothing is resolved; nothing is forgotten. The music ‘plays and plays.’ But the actors face the stage. They look forward, not backward” (1-12).

stories, acts, or images that provoke widespread participation, contestation over prevailing political viewpoints, and competition over ideas. Contentious coexistence, in other words, is democracy in practice. (281)

Payne habla de “contentious coexistence” en un contexto de “unsettling accounts” o “historias inquietantes”, como por ejemplo lo que pasó con la comisión sudafricana, donde los perpetradores de la violencia confesaron sus crímenes en audiencias públicas, muchas veces creando nuevas narrativas sobre la naturaleza de la violencia o sus responsabilidades. No obstante, en el Perú, el fenómeno de “la democracia en la práctica” ha sido generado por una variedad de factores como el testimonio y la delación a lo largo de la investigación de la CVR, las mismas audiencias públicas (que no ofrecieron el testimonio de perpetradores de crímenes), pero también por obras simbólicas como la novela de Cueto o la película de Pegot-Ogier. Lo que pasa es que estos esfuerzos no llevan a la reconciliación por sí solos, pues esta implica el proceso de búsqueda de la verdad y transformación individual a partir de ella, que debe trascender al plano social para así conformar un elemento de unión y mutuo respeto entre los ciudadanos de la nación.

“Contentious coexistence” hace posible la ruptura con la idea de que solo existen dos polos opuestos en el asunto, dando paso a una tercera vía, la de la fragmentación. La idea detrás de la “convivencia polémica” es que en vez de haber solo dos perspectivas en la sociedad, “a range of views and cross cutting alliances develop” (281). Como bien indica Payne: “Unsettling accounts and contentious coexistence do not heal democracies. Indeed, they cannot even guarantee particular policy changes. What they do is change the political context and put into practice the democratic art of participation, contestation, and competition” (3). Si conciliamos los conocimientos sobre la reconciliación y el perdón en el mundo andino investigados por

Theidon, el concepto de “responsabilidad colectiva” sin culpa de Arendt, junto con la “convivencia polémica” de Payne, tenemos a la mano una fórmula para la reconciliación, que puede ser individual o colectiva dependiendo de si esta sucede en lo privado y logra hacer efecto en lo público.

4.2. Reconciliación frustrada: *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto

La hora azul (2005) es una de las novelas más celebradas en el Perú posterior a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Su autor, Alonso Cueto, originario de Lima, goza de considerable fama internacional. Cueto, quien estudió su doctorado en la Universidad de Texas en Austin, durante el conflicto armado interno en el Perú, ha sido reconocido con prestigiosos premios nacionales e internacionales, como el Premio Herralde en 2005, otorgado por la editorial Alfaguara.

La novela de Cueto representa la frivolidad de la clase alta peruana. Las primeras páginas describen una vida acomodada bajo el ojo público: “la revista Cosas publicó una foto mía en su sección ‘Mundo Social’”, cuenta Adrián (13). Sin embargo, la caracterización de este sector social no se reduce únicamente a eso. Por un lado, Adrián vive convencido de la superioridad moral de su padre: “Así pues, durante muchos años, viví con la certeza de que mi padre había estado en Ayacucho, luchando contra los terroristas de Sendero Luminoso, y que había hecho algo por defender nuestra patria y que por eso le debíamos nuestro respeto” (26). Por otro, esta concepción se fractura cuando su hermano Rubén le cuenta los crímenes de su padre en la zona de guerra:

Putá, bueno, o sea tú ya debes de saber, pues, el viejo tenía que matar a los terrucos a veces. Pero no los mataba así nomás. A los hombres los mandaba

trabajar... para que hablaran pues... y a las mujeres, ya pues, a las mujeres a veces se las tiraba y ya después a veces se las daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía. (37)

A partir de este momento, Adrián es consciente de que la imagen que él tenía de su padre como honorable defensor de la patria no es cierta.³ En este sentido la novela denuncia dos cosas: una clase alta que ignoraba la violencia estatal durante el conflicto armado interno hasta la publicación del *Informe Final* y la violación sexual como una calculada estrategia de guerra. Esta última es punzante ya que evidencia la relación entre el Estado y la población durante el conflicto.

Cueto ha descrito su novela como “un cuento de hadas al revés” pues su personaje principal tiene que enfrentar las consecuencias de las atrocidades cometidas por su padre (“La historia al otro lado de la historia: *La hora azul*” 75). Pero la novela también demuestra el esquema del género policial, donde el policía es Adrián, el protagonista que va en busca de la verdad. Desde un inicio, la narración acumula suspenso presentando a un personaje sin elementos que lo perturben. Adrián se describe a sí mismo de la siguiente manera: “Tenía cuarenta y dos años. Ganaba nueve mil dólares mensuales. Pesaba 80 kilos. Iba una hora diaria al gimnasio. Era además uno de los socios del estudio de abogados, que mantenía un grupo de cien buenos clientes” (14). Pero esta impresión de una vida perfecta va cambiando a medida que entramos en sus pensamientos de esa época:

una suerte de pena me envolvía, una mano apretada en la garganta que me dificultaba moverme, incluso para las cosas más rutinarias. Desde levantarme en las mañanas, peinarme y vestirme, hasta todo lo demás: entrar en el día, entrar en

³ Este aspecto remite a la historia de *Pálido cielo* (1998). En esta novela corta, Cueto examina el proceso mediante el cual un estudiante de derecho se da cuenta de que sus padres y su hermano mayor habían sido militantes de Sendero Luminoso.

el ruido del día, meterme en el corredor de las obligaciones, un esfuerzo gradual de ponerse ropa y afeitarse y diseñar un cuerpo, y dar el primer paso en una sala, convertido en un caballero. (17)

La historia de Adrián sirve como una alegoría de la necesidad que tiene el país de conocer toda la verdad sobre la época de la violencia. Adrián reconoce que algo anda mal con él a pesar de su éxito. En su búsqueda de la verdad se presenta ante una realidad monstruosa, pero al final le es imposible hacer nada al respecto. Adrián reflexiona: “No tenía por qué hacer nada contra las sólidas murallas que me rodeaban. Mi éxito era un somnífero. Debía seguir siempre así” (18).

Tanto la dedicatoria de la novela como los dos epígrafes son importantes para entender el papel de la culpa social. La novela está dedicada a “Quinta Chipana, y a sus amigos de Vilcashuamán”. Chipana es un muchacho al que Adrián conoce en su viaje a Huanta. El padre Marco, sacerdote de la iglesia de Luricocha en Ayacucho, le cuenta a Adrián que Chipana y un grupo de amigos arriesgaron su vida y desobedecieron a los miembros del PCP-SL al descolgar el cuerpo muerto del señor Zárate, conocido del pueblo, para hacerlo “descansar” (190). Los senderistas habían escuchado que Zárate antes había dado de comer a unos soldados del ejército, entonces estos fueron a su casa, lo degollaron, lo llevaron al árbol de la plaza y colgaron sus restos (190). Se trata, entonces, de una historia de valentía y honor frente al elemento violento que significó el PCP-SL para los pueblos de Ayacucho. Los epígrafes indican:

Una joven detenida, menor de edad, había sido convencida para pasar la noche en la habitación de un alto oficial de Los Cabitos. (...) La madrugada del 3 de marzo la detenida escapó.

Ricardo Uceda, *Muerte en el Pentagonito*

-Sí –dije, y casi sin darme cuenta añadí–: A lo mejor uno no es sólo responsable de lo que hace, sino también de lo que ve o lee o escucha.

Javier Cercas, *La velocidad de la luz*

El primer epígrafe proviene de la historia que sirve de base para la trama de la novela. El segundo expone la responsabilidad social frente al pasado de violencia con la cita de la novela del escritor español Javier Cercas.⁴ El equilibrio entre la dedicatoria que apunta a la violencia ejercida por Sendero y los epígrafes sobre la violencia estatal es calculado. Leídos en orden, Cueto ubica al lector ante posibles interrogantes: ¿Hasta qué punto asocia el ciudadano común la violencia política con Sendero Luminoso y no con las Fuerzas Armadas? ¿Debe ser la sociedad civil más crítica de las Fuerzas Armadas? ¿Ha hecho la lectura de los epígrafes que el lector sea responsable de la historia que cuenta Uceda? ¿Cuál es la responsabilidad del ciudadano actual frente a lo que ve o lee o escucha?

Cuando Adrián conoce a los oficiales subalternos de su padre, Chacho y Guayo, descubre una realidad nefasta que puede atentar contra su reputación. Adrián se da cuenta de que la captura y violación sexual de Miriam fueron parte de una práctica sistemática en la que participó su padre: “lo que pasó fue que una vez le llevamos a tu papá una indiecita de un pueblo que encontramos y nos la dio a la tropa y nos la tiramos y después la eliminamos. Y después hicimos lo mismo con otras, pues” (76). Su preocupación por encontrar a Miriam es conducida por el miedo de que “la sombra de ese episodio se proyectara sobre mi bien ganado prestigio” (55).

⁴ En *La velocidad de la luz*, el narrador entabla una estrecha amistad con Rodney Falk, veterano de la Guerra de Vietnam. A través de los años, Falk comparte algunos detalles de su participación en la guerra, específicamente sobre su asociación con el Tiger Force, un escuadrón de la muerte. Los eventos que relata acechan al narrador, quien no sabe cómo relacionarse con su amigo al conocer su pasado asesino. La mención a Cercas también podría apuntar a una ambivalencia frente a la memoria histórica que plasmaría el escritor en su novela de no ficción *El impostor* (2014), donde cuenta la historia de Enric Marco Batlle, de quien se descubrió en 2005 que había falsificado información para hacerse pasar como superviviente de los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

Adrián piensa: “De divulgarse, la historia de mi padre podía por supuesto afectar a mi imagen profesional. Un abogado no debe tener asomo de mancha en el terno o en el alma. Mi papá torturando y matando a chicas en Huanta. Y una de ellas se había escapado..., la noticia sería un disgusto, tendría que negarla” (55-56).

Además, es necesario destacar las circunstancias en las que Miriam es capturada. En su encuentro con Chacho y Guayo, Adrián se entera de que Miriam no era senderista y que los marinos la detienen dentro de su casa, exclusivamente por su atractivo físico (80). En frente de Adrián, Guayo le dice a Chacho: “tú sabías que no era senderista. Tú sabías que era una chica cualquiera que trajimos al cuartel nomás por traer a alguien, por llevarle una mujer al comandante. O sea que ya sabías que si llevabas a una chica como ella, a él le iba a gustar y te iba a saber agradecer, pero después te gustó a ti también” (80). En este sentido, la razón principal por la que Miriam es capturada es básica: se trataba de un sistema de favores en el que los comandos debían congraciarse con sus superiores, a menudo a través de ofrecimientos de este tipo. Pese a que su padre no había ordenado su captura, Adrián reconoce que él fue responsable de las decisiones.

Los detalles sobre las consecuencias del escape de Miriam para sus torturadores revelan una perversidad en el comandante Ormache. Guayo le cuenta a Adrián que cuando regresó de Huamanga y se enteró de la huida de Miriam, su padre se puso furioso: “se puso como loco, empezó a buscarla por todos lados. Nos dejó en el calabozo dos días tu viejo” (78). La decisión de Miriam de escaparse significaba también caminar en el uniforme robado de Chacho, de noche, por Huanta, donde “cualquiera podía matarla” (81). El uniforme le sirve para salir desapercibida del cuartel haciéndose pasar por un marino, pero una vez en la calle, Miriam tendría que esconderse de los senderistas, que podrían haber atentado contra su vida precisamente por su

vestimenta. Este peligro sucede a raíz de que el padre de Adrián nunca pensó en liberarla. De no haberse escapado, Miriam hubiese sido ejecutada, por el mismo comandante o por la tropa. Así, el título de la novela alude a un nuevo inicio para la prisionera después de su escape del cuartel de Huanta:

Iba a tener que correr toda la noche. Mi único miedo era no llegar antes de la mañana, antes de que viniera la luz, con la luz iban a verme las patrullas de soldados o los senderistas también podían verme. Había poca luna y veía poco, pero corría igual pues y casi no sudaba, tanto frío que estaba haciendo, yo tenía miedo de encontrarme con senderistas o militares. Toda la noche. De Luricocha a Huanta y de Huanta hasta Huamanga. [...] Todo el tiempo pensaba que la hora de la mañana iba a ser la muerte, iba a llegar a un amanecer de ruidos, por eso tenía que estar en la puerta de la casa de mi tío antes de la mañana. [...] cuando vi las paredes de Huamanga cómo me sentí de contenta, ya era la hora azul, iban a verme, iban a encontrarme los soldados. Tenía que llegar, y yo casi estaba llegando y entonces allí, sólo cuando vi el cielo, empecé a llorar. (234-236)

La “hora azul” es la mañana después de la huida de Miriam, que marca un quiebre en su vida. Una vez que llega a la casa de su tío, este la ayuda a viajar a Lima, donde se refugia en el distrito de San Juan de Lurigancho, en una zona llamada Huanta Dos por albergar muchos inmigrantes ayacuchanos. Es allí donde la encuentra Adrián.

