

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Reconocimiento y dignificación de las víctimas del conflicto armado interno vivido en el Perú entre 1980-2000, a través de su representación visual en el libro fotográfico YUYANAPAQ. PARA RECORDAR. RELATO VISUAL DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO 1980 – 2000: Análisis semiótico de dos fotografías.

**Tesis para optar el Título de Licenciada que presenta la
Bachiller:**

ELENA GODAY LUCAS

**Asesorada por:
CELIA RUBINA VARGAS**

Lima, Abril de 2011

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar agradezco a Dios que me ha dado la inteligencia y dedicación que han hecho posible que este trabajo de investigación haya culminado con éxito. También a mi familia y amigos, en especial a mis padres, por su ánimo e interés, a ellos está dedicada esta tesis.

De igual manera, agradezco a mis asesores durante la investigación y escritura de este trabajo. A Celia Rubina por guiarme durante el desarrollo de esta tesis, la cual no se hubiera podido culminar sin su orientación y rigurosidad. Asimismo, a Félix Reátegui, por sus siempre oportunas observaciones, así como por su disponibilidad y paciencia durante todos estos meses.

Finalmente, quiero extender mi agradecimiento a todos aquellos que han colaborado conmigo en el desarrollo de esta tesis. De manera especial agradezco a las fotógrafas Mayu Mohanna y Nancy Chappell, autoras del libro y la muestra *Yuyanapaq. Para Recordar*, por las valiosas aportaciones que han hecho a esta investigación, así como por su tiempo e interés.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I

1.1 La imagen fotográfica: acercamiento conceptual	6
1.1.1 Fotografía y comunicación	6
1.1.2 La Fotografía: “esto ha sido”	8
1.1.3 Lo real, lo verdadero y la realidad en la representación fotográfica	9
1.1.4 Comportamiento discursivo de la fotografía	11
1. 2 La fotografía como documento social	15
1. 2. 1 Carácter documental de la fotografía	15
1. 2. 2 Fotografía Documental Social: género de la fotografía	17
1. 2. 3 Fotografía de Guerra	21
1. 2. 4 El deber de recordar: Fotografía y Memoria	22

Capítulo II

2. 1 Conflicto armado, transición y justicia en el Perú	26
2. 1. 1 El conflicto armado	26
2. 1. 2 La respuesta del Estado	27
2. 1. 3 Indiferencia e Impunidad	27
2. 2 Comisión de Verdad y Reconciliación en el Perú	30
2. 2. 1. Coyuntura política y social de la creación de la CVR	30
2. 2. 2 Los retos de la CVR: la recuperación de la verdad como cimiento para la recuperación de la sociedad	32
2. 2. 1 Batalla por la memoria: hacia una nueva narrativa de la verdad	35

2. 3 Yuyanapaq. Para recordar: de la re-construcción de la memoria al reconocimiento y dignificación de las víctimas	37
2. 3. 1 Las víctimas y su representación en el relato visual	40
Capítulo III	
3. 1 Revisión teórico-metodológica	44
3. 2 Metodología de análisis	45
3. 2. 1 Nivel Narrativo	47
3. 2. 2 Nivel Semántico	48
3. 2. 3 Nivel Enunciativo	49
Capítulo IV: Análisis de la Fotografía n°1 – Vera Lentz	
4. 1 Nivel Narrativo	53
4. 1. 1 Contextualización de la fotografía	53
4. 1. 2 Descripción de la fotografía	54
4. 2 Nivel Semántico	54
4. 2. 1 El mensaje icónico: análisis del nivel figurativo, temático y axiológico	54
4. 3 Nivel Enunciativo	57
4. 3. 1 Manipulación enunciativa: El /hacer mirar/	58
4. 3. 2 La gestualidad o pose del modelo	59
4. 3. 3 Mensaje Plástico	60
4. 3. 4 Mensaje lingüístico	63
4. 4 Síntesis	66

Capítulo V: Análisis de la Fotografía n°2 – Nancy Chappell

5. 1 Nivel Narrativo	67
5. 1. 1 Contextualización de la fotografía	67
5. 1. 2 Descripción de la fotografía	68
5. 2. Nivel Semántico	69
5. 2. 1 El mensaje icónico: análisis del nivel figurativo, temático y axiológico	69
5. 3. Nivel Enunciativo	71
5. 3. 1 La gestualidad o pose del modelo	72
5. 3. 2 Mensaje Plástico	73
5. 3. 3 Mensaje lingüístico	78
5. 4 Síntesis	82
Conclusiones	83
Bibliografía	85
Anexos	93

INTRODUCCIÓN

Nuestro objeto de estudio son dos de las fotografías en las que aparecen retratadas las víctimas del conflicto armado interno, que tuvo lugar en el Perú entre los años 1980-2000, publicadas en el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar: Relato visual del conflicto armado interno 1980 - 2000*, que formó parte del Proyecto Fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú.

No son pocos los usos que se le han dado a la imagen fotográfica en los diferentes ámbitos de la vida social, tal y como señala Susan Sontag “las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los espías, meteorólogos, pesquisantes, arqueólogos y otros profesionales de la información, tienen un valor inestimable” (2006: 31-32). Considerada por muchos como fiel “testimonio de lo real”, a la imagen fotográfica se le atribuye un nivel de veracidad de la que no gozan muchos otros tipos de documentos.

A lo largo de los años, el uso social de la fotografía se ha desarrollado cada vez con mayor frecuencia. Ya desde inicios del siglo XX, figuras como el reconocido fotógrafo norteamericano Lewis Hine (1874 – 1940), movido por un fuerte compromiso social, se dedicó a fotografiar las pésimas condiciones de vida de los inmigrantes y de la clase obrera norteamericana, logrando importantes reformas legales sobre los derechos laborales de la clase obrera, pero sobre todo, sobre los derechos infantiles (Freedman 1994: 16-19).

De esta manera, se empezaban a sentar las bases de lo que hoy se conoce como Fotografía Documental Social, el uso más humano de la fotografía, generalmente ligado a la denuncia de la injusticia social, la lucha por los Derechos Humanos o la difusión de controvertidas fotografías de guerra, desafiando a quienes manejan la opinión pública y su postura frente a los conflictos sociales (Light 2000: 188).

Precisamente este el enfoque que planteamos para comprender la importancia de las fotografías que componen el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*. Es decir, su enorme potencial para suscitar uno de los procesos sociales que la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú (a partir de ahora CVR) buscaba promover en la sociedad peruana: el reconocimiento y dignificación de las víctimas del conflicto armado.

Este proceso supone por un lado, el reconocimiento de la verdad acerca de los hechos, pero sobre todo, el reconocimiento de la condición humana de las víctimas, condición que les fue negada durante el conflicto al considerar su muerte y sufrimiento como un mal necesario en el proceso de pacificación (Lerner 2004: 112-113). Para esto es necesario que la sociedad se sensibilice frente a las consecuencias de la violencia en las vidas de las víctimas, en sus familias, en sus comunidades; así como el reconocimiento de los roles individuales y colectivos que cada uno de los actores del conflicto desempeñó. De tal forma, que se pueda tomar conciencia de la deuda moral que se tiene con ellas, así como la necesidad de que sean reparadas materialmente por los daños que han sufrido, y de esta manera, sentar las bases para alcanzar un verdadero proceso de reparación del tejido social y reconciliación social.

Al mostrar los rostros de quienes sufrieron la violencia, la CVR buscaba generar una nueva forma de recordar el conflicto y a sus víctimas, y a la vez garantizar que sus consecuencias no queden en el olvido (Lerner 2004: 137). Tal y como señala Susan Sontag: “[...] las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla y también colaborar en su nacimiento (Sontag 2006: 27). Esta nueva *memoria* es entendida como una “fuente de reconocimiento” para las víctimas, una herramienta que a la vez que recuerde la verdad, recuerde a las víctimas y la deuda que la sociedad tiene con ellas (Reátegui 2010: 9-12).

En este sentido, el Área de Asuntos Públicos y Comunicaciones de la CVR decide convocar a las fotógrafas Mayu Mohanna y Nancy Chappell para proponerles la idea de crear, paralelamente al Informe Final, un relato visual sobre las dos décadas del conflicto armado, el cual debía estar narrado a través de las fotografías existentes sobre dicho periodo. Fue así como nació el *Proyecto Fotográfico de la CVR*.

Ambas fotógrafas, acompañadas por un equipo de profesionales, comenzaron el rescate de estas imágenes a lo largo del territorio nacional. Como resultado de este trabajo se creó el Banco de Imágenes de la CVR conformado por cerca de 1,700 fotografías, de las cuales se hizo una selección de 300 imágenes que conformarían la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* inaugurada en la ciudad de Lima el 09 de agosto del 2003. Asimismo, se seleccionaron 100 fotografías para conformar el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para*

recordar: Relato visual del conflicto armado interno 1980 – 2000, publicado también en agosto del 2003, con un tiraje de 2,700 ejemplares. Para Mayu Mohanna, la exposición y difusión de estas fotografías, a través del libro y la muestra, fueron la primera reparación moral y simbólica que la sociedad civil construyó para las víctimas (Mohanna 2010: 1309).¹

La presente investigación parte de la hipótesis de que la importancia de las fotografías del libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar* radica en su estrategia discursiva para representar a las víctimas del conflicto armado. Es decir, que tanto la elección de las fotografías que conforman el libro, como la forma de presentarlas, así como los diferentes elementos que las acompañan, conforman un discurso de reconocimiento y dignificación de las víctimas del conflicto armado interno, que tuvo lugar en el Perú entre los años 1980 y 2000.

De ahí que, el objetivo de esta investigación es demostrar que las fotografías del libro *Yuyanapaq. Para recordar* son dispositivos comunicativos que, a través de su discurso visual, significan el reconocimiento social y dignificación de las víctimas del conflicto armado interno. De modo más preciso, nos proponemos identificar la estrategia discursiva de la CVR respecto a las víctimas del conflicto armado, utilizada en la elección de las fotografías que conforman el libro *Yuyanapaq. Para recordar* y determinar cómo se valora a los actores de las mismas.

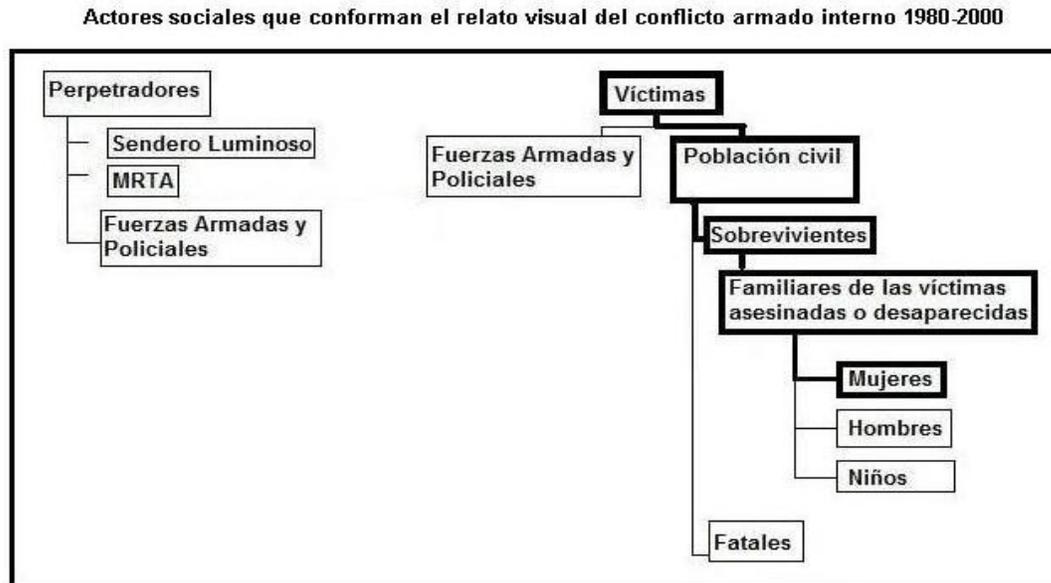
Para fines de la presente investigación vamos a analizar dos de las fotografías del libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*.² En este sentido, dentro de todos los actores del conflicto que se encuentran representados en las diferentes fotografías que componen el libro, hemos decidido seleccionar aquellas fotografías en las que aparezcan las víctimas sobrevivientes del conflicto armado.

¹ El texto al que se está haciendo referencia es un texto inédito, para consultarlo ver el Anexo n°9.

² Las fotografías se pueden ver en los Anexos n°1 y n°4.

Propongo a continuación el siguiente esquema que permite visualizar los diferentes actores del conflicto que aparecen a lo largo del libro:

Esquema 1.



Fuente: CVR 2003b. Elaboración propia

Tal y como se puede observar en el cuadro, dentro del grupo de las víctimas sobrevivientes hemos seleccionado aquellas fotografías en las que aparecen familiares de las mismas, concretamente las mujeres. Hemos realizado esta selección debido a que responden al perfil de víctima sobreviviente más recurrente dentro del relato. En efecto, son *ellas*, las mujeres, las principales víctimas sobrevivientes del conflicto armado, pues la violencia no afectó a hombres y mujeres del mismo modo, tal y como señala la CVR “fueron los hombres [...] quienes conformaron el grueso de las víctimas fatales reportadas a la CVR (más del 55%)” (CVR 2004a: 52). Debido a esta situación, las mujeres sobrevivientes, viudas o huérfanas, tuvieron que enfrentar “sin recursos económicos, en condiciones de desarraigo cultural y estigmatización social, la sobrevivencia de la familia [...] en este proceso ellas fueron también objeto de delitos y violaciones de sus DDHH: asedio sexual, violaciones,

detenciones, torturas, desplazamientos y trabajos forzados” (CVR 2004b: 46).³ En este sentido, debido a la situación de desprotección en la que se encontraron durante y después del conflicto, son quienes requieren un especial apoyo moral y económico por parte del Estado y la sociedad. De ahí que sus fotografías ocupen una gran parte del contenido del libro, y que hayan sido seleccionadas como corpus de la presente investigación.

Para fines de esta investigación, se van a utilizar los conceptos de la semiótica discursiva y visual, por ser la ciencia que cuenta con las herramientas necesarias para abordar la imagen fotográfica a partir del estudio de sus signos, su significación y los procesos de producción de sentido que se dan en la misma (Joly 2009: 151-154). De ahí que, el método de análisis que vamos a utilizar, tenga como principal objetivo descubrir la significación global del mensaje visual de las fotografías seleccionadas, así como reconocer el discurso visual presente en las mismas, a través del análisis semiótico de todos los elementos que la conforman. Para esto, seguiremos principalmente las pautas de análisis establecidas por el reconocido semiólogo Joseph Courtés en su obra *Análisis semiótico del discurso*, así como el método de análisis que propone la semióloga francesa Martine Joly en sus obras *La imagen Fija e Introducción al análisis de la imagen*.

Finalmente, considero importante señalar cuál es la pertinencia de la presente investigación en el campo de la Comunicación para el Desarrollo. Sobre este punto, lo primero que habría que precisar es que el objeto de estudio analizado forma parte de un proceso comunicativo que tiene como finalidad la promoción y asimilación de una serie de valores, prácticas y actitudes, como son el respeto a los derechos humanos, la igualdad social, la solidaridad y la coexistencia pacífica, todas ellas imprescindibles para la consolidación de la democracia en la sociedad peruana. De esta manera, con esta tesis, se pretende demostrar la importancia y el valor del uso de las diversas herramientas de comunicación, en este caso la fotografía, como parte de los procesos de desarrollo humano y transformación social.