Adrián está dispuesto a hacer muchas cosas por encontrar a Miriam y pedirle que no divulgue su pasado. Cuando Adrián encuentra a Miriam en su peluquería en Lima no sabe cómo actuar, por lo que decide hacerse un corte de pelo. Esta escena es de mucha tensión porque Miriam no parece reconocer al hijo de su captor. Una vez sentado en la silla de peluqueros,

Adrián, nervioso, piensa: “La mujer que mi padre había encerrado y humillado estaba manipulando una tijera cerca de mi garganta” (207). El diálogo es muy incómodo. Miriam finalmente le reconoce que sí sabe quién es él y le pregunta por qué la busca, a lo que Adrián responde: “Lo que quiero es ayudarte – dije –. Nada más. Pero la verdad también es que lo hago por mí, o sea para sentirme mejor yo” (216). En este sentido, Adrián demuestra que su búsqueda por Miriam no es despreocupada, y que en realidad, lo ha hecho por sentir culpa y porque le inquietan las consecuencias de que se conozca su historia públicamente.

No obstante su intentos de silenciar a Miriam, Adrián se sensibiliza con ella y con las víctimas del conflicto armado. El viaje que hace a Huanta contribuye a su proceso de sensibilización. En este viaje, Adrián conoce a Anselmo, un chofer de taxi que le cuenta sobre la época de la guerra y cómo habían sido los senderistas y los militares durante el periodo de guerra: “Mire señor, dijo señalando a la derecha, acá había harto cadáver, mire. Por aquí, este puente que ve aquí es Infiernillo. Allí cerca encontraban cuerpos de los muertos a cada rato. Los senderistas los amontonaban allí no más, juntito al camino. Y los militares también los traían. Allí dejaban los muertos, por eso Infiernillos le decían a este sitio” (167). Además, Adrián visita el cuartel que había dirigido su padre, así como el Estadio de Huanta, que había servido como campo de concentración. Es allí que Adrián toma conciencia y se pregunta: ¿Cuántos habían muerto allí? ¿Cientos, miles, decenas de miles? Allí habían trabajado Chacho y Guayo” (170).

Al regresar a Lima, Adrián hace un intento de compartir sus experiencias con Claudia, pero sus esfuerzos porque ella también asuma responsabilidad fracasan. Claudia le pregunta sobre lo que ha aprendido, pero en realidad no quiere saber nada. Adrián le explica:

¿Pero qué cosas? Bueno, varias historias que contaban. Los oficiales botaban los cuerpos de los muertos en un barranco de basurales para que los chanchos se los

comieran y los familiares no pudieran reconocerlos. Una vez tres soldados mataron a un bebe delante de su madre y luego la violaron junto al cuerpo de su hijito. No me sigas contando, pidió. Bueno, pero en realidad todo esto era una respuesta a lo que hacían los de Sendero Luminoso, que quemaban vivos a sus prisioneros y les colgaban carteles a los cadáveres carbonizados. Una costumbre senderista muy extendida: ejecutar a los alcaldes de los pueblos delante de sus esposas y de sus hijos. Colgaban los cadáveres de los bebes en los árboles. Todo eso me contaron. Yo ya había escuchado de eso. También vi las fotos. ¿Te acuerdas cuando salían las fotos en los periódicos? Claudia exclamó en voz baja pero qué horror, no puedo creer que haya pasado algo así, y siguió su camino hacia la sala. (89)

Esta indiferencia es justamente el punto más álgido de la novela, la razón por la que esta historia funciona como una alegoría de la necesidad que tiene la nación de conocer toda la verdad sobre el conflicto armado interno. Claudia es un ejemplo emblemático de la apatía de su clase social: “No me sigas contando, pidió” (89). Además, Adrián hace un buen trabajo inculpándola al preguntarle si no se acordaba de las fotos que salían en los periódicos, que él está seguro que ella había visto. Es decir, el la ubica en el grupo de personas a las que amonesta Lerner en el prefacio de *Hatun Willakuy*: los que no quisieron saber y dejaron hacer porque la violencia se encontraba lejos, donde no los afectaba.

Es evidente que Adrián se solidariza con Miriam, pero en este proceso lo hace también con la memoria de su padre. El comandante Ormache, Chacho, y Guayo encarnan la falta de apoyo del Estado y la sociedad a los militares después de haber cumplido con órdenes. Cuando Adrián descubre que su madre había sido chantajeada por Chacho y la Sra. Vilma Agurto, quien

se había hecho pasar por la tía de Miriam, lo sobrecoge la cólera, pero también la compasión. Guayo no había participado en el chantaje, pero se involucra para defender a su amigo. El va a la oficina de Adrián para preguntarle si denunciará a Chacho y a su tía. En ese momento, Adrián explica, “algo se quebró dentro de mí. Me paré y empecé a gritar de un modo desaforado, estaba cerca de él con los brazos en alto, me encontraba dando alaridos, endosándole una larga lista de insultos y acusaciones, el haber torturado y matado tanta gente, el haber chantajeado a mi madre, si mi papá viviera los mataba a ustedes dos” (131). La respuesta de Guayo es significativa: “es que Chacho no tenía plata pues, no tenía ni qué comer en ese entonces” (131). Con esto, la novela apunta a un lugar común predominante en un sector social más conservador sobre el sacrificio de las Fuerzas Armadas durante y después de su labor. Chacho se había quedado sin qué comer, por lo que tuvo que acudir al chantaje. Pero lo impactante de esta escena sucede inmediatamente después de la visita de Guayo, cuando Adrián reflexiona sobre el episodio y concluye: “Sentado en mi escritorio con el corazón galopando, me di cuenta de que mi padre no era como ellos, como Chacho y como Guayo. Mi padre había enfrentado a la muerte y se había arrepentido (‘hay una mujer en Huanta, tienes que buscarla’). Ese día me había dado el encargo. ¿Cómo podía llamarlo? ¿Un encargo de su culpa, de su nostalgia, de sus remordimientos?” (131-132). Su padre, en el fondo, se había arrepentido y esa era la gran diferencia entre él y sus subalternos.

Adrián demuestra una nueva sensibilidad frente a las clases menos privilegiadas. El ejemplo más patente es su relación con la empleada doméstica, Justina. Una vez de vuelta en la capital, Adrián presta atención a su interacción con Justina y reflexiona sobre la distancia entre los dos: “Las feroces, inalterables vallas entre ella y yo. Justina y yo. Yo y Justina. Los dos no entrábamos en la misma frase. El señor y la sirvienta (¿así se llamaba?). Era casi absurdo. Unos

ojos minimizados por la cortesía, la distancia cotidiana del miedo, el pelo caído, los brazos adelgazados como palos” (200). Sabemos que Justina ha trabajado para los Ormache por años, pero para Adrián, su relación con ella era:

Un misterio rutinario. Un hombre alto y blanco que comparte el mismo espacio durante años con una mujer baja y de piel oscura, Justina. Ambos se ven todos los días, durante varios años, pero en todo ese tiempo no han cruzado más de cinco o seis frases distintas. Estas frases son los salvoconductos de su tránsito en la casa, las reafirmaciones de sus identidades. Son frases etiquetadas, cáscaras de palabras: buenos días, dígame a la señora que llego tarde, ¿podía servir el almuerzo temprano hoy?, muy bueno el almuerzo, gracias, Justina. Ya, señor. Podíamos convivir en el más sobrenatural y llevadero de los silencios, un silencio hecho frases conocidas. Apenas sabía algo sobre ella: que era de Cajamarca, que cocinaba bien, que quería a las chicas. Con eso me bastaba. Claro que sí. (200)

En “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto”, Vich sostiene que “La novela, en efecto, abunda en ejemplos que muestran cómo Ormache se va volviendo un sujeto ‘más sensible’ frente a las desigualdades sociales y cómo va encontrando, en las dádivas, una nueva manera de posicionarse frente al país” (242). Además, afirma que Ormache no tiene otra alternativa, pues la sociedad no le ofrece mejor opción. La limosna, explica Vich, se convierte en la única forma de ayudar a Miriam y a su hijo. Las escenas con Justina sirven como prefacio para esta dinámica. En su primera conversación con Miriam, Adrián le pregunta sobre su situación económica:

-¿Este local de la peluquería es del señor Anco?

-¿Por qué le interesa?

-Tengo curiosidad nomás.

Cierra el estuche y lo pone en una gaveta.

-Sí. Es mi tío. Lo tengo en alquiler pero se lo voy a comprar. ¿Por qué?

¿Cuánto le pagas de alquiler?

Estira los brazos.

-No le interesa eso.

-¿Cuánto le pagas?

-¿Quiere darme plata?

-¿Necesitas?

-No.

Un silencio. (210)

Adrián reconoce lo desatinado de su ofrecimiento de inmediato: “Ofrecerle dinero. Es algo apresurado de mi parte. Y es absurdo en ese momento. Pero no puedo pensar en otra cosa” (210).

Su reacción instintiva es la de ofrecerle dinero porque no tiene a su disposición otra solución.

Para él, la dádiva es la única manera de relacionarse con ella porque una reparación simbólica está más allá de su conceptualización del problema. Sin embargo, la limosna no ayuda a resolver el problema, ni siquiera de una sola víctima. Es evidente que en sus esfuerzos por auxiliar a

Miriam y a su hijo, más bien la ofende:

-¿Cómo te puedo ayudar?

-¿Ayudar? ¿para qué?

-Puedo ayudar a tu hijo.

La veo bajar la cabeza.

Está llorando. (211)

Por un lado, Adrián tiene claro que lo que quiere es que Miriam no hable pero, por otro, la busca porque lleva dentro el sentimiento inexplicable de la culpa. Se lo dice a su mejor amigo Platón: “Bueno... Quiero que ella me diga si mi papá fue tan desgraciado como dicen. Pero no es eso tampoco. No sé la verdad. Quiero encontrarla. No quiero que difunda el asunto. A lo mejor la noticia puede trascender y eso no me conviene. También me siento mal, la verdad” (149). Lo interesante es que cuando Platón lo presiona sobre su empeñamiento por encontrar a Miriam y lo confronta sobre el tema, Adrián contesta que él no tiene la culpa de lo que haya hecho su padre. Platón, cuyo nombre parece derivar de su llamada a la reflexión, indaga puntilliosamente, pidiéndole que le explique qué le va a decir a Miriam cuando la encuentre:

-Putá, le dirás que te perdone, pues. ¿Qué le vas a decir?

La voz de Platón sonaba como un rugido.

-¿Que me perdone por qué?

-Putá, por tener un padre tan cabrón como el tuyo. (149)

Este diálogo deja claro el mensaje de la novela: que la culpa se hereda a través de las generaciones. Platón le dice a Adrián: “en parte tienes la culpa oye” (149). La amistad que empieza Adrián con Miriam lo ayuda a abrir los ojos. Su mundo se transforma a partir de su primer encuentro, que es también el momento en que Adrián reconoce consciente o inconscientemente que la culpa es un legado social. Su padre, quien había hecho el daño, de alguna forma le había heredado la responsabilidad:

La llegada de Miriam había abierto las puertas del palacio de la indiferencia en cuyos salones hasta entonces yo me había acomodado. Los diques impuestos por la severidad de mi temor y mi prudencia habían empezado a ceder desde la primera vez que había sabido de ella..... (271)

Adrián empieza una relación amorosa con Miriam, la cual es desbalanceada desde un principio y establece una correspondencia entre Adrián y su padre. A través de este contacto, Adrián logra romper con la indiferencia, pero no sin dejar de ejercer su poder sobre Miriam. En su segundo encuentro con ella, Adrián le pide repetidas veces que le cuente sobre su padre, por lo que Miriam termina explicándole:

A su papá lo odié tanto, le digo, a su padre pude haberlo matado si hubiera podido porque me engañó tanto, y abusó de mí, en ese cuartito, yo lo odié tanto, por culpa de ellos, de los soldados, de los morocos, perdí a mi familia, ya no pude ver a mi familia, ya no los alcancé, se murieron, se murieron sin mí, y yo lo odiaba tanto a su papá, pero ahora ya no lo odio, ya casi lo quiero. (219)

Adrián, quien efectivamente ha forzado a que la víctima de su padre lo reconforte sobre la buena fe de su captor, no queda satisfecho. Como dice Vich, “al enamorarse de Miriam, el hijo *repite* algo del acto de su padre: comienza a ejercer poder y llega a tener relaciones sexuales con ella” (239; las cursivas son suyas). En una evidente dinámica de poder, Adrián remata:

-Dame un teléfono o algo.

-¿Para qué?

-Para que me cuentes algo más. Y yo puedo contarte algo de él también.

Me di cuenta de que yo había alzado la voz. Ella no se inmutó. (220)

Sin duda, el acercamiento con Miriam crea en Adrián una obsesión. Él justifica su necesidad de verla con su impulso por ayudarla, demostrando su atracción hacia ella:

Dormí mejor que la noche anterior. Al amanecer me acerqué a Claudia, la abracé e hicimos el amor como en los buenos tiempos. Era otra vez la niña sensual, la chica de piernas largas y cuerpo tibio y acoplado. Por un instante vi la cara de

Miriam. Mientras me duchaba, seguía pensando en ella. Me di cuenta de que necesitaba verla otra vez, quizá era un impulso egoísta, quizá no debía hacerlo.