³ Tal y como señala la CVR a través del Informe Final: “Los efectos del conflicto comprometen la salud física y mental de las mujeres de manera diferente a los varones. Son ellas quienes, obligadas a migrar o a desplazarse, tienen que hacerse cargo solas de grupos familiares desestructurados, sin padre, con hijos e hijas que han sufrido la violencia en carne propia [...] Ellas, en su condición de madres y esposas, se hicieron cargo de la búsqueda de familiares así como de las denuncias y reclamos de justicia. En este proceso ellas fueron también objeto de delitos y violaciones de sus DDHH [...]” (CVR 2004b: 46).

Capítulo I

Tal y como se ha mencionado líneas arriba, nuestro objeto de estudio es la imagen fotográfica a partir de su capacidad comunicativa, discursiva y su valor como documento social. En este sentido, vamos a dedicar este capítulo a presentar, por un lado, una aproximación conceptual acerca de la imagen fotográfica como herramienta de comunicación, así como su carácter discursivo.

Por otro lado, la segunda sección del capítulo, está centrada en abordar el carácter documental de la fotografía y su papel en la sociedad. Concretamente, nos centraremos en la “Fotografía Documental Social”, y la “Fotografía de Guerra”, por ser el tipo de fotografía que atañe a la presente investigación.

1.1 La imagen fotográfica: acercamiento conceptual

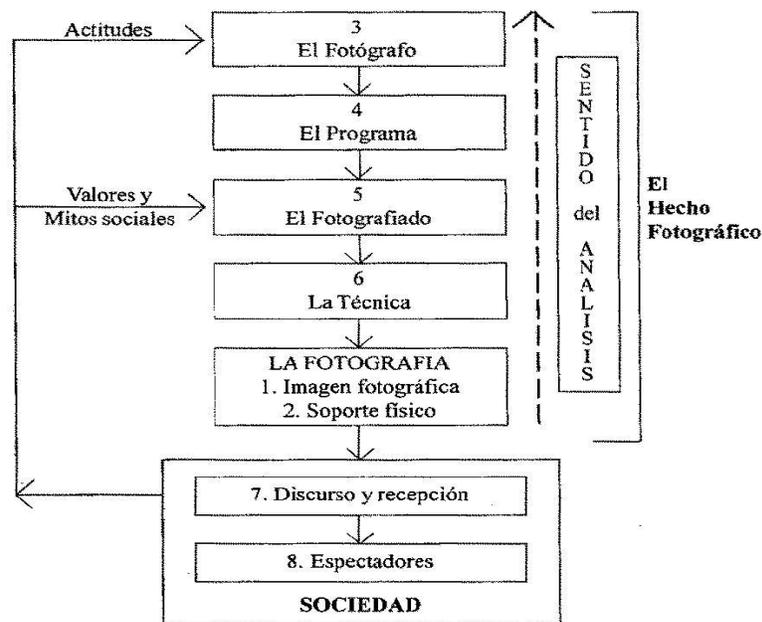
1.1.1 Fotografía y comunicación

Comenzaremos a conceptualizar la fotografía a partir de su papel como herramienta de comunicación. En este sentido, basta con revisar la historia de la fotografía, desde que Nicéphore Niepce la inventara en 1826, hasta la actualidad para concluir que, tal y como asegura Giselé Freund, “la fotografía [...] ha llegado a ser el lenguaje más corriente de nuestra civilización” (1976: 187).

Ahora bien, no me detendré a desarrollar el proceso histórico de la fotografía como herramienta de comunicación,¹ pues quisiera concentrarme en la fotografía como “hecho comunicacional” y por ende en su proceso comunicacional. Para ello citaré el trabajo del sociólogo y comunicador social peruano, José Paz, quien, en su artículo “La fotografía como forma de comunicación” realiza un acercamiento a la fotografía “como un hecho, un proceso de comunicación formado por elementos y por la interrelación de estos” (2002: 61). Paz plantea entonces la descomposición del “hecho fotográfico” a partir de los elementos que constituyen la imagen fotográfica, a partir del siguiente esquema:

¹ Para mayores referencias sobre el tema, revisar: LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Martínez Roca, 1988; NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

Esquema 2. La fotografía como forma de comunicación



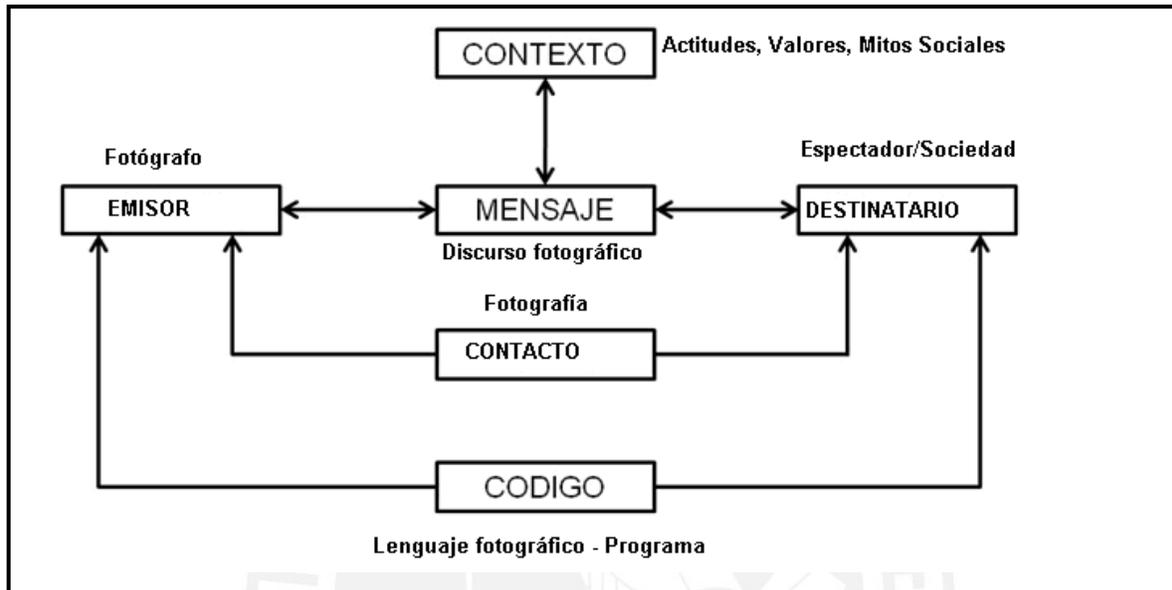
Fuente: Paz 2002, p. 63.

Tal y como se muestra en el esquema hay varios elementos que forman parte del proceso, mencionaremos los más resaltantes: la imagen fotográfica es definida como la “sustancia visual, *mensaje de la comunicación fotográfica*”; por otro lado, el soporte físico, es el “plano bidimensional, inseparable de la imagen y sin el cual esta no existiría [...] casi siempre es el papel fotográfico”; el fotógrafo, “*emisor* con intencionalidad de comunicación [...] la *f fuente* del mensaje”; el objeto fotografiado, constituido por “un fragmento de la realidad [...] paisaje, figura, objeto, persona”; lo fotográfico, es decir, “la técnica [...] procedimientos de uso; todo ello manipulado por el fotógrafo”; el discurso y la recepción, y finalmente los destinatarios, receptor e interpretante del mensaje fotográfico. Además, tal y como se muestra en el cuadro, también está el *contexto social* que rodea la producción, emisión y recepción de la fotografía, bajo la denominación de “actitudes, valores y mitos sociales” (2002: 62).

Ahora bien, si se está planteando que el “hecho fotográfico” responde a la producción de un proceso de comunicación, entonces bastará con identificar si efectivamente coinciden, los factores constitutivos de un acto de comunicación, con el “hecho fotográfico” planteado por

Paz. Para lo cual, nos basaremos en el modelo de comunicación planteado por Roman Jakobson:

Esquema 3. Modelo de comunicación de Roman Jakobson



Fuente: Joly 2009, p. 63.