Pero necesitaba verla, me parecía que necesitaba ayudarla de algún modo. Estaba seguro de que ella iba a aceptar mi ayuda, no sabía por qué. (221)

Pero su atracción hacia Miriam no perdura. En un inicio, la ve como “la mujer más hermosa del mundo” (218), pero luego, después de su muerte, Adrián cambia de opinión, cuando afirma que: “a pesar de sus ojos, ahora pienso que no era una mujer bonita. Era más bien algo desagradable” (239). Es decir, es la culpa la que lo atrae hacia Miriam, transformando su realidad. En consecuencia, la posibilidad de una reconciliación verdadera es nula. Adrián no se convierte en una nueva persona que quiera ejercer un cambio en los demás. El solo ha asumido su responsabilidad por asociación, que ni siquiera hace pública. Además, este reconocimiento de culpa no ayuda siquiera a Miriam, quien termina por suicidarse.

Tal vez el bienestar de Miguel, el posible medio hermano de Adrián, es la llave para descifrar por qué Miriam permite un acercamiento carnal con el hijo de su captor. Miguel sufre de una mudez. Sus interlocuciones son cortas y forzadas. Igualmente, Miriam es también muy callada. Esto puede explicarse con lo que indica Kimberly Theidon, “si hay un tema capaz de producir la mudez, es la violación” (109). Por lo mismo, el silencio de Miriam es, en cierta forma, su respuesta a lo sucedido. Sin embargo, el silencio de Miguel no es más que la manifestación de los efectos del trauma de la madre. Las mujeres tienen muchas razones para ocultar que han sido violadas y, con la justicia como horizonte demasiado distante, pocos motivos para hablar de una experiencia estigmatizadora y vergonzante. Miriam advierte los rezagos de su trauma en Miguel, comentándole a Adrián: “Miguel está allí, es mi hijo, es un niño. Yo no sé qué va a pasar con él..., pero quisiera que, bueno, lo único que quisiera es que

él..., que pueda vivir sin tristezas, que no tenga esas tristezas, esos silencios largos que tiene. Eso es lo que quisiera, de verdad (251). Por más que los detalles de la transmisión de las memorias tóxicas de la violación no son nunca explícitos entre ella y Miguel, sí lo son las consecuencias del trauma de la madre en el comportamiento del hijo.

Pese a que Miriam no parece haberle conferido la verdad de su concepción a Miguel, él demuestra sufrir de su trauma inconscientemente. Miriam demuestra que ella es consiente del problema de su hijo y quizás también de su capacidad de entendimiento de la situación:

Me da mucho miedo, la verdad, me da miedo que pase tanto tiempo. Me da miedo que crezca. [...] Porque cuando crezca Miguel, su silencio va a crecer también con él. Eso es lo que pienso siempre. Porque no habla casi nunca con otros niños. Habla conmigo y con la señora Melchora y con su tío a veces. Pero no habla mucho. Y cuando crezca más, no sé, ese silencio puede hacerse más grande, puede ponerse él más rabioso o más triste, peor de lo que está ahora, a veces lo veo tan distraído, no sé lo que le pasa, ¿crees que puede pasarle algo? (251-2).

De esta manera, como indica Vich, “no se trata solamente de que el subalterno no hable en esta novela, sino que además ‘acumula su no hablar’ y ello se convierte en el signo de su pasado todavía actuante y de un presente lleno de heridas no resueltas” (240). Tanto Miriam como Miguel han interiorizado su trauma y se hallan despojados de una voz, que pueda articular su sufrimiento.

Paradójicamente, sin embargo, en el mismo momento en que Miriam expresa duda y temor sobre el futuro de Miguel, preguntándose si podrá, en algún momento escapar de los “silencios” que sufre, también despliega su dominio de la situación:

Y a veces pienso ¿cómo será su vida?, ¿qué va a ser de él?, ¿puede salir de esos silencios así tan grandes que tiene?, ¿puede estudiar, ir a una buena universidad algún día?, va a poder trabajar? ¿Puede tener una familia y una vida normal? ¿Y yo no le doy sino la pena que tiene? ¿No tengo la pena que se me sale todos los días? Yo estoy obligada a tener esperanzas, ¿no crees?, tengo que pensar que sí, y tengo que hacerlo pensar que va a poder, pero no sé su puedo, no sé. La esperanza es difícil cuando una tiene tantos muertos que te hablan. (253)

Estas son las palabras que emite Miriam antes de morir en su primer (y último) encuentro íntimo con Adrián. Miriam hace hincapié en que no necesita dinero para su negocio y le dice: “Lo que me interesa o sea de verdad es Miguel” (256). En efecto, lo último que hace Miriam en vida es velar por el bienestar de su hijo, quien sufre de un trauma resultado de la transmisión de sus memorias. Al compartir sus preocupaciones sobre Miguel, Miriam le confiere a Adrián la responsabilidad de cuidar de su hijo una vez ella no esté.

Se debe notar la cuidadosa planificación de esta reunión. Las condiciones en las que Miriam le ofrece esta intimidad a Adrián han sido metódicamente ejecutadas, lo cual hace que Adrián le pregunte a su tío don Vittorino: “Ella se suicidó, don Vittorino, ¿no es así?”, dudando de que Miriam haya muerto “del corazón” (283). Adrián se da cuenta de que Miriam había decidido dejar de vivir antes de pactar su reunión:

¿Por qué me había llamado esa primera tarde? ¿Por qué después de haberme rechazado en la peluquería me había llamado esa tarde? [...] Si me había llamado ese día, si me había buscado era porque quería estar segura de tener a alguien a quien dejarle su hijo. Por eso había permitido que yo estuviera con ella, quizá por

eso me había preguntado ¿cómo te parece Miguel?, sabiendo que en cualquier momento ella podía desaparecer. (270)

Pese a que la muerte es la única salida para Miriam, la manera en que asegura el futuro de Miguel con su entrega hacia Adrián es el último símbolo de su capacidad de acción.

Evidentemente, su muerte es el recurso para evadir la posibilidad de una reconciliación entre los dos personajes. Adrián y Miriam pertenecen a sectores socioeconómicos irreconciliables. Adrián simplemente no está dispuesto a cambiar su vida y la de su familia para mejorar la de Miriam y su hijo, pese a que él reconozca la culpa que su padre le ha heredado. Entonces ya que la unión entre ellos no es posible, la única posibilidad que queda es Miguel.

La relación de Adrián y Miguel después de la muerte de su madre nos ofrece un posible camino a seguir con respecto al futuro del país. Adrián se compromete a visitarlo una vez por semana y de ayudar también a su tutora, vecina de Miriam, la señora Melchora, con dinero para la casa. Bajo estas circunstancias, Miguel empieza a hacer preguntas sobre su paternidad y sobre las intenciones de Adrián para ayudarlo. En sus conversaciones con Adrián, Miguel se da cuenta de que no es indeliberado. Por esto le pregunta; “¿Usted cree que el comandante Ormache era mi papá?” (288). Adrián no sabe qué responderle, por lo que dice:

-Eso le pregunté a tu mamá.

-¿Y le dijo algo?

-Me dijo que no.

-Ya. (288)

La caridad es la única forma en la que Adrián es capaz de exorcizar su culpa social porque es también la más discreta. Adrián ha hecho todo por llegar a la verdad, pero una vez ante ella, no sabe qué hacer con ella. En este sentido, la novela termina por mostrarnos una sociedad

donde el protagonista reconoce que los pecados se heredan, pero no logra efectuar un cambio que trascienda lo individual. Adrián modifica su actuación y se hace más sensible frente a las desigualdades sociales, pero no se atreve a involucrar a su esposa e hijas. Una vez que Adrián acepta la verdad de la historia de Miriam, reacciona de una manera conservadora y tradicional porque tiene mucho que perder. Adrián opta por la caridad como única posibilidad para construir un vínculo entre él y Miriam (y Miguel). La limosna lo ayuda a lidiar con su culpa, pero ¿acaba con ella? No lo sabemos. Lo que sí es claro es que no consigue convencer a nadie más para que lo ayude a hacer más cambios. Finalmente, para Adrián, Miriam representa no solo la distancia que existe entre él y las clases sociales más bajas, sino específicamente la relación de la sociedad con las víctimas de la guerra interna:

Me había mostrado de lejos el abismo del que habían vuelto hombres y mujeres iguales a mí, los que había visto en Huanta y en San Juan de Lurigancho. Todos los días esa gente se había despertado decidida a persistir, a no morirse, a no perder la dudosa gracia de seguir vivos, en medio de la guerra primero y de la pobreza luego. (272)

Miriam es víctima del doble escándalo que mencionaba Lerner: ha sido afectada por la violencia y pertenece a una clase social olvidada. Su reconciliación con Adrián es frustrada porque las acciones de este último no trascienden más allá del cambio individual. Adrián ha decidido no hacer nada con respecto de la verdad porque la sociedad no se lo permite. Ni Claudia, ni Platón lo apoyan en su busca y tampoco exploran las posibles salidas para el problema. Haber conocido a Miriam personalmente llena a Adrián de una culpa efímera, que finalmente puede sacudir:

La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja. Es obvio que yo no voy a hacer nada por remediar esa injusticia tan

enhebrada a la realidad, no puedo hacer nada, no voy a ayudarlos, a lo mejor tampoco me interesa. Y sin embargo haber sabido sobre tantas muertes y torturas y violaciones ahora me entristece tanto, y también me avergüenza un poco, no sé por qué. No voy a olvidarlos. Aunque solo me lo diga a mí mismo, y a ella. Pero quizá sí. Quizá todo esto es una sensación pasajera. Quizá pronto yo voy a hacerlos a un lado. Necesito adormecerme otra vez al gran sueño de lo que creo ser, apurarme en regresar a mi sitio, correr las sábanas blancas y limpias del olvido sobre mi cabeza y entregarme al ruido menudo. Olvidarme de todo eso que va a morir con Miriam. (274)

La reconciliación en la novela se trunca no solo por la muerte de Miriam, sino por la diferencia abismal entre las clases sociales que se evidencian desde un inicio. Adrián ha ido en busca de la verdad a partir de una culpa genuina, pero transitoria. No cabe duda de que él ha pasado por un proceso transformativo en que ha podido ver los resultados de las acciones de su padre en una persona a la que él se siente atado. Sin embargo, Adrián está igualmente sujeto a las comodidades de su clase, las que no está dispuesto a alborotar. En este sentido, la novela muestra el fracaso de la renovación de los vínculos ciudadanos porque los personajes no logran aceptar la culpa de la omisión de forma colectiva. Incluso si así lo hicieran, la novela denuncia que la sociedad no provee las herramientas para transformar esa culpa en un cambio real. Los personajes han conocido la verdad, pero logran liberarse de ella prontamente porque no hay nadie ni nada que los haga responsables.

4.3. Reconciliación idílica: *La hora azul* (2014) de Evelyne Pegot-Ogier

Evelyne Pegot-Ogier nació en Lima en 1980 y estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. Luego se trasladó a París en 2001, donde se licenció en Cine y Televisión de La Sorbonne en París. Pegot-Ogier ha trabajado en la industria cinematográfica francesa realizando documentales, cortometrajes y series para televisión. En 2010 creó Panda Films, productora de *La hora azul*. En 2012, el guión de *La hora azul* ganó un concurso del Ministerio de Cultura de 550.000 soles para el rodaje de la película. Desde entonces, Pegot-Ogier la ha presentado en diversos festivales de cine con una respuesta muy positiva. A nivel internacional, el largometraje se estrenó en el Festival de Montreal y luego compitió en el Festival de Huelva, donde obtuvo el premio “La llave de la libertad”, ambos en 2014.

La adaptación cinematográfica de *La hora azul* es un homenaje a la novela de Cueto. Esto significa que sigue cuidadosamente su trama, desviándose ligeramente en su final. Debido a que habían otras personas interesadas en adaptar la novela, la directora tuvo que esperar hasta 2009 para conversar con el escritor y explicarle su proyecto. Pegot-Ogier le dijo que si recibía los derechos de autor, adaptaría la novela “como una historia de reconciliación” (Flores Castillo, “Conversamos con Evelyne Pegot-Ogier sobre ‘La hora azul’, adaptación de la película de Alonso Cueto”). En una entrevista, la directora declara: “He tratado de ser lo más fiel a la novela y a lo que siento que Alonso quería decir”. También, ha dicho que: “No había ninguna cláusula en el contrato que dijera que él debía aprobarlo. Sin embargo, estuvo involucrado como consejero” (Redacción, “La exhibición de ‘La hora azul’ o las dificultades de hacer cine en el Perú”). Su relación profesional con Cueto se cristaliza en la película a través del cameo del escritor. Cueto aparece como cliente del estudio de abogados en el que trabaja Adrián:



Cueto encabeza la sala de conferencias.

Pegot-Ogier explica que *La hora azul* de Cueto era muy parecida a la historia que ella quería contar en su primer largometraje: “Como en ese entonces estaba comenzando, yo era más tímida y mucho más pudorosa. Estaba la posibilidad de hablar de una historia muy personal, pero a la vez teniendo este escudo de que estoy adaptando una novela y no es algo completamente mío” (Flores Castillo). La “historia muy personal” a la que alude es la muerte de su padre en 2005, quien fue director de publicidad y de gran influencia para su carrera artística. Esta conexión la ayudó a relacionarse con la experiencia del protagonista: “Me pareció que lo que estaba viviendo el personaje, también me pasaba” (Redacción). En 2007, la directora lee la novela por primera vez y la asocia de inmediato con su experiencia personal.

Las primeras escenas de la película contrastan con la novela puesto que la versión cinematográfica abre con la muerte de la madre en su habitación. Esta escena remite al vínculo de la directora con el duelo de Adrián por la muerte de su familiar más querido y también con la búsqueda que inicia el personaje para conocer a su padre y reconciliarse con él. En la escena, Adrián (Giovanni Ciccia) mira hacia la ciudad y un empleado le anuncia que su hermano Rubén

(Lucho Cáceres) está por llegar del aeropuerto. El ambiente es sórdido y melancólico (00:03-01:03):



El primer encuentro de los hermanos es dentro de la casa materna, lo que amilana el choque de sus distintas personalidades. La yuxtaposición de Adrián Ormache, exitoso abogado limeño, y Rubén, un hombre sencillo, se hace aun más aguda cuando escarban el baúl con recuerdos que ha dejado la madre y encuentran fotos de su infancia. Estas reflejan los momentos felices en familia, sin ningún rastro de la existencia del padre. Aquí, en contraste con las fotografías de *Yuyanapaq*, las fotos funcionan memento mori, atestiguando la disolución del tiempo. Rubén sostiene una imagen que afirma la existencia de su niñez, pero al mismo tiempo lo hace sobre su ausencia.



Adrián le explica a Rubén que “los viejos” se habían divorciado hace cuarenta años y no había necesidad de guardar recuerdos de su padre. Rubén defiende al comandante Ormache, explicando que fue “un tipo lindo” y que “mamá había sido maravillosa” pero “no había sido la mujer para él”. Según Rubén, ella siempre lo había menospreciado y pregunta: “¿qué iba a hacer un hombre como él con una mujer de sociedad como ella?” (05:33-06:37). Desde un inicio, vemos que los hermanos no comparten el mismo recuerdo de los padres.

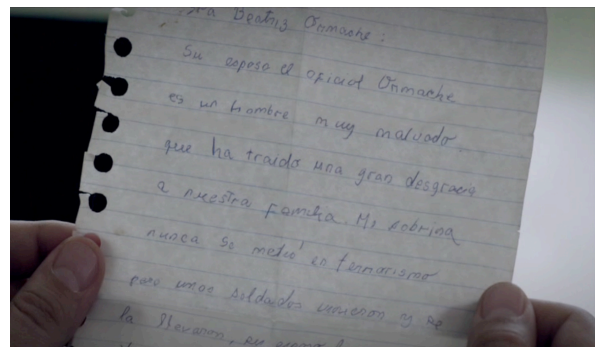
Sin embargo, Adrián y Rubén tienen más en común de lo que piensan. La descripción física de Rubén y de su voz ronca como “emanación de su obesidad” (Cueto 33) proveniente de la novela no corresponde con el físico de Cáceres. Es cierto que en la película Rubén es más grotesco que Adrián, pero la meta de Pegot-Ogier parece ser enfocarse en las características de la personalidad de cada uno para mantener un recuerdo positivo de sus padres y también en su perspectiva general frente a la vida y lo que encuentran importante. Adrián y Rubén reflejan aspectos de su padre, aunque Adrián intente negarlo.

La relación que tienen los hermanos al momento de la muerte de su madre es reveladora de los sentimientos de Adrián hacia su padre. Es evidente que, para Adrián, Rubén significa su padre. Físicamente se parecen y sus idiosincrasias son las mismas, pero también tienen en común la forma de pensar. La distancia que ha logrado mantener con Rubén es representativa de la distancia que mantuvo con su padre y, sobre todo, con la asociación que conserva de quienes no lo equiparan en su nivel de educación y en sus aspiraciones. Rubén ha optado por la vida de soltero en Nueva York, donde frecuenta burdeles con sus amigos. En contraste, Adrián ha formado una familia ideal, con una mujer buena y de clase, que está formando con valores a su única hija, Lucía.⁵ Por lo tanto, hay un cierto aire de superioridad moral en las interacciones entre ambos. En la primera comida que comparten es claro que existe un abismo entre la vida de

⁵ En la película, los Ormache solo tienen una hija, Lucía; en la novela tienen dos, Alicia y Lucía.

los dos. Sus perspectivas sobre sus padres son diferentes y sus aspiraciones profesionales también. Rubén come mucho y de forma vulgar, cuenta chistes groseros y golpea a Adrián en el brazo. Rubén es el epítome opuesto de Adrián porque no es disciplinado. Su vida se enfoca en el presente y no en los planes a futuro. Esto, demuestra el punto de contacto de Adrián con su padre, quien representa el orden en la vida por el estereotipo de conducta recta y metódica de los militares.

En la película, Adrián recibe su primera pista sobre la existencia de Miriam (Jackelyn Vásquez) al leer una carta dirigida a su madre. La cámara enfoca una letra infantil sobre un papel a rayas de un bloc de colegio perteneciente a la Señora Vilma Agurto, quien se estaba haciendo pasar por la tía de Miriam y una voz en off lee la carta (07:23-08:07). Al día siguiente, Jenny, su secretaria, le entrega un sobre que un hombre le ha dejado en su oficina temprano por la mañana.



Es decir, en la adaptación de Pegot-Ogier, Rubén solo confirma lo que Adrián conoce a través de la Sra. Agurto: que su padre ha violado a una muchacha en Ayacucho durante el conflicto armado:

Señora Beatriz Ormache:

Su esposo el oficial Ormache es un hombre muy malvado, que ha traído una gran desgracia a mi familia. Mi sobrina fue torturada y perjudicada allá en Huanta. Mi

sobrino era buena, nunca se metió en terrorismo, pero unos soldados vinieron y se la llevaron y su esposo Ormache la perjudicó, señora, violación le hizo. Por eso, señora, la maldición va a caer sobre sus hijos y sobre usted, señora. Malditos siempre. Esa maldición va a durar años, sobre usted y sobre sus hijos y los hijos de sus hijos. Así será, Vilma Agurto. (Cueto 50)

En este sentido, la búsqueda de la verdad que lleva a cabo Adrián en la película también está ligada a su posición social. Al igual que en la novela, Adrián tiene mucho que perder. Si se supiera todo lo que Rubén le cuenta sobre su padre, entre otras cosas que “una vez se le escapó una [prisionera]” que “no era terruca”, su carrera profesional se vería afectada (10:08-12:28). Para Adrián, se trata de un problema de reputación y prestigio, del que su hermano Rubén no está al tanto porque vive lejos de ese mundo. De hecho, cuando Rubén le cuenta sobre las actividades del padre en Ayacucho, Adrián no parece molestarse por las acciones, sino por el silencio de Rubén, quien no le había comentado nada de eso antes, en caso de que fuera necesario silenciar a sus víctimas. Después de todo, Adrián vivía en Lima y tenía un legado que proteger. De este modo, la película disminuye el suspenso para enfocarse en las emociones de Adrián. Además, mientras que la novela denuncia la frivolidad de la clase alta y la película se enfoca en el egoísmo individual de Adrián, quien está decidido a mantener su prestigio.

Más aún, la película enfatiza la bondad del padre de Adrián a partir del escape de Miriam. Este fue planeado debido a la buena fe del comandante Ormache. Miriam le cuenta a Adrián que su padre había sido un buen hombre, que la había querido y tratado bien, y que en realidad ambos habían pactado su escape del cuartel de Huanta antes de que él se fuera a una cita en Huamanga. Miriam describe su plan con muchos detalles, explicando que el comandante le había dejado las llaves, pero que todo se había truncado cuando Chacho y Guayo habían entrado en su

celda para “estar con ella” y habían empezado a tomar cerveza, invitándole (56:50-1:01:05). Esa noche, en medio de las risas de sus torturadores, Miriam decide escaparse estrellándole una botella de cerveza en la cabeza a Chacho, el soldado más bajo. Vistiendo su uniforme, sale del cuartel de noche y corre hasta su casa, solo para encontrarla vacía porque el PCP-SL había arrasado con todo el pueblo. El momento culminante de su historia se da cuando Miriam describe la compasión del comandante Ormache por no contarle sobre la muerte de su familia, porque de otro modo ella hubiese elegido que la maten. En contraste con la novela, el padre de Adrián le había salvado la vida a Miriam dos veces: al dejarla escapar y no revelar lo que había acontecido con su familia. Este detalle es crucial ya que dota de mayor humanidad a los miembros de las Fuerzas Armadas. El comandante Ormache se había encariñado con su prisionera e incluso la había protegido de sus propias ganas de rendirse ante la vida.

En la película, Adrián también muestra su sensibilización con las clases sociales más bajas a través de su empleada doméstica, Justina. Hay dos escenas en las que Adrián reflexiona sobre la posición social de Justina y la pone por encima de sus prioridades cotidianas. En la primera, la cámara hace tomas parciales de Justina, como si fuera un ser completamente ajeno para la familia con la que vive (24:20-24:37). Sus manos, su torso, son detalles que Adrián observa y no relaciona. Justina es un ente extraño para él. La segunda escena sucede durante una comida con sus suegros, cuando Adrián se levanta para traer más pan (32:28-32:41). Claudia (Rossana Fernández Maldonado) y sus invitados no entienden por qué habría de ayudarla, por lo que tratan de pararlo, pero es obvio que Adrián está llegando al límite de su paciencia. Al haber conocido las historias de Chacho, Guayo y Miriam, quiere ansiosamente hacer algo para conectar con las clases sociales más bajas, por no sentirse un extraño para Justina. Esta desesperación lo lleva a actuar de forma extraña frente a su familia, quienes tratan de investigar sobre sus razones.



Las acciones de Adrián con Justina ofrecen una alternativa más optimista sobre la reconciliación nacional, una que acaso abre la posibilidad de una unión ciudadana frente a la violencia y la miseria que ella provoca. En la película, Adrián ha entendido que la única forma de acabar con la dinámica de indiferencia de su clase se logra no a través de la limosna, sino de la inclusión social. Al ver un grupo de niños jugar fuera del restaurante donde él y Miriam se reunían cotidianamente cada martes, esta realización se hace más aguda y lo impulsa a un cambio real y de largo alcance que lleva a cabo con su familia y selectos miembros de su clase social. El mensaje es que los niños, los que conforman las nuevas generaciones, al fin y al cabo no tienen la culpa. Son los adultos lo que deben tomar mejores decisiones por ellos para que el círculo de la discriminación racial y social no se perpetúe. En comparación con su hija Lucía, los niños que Adrián ve jugar cerca de la casa de Miriam viven realidades socioeconómicas diferentes y depende de él que eso cambie:



Es debido a esta convicción que la relación entre Miriam y Adrián se mantiene platónica. La película plantea un acercamiento entre prójimos o iguales, no entre los poderosos y los menos privilegiados. Adrián se preocupa por Miriam, se interesa por Miguel y hace lo posible para involucrar a su propia familia en sus decisiones. La escena final de la película lo admite cuando deja entrever la posible amistad entre su hija Lucía y Miguel:



La escena anterior al beso entre Lucía y Miguel es simbólica de la dinámica nacional frente al proceso de reconciliación. Adrián le dice a Claudia que él necesita que Miguel sea parte de la familia, que Lucía y ella lo conozcan, pero Claudia no lo acepta. Ella le dice: “Puedes ayudarlo sin decirle a todo el mundo que es tu hermano. Es una locura querer integrarlo a la familia así, de un momento a otro. No se va a adaptar, porque él es diferente. Este no es su mundo. Además, a nadie le va a sonar bien que tengas un hermano que es hijo de una ayacuchana que tu papá conoció en la guerra” (1:21:08-1:22:06). Sin embargo, Adrián responde categóricamente: “Ya no me importa lo que diga la gente, Claudia”. La siguiente toma muestra a la esposa de Adrián en un momento de soledad y de introspección. Adrián ha decidido que Miguel va a ser parte de su familia y a Claudia no le queda más alternativa que aceptarlo:



A lo largo de la película, Claudia demuestra ser una mujer que ve que su marido se está apartando del mundo perfecto que habían construido juntos, y por inseguridad y por celos se rebela contra él. Cuando Adrián toma la decisión de integrar a Miguel en la familia, ella no sabe cómo afrontarlo, pero finalmente llega a un acuerdo con su marido y se incorpora a su viaje acompañándolo. Quizás la verdadera clave de la reconciliación en la película está en que Adrián no se siente culpable por las acciones del padre, como indicaba Arendt, más sí responsable de ellas:

This vicarious responsibility for things we have not done, this taking it upon ourselves the consequences for things we are entirely innocent of, is the price we pay for the fact that we live our lives not by ourselves but among our fellowmen, and that the faculty of action, which, after all, is the political faculty par excellence, can be actualized only in one of the many and manifold forms of human community. (50)

Adrián acepta su papel como miembro de la comunidad nacional y considera que Miriam y Miguel son parte de esta comunidad. Por ello, Adrián acepta la responsabilidad de los pecados del padre y más bien canaliza su culpa en algo más productivo. Miriam se suicida, pero ello no se debe a un intento de evadir la reconciliación de las diversas clases sociales en el Perú. Es cierto

que las diferencias entre los mundos de los personajes son abismales, pero ellas no determinan la relación entre los personajes. Adrián deja de lado su reputación y se transforma. En la película, la reconciliación entre Adrián y Miriam, la víctima directa de la violencia, es simbólica y se concreta a través de la integración de Miguel a la familia.