De esta manera, se puede afirmar que, efectivamente, la fotografía, y todos sus elementos, responden a un modo de expresión, de información y comunicación.

Una vez establecido el carácter comunicacional de la fotografía, pasaremos a exponer otro elemento conceptual de la misma, aquello que la diferencia de las demás imágenes, es decir, su “especificidad”.

1. 1. 2 La Fotografía: “esto ha sido”

A través de los años, se ha estudiado el carácter específico de la imagen fotográfica, Roland Barthes en su obra *La cámara Lúcida* se hace precisamente esta pregunta: “en qué se diferenciaba el Referente de la Fotografía del de otros sistemas de representación” (1990: 135). La respuesta la encuentra al comparar el *referente fotográfico*, es decir, “la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”, con otro tipo de referentes, por ejemplo, el de la pintura, que tal y como

asegura, podría no estar presente mientras el pintor está representándolo en el cuadro (1990: 136).

Precisamente, a partir de esta idea, Barthes logra determinar qué es lo que hace específica a una fotografía y descubre “una doble posición conjunta: de realidad y de pasado”, que finalmente lo lleva a denominar la fotografía como el “esto ha sido” (1990: 136). En este sentido, el objeto fotografiado, captado por el fotógrafo, con una determinada técnica y visible a través del soporte fotográfico, tal y como asegura Barthes, necesariamente *ha existido*.

1. 1. 3 Lo real, lo verdadero y la realidad en la representación fotográfica

Esto nos lleva a un tercer punto, relacionado a los conceptos de *la realidad, lo real y lo verdadero*, con relación a la fotografía. En este sentido, comenzaré este apartado haciendo una distinción entre los conceptos *real y realidad*, para lo cual citaré a Gabriel Bauret, quien afirma lo siguiente: “mientras que la primera [lo real] es totalmente abstracta, se trata del mundo tal y como existe, separado de cualquier tipo de percepción, la segunda [la realidad] implica justamente todo aquello que es objeto de la percepción y que puede por tanto representarse” (Bauret 1999: 47). De esta manera, se puede afirmar que lo que se representa en la fotografía no es tanto lo *real*, sino la *realidad*. A partir de esta idea, nos preguntamos: si la fotografía es una representación de la realidad ¿dónde ubicamos la noción de *verdad* en relación con dicha representación?

Para poder responder a esta pregunta, citaremos a Susan Sontag, quien, sin dejar de apoyar la “presunción de veracidad” de la fotografía, plantea un cuarto tema muy importante, el papel del fotógrafo y las elecciones hechas en el acto de registro:

Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió [...] pero pese a la presunción de veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, el trabajo de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones generalmente equivocadas entre arte y verdad. Aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia [...] Aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo. (Sontag 2006: 16-17)

En este sentido, se pone de manifiesto el importante papel del fotógrafo debido a su capacidad para *hacer ver* la realidad de una manera *no-verdadera*, tal y como asegurara el reconocido fotógrafo y sociólogo Lewis Hine:

La fotografía cuenta con realismo propio añadido, lo cual le dota de una atracción inherente, no encontrada en otras formas de ilustración. Por esta razón, una persona cualquiera cree implícitamente que la fotografía no puede mentir. Desde luego, usted y yo sabemos que esta fe ilimitada en la integridad de la fotografía es a menudo groseramente sacudida, puesto que, si bien, las fotografías no pueden mentir, los mentirosos pueden fotografiar. (Hine 1909: 356-357)

Asimismo, Gabriel Bauret, en su obra titulada “Sobre la fotografía”, asegura que “decidir accionar al disparador, es decir, mostrar una cosa u otra en un instante determinado, representa el final del proceso. La fotografía es de alguna manera la manifestación de un vínculo que se establece entre el punto de vista tomado en un sentido literal, y el punto de vista de su sentido figurado” (Bauret 1999: 49).

En efecto, el *punto de vista* en “sentido literal” y “sentido figurado”, son justamente aquellas elecciones que realiza el fotógrafo al momento de registrar la realidad que va a fotografiar, dichas elecciones pueden, o no, tergiversar la información brindada a través del referente, o simplemente responder a elecciones estéticas. Tal y como señala Giselé Freund en la siguiente cita: [...] poca gente se da cuenta de que el significado de una fotografía puede cambiar completamente según el pie de foto que la acompañe, mediante la yuxtaposición con otras fotografías, o por la forma en la que se hayan fotografiado las personas y los acontecimientos (1980: 149).

De esta manera, queda claro que el carácter verdadero de la fotografía se encuentra supeditado no al referente, pues el referente es real y ha existido (de otra manera hubiera sido imposible fotografiarlo), sino que depende del registro que se haga de esto, de la intencionalidad o punto de vista del fotógrafo. Sin embargo, en realidad, lo que cambia no es el hecho o el objeto en sí, sino el sentido que produce, su significación. De ahí que, se hable de la fotografía como un acto discursivo, con una retórica propia, a través de la cual, el fotógrafo, a partir del referente, puede producir diversos procesos de producción de sentido.

1. 1. 4 Comportamiento discursivo de la fotografía

Cuando se hace referencia al carácter discursivo de la fotografía se está haciendo alusión a la manera en la que la fotografía, a través de lo que muestra, pero sobre todo, en *cómo* lo muestra, plantea un *punto de vista* determinado sobre el hecho, objetos o sujetos, que aparecen en la imagen, es decir, el referente.

En este sentido, empezaremos presentando los postulados teóricos de Roland Barthes en torno a la producción de sentido de la imagen fotográfica, que fueron un punto de partida, así como un aporte teórico fundamental, en el estudio discursivo de la fotografía, tal y como veremos a continuación.

Barthes, movido por un especial interés en comprender, de qué manera las fotografías producen sentido a través de su mensaje, plantea que el método de exploración para comprenderlo, debe hacerse a partir del análisis de su estructura (1972a: 115). En este sentido, considero importante comenzar por uno de los postulados más importantes que hace Barthes sobre la estructura de la fotografía, esto es, lo que él denomina, “la naturaleza lingüística de la imagen”, al afirmar que existe una relación, de carácter estructural, entre los signos visuales (unidad básica de la imagen) y los signos lingüísticos (1972b: 127-140).

Los signos lingüísticos a los que hace referencia, presentan la estructura de signo que propone Saussure en su teoría sobre el signo lingüístico, en la cual define al *signo* como “una entidad psíquica con dos partes indisociables [...] que une un significante con un significado. El significante es la parte material y percibida del signo (sonido o huella escrita) que se asocia de manera cultural y “arbitraria”, convencional, a un significado, que corresponde a su vez no a las cosas, sino a un concepto” (Joly 2003: 37).

Esquema 4. El *Signo* según Saussure



Fuente: Joly 2003, p. 37.

Ahora bien, tal y como mencionábamos líneas arriba, Barthes plantea que los signos visuales presentan esta misma estructura y que la imagen fotográfica contiene una serie de mensajes, conformados por diferentes signos visuales y por lo tanto, por diferentes significantes y significados. En este sentido, advierte la presencia de tres tipos de mensajes en la fotografía, a los cuales denomina: “mensaje lingüístico”, el “mensaje icónico no-codificado”, también denominado “mensaje literal”; y el “mensaje icónico codificado”, también denominado “mensaje simbólico” o “mensaje cultural” (1972b: 130).

El “mensaje lingüístico” es aquel conformado por los significantes de carácter lingüístico en la imagen, ya sea la leyenda, el título, o el texto “insertado en la naturalidad de la escena”. Este tipo de mensaje, cumple la función de “anclaje” (identificar aquello que aparece en la imagen) o de “relevo” (guía la interpretación que se haga de los símbolos presentes en la imagen); ambas funciones se dan en relación con el mensaje icónico (ya sea este de tipo literal o simbólico) (1972b: 128-133).