A modo de conclusión, cabe destacar la recepción de ambas obras en el ámbito de la crítica. Vich ha afirmado que la novela de Cueto “evade la utopía y destruye cualquier impulso que conduzca a ella” (244). Para él, la novela demuestra “la imposibilidad que la cultura peruana sigue teniendo, al menos en su narrativa, para poder imaginar la comunidad fuera de jerarquizaciones clasistas o raciales y de relaciones verticales y tutelares” (245). Por un momento, la novela parece fantasear con la reconciliación a través de la relación entre Adrián y Miriam, pero las diferencias socioeconómicas son demasiado difíciles de superar. Cuando Adrián trata de acercarse a Miguel, la limosna es la única estrategia posible para mantener el status quo. En contraste, la película rompe con las jerarquizaciones que manifiesta Vich, efectivamente imaginándose una sociedad más inclusiva. La reconciliación es idílica; quizás, excesivamente idílica. Es decir, es posible que la representación de Adrián como promotor de la reconciliación colectiva no sea característica de las alternativas que tiene a la mano el ciudadano común. Pero aun así, se debe tener en cuenta que intenta mostrar una ruta a seguir. Tal y como indica la CVR en sus conclusiones, la unión de los lazos sociales debe suceder a nivel personal, familiar y entre la sociedad en su conjunto y el Estado. El largometraje de Pegot-Ogier demuestra la realidad de los primeros dos planos y deja abierta la posibilidad del tercero, el cual quiere iniciar a través de la representación de los efectos transformativos de la verdad en sus personajes.

Asimismo, Efraín Kristal ha señalado una acotación que hizo Antonio Cornejo Polar en una conferencia de 1994 publicada póstumamente: “la narrativa peruana – salvo escasas excepciones – enmudece [...] frente a la violencia sin límites que desangra al país, tal vez porque [...] no se encuentra un lenguaje capaz de referir el horror de tantas y tantas desdichas” (“La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998” 66). Frente a esta observación, Kristal afirma:

Es posible, sin embargo, que no se trate solamente del horror en torno a la violencia que haya silenciado a los narradores peruanos en torno a este tema. Es también posible que se trate de las incertidumbres y ambivalencias de aquellos escritores cuyos sentimientos de indignación en cuanto a la miseria y al sufrimiento de las poblaciones indígenas del Perú ya no van acompañadas automáticamente de un entusiasmo revolucionario del tipo que Mario Vargas Llosa pudo expresar en ‘La literatura es fuego’ (66)⁶

⁶ “La literatura es fuego” es como se le conoce al discurso que da Vargas Llosa al recibir el Premio Rómulo Gallegos en agosto de 1967 por su novela *La casa verde* (1966). Allí el escritor afirma: “Pero es cierto que en los últimos años las cosas empiezan a cambiar. Lentamente se insinúa en nuestros países un clima más hospitalario para la literatura. Los círculos de lectores comienzan a crecer, las burguesías descubren que los libros importan, que los escritores son algo más que locos benignos, que ellos tienen una función que cumplir entre los hombres. Pero entonces, a medida que comience a hacerse justicia el escritor latinoamericano, o más bien, a medida que comience a rectificarse la injusticia que ha pesado sobre él, una amenaza puede surgir, un peligro endiabladamente sutil. Las mismas sociedades que exilaron y rechazaron al escritor, pueden pensar ahora que conviene asimilarlo, integrarlo, conferirle una especie de estatuto oficial. Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón del ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio: que la sociedad suprime para siempre esa facultad humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese perturbador social que es el escritor o admite la literatura en su seno y en ese caso no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de agresiones, de ironías, de sátiras, que irán de lo adjetivo a lo esencial, de lo pasajero a lo permanente, del vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: el escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento. Nadie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de inventar realidades verbales. La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escombras a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección

Es decir, puede que para los autores peruanos la literatura no sea “una forma de insurrección permanente”, una forma de mostrar su desacuerdo con la sociedad y de rebelarse contra ella (Vargas Llosa, “Literatura es fuego”). Kristal explica que después de Sendero Luminoso: “la violencia libertadora que fue anhelada por tantos intelectuales y escritores peruanos para resolver los problemas sociales y culturales del país ha dejado de ser una opción evidente” (66). Debido a esto, los temas en torno a la violencia que predominan en la narrativa reciente parecen estar limitados, como bien lo ilustran la novela de Cueto y la película de Pegot-Ogier, “a la consecuencia brutal de la violencia en las poblaciones inocentes en nombre de las cuales la violencia se reclamaba en primera instancia” (66). La novela de Cueto ha planteado el surgimiento de Sendero Luminoso como “resultado, por lo menos en parte, de las aspiraciones malogradas de la pequeña burguesía” (63). La película de Pegot-Ogier tan solo ha mostrado un panorama más optimista en el que la integración de las víctimas (o por lo menos, sus supervivientes) es posible mediante la comprensión y el apoyo de la clase media-alta urbana.

permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir pero no será nunca conformista”.

Conclusión

En una publicación titulada “*Eppur si muove*: verdad y justicia después de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”, Carlos Iván Degregori declara: “El Estado peruano ganó la guerra, pero en los años noventa no quiso y en la actual década no supo cómo ganar la posguerra” (195).¹ Degregori afirma que “Fujimori no quiso ganar la posguerra” porque él y su principal asesor Vladimiro Montesinos necesitaban de la presencia amenazante de Sendero Luminoso para propagar el miedo en la sociedad y construir una memoria hegemónica que afirmara que los derechos humanos habían sido el precio que el país tuvo que pagar para derrotar a los terroristas (200). Además, Degregori indica que “Toledo no supo cómo ganar la posguerra”, pues tuvo “un respeto absoluto por las élites económicas, que no tuvieron una actuación honorable durante el conflicto, y las fuerzas militares, que no supo/quiso subordinar al poder civil” (201). Por último, agrega:

Lo que tuvimos, por tanto, es un regreso al *business as usual*. Una voluntad muy fuerte de ignorar o combatir los hallazgos y recomendaciones de la CVR por parte de las élites económicas y políticas. Un avanzar con pies de plomo por parte del gobierno en la implementación de esas mismas recomendaciones, muchas de las cuales, específicamente las referidas a reparaciones para las víctimas, fueron a morir en las oficinas del Ministerio de Economía en nombre del equilibrio presupuestal. Se perdió una gran oportunidad de saldar cuentas con el pasado y poder consolidar un orden democrático. (201; las cursivas son suyas)

En esta tesis he planteado que las artes han sido la excepción al “business as usual”. Las producciones culturales que analizo se han apropiado del *Informe Final* de la Comisión de la

¹ El texto proviene de una ponencia para el seminario “Comparative Peace Processes in Latin America”, organizada por el Woodrow Wilson International Center for Scholars en abril de 2006.

Verdad y Reconciliación (CVR) para interpretar sus hallazgos, difundir sus recomendaciones y enriquecer la discusión sobre el periodo de violencia política que sufrió el país entre 1980-2000 a través de formas alternativas de representación histórica.

La producción artística posterior a la CVR se manifestó como un espacio para el debate de aspectos silenciados por la narrativa oficial anterior, la “memoria de la salvación” del régimen de Fujimori. Las artes, lejos de mantenerse al margen del fenómeno de la violencia, o de simplemente representarla, problematizaron la historia del conflicto armado interno y llenaron los vacíos políticos. A comienzos de 1990 y 2000, después de la derrota de Sendero Luminoso (1992) y en plena transición a la democracia (2001), la pregunta surgió: ¿cómo debe la sociedad, tan dividida sobre la memoria del régimen anterior, documentar la verdad de lo que sucedió? La respuesta se encontró en la creación de la CVR y una nueva memoria emblemática, el “Gran Relato”, basado en las voces de las víctimas. A partir de la presentación del *Informe Final* (2003), las artes se han dedicado a transmitir su investigación y, sobre todo, a complementarla por medio de la representación de las memorias individuales y colectivas de las víctimas. El conjunto de producciones culturales que analizo en esta tesis es un reflejo de esta sociedad en transición y al mismo tiempo un medio de intervención cívica que excede los límites de los esfuerzos institucionales de la CVR.

Me he enfocado en la función que los artistas y las representaciones simbólicas han cumplido en el contexto de la difusión del “Gran Relato” de la CVR, enfatizando que ambos han tenido como objetivo sacar a la luz las voces de las víctimas que habían sido reprimidas por la “memoria de la salvación”. En mi estudio, he agrupado las obras de acuerdo con paradigmas encontrados en el *Informe Final* de la CVR: la denuncia en el teatro de Yuyachkani, la culpa en las fotografías de *Yuyanapaq* y la reconciliación en la novela *La hora azul* de Alonso Cueto y en

la película homónima de Evelyne Pegot-Ogier. Considero que esta selección, altamente representativa, ha convertido el dolor en un recurso político que ha generado un espacio para reconstruir los lazos de unión entre los ciudadanos de la nación.

A lo largo de esta investigación también he destacado el poder simbólico del *Informe Final* como factor principal que da cuenta de su importancia y trascendencia para el Perú. No solo he insistido en que el *Informe Final* se ha convertido en una fuente discursiva desde la cual emanan diversas perspectivas, sino que los productos que se han elaborado después del trabajo de la CVR ofrecen un panorama más amplio del conflicto que no representa al campesinado atrapado “entre dos fuegos”: el del Partido Comunista del Perú – Sendero Luminoso (PCP-SL) y las Fuerzas Armadas (Theidon 19). La memoria emblemática plasmada en el “Gran Relato” tiene como marco la ética cristiana que expuso Salomón Lerner en su prefacio a *Hatun Willakuy* con la afirmación de que todos somos culpables del periodo de la violencia, ya sea por acción o por omisión (“Prefacio a la primera edición” 10). Para lograr el efecto de una culpa compartida, la CVR tuvo que recurrir a la categoría de “víctimas totales” a través de masacres específicas, por lo que el “Gran Relato” enfatiza la violencia con dos bandos: el subversivo y el estatal. Sin embargo, como indican Denegri y Hibbett, el campesinado formó parte de una zona gris, el término acuñado por Primo Levi, donde los límites entre víctima y perpetrador se difuminan y a veces hasta se intercambian (31). En la zona gris, los binarios bueno/malo no funcionan, por lo que es imposible condenar al villano o celebrar al héroe (31). Esta dinámica está presente en algunos de los productos de la CVR como, por ejemplo, los 17 mil testimonios recogidos, sus “Estudios de profundidad” e incluso la muestra fotográfica *Yuyanapaq*.

Las cinco obras que he escogido analizar reproducen la memoria emblemática del “Gran Relato” de la CVR, pero también la desbordan porque se alejan de los papeles fijos de

perpetrador y víctima. Lo que ellas demuestran no son “víctimas totales”, sino más bien habitantes de la zona gris. Las obras de Yuyachkani para la CVR (2002) representan el pasado de las víctimas de forma auténtica, lleno de vacíos y a través de formas no letradas y/o andinas de recordar. *Adiós Ayacucho* (1990) expresa la tragedia y brutalidad de la guerra que se desató en los Andes, el racismo y la indiferencia que estaba al centro del conflicto, así como la violencia histórica que data desde la llegada de los españoles al Nuevo Mundo. *Rosa Cuchillo* (2002) se enfoca en las responsabilidades de los actores de la violencia pero, sobre todo, apunta al dolor de las víctimas que sobrevivieron y están en busca de sus desaparecidos. Ambas obras denuncian la imagen estática del mundo andino, premoderno, cercado en sí mismo.

Las fotografías de *Yuyanapaq* (2003) dan a conocer la barbarie que se desató en las zonas más alejadas de la capital abriendo los ojos de los compatriotas que no habían pasado por esa experiencia a que reflexionaran sobre el conflicto. La muestra demostró que era posible recordar de manera no lingüística, dando a conocer la historia de forma sensorial y acrecentando la recepción del trabajo de la CVR, que hasta ese momento no había logrado el respaldo de la sociedad. *Yuyanapaq* sirvió como un preámbulo a la entrega del *Informe Final*, dándole visibilidad a las víctimas y ofreciéndoles un espacio para el reconocimiento de su sufrimiento.

Por último, la novela de Alonso Cueto y la película de Evelyne Pegot-Ogier examinan el papel de la culpa en el proceso de reconciliación nacional. *La hora azul* (2005) de Cueto describe una reconciliación nacional frustrada ya que el personaje principal acepta su responsabilidad social, pero no logra efectuar un cambio en los otros miembros de su clase. En *La hora azul* (2014) de Pegot-Ogier, el personaje principal reconoce la culpa de la omisión y se embarca en un proceso de transformación individual que logra transmitir a los que lo rodean. En suma, en todas las obras escogidas no existen papeles claros de víctima o perpetrador porque el enfoque está en

la experiencia de las víctimas, su nivel de participación civil y su integración al proyecto nacional.

Puesto que considero las producciones culturales como el campo de batalla para las memorias en el Perú, he afirmado que el teatro de Yuyachkani, la fotografía en *Yuyanapaq*, la novela de Alonso Cueto y la película de Evelyne Pegot-Ogier no solo hacen referencia al *Informe Final* de la CVR, sino que lo ubican en primer plano para dialogar con él. Sus esfuerzos yacen en expresar la necesidad de reparar a las víctimas, la urgencia de luchar contra la falta de acceso a la ciudadanía y el reconocimiento social de la población más afectada: la población andina y rural del Perú.

Como afirma Cynthia Milton en *Art from a Fractured Past*: “Art has the potential to help us, the audience gets closer to an understanding of what happened. Perhaps it is the only medium that allows us to hold in the same frame many of the complexities of this tragedy” (23). Milton alude al conflicto armado interno en el Perú y a cómo la producción cultural sobre el pasado de la violencia se ha vuelto importante como complemento de la historia debido a su capacidad de plasmar sus complejidades. Efectivamente, la importancia de las producciones culturales sobre la violencia en el Perú es grande porque expone las diferentes aristas de la violencia, incita al reconocimiento de la culpa compartida y tiene la capacidad de motivar la reconciliación nacional. Debido a su naturaleza popular, las imágenes que presentan las obras escogidas para mi análisis tienen la capacidad de integrar la palabra de las víctimas y establecer una nueva memoria emblemática, más abierta a factores democráticos. Las obras examinadas revelan una perspectiva de las causas de la violencia e incitan a la reflexión y la discusión del pasado. En este proceso, estimulan un cuestionamiento profundo sobre el pasado a través del arte, necesario para generar nuevas formas de relacionamiento entre conciudadanos.

El alcance de este proyecto de tesis no es lo suficientemente amplio como para abordar la totalidad de representaciones de la violencia política. Al considerar la producción artística sobre la violencia en el Perú que no he analizado, cabe destacar brevemente, y a modo de conclusión, las nuevas formas en que las artes han ocupado lo cotidiano para crear conciencia sobre el pasado y visibilizar a los desaparecidos. A mi manera de ver, en los últimos años, la performance urbana ha sido de suma importancia en esta labor, puesto que ha generado mayor adopción de las recomendaciones del *Informe Final*. Puntualmente, el plan de reformas institucionales para prevenir la violencia y el plan de reparaciones integrales a las víctimas (*Informe Final IX*, 106).

La performance urbana es una forma artística que se lleva a cabo en un espacio público y que tiene como objetivo cuestionar las prácticas de la vida diaria. Como tal, demuestra gran flexibilidad para crear un diálogo provechoso respecto de la violencia de los años 1980 y 1990. Algunas de las performances más llamativas que abordan el pasado para convocar la reflexión en la esfera pública son: *Tránsito a la memoria* (2004) de Karen Bernedo, *Proyecto 15.000/70.000* (2010) de Rosario Bertrán y *La chalina de la esperanza* (2010) del Colectivo Desvela, entre otros.²

Karen Bernedo se enfoca en visibilizar a los desaparecidos por medio de fotos carnet que imprimió en el reverso de los boletos de Translima, una empresa de transporte público que circula por la capital y que alquilaba el espacio para publicidad. El objetivo de *Tránsito a la memoria* fue que el boleto desconcertara al pasajero ya que por un lado el billete se mantenía igual, pero por el otro aparecía el texto “Desaparecido” con una cara y algunos datos de la

² Existen muchos artistas visuales independientes dedicados a honrar la memoria de las víctimas de la violencia previo al trabajo de la CVR. Este es el caso de Eduardo Tokeshi, Ricardo Wiese, Edilberto Jiménez y Jesús Ruiz Durand, entre otros. También se puede mencionar el Colectivo Sociedad Civil con sus performances *Entierro político de la ONPE* (2000), *Lava la bandera* (2000), *Pon la basura en la basura* (2000) y *Cambio, no cumbia* (2000).

desaparición. Esta intervención ejemplificó de qué forma el arte se puede aprovechar para interrumpir lo cotidiano y obligar a reflexionar sobre el pasado.

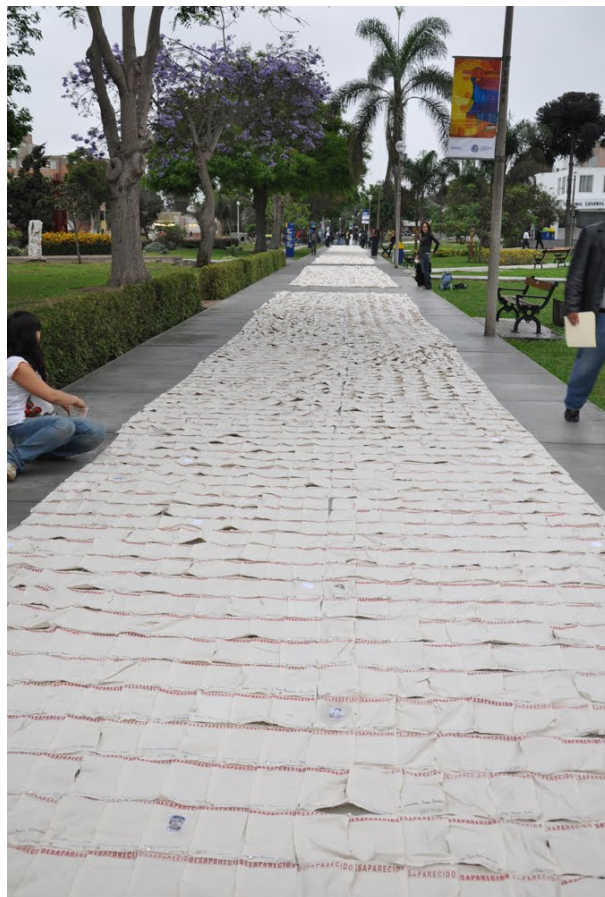


Boletos de transporte público Traslíma (reverso).

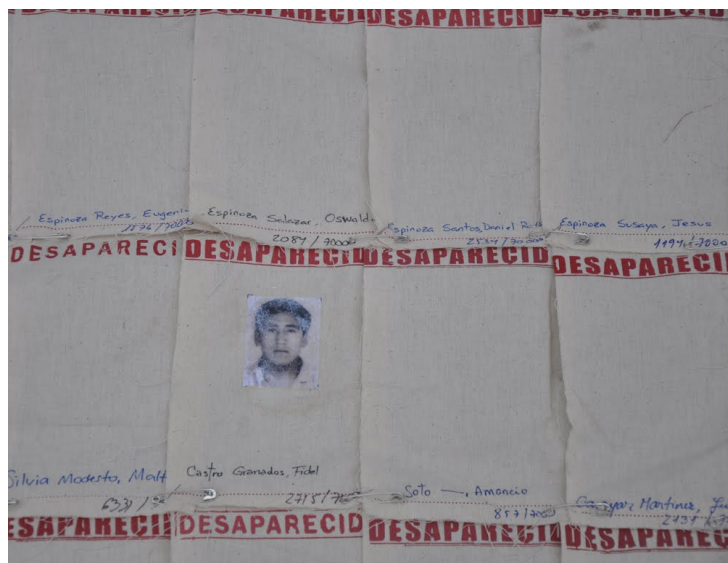


Extracto del corto *Tránsito a la memoria* (2005) de Karen Bernedo.

Con *Proyecto 15.000/70.000*, Rosario Bertrán convirtió el número de desaparecidos, 15 mil, en algo tangible para que su presencia fuera capaz de interpelar a los ciudadanos. El proyecto se trató de un manto compuesto por más de quince mil pedazos de telas que llevaron serigrafiadas la palabra “Desaparecido” y que se iban uniendo unas a otras hasta formar una gran instalación que debía colocarse en un amplio espacio público. El manto ha sido instalado en diversos lugares, frente al Palacio de Justicia, la Universidad Mayor de San Marcos y en la avenida principal de la Universidad Católica, entre otros. El objetivo ha sido siempre el de interrumpir el espacio público para reconfigurarlo como “lugar de memoria”, un espacio donde “memory crystallizes and secretes itself” (Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*” 7).



Proyecto 15.000/70.000 en la Universidad Católica del Perú en 2010.



Detalle de *Proyecto 15.000/70.000*.

La idea detrás de *La chalina de la esperanza* consistió en el tejido de una bufanda por los familiares de los quince mil desaparecidos durante el conflicto armado. La iniciativa partió del Colectivo Desvela, formado por la periodista Paola Ugaz, y las fotógrafas Marina García y Morgana Vargas Llosa, hija del Premio Nobel.³ La chalina, que ha sido colgada en diversos edificios alrededor del mundo (Suiza, Japón, España, Inglaterra, Canadá, EEUU), visibiliza de manera esperanzadora la incansable búsqueda de los familiares por sus víctimas y el desconsuelo que permanece vigente a lo largo de más de treinta años. En el mundo andino, el tejer es una muestra de cariño y de expresión libre. Las mujeres del campo suelen tejerle una chalina a sus novios, esposos, hermanos o hijos como una muestra de amor y de calidez. De este modo, el tejido de la chalina ha significado para los familiares seguir expresando sus afectos pese a que los seres queridos ya no estén.

³ La sobrina del escritor, Claudia Llosa, es la directora de la exitosa película *La teta asustada* (2009), basada en la investigación de Kimberly Theidon (2004). El año de su estreno fue galardonada con el Oso de Oro a la mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín y en 2010 fue nominada al premio Óscar en la categoría de mejor película extranjera, convirtiéndose en la primera película peruana en ser nominada al premio.



La chalina de la esperanza colgada en la sede del Comité Internacional de La Cruz Roja en Ginebra, Suiza en 2014.



Detalle de *La chalina de la esperanza*.

Cada uno de estos artistas se ha encargado de la representación del sufrimiento de las víctimas a partir de una propuesta innovadora y de acuerdo con los parámetros de la “memoria para la reconciliación”. Sin embargo, al igual que las obras analizadas en esta tesis, las obras de

Karen Bernedo, Rosario Bertrán y el Colectivo Desvela han logrado desbordar la memoria emblemática de la CVR y crear un arte que interpela a la sociedad de manera más directa. La memoria a la que convocan sus piezas exige la atención de sus espectadores, cuando no su intervención en el arte, permitiendo una reflexión sobre el pasado en el espacio público. Así, a través de sus propuestas estéticas, estos artistas y activistas sociales han reavivado el debate sobre el pasado en la esfera pública, enfocándose en el problema de los desaparecidos, para no permitir que se olvide nunca.

La investigación efectuada para esta tesis ha sido un trabajo de rastreo que, en un futuro cercano, aspiro a poner en diálogo con la investigación de Aleida Assmann en el campo de los estudios sobre la memoria, específicamente *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity* (2016). Allí, Assmann analiza la transformación del pasado de una experiencia individual a una construcción colectiva, prestándole atención especial a las tensiones que surgen cuando la experiencia personal choca con la conmemoración oficial en el contexto del Holocausto. La autora aborda el concepto de “collective memory” acuñado por Maurice Halbwachs, subdividiéndolo en tres categorías: memoria social, memoria política y memoria cultural. En este sentido, el trabajo de Assman podría elucidar nuevas direcciones para el análisis de las producciones culturales que analizo y las que menciono por primera vez en esta conclusión, todas las cuales nacen a partir de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y esperan tener un impacto en la sociedad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. 1999. New York: Zone Books, 2002.
- America's Watch. *Peru Under Fire. Human Rights Since the Return to Democracy*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- . *Una guerra desesperada: Los Derechos Humanos en el Perú después de una década de democracia y violencia*. Lima: Comisión Andina de Juristas, 1990.
- Aliaga Baldeón, Jesús. *Mártires de la pacificación. Violencia política, verdad y reconciliación en el Perú (1980-2000)*. Lima: Partido Aprista Peruano, 2005.
- Alvarado Jourde, Gladys. *El Frontón. Junio 1986 / Marzo 2009. Demasiado pronto / Demasiado tarde*. Eds. Gustavo Buntix y Víctor Vich. Lima: IEP, 2014.
- A'ness, Francine. "Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru". *Theatre Journal* 56.3 (2004): 395-414.
- Arce Borja, Luis. "Presidente Gonzalo rompe el silencio". *El Diario* 490. Lima, 24 julio 1988. 2-48.
- Arenas, Lizbeth. "Ojos opacos. Una indagación sobre la figura de la víctima en el relato fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú". *Revista Chilena de Antropología Visual* 12 (2008): 103-126.
- Arendt, Hannah. "Collective Responsibility". *Amor Mundi: Explorations in the Faith and Thought of Hannah Arendt*. Ed. James W. Bernauer. Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 1987. 43-50.
- Argüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: IEP, 2015.

- Assmann, Aleida. *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. Trad. Sarah Clift. New York: Fordham University Press, 2016.
- Badiu, Alain. *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*. Trad. Peter Hallward. London: Verso, 2001.
- Barrantes, Rafael, y Jesús Peña. “Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR”. Colección Documentos de Trabajo. Serie Reconciliación 2. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos; PUCP, 2006. 15-40.
- Barrenechea, Ana María, ed. *Archivos de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Belay, Raynald, Carlos Iván Degregori, y Jean Joinville Vacher, eds. *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Embajada de Francia en el Perú; IEP; Instituto Francés de Estudios Andinos; Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004.
- Bell, John. “Rediscovering Mask Performance in Peru: Gustavo Boada, Maskmaker with Yuyachkani. An Interview”. *The Drama Review* 43.3 (199): 169-181.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1963. Trad. Andrés E. Weikert. México D.F.: Itaca, 2003.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Bilbija, Ksenjia, Jo Ellen Fair, Cynthia Milton, y Leigh Payne, eds. *The Art of Truth-Telling About Authoritarian Rule*. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.