Por otro lado, el “mensaje icónico no-codificado”, o también denominado “mensaje literal” es “absolutamente analógico” (1972a: 118), es decir, está compuesto por los “objetos fotografiados” (1972a: 129). Los signos de este tipo de mensajes no se encuentran codificados; en este sentido, Barthes señala que: “para leer este nivel de la imagen no necesitamos otro saber que el relacionado con nuestra percepción: este no es nulo, pues es preciso saber qué es una imagen [...] se trata de un saber casi antropológico” (1972a: 130).

Finalmente, se encuentra el “mensaje icónico codificado/simbólico/cultural”, que está conformado por un “sistema normal [es decir, codificado], cuyos signos provienen de un código cultural” (1972a: 136).

A modo de recapitulación presentamos el siguiente cuadro en el que se presenta la estructura de la imagen a partir de sus mensajes:

Esquema 5. Estructura de la imagen a partir de sus mensajes



Fuente: Barthes 1972a, 1972b. Elaboración propia.

Ahora bien, sobre los dos últimos mensajes (los mensajes icónicos) Barthes hace una especificación, al afirmar que el *mensaje simbólico* se haya impreso sobre el *mensaje literal*. Es decir, “el mensaje literal aparece como el soporte del mensaje simbólico”, idea que explica de la siguiente manera: “un sistema que se hace cargo de los signos de otros sistemas para convertirlos en sus significantes, es un sistema de connotación. Diremos pues de inmediato que la imagen literal es *denotada*, y la imagen simbólica *connotada*” (1972a: 130-131).

Aparecen entonces dos nociones más, el mensaje *denotado* y el *connotado*. En este sentido, Barthes asegura que en realidad la “distinción entre el mensaje literal y el mensaje simbólico era operatoria” (1972a: 133), puesto que en realidad no se puede hablar de un mensaje literal en “estado puro”, sino que siempre irá unido a su connotación (1972a: 133).

Ahora bien, el mensaje denotado hace referencia a lo que Barthes denomina “el carácter puramente «denotante» de la fotografía, la perfección y la plenitud de su analogía” (1972a: 117). En efecto, la relación que se establece entre los significantes y los significados que conforman el mensaje denotado, es de “registro”; además afirma que “[...] la falta de código refuerza evidentemente el mito de la «naturalidad» fotográfica: la escena *está ahí*, captada mecánicamente, pero no humanamente (lo mecánico es en este caso garantía de objetividad) [...]” (1972b: 135).

Por otro lado, Barthes define la connotación como: “la imposición de un sentido secundario al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora en los diferentes niveles de producción de la fotografía (selección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): es, en suma, una codificación de lo analógico fotográfico [...] lo que produce la connotación es una modificación de lo real, es decir, del mensaje denotado” (1972a: 118-119). Quisiera agregar, que para Barthes, la connotación se elabora también a nivel de la recepción, puesto que, tal y como asegura en la siguiente cita, la lectura que se haga de los signos variará según cada persona y los conocimientos y cultura de la misma: “la originalidad del sistema, es que el número de lecturas de una misma lexía [de una misma imagen] varía según los individuos [...] sin embargo, la variación de las lecturas no es anárquica, depende de los diferentes saberes contenidos en la imagen (saber práctico, nacional, cultural, estético)” (1972b: 136).

De esta manera, Barthes establece cómo está constituida la imagen fotográfica, y es gracias a la revisión de cada una de sus partes (significantes y significados que forman signos, lo cuales a su vez forman diferentes mensajes) que logra descubrir cuál es la base sobre la que se construye la producción de sentido en la imagen fotográfica, y lo explica de la siguiente manera:

A la ideología general corresponden, en efecto, significantes de connotación que se especifican según la sustancia elegida. Llamaremos *connotadores* a estos significantes, y *retórica* al conjunto de los connotadores: la retórica aparece así como la parte significativa de la ideología [...] De este modo la retórica de la imagen [es decir la clasificación de sus connotadores] es específica en la medida en la que está sometida a las exigencias físicas de la visión [...] pero general en la medida en que las «figuras» no son nunca más que relaciones formales de elementos. (1972b: 138-139)

Es ahí donde se halla el carácter discursivo de la fotografía, en el *discurso connotativo* creado a través del nivel denotativo de la imagen. La presencia de uno u otro significante determinará la significación de la imagen. En este sentido, se puede afirmar que la fotografía nunca es “inocente”, sino que responde a un acto discursivo, basado en la elección de determinados signos (ya sean estos lingüísticos o icónicos) que finalmente serán quienes, apoyados por muchos otros elementos que rodean a la imagen (culturales, históricos, etc.), determinen el sentido o la significación de la fotografía para el espectador.

1. 2 La fotografía como documento social

Una causa sin imágenes no es solamente una causa ignorada,
es una causa perdida.

Robert Capa, fotógrafo².

En la sección anterior se ha hecho referencia al carácter comunicativo, referencial, y discursivo de la imagen fotográfica. Todas estas nociones responden a un estudio de su estructura y a la interrelación de los elementos que la componen. Ahora bien, en esta segunda sección, nos acercaremos a otro aspecto de la fotografía, ya no de carácter conceptual, sino más centrado en su utilidad y función en la sociedad.

1. 2. 1 Carácter documental de la fotografía

En este sentido, en primer lugar, realizaremos un acercamiento al carácter documental de la fotografía y para ello comenzaremos por hacer referencia al trabajo de Terence Wright, profesor de Estudios Teóricos en Artes Visuales en la Universidad de Ulster, Irlanda, quien, en su obra “Manual de Fotografía”, se plantea la relación entre la noción de lo “documental” con la fotografía de la siguiente manera:

“[...] ¿qué queremos decir cuándo describimos el documento fotográfico como «documental»?”. Según el diccionario el término «documento» sugiere un producto que tiene un valor educativo o presenta valor como evidencia: pensado con fines de instrucción o documentación. Podemos ampliar esta definición e incluir las fotografías que son «didácticas» «observadoras» o «polémicas». Se podría pensar que es la orientación didáctica la que más se ajusta al papel educativo del documental. Lo que pretende es adornar la simple actividad de registro, dando información al espectador sobre el sujeto. [...] la finalidad general podría ser la de ofrecer un registro de acontecimientos para el futuro, crear algo que más tarde tendrá un valor histórico (2001: 126).

En este sentido, para Wright, el carácter documental de la fotografía responde a que, más allá de ser un registro de la realidad, la imagen fotográfica es una *herramienta de información*, y por ende se le puede asignar una *función educativa*, o incluso suponer una *evidencia del pasado*, dotándola en este sentido, de *valor histórico*.

² Richard Whelan, *Biografía de Robert Capa*, Madrid, Aldeasa, 2003.

Asimismo, Carlos Abreu, en su artículo, “La fotografía como texto informativo”, hace referencia al reconocido comunicador y sociólogo, Joan Costa, al establecer el carácter testimonial de la fotografía y a partir de ello, su carácter documental:

Joan Costa asegura que el hecho de que la imagen sea un documento o testimonio de lo real está determinado por la capacidad de instantaneidad del registro fotográfico. Y agrega que el carácter documental de la fotografía está implícito en el medio, ya que en el origen de toda foto hay un referente real. De esta manera, la fotografía se convierte en el testimonio, en la prueba de veracidad, en el documento de lo que representa (Abreu 1998).

De esta manera, Costa plantea nuevamente lo dicho anteriormente por Wright, al afirmar que, más allá que un registro de la realidad, la imagen fotográfica puede definirse como el documento que *prueba la existencia* del referente (objeto, sujeto o paisaje fotografiado).