- Bilbija, Ksenija, y Leigh Payne. "Introduction. Time is Money: The Memory Market in Latin America". *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Eds. Ksenija Bilbija y Leigh Payne. Durham: Duke University Press, 2011. 1-40.
- Buntix, Gustavo. "Anamnesia: retornos fantasmáticos de la violencia". *Anamnesia. Retornos fantasmáticos de la violencia*. Eds. Gustavo Buntix y Víctor Vich. Lima: Petroperú; Micromuseo "Al fondo hay sitio", 2012. 8-26.
- Buntix, Gustavo, ed. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones barrocas en las rutas de Micromuseo*. Lima: Micromuseo "al fondo hay sitio", 2007.
- Burt, Jo-Marie. *Violencia y autoritarismo en el Perú: bajo la sombra de Sendero y la dictadura de Fujimori*. Lima: SER; EPAF; IEP, 2011. 1-40.
- . "Accounting for Murder: The Contested Narratives of the Life and Death of María Elena Moyano". *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Eds. Bilbija, Ksenija y Leigh Payne. Durham: Duke University Press, 2011. 69-97.
- . "Guilty as Charged: The Trial of Former Peruvian President Alberto Fujimori for Human Rights Violations". *International Journal of Transitional Justice* 3.3. (2009): 384-405.
- Butler, Judith. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Colectivo Desvela. *Chinkaqkuna. Los que se perdieron*. Lima: Gráfica Vulcano, 2015.
- Cánepa Koch, Gisela, ed. *Identidades representadas: performance, experiencia, y memoria en Los Andes*. Lima: PUCP, 2001.
- Castillo Torres, Daniel Enrique, y Rosa Núñez Pacheco. "Mirada de la memoria, textos y contextos sobre Yuyanapaq". *Hispanic Issues Online* 17 (2016): 84-103.
- Castro Arrasco, Dante. *Parte de combate*. Lima: Editorial Manguaré, 1991.

- Chávez, Enrique, y Ana Lucía Escudero, eds. *La verdad sobre el espanto. El Perú en los tiempos del terror*. Dossier fotográfico de Caretas. Lima: Caretas, 2003.
- Chappell, Nancy, y Mayu Mohana. “*Yuyanapaq*: In Order to Remember”. Trad. Eileen Brockbank. *Aperture* 183 (2006): 54-63.
- Chibber, Vivek. *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*. London: Verso, 2013.
- Cohn, Deborah. “The Political Novels: *The Real Life of Alejandro Mayta* and *Death in the Andes*”. *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*. Eds. Efraín Kristal y John King. New York: Cambridge University Press, 2012. 88-101.
- Colchado Lucio, Óscar. *Rosa Cuchillo*. 1997. Lima: Alfaguara, 2009.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Lima: CVR, 2003.
- . *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la CVR-Perú*. Lima: CVR, 2004.
- . *Yunayapaq. Para recordar. Retrato visual del conflicto armado interno en el Perú: 1980-2000*. Lima: PUCP, 2003.
- . “El impacto de las audiencias públicas en los participantes”. Lima: CVR, 2003.
- <http://cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/impacto.php>
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. *Informe Rettig*. Vol. 1. Santiago: CNVR, 1991.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Correa, Ana. “Sanaciones y reparaciones simbólicas: *Rosa Cuchillo*”. *KARPA Dissident Theatricalities, Visual Arts and Culture* 2.1 (2008).
- http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/Resources/rosacuchilloana_correa.pdf

- Cortés, Guillermo, y Víctor Vich, eds. *Políticas culturales. Ensayos críticos*. Lima: IEP; Instituto Nacional de Cultura; Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2006.
- Cortez, Enrique, ed. *Incendiar el presente. La narrativa peruana de la violencia y el archivo (1984-1989)*. Lima: Campo Letrado, 2018.
- Cox, Mark. *La verdad y la memoria: controversias en la imagen de Hildebrando Pérez Huaranca*. Lima: Pasacalle, 2012.
- Cox, Mark, ed. *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, 2004.
- . *Sasachakuy tiempo. Memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia en el Perú*. Lima: Pasacalle, 2010.
- Cueto, Alonso. *La hora azul*. Lima: Anagrama, 2005.
- . “La historia al otro lado de la historia. La hora azul”. *Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal* 174 (2005). 74-75.
- <http://www.idl.org.pe/idlrev/revistas/174/Bloque%20Cultura.pdf>
- Degregori, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima: IEP, 2010.
- . “Cosechando tempestades: las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho”. *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso*. Ed. Carlos Iván Degregori, José Coronel, Ponciano del Pino y Orin Starn. Lima: IEP; UNSCH, 1996. 189-225.
- . *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979. Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. 1991. Lima: IEP, 2011.

- . “El Informe Final de la CVR: un año después”. *Heridas abiertas, derechos esquivos. Derechos humanos, memoria y Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP, 2014. 149-151.
- . “*Eppus si muove*: verdad y justicia después de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”. *Heridas abiertas, derechos esquivos. Derechos humanos, memoria y Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP, 2014. 195-203.
- . “Los hallazgos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”. *Heridas abiertas, derechos esquivos. Derechos humanos, memoria y Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP, 2014. 205-218.
- . “Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”. *Heridas abiertas, derechos esquivos. Derechos humanos, memoria y Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP, 2014. 271-306.
- . “Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú”. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Ed. Carlos Iván Degregori, Tamia Portugal, Gabriel Salazar, y Renzo Aroni. Lima: IEP, 2015. 27-68.
- Degregori, Carlos Iván, ed. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: SSRC; IEP, 2003.
- Denegri, Francesca, y Alexandra Hibbett. “El recordar sucio: estudio introductorio”. *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Eds. Francesca Denegri y Alexandra Hibbett. Lima: PUCP, 2016. 21-63.
- Del Pino, Ponciano, y Carolina Yezer, eds. *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IFEA; IEP, 2013.

- DESCO. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo. *Violencia Política en el Perú 1980-1988*. 2 vols. Lima: DESCO, 1989.
- Diéguez, Ileana. “Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y Memoria”. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; University of Minnesota Press, 2006. 1-18.
- Echeverría, Julio Serrano, Diego Trelles Paz, y Fernando Feliu-Moggi, eds. *Nuevas Rutas: jóvenes escritores latinoamericanos*. Guatemala: Coedición Latinoamericana, 2010.
- Ejército del Perú. *En honor a la verdad. Versión del Ejército sobre su participación en la defensa del sistema democrático contra las organizaciones terroristas*. Lima: Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú, 2010.
- Espinoza, Víctor, María Luisa Ortíz, y Paz Rojas. *Comisiones de la verdad ¿Un camino incierto? Estudio comparativo de Comisiones de la verdad en Argentina, Chile, El Salvador, Guatemala y Sudáfrica desde las víctimas y las organizaciones de derechos humanos*. Santiago: CODEPU; APT, 2002.
- Faverón Patriau, Gustavo, ed. *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006.
- Feldman, Joseph P. “Yuyanapaq no entra: ritual dimensions of post-transitional justice in Peru”. *Journal of the Anthropological Institute* 24 (2018): 1-18.
- Felman, Shoshana, y Dori Laub. “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992. 57-92.

Flores Castillo, Terina. “Conversamos con Evelyne Pegot-Ogier sobre ‘La hora azul’, adaptación de la película de Alonso Cueto”. *En cinta* (2016).

<http://encinta.uterop.pe/2016/10/18/conversamos-con-evelyne-pegot-ogier-sobre-la-hora-azul-adaptacion-de-la-novela-de-alonso-cueto/>

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle and Other Writings*. Trad. John Reddick. London: Penguin Books, 2003.

Garretón, Manuel Antonio. *Del postpinochetismo a la sociedad democrática: globalización y política en el Bicentenario*. Santiago: Random House Mondadori, 2007.

Gavilán, Lurgio. *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima: IEP; Universidad Iberoamericana, 2012.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Gorriti, Gustavo. *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Apoyo, 1991.

Grandin, Greg. “Can the Subaltern Be Seen? Photography and the Affects of Nationalism”. *Hispanic American Historical Review* 84.1 (2004): 83-112.

Gugelberger, Georg M. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.

Guha, Ranajit. “The Prose of Counter-Insurgency”. *Selected Subaltern Studies*. Eds. Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak. Oxford: Oxford University Press, 1988. 45-83.

Gutiérrez, Miguel. *La violencia del tiempo*. 1991. Lima: Punto de lectura, 2010.

- Hamann, Marita, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero, y Víctor Vich. “Urgencia de memoria”. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Ed. Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich. Lima: PUCP; Universidad del Pacífico; IEP, 2003. 9-10.
- Halbwachs, Maurice. “Memoria colectiva y memoria histórica”. 1950. Trad. Amparo Lasén Díaz. *Reis* 69 (1995): 209-219.
- Hayner, Priscilla B. *Unspeakable Truths: Confronting State Terror and Atrocity*. New York: Routledge, 2011.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- . “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”. *Public Culture* 12.1 (2000): 21-38.
- Irigoyen, Jon. *Castillo por la memoria*. Helsinki: Aalto University, 2015.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP, 2012.
- Jiménez, Edilberto. *Chungi. Violencia y trazos de la memoria*. Lima: IEP; COMISEDH; DED, 2005.
- Kristal, Efraín. “La violencia política en la narrativa peruana: 1848-1998”. *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Ed. Mark Cox. Lima: San Marcos, 2004. 57-66.
- La Capra, Dominick. *Writing History. Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.
- . *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Lambright, Anne. *Andean Truths. Transitional Justice, Ethnicity, and Post-Shining Path Peru*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

- . “Dead Body Politics: Grupo Cultural Yuyachkani at Peru's Truth Commission”. *Imagining Human Rights in Twenty-first-century Theater: Global Perspectives*. Eds. Florian N. T. Becker, Paola S. Hernández y Brenda G. Werth. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 27-44.
- Laplante, Lisa, y Kimberly Theidon. “Truth with Consequences: Justice and Reparations in Post-Truth Commission Peru”. *Human Rights Quarterly* 29.1 (2007): 228-250.
- Larrabure, Cecilia. *Ciertos vacíos. Un ensayo fotográfico sobre orfandad, violencia y memoria en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú; PUCP, 2007.
- Lauer, Mirko. “La desaparición de la desaparición”. *La República* 19 junio 2003.
- LeFranc, Sandrine. “¿Cómo acabar con el desacuerdo? Las comisiones de la verdad como lugar de construcción disensual de la historia”. *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*. Lima: Embajada de Francia en el Perú, 2004: 193-223.
- Lehrer, Erica, y Cynthia Milton. “Witness to Witnessing”. *Curating Difficult Knowledge. Violent Pasts in Public Places*. Ed. Erica Lehrer, Cynthia Milton y Monica Patterson. London: Palgrave Macmillan, 2011. 1-22.
- Lenlij, Moisés, y Luis Millones. *Guerra y fe en los Andes*. Lima: Sidea, 2009.
- . *Las Tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: Cauces, 2015.
- Lerner Febres, Salomón. “Prefacio a la primera edición”. *Hatun Willakuy*. Lima: CVR, 2004. 9-13.
- . “Prefacio. A cinco años de la presentación del Informe Final de la CVR del Perú”. *Hatun Willakuy*. Lima: CVR, 2004. I-X.
- . “Prefacio”. *Yunayapaq. Para recordar. Retrato visual del conflicto armado interno en el Perú: 1980-2000*. Lima: PUCP, 2003. 17-19.

- . *La rebelión de la memoria. Selección de discursos 2001-2003*. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos PUCP; CNDH; CEP, 2004.
- . “Discurso de inauguración de la exposición fotográfica *Yuyanapaq*”. Lima: CVR, 2003. <http://cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/discurso.php>
- . “Inauguración de las audiencias públicas. Palabras del presidente de la CVR”. Lima: CVR, 2002. http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/np_ayacucho01.php
- . “Presentación: El legado visual”. Lima: CVR, 2003. <http://cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>
- Levi, Primo. *If This Is a Man: Remembering Auschwitz*. 1947. New York: Summit Books, 1986.
- Levi-Strauss, David. *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*. New York: Aperture, 2003.
- Longhi, Luis. *Yuyanapac. ARQ (Santiago) Obras y Proyectos* 61 (2005): 74-77.
- Macher, Sofía. *¿Hemos avanzado? A 10 años de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP, 2014.
- . “Audiencias Públicas. Un espacio para legitimar el testimonio y dignificar a las víctimas del conflicto interno en el Perú”. Minneapolis: Centro para las Víctimas de la Tortura, 2005.
- Maclear, Kyo. *Beclouded Visions: Hiroshima-Nagasaki and the Art of Witness*. Albany: SUNY, 1999.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Manrique, Daniel, y David Sulmont. “Preguntas y críticas frecuentemente formuladas sobre las estadísticas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú”. *Los debates por las cifras de la CVR peruana en la internet*. Ed. Silvio Rendón. *Los debates por las cifras de la CVR peruana en la internet*. Vol. I Grancomboclub.com, 2010. 128-142.

https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/1295_digitalizacion.pdf

Mihai, Mihaela, y Mathias Thaler, eds. *On the Uses and the Abuses of Political Apologies*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Milton, Cynthia. “At the Edge of the Peruvian Truth Commission: Alternative Paths to Recounting the Past”. *Radical History Review* 98 (2007): 3-33.

—. “Desfigurando la memoria: (des)atando los nudos de la memoria peruana”. *Anthopologica* 33.34 (2015): 1-12.

—. “Images of Truth: Art as a Medium for Recounting Peru’s Internal War”. *A Contra Corriente* 6.2 (2009): 63-102.

Milton, Cynthia, y María Eugenia Ulfe. “Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory”. *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Eds. Ksenija Bilbija y Leigh Payne. Durham: Duke University Press, 2011. 207-232.

Minow, Martha. *Between Vengeance and Forgiveness*. Boston: Beacon Press, 1998.

—. *Breaking the Cycles of Hatred. Memory, Law, and Repair*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

Moraña, Mabel. *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

—. *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Murphy, Kaitlin M. "What the Past Will Be: Curating Memory in Peru's *Yuyanapaq*: *Para Recordar*". *Human Rights Review* 16 (2015): 23-38.
- Newmann, Klaus, y Janna Thompson, eds. *Historical Justice and Memory*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*". Trad. Marc Roudebush. *Representations* 26 *Memory and Counter Memory* (1989): 7-24.
- Ortega, Julio. "Adiós Ayacucho". Ed. Gustavo Faverón Patriau. *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga, 2006. 67-122.
- Palacios, José María. "David Sulmont: 'Muchas de las cosas que se dicen sobre las cifras tienen un sustento bastante débil'". *Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal* 233 (2013).
<https://revistaideele.com/ideele/content/david-sulmont-%E2%80%9Cmuchas-de-las-cosas-que-se-dicen-sobre-las-cifras-tienen-un-sustento-bastante>
- Payne, Leigh. *Unsettling Accounts*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Peralta, Víctor. *Sendero Luminoso y la prensa. 1980-1994*. Cusco: CBC, 2000.
- Pérez Huaranca, Hildebrando. *Los ilegítimos*. Lima: Narración, 1980.
- Pérez Orozco, Edith. *Racionalidades en conflicto. Cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado*. Lima: Pakarina, 2011.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Al Margen, 2006.

- Poole, Deborah, y Isaías Rojas Pérez. “Memorias de la reconciliación: fotografía y memoria en el Perú de la posguerra”. Hemispheric Institute, 2010.
<https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-72/7-2-essays/e72-essay-memories-of-reconciliation-photography-and-memory-in-postwar-peru.html>
- Portocarrero, Gonzalo. *Razones de sangre*. Lima: PUCP, 1998.
- Portugal, Tamia. “Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú”. Ed. Carlos Iván Degregori, Tamia Portugal, Gabriel Salazar, y Renzo Aroni. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: IEP, 2015. 69-236.
- Ramírez, Rafael. “Una lectura crítica de la memoria emblemática de la CVR desde los testimonios de la masacre de Lucanamarca”. *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Eds. Francesca Denegri y Alexandra Hibbett. Lima: PUCP, 2016. 213-264.
- Redacción. “La exhibición de ‘La hora azul’ o las dificultades de hacer cine en el Perú”. *Gestión* 27 octubre 2016. <https://gestion.pe/tendencias/exhibicion-hora-azul-dificultades-cine-peru-118980>
- Rendón, Silvio, ed. *Los debates por las cifras de la CVR peruana en la internet*. Vol. I. Grancomboclub.com, 2010. <http://grancomboclub.com/wp-content/uploads/2010/08/DebateCVRagosto.pdf>
- . “La polémica sobre las cifras: Las sobreestimaciones de la CVR”. *Ideele. Revista del Instituto de Defensa Legal* 233 (2013). <https://revistaideele.com/ideele/content/la-pol%C3%A9mica-sobre-las-cifras-las-sobreestimaciones-de-la-cvr>

- Rénique, José Luis. *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos, 2015.
- Reyes Tarazona, Roberto, y Cronwell Jara. *Narradores peruanos de los ochenta: mito, violencia y desencanto*. Lima: Universidad de Ricardo Palma; Universitaria, 2012.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.
- Ritter, Jonathan. “Complementary Discourses of Truth and Memory: The Peruvian Truth Commission and the Canción Social Ayacuchana”. *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 2 (2009): 1-21.
- Robles E., Rodolfo Gral. *Crimen e impunidad: el “Grupo Colina” y el poder*. Lima: APRODEH, 1996.
- Robles-Moreno, Leticia. “Connecting Absences: Goodbye Ayacucho and the Performative Medium of Transmission”. *Latin American Theatre Review* 45.1 (2011): 129-147.
- Root, Rebecca K. *Transitional Justice in Peru*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Roncagliolo, Santiago. *Abril rojo*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Rubio Zapata, Miguel. *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; University of Minnesota Press, 2006.
- . *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Yuyachkani, 2014.
- Salazar Jiménez, Claudia. *La sangre de la aurora*. Lima: Estación La Cultura; Animal de invierno, 2013.
- Sánchez, José. “History and Memory”. *Practising the Real on the Contemporary Stage*. Trad. Charlie Allwood. Bristol: Intellect, 2014. 99-112.

- Saona, Margarita. *Memory Matters in Transitional Peru*. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- . “The Knowledge That Comes from Seeing: *Yuyanapaq* and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission”. *Hispanic Issues Online* 4.1 (2009): 210-227.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008.
- Sloterdijk, Peter. *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*. Trad. Mario Wenning. New York: Columbia University Press, 2010.
- Smith, Michael L. *Entre dos fuegos. ONG, desarrollo rural y violencia política*. Lima: IEP, 1992.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. 2003. Trad. Aurelio Major. México: Penguin Random House, 2018.
- . *Sobre la fotografía*. 1973. Trad. Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?”. *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. Ed. Rodalind C. Morris. New York: Columbia University Press, 2010. 21-78.
- Steiner, George. *Antigones*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Stern, Steve. *Remembering Pinochet’s Chile: On the Eve of London, 1998*. Durham: Duke University Press, 2004.

- . “De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)”. *Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Eds. Mario Garcés y Pedro Milos. Santiago: LOM, 2000. 11-33.
- . “Nuevas aproximaciones al estudio de la conciencia y las rebeliones campesinas: las implicancias de la experiencia andina”. *Resistencia, rebelión y conciencia campesina en los Andes. Siglos XVIII al XX*. Lima: IEP, 1990. 25-41.
- . *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Ed. Steve Stern. Lima: IEP; UNSCH, 1999.
- Stern, Steve, Peter Winn, Federico Lorenz, y Aldo Marchesi, eds. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Lima: IEP, 2013.
- Tavuchis, Nicholas. *Mea Culpa. A Sociology of Apology and Reconciliation*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2005.
- . *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- . “Brecht and Latin America's “Theatre of Revolution””. *Brecht Sourcebook*. Eds. Henry Bial y Carol Martin. London: Routledge, 2000. 172-184.
- . “Remapping Genre through Performance: From ‘American’ to ‘Hemispheric’ Studies”. *PMLA* 122.5 (2007): 1416-1430.
- Taylor, Diana, y Juan Villegas, eds. *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, & Theatricality in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1994.

- Tejada Galindo, Sergio. *La nación por-venir. El bicentenario y lo nacional-popular en el Perú*.
Lima: PUCP, 2014.
- Thays, Iván. *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la
reconciliación en el Perú*. Lima: IEP, 2004.
- Tipe Sánchez, Víctor, y Jaime Tipe Sánchez. *Uchuraccay. El pueblo donde morían los que
llegaban a pie*. Lima: G7, 2015.
- Toledo Brückmann, Ernesto. *Retablos de Ayacucho. Testimonio de violencia*. Lima: San Marcos,
2003.
- Trelles Paz, Diego. *Bioy*. Barcelona: Destino, 2012.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1986.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*.
Lima: IEP, 2010.
- . “El fantasma de la nación cercada”. *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante
la violencia política*. Lima: IEP, 2009. 19-85.
- Ubilluz, Juan Carlos, Alexandra Hibbett, y Víctor Vich. “Violentando el silencio”. *Contra el
sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP, 2009.
9-17.
- Uceda, Ricardo. *Muerte en el Pentagonito: los cementerios secretos del ejército peruano*.
Bogotá: Planeta, 2004.
- Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los
retablos andinos*. Colección Estudios Andinos. Lima: PUCP, 2011.
- Vargas Llosa, Mario. *Lituma en los andes*. 1993. Barcelona: Planeta, 2008.

- . *Historia de Mayta*. 1984. Madrid: Punto de lectura, 2008.
- . “Informe sobre Uchuraccay”. 1983. *Contra viento y marea*. Lima: Peisa, 1990. 79-114.
- . “Historia de una matanza”. 1983. *Contra viento y marea*. Lima: Peisa, 1990. 156-192.
- . “La literatura es fuego”. 1967.
- http://www.literaterra.com/mario_vargas_llosa/la_literatura_es_fuego/
- Vargas Llosa, Mario, Mario Castro Arenas, y Abraham Guzmán Figueroa. *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú, 1983.
- Vargas Puch, Eduardo. *Sociología de la violencia. Posmodernidad y conflicto en el Perú (1980-2000)*. Lima: Gráficos, 2004.
- Vargas-Salgado, Carlos. “Cultura y conflicto armado interno: la historia larga y la política de la memoria en el Perú”. *Hispanic Issues Online* 17 (2016): 2-22.
- Vatlin, Alexander. *Agents of Terror. Ordinary Men and Extraordinary Violence in Stalin’s Secret Police*. Madison: University of Wisconsin Press, 2004.
- Vich, Víctor. *El caníbal es el otro*. Lima: IEP, 2002.
- . *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP, 2015.
- . “Noticia última: los nuevos lenguajes de la memoria”. *Anamnesia. Retornos fantasmáticos de la violencia*. Eds. Gustavo Buntix y Víctor Vich. Lima: Petroperú; Micromuseo “Al fondo hay sitio”, 2012. 30-44.
- . “La novela de la violencia ante las demandas del mercado: la transmutación religiosa de lo político en *Abril Rojo*”. *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: IEP, 2009. 247-260.

- . “Violencia, culpa y repetición: *La hora azul* de Alonso Cueto”. *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: IEP, 2009. 233-246.
- Vich, Víctor, y Alexandra Hibbett. “La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega”. *Contra el sueño de los justos: La literatura peruana ante la violencia política*. Eds. Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Lima: IEP, 2009. 175-189.
- Vich, Víctor, Marita Hamman, Santiago López Maguiña, y Gonzalo Portocarrero, eds. “Urgencia de memoria”. *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: PUCP, 2003. 9-10.
- Wiese, Ricardo. *Cantuta. Cieneguilla – 27 junio 1995*. Eds. Gustavo Buntix y Víctor Vich. Lima: IEP, 2010.
- Winn, Peter. “La batalla por la memoria histórica”. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Eds. Steve Stern, Peter Winn, Federico Lorenz y Aldo Marchesi. Lima: IEP, 2013. 15-23.
- Wilson, Richard A. *The politics of Truth and Reconciliation in South Africa. Legitimizing the Post-Apartheid State*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Yuyachkani. *Notas sobre los trabajos*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1991.
- . “Repertorio”. <http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-repertorio-45-anhos.pdf>
- Zapata Velasco, Antonio. *La Comisión de la Verdad y Reconciliación y los medios de comunicación*. Ayacucho: IEP, 2010.

Filmografía

Adiós Ayacucho. Perf. Grupo Cultural Yuyachkani. Lima: Hemispheric Institute Digital Library,

1990. <http://hidvl.nyu.edu/video/000559999.html>

Alma Viva. Para que florezca la memoria. Dir. Ricardo Ayala. Perf. Ana Correa, Augusto

Casafranca. Ayacucho: Hemispheric Institute Digital Library, 2002.

<http://hidvl.nyu.edu/video/000560217.html>

Antígona. Perf. Grupo Cultural Yuyachkani. Río de Janeiro: Hemispheric Institute Digital

Library, 2000. <http://hidvl.nyu.edu/video/000540642.html>

Días de Santiago. Dir. Josué Méndez. Chullachaki Producciones, 2004.

La boca del lobo. Dir. Francisco José Lombardi. Producciones Inca Films, 1988.

La hora azul. Dir. Evelyne Pegot-Ogier. Fundación BBVA Continental; Panda Films, 2014.

La teta asustada. Dir. Claudia Llosa. Oberón Cinematográfica, 2009.

Lucanamarca. Dir. Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez. TV Cultura, 2008.

Madeinusa. Dir. Claudia Llosa. Oberón Cinematográfica, 2006.

Paloma de papel. Dir. Fabricio Aguilar. Luna Llena Films, 2003.

Persistencia de la memoria. Perf. Grupo Cultural Yuyachkani. Hemispheric Institute, 1998.

<http://hidvl.nyu.edu/video/000560232.html>

Rosa Cuchillo. Perf. Grupo Cultural Yuyachkani. Watson Institute for International Studies.

<http://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>

Tránsito a la memoria. Dir. Karen Bernedo. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 2005.

<https://player.vimeo.com/video/70165172>