Por su parte, Pierre-Jean Amar, define la noción de *documento* como: “algo que sirve en primer lugar para dar testimonio de una realidad, y luego para recordar la existencia de dicha realidad” (Amar 2005: 25). En este sentido, Amar pone de manifiesto otro elemento importante dentro del valor documental de la fotografía, al plantear su valor documental a partir de concebirla como una *mecanismo activador de la memoria*.

Asimismo, la fotografía es una herramienta que ha servido para documentar numerosos hallazgos y servir a su posterior conocimiento, en numerosos campos de la investigación, tal y como señala Sontag “las fotografías se valoran porque suministran información. Dicen qué hay, hacen un inventario. Para los espías, meteorólogos, pesquisantes, arqueólogos y otros profesionales de la información, tienen un valor inestimable” (2006: 31-32).

Ahora bien, tal y como hemos expuesto, el carácter instructivo, histórico y testimonial, son algunas de las particularidades distintivas de la imagen fotográfica, que hacen de ella un instrumento sumamente valioso en los diferentes campos de la vida humana. Sin embargo, quisiera detenerme en el uso más “humanístico” de la fotografía como documento, es decir, su aspecto más social.

A lo largo de los años, numerosos fotógrafos han hecho uso de la cámara fotográfica como instrumento de registro y denuncia de las situaciones de injusticia social, que afectaban a los más pobres y desposeídos de la sociedad. Todo ello, con la intención de denunciar estas

situaciones y motivar cambios sociales, ya fuera, suscitando una reflexión por parte de la sociedad civil y generar una influencia en la opinión pública, así como en la promoción de reformas de carácter legislativo en materia de desarrollo humano y social.

Entre los pioneros en este campo, vale la pena destacar el trabajo del ya citado, fotógrafo norteamericano Lewis Hine (1874 – 1940). Quien, una vez terminada la carrera de sociología en la Universidad de Nueva York, comienza a trabajar en la Ethical Culture School como profesor, puesto al que decide renunciar, debido a la oferta de trabajo recibida por la National Child Labor Committee, como fotógrafo investigador en su campaña para prohibir el trabajo infantil (Freedman 1994: 16-19).

Hine, años atrás, movido por un fuerte compromiso social, se había dedicado a fotografiar las pésimas condiciones de vida de los inmigrantes y de la clase obrera norteamericana durante las primeras décadas de 1900, haciendo un registro de sus ambientes laborales y sus hogares. A través de su trabajo en la National Child Labor Committee, centra su interés por retratar el trabajo infantil, con la finalidad de mostrar evidencia de cómo se violaban las leyes y se cometían delitos de explotación infantil en la sociedad norteamericana; incluso durante los años 30 se dedicó a trabajar en varias agencias de gobierno norteamericano (Trachtenberg 1980: 109). De esta manera, Hine hizo de la cámara fotográfica su mejor herramienta de investigación y denuncia, y de las fotografías, la evidencia irrefutable de las situaciones de injusticia social que se vivía en aquel entonces.

De esta manera, ya por aquellos años, Hine y muchos otros fotógrafos, fundaron las bases de lo que hoy se conoce como Fotografía Documental Social³ (Colunge 2008: 30), género de la fotografía documental que atañe directamente a la presente investigación.

1. 2. 2 Fotografía Documental Social: género de la fotografía

Tal y como mencionábamos líneas arriba, la Fotografía Documental Social es el género de la Fotografía Documental a la que pertenece el objeto de estudio de la presente investigación. En ese sentido, vamos a comenzar por realizar un acercamiento teórico a la

³ También denominado Fotodocumentalismo Social.

Fotografía Documental Social, a partir del trabajo investigativo del fotógrafo y periodista Ángel Colunge, quien en su tesis de licenciatura, desarrolla ampliamente este género y propone una definición de carácter estructural y operacional, que permite establecer una serie de precisiones básicas sobre el mismo.

En primer lugar, Colunge determina quiénes y qué componen un proyecto fotográfico de este tipo y cómo se relacionan unos con otros, en este sentido, asegura que: “por un lado está el fotógrafo, el creador de las imágenes, quien realiza el proyecto fotográfico. Luego está la fotografía en sí, la selección de imágenes que el fotógrafo ha decidido mostrar. Finalmente está el público, que son las personas que ven las fotografías” (Colunge 2008: 24).

A partir de esto, según Colunge, en los proyectos de Fotodocumentalismo Social se produce la siguiente interrelación entre sus diferentes componentes, la cual define de la siguiente manera: “el fotógrafo lleva a cabo una metodología para la consecución de sus fotos. Las fotografías transmiten un mensaje. El público mira y reacciona frente a las fotografías, se produce un efecto” (Colunge 2008: 25).

Asimismo, establece una serie de precisiones respecto a las características tanto del método, como del fotógrafo, las fotografías, y finalmente del público. En este sentido, afirma que, el método del fotógrafo se debe caracterizar por un trabajo de investigación y análisis previo sobre el tema particular a trabajar, sobre el cual él debe tener cierto conocimiento e intención, que responderá a una determinada ideología. Además, el tema sobre el cual se basará el proyecto fotográfico, debe “tener como escenario general un problema social en distinto nivel de deterioro”. Asimismo, el trabajo del fotógrafo “se maneja dentro del axioma ético de la no manipulación de las situaciones fotografiadas” (Colunge 2008: 25).

Por otro lado, sobre la fotografía y el mensaje, “las imágenes no son presentadas, necesariamente, en medios periodísticos”; además, “las imágenes muestran a la persona humana, individual y colectiva”. Finalmente, con relación al público y el efecto, “algún sector del público se ve motivado a reflexionar y/o intervenir en temas sociales”, así como también, “algún sector del público le otorga valor artístico a las imágenes” (Colunge 2008: 25-26).

Tal y como se ha expuesto, hay una serie de elementos básicos que definen al fotodocumentalismo social; ahora bien estos elementos (un tipo de fotógrafo, un tipo de metodología, un tipo de tema, un tipo de receptor), responden principalmente a una serie de conceptos sobre los cuales se asienta el fotodocumentalismo social. En este sentido, considero importante, hacer referencia a dos de los más reconocidos fotodocumentalistas sociales contemporáneos, quienes aportarán, a partir de sus citas, una idea más conceptual sobre el fotodocumentalismo social, abordando los temas más característicos de este género de la fotografía.

En primer lugar, citaré al reconocido fotógrafo documental social Ken Light, quien, en su obra *Witness in Our Time* define el fotodocumentalismo social de la siguiente manera: “la fotografía social documental ofrece al futuro una vista del pasado y una voz a los desposeídos. Esto sucede en un momento de la historia, en la que las publicaciones giran en torno al entretenimiento y las fotografías de celebridades, y cuando la expresión individual a menudo es ahogada por enormes empresas de medios de comunicación” (Light 2000: 188).

Asimismo, el estadounidense James Nachtwey, asegura que: “la fotografía documental tiene la capacidad de interpretar los eventos desde su punto de vista. Le da una voz a aquellos que de otro modo no la tendrían. Y, como consecuencia, estimula a la opinión pública y le da ímpetu al debate público, evitando así que las partes interesadas controlen la agenda por completo, por mucho que lo deseen” (2007: 02’ 27”).

En este sentido, destacamos la clara intención por parte de quienes llevan a cabo este tipo de proyectos, de que las fotografías sean herramientas facilitadoras de dos tipos de situación. Por un lado, facilitar la posibilidad de denunciar el estado de injusticia social en el que se encuentran sumidos diversos grupos de personas, que no cuentan con otras vías para hacerlo. Por otro lado, hay un claro interés por desenmascarar la “realidad” que se muestra a través de los medios masivos de comunicación, que tal y como aseguran, muchas veces excluyen estos temas de sus contenidos, por encontrarse supeditados a determinados intereses económicos o políticos.

De este modo, la autonomía del fotógrafo es un componente fundamental. Tal y como reseña Sontag, la creación de la agencia fotográfica “Magnum” en París en 1947, es uno de los ejemplos más claros de este hecho. Surge a raíz de la unión de una generación de fotoperiodistas, Robert Capa y unos amigos (entre ellos David Seymour “Chim” y Henry Cartier-Bresson), que buscaron “representar a audaces fotógrafos autónomos entre las revistas ilustradas que les asignaban un trabajo [...] [con la misión de] hacer la crónica de su tiempo, sea de paz o de conflicto, como testigos imparciales libres de prejuicios patrioterros [...] el fotógrafo o la fotógrafa podían ser de cualquier lugar. Y su demarcación era «el mundo». Eran andariegos y las guerras de especial interés (pues había muchas), su destino predilecto (2003: 44-45).

En este sentido, los fotodocumentalistas sociales se caracterizan por contar con un fuerte compromiso social y ético, libres de cualquier interés político que pudiera comprometer la difusión de los hechos.

Finalmente, considero importante reseñar esta idea haciendo referencia nuevamente a dos reconocidos fotógrafos, quienes, a través de las siguientes citas, ponen de manifiesto aquello que mueve a los fotodocumentalistas sociales a hacer su trabajo. En primer lugar, me referiré al ya citado, James Nachtwey, quien afirma que: “Los fotógrafos llegan al extremo de la experiencia humana para mostrar a las personas lo que está sucediendo. A veces ponen sus propias vidas en riesgo porque creen que tus opiniones y tu influencia importan. Dirigen sus fotos a tus mejores instintos, generosidad, la noción de lo bueno y lo malo, la habilidad y la voluntad de identificarse con los demás, la negativa a aceptar lo inaceptable” (2007: 20´ 48”).

En segundo lugar, el fotoperiodista David Guttenfelder, citado por Deustua como parte de su ponencia presentada durante el 1er Congreso Internacional de Fotoperiodismo: ética y memoria, afirma: “Cuando eres joven tienes grandes ideales sobre lo que puedes hacer en esta profesión. Quieres que la gente vea lo que tú ves. Sientes que puedes hacer algo importante. Yo aún creo que esto es posible. Probablemente hasta los fotógrafos más cínicos han podido ver que sus imágenes pueden cambiar las cosas. Estamos para ayudar a cambiar las cosas” (Deustua 2004: 6).

1. 2. 3 Fotografía de Guerra

Ahora bien, considero importante detenerme brevemente en un tipo de fotografía determinada, la Fotografía de Guerra, por ser el tipo de fotografía analizada en la presente investigación.

Para esto me centraré principalmente en el trabajo de Susan Sontag, ya citada anteriormente, quien, a lo largo de su extenso ensayo, *Ante el dolor de los demás*, expone detalladamente, entre muchos otros temas, las funciones y la importancia de la existencia de las fotografías de guerra, pero sobre todo, la importancia de su exposición, ya sea, a través de la prensa, libros, revistas, museos, debido a que cumplen un papel muy importante en la generación de procesos de reflexión en la opinión pública, alrededor de la información que dan a conocer.

Sontag, haciendo una revisión histórica de la Fotografía Documental y Periodística, se centra en dar cuenta sobre el trabajo de numerosos fotógrafos que se han dedicado a documentar las situaciones de sufrimiento en distintos lugares del mundo, como Asia y África durante los años cincuenta, sesenta y principios de los setenta, entre muchos otros lugares y momentos (2003: 48). Sin embargo, concretamente se centra en las fotografías que registran conflictos bélicos, por ser las guerras, según ella, el mayor de los crímenes. De tal forma que comienza a narrar cómo, a partir de mediados de los sesenta, surgió en casi todos los fotógrafos que cubrían conflictos bélicos, el compromiso de “mostrar el rostro «real» de la guerra” (2003: 48).

En este sentido, Sontag asegura que las fotografías de guerra cumplen con una serie de funciones sumamente importantes para la sociedad, entre ellas, mencionaré las más resaltantes. Por un lado, la función de llamar la atención sobre aquello que sucede fuera de las fronteras de cada país, que si no fuera a través de las fotografías, jamás podríamos saber (2003: 98-99); por otro lado, una vez que se accede a ellas, brindan la posibilidad de reflexionar sobre los motivos que han llevado a tales situaciones de muerte, pobreza y sufrimiento, e identificar cuál es el rol que uno mismo ocupa en medio de todo ese contexto (2003: 136); y finalmente, romper con la indiferencia de aquellos que no sufren las consecuencias de la guerra, al ponerlos frente al sufrimiento de las víctimas (2003: 74).

Hasta ahora, las funciones responden al carácter individual de la recepción de las fotografías de guerra, sin embargo hay una de las funciones en las que me detendré brevemente, que suponen un efecto de carácter social. Con esto, me refiero a lo que Sontag denomina “instrucción colectiva” y a la capacidad de recordar determinado hecho, de una determinada manera, tal y como expondremos a continuación.

1. 2. 4 El deber de recordar: Fotografía y Memoria

Tal y como asegura Sontag, las fotografías ejercen una enorme influencia en la construcción mental que hacen las personas de hechos pasados, es decir, la forma en que las personas recuerdan determinados acontecimientos, sobre lo cual señala lo siguiente:

El conocimiento de determinadas fotografías erige nuestro sentido del presente y del pasado inmediato. Las fotografías trazan las rutas de referencia y sirven de tótem para las causas: es más probable que los sentimientos cristalicen ante una fotografía que ante un lema. Y las fotografías ayudan a erigir –y a revisar- nuestro sentido del pasado más lejano, con las conmociones póstumas tramadas gracias a la circulación de fotografías hasta entonces desconocidas (2003: 99).

Según esto, las fotografías funcionan como mecanismo de recuerdo, que finalmente ayuda a construir aquello que quedará en nuestra memoria individual sobre determinado hecho. Para Sontag, esto solo se puede dar de manera individual, más no de manera colectiva o social, tal y como afirma en la siguiente cita: “[...] memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva [...]” (2003: 100). Sin embargo, manifiesta lo que sí funciona a nivel colectivo cuando se exponen las fotografías de guerra, tal y como ella denomina “la instrucción colectiva”, es decir, una posición colectiva sobre determinado hecho, o en palabras de Sontag: “una declaración: que *esto* es importante y que *esta* es la historia de lo ocurrido” (2003: 100).

Ahora bien, esta posibilidad de instruir a la sociedad sobre un hecho violento sucedido en el pasado de alguna sociedad, responde en realidad a un previo momento de reflexión frente al sufrimiento de las víctimas, o en todo caso, la intención de recordar su sufrimiento. De ahí la existencia de los museos de la memoria, a los que ella denomina: “un templo que

albergue una narración completa, organizada cronológicamente e ilustrada de sus sufrimientos” (2003: 102).

Sin embargo, Sontag advierte una situación que se repite en numerosos lugares afectados por situaciones de guerra, en los que la sociedad civil no ha vivido por igual las consecuencias de la guerra, con esto se refiere a la *negativa por recordar*, que según ella, responde a una *negativa por reconocer* un pasado trágico y por ende, el reconocimiento de las víctimas, que en muchas ocasiones, pertenecen a grupos sociales históricamente excluidos (2003: 102-103).⁴

A partir de esto, considero necesario hacer referencia a la ponencia del reconocido psicoanalista peruano Jorge Bruce, denominada “La Aprehensión del Horror”, presentada durante el Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual: Testigos de la verdad, organizado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú que tuvo lugar en la ciudad de Lima en el año 2002. En la cual plantea principalmente cómo, desde el psicoanálisis, se explica la incapacidad de muchas sociedades por recordar el horror vivido durante las guerras, a pesar de que estas puedan haber tenido lugar en el mismo país, tal y como ilustra la siguiente cita:

Wilfred R. Bion, un gran pensador del psicoanálisis que fue además héroe de guerra, decía que trabajar con pacientes muy perturbados era como hacerlo bajo fuego graneado. Fue él quien observó cómo las personas que se debatían en el universo de la psicosis, hacían lo imposible para impedir que sus terapeutas los analizaran [...] Es preferible, por ejemplo, refugiarse en la sinrazón anestesiada de la psicosis que en la dolorosísima razón del mundo realmente existente. Por lo tanto, neutralizar la amenaza del pensamiento del analista se convierte en una cuestión de vida o muerte. (Bruce 2002)

⁴ Quisiera exponer, la situación a la que hace referencia Sontag para ilustrar esta idea, en este sentido, relata la situación de la población afroamericana en los Estados Unidos, la cual no cuenta con un solo museo, a lo largo y ancho de su territorio, en el que se exponga la Historia de la Esclavitud, sin embargo advierte la existencia de museos destinados a recordar conflictos que no sucedieron en Estados Unidos (entre ellos Museo Conmemorativo del Holocausto y el Museo y Monumento al Genocidio Armenio) (2003: 102). Esto respondería, en palabras de Sontag, al hecho de que “contar con un museo que haga la crónica del colosal crimen de la esclavitud africana en Estados Unidos de América sería reconocer que el mal se encontraba *aquí*. Los estadounidenses prefieren imaginar el mal que se encontraba *allá*, y del cual Estados Unidos [...] está exento” (2003: 102). En este sentido, Sontag explica esta situación a partir de la existencia de un “consenso nacional” alrededor de la historia estadounidense, “exenta de dirigentes de probada malevolencia y un pasado trágico” (2003: 102-103).

En este sentido, Bruce ilustra la situación de sociedades marcadas por el trauma de la guerra, que respondiendo a un comportamiento marcado por la “sinrazón”, deciden neutralizar los efectos de enfrentarse a la verdad, negándose a la posibilidad de reflexionar sobre los mismos.

A partir de esta idea, explica el incalculable valor de las fotografías en las que se muestra la guerra y sus consecuencias, debido a que, gracias al lenguaje fotográfico (encuadre, iluminación, ángulo, etc.) sirven como intermediarios entre la crudeza de la violencia y el espectador, en este sentido, “codifican la información visual” de tal forma que, el espectador pueda en primer lugar, ser capaz de observarla, comprenderla y procesarla, lo cual encierra una enorme importancia, puesto que son, según Bruce, garantías para la no repetición:

[La fotografía] Constituye un elemento indispensable en la transmisión generacional, en la forja de una sociedad que está al corriente de su Historia, incluso en sus extremos más amargos. Sin ese conocimiento el crecimiento es imposible y nos condenamos a la repetición. Lo que se repite no es tanto lo que no se recuerda sino lo que no se elabora, pues, tal como lo hemos visto en los ejemplos iniciales, a menudo la repetición es una forma de no elaboración. Este matiz es esencial. (Bruce 2002)

De esta forma, se puede deducir, que Bruce parte de la premisa de que las fotografías de guerra, lejos de *perturbar* deben presentar la información, de tal forma que, el espectador pueda detenerse a observarla y reflexionar a partir de la misma.

Asimismo, hay dos últimos temas que Bruce desarrolla con relación a este punto. Por un lado, el papel de la fotografía en evitar la “negación”, que tal y como indica en la siguiente cita, responde en realidad a una negativa a saber:

[Las fotografías] También nos ayudan a evitar ese mecanismo tan socorrido de tanto los humanos como las sociedades, que es el de la negación. Porque no se trata tan solo de olvidar sino de no saber. Ese narcisismo negativo contemporáneo que procura eliminar del campo de la percepción aquello que nos perturba. Pero la negación de la realidad, llevada a su extremo, es la psicosis, tal como lo dijimos líneas arriba. (Bruce 2002)

En este sentido, en las sociedades que se niegan a recordar o a negar lo sucedido, durante y como consecuencia de las guerras, no solo se manifiesta una negativa a saber, sino, al mismo tiempo una negativa de las víctimas. Sobre este punto, se basa el segundo tema al

que hacía referencia líneas arriba, es decir, que, tal y como asegura Bruce, las fotografías tienen también “la virtud de ofrecernos la posibilidad de descubrir al otro, de arrancarnos a la alienación, de proponernos una comprensión de lo siniestro. Ese horror que nos resulta tan extraño y a la vez, en lo inconsciente, inquietantemente familiar” (Bruce 2002).

De este modo, Bruce termina por exponer las importantes contribuciones que tiene para la sociedad la fotografía de guerra. Al mismo tiempo, pone de manifiesto, el hecho de que estas fotografías, en sí mismas, constituyen una fuente de reconocimiento de las víctimas, puesto que, al quedar registradas través de la cámara, se crean pruebas incuestionables de su existencia, para aquellos que ignoraban dicha situación.

Ahora bien, una vez revisados los principales conceptos en torno a la fotografía, y finalmente desarrolladas las principales características y funciones de la Fotografía Documental Social, con una especial atención sobre la Fotografía de Guerra, vamos a adentrarnos en el caso de estudio de la presente investigación. El Proyecto Fotográfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, del cual resultaron la exposición y el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar: Relato visual del conflicto armado interno 1980 – 2000*.

CAPÍTULO II

2. 1 Conflicto armado, transición y justicia en el Perú.

El Perú experimentó entre los años 1980 y 2000 el conflicto armado “de mayor duración, de impacto más extenso sobre el territorio nacional y el de más elevados costos humanos y económicos de toda su historia republicana” (CVR 2004a: 17). Tal y como señala Salomón Lerner, a lo largo de la historia del Perú se han registrado numerosos conflictos y guerras, sin embargo, “ninguno de ellos merece estar marcado tan rotundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor [...] [las dos décadas de violencia fueron] una marca de horror y de deshonra para el Estado y la sociedad peruanos” (Lerner 2004: 146).

El conflicto armado interno dejó un saldo de más de 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado, así como numerosas personas que fueron torturadas, viudas y huérfanos, que han quedado marcados por el sufrimiento, la violencia y sumidos en la pobreza (Lerner 2004: 146-148).

2. 1. 1 El conflicto armado

El conflicto armado se desencadena por la decisión del grupo subversivo autodenominado Partido Comunista Sendero Luminoso (PCP-SL) de iniciar una “guerra popular” contra el Estado peruano,¹ quien a través del “uso sistemático y masivo de métodos de extrema violencia y terror” provocó la mayor cantidad de víctimas fatales durante el conflicto -46% del total de víctimas-, especialmente entre la población civil (CVR 2004a: 18).

El 17 de mayo de 1980 el PCP-SL inició sus acciones terroristas, al detonar una bomba en el poblado de Chuschi (Ayacucho) que destruyó las ánforas de votación preparadas para las elecciones generales que se iban a llevar a cabo después de doce años de gobierno militar (Manrique 2002: 14). Con este atentado se inició una ola de terror que tuvo sus inicios en la sierra peruana, principalmente en la ciudad de Ayacucho, y que posteriormente pasó a desplegarse por todo el territorio peruano, siendo los campesinos, pobres y habitantes de la

¹ Para mayores referencias sobre la historia y principales características del PCP Sendero Luminoso, véase: MANRIQUE, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 2006.

sierra, históricamente marginados, los más golpeados durante el conflicto armado interno (CVR 2004a: 433-434).²

2. 1. 2 La respuesta del Estado

La respuesta del Estado para contener la violencia estuvo a cargo, principalmente de las Fuerzas Armadas y Policiales del Perú. El “desconocimiento del enemigo, la ausencia de una estrategia adecuada, la falta de recursos y las carencias logísticas”, fueron algunos de los factores que determinaron el proceder de estas instituciones al momento de enfrentar el conflicto. Según cada gobierno, las tácticas utilizadas para enfrentar la violencia varían, sin embargo a lo largo de todo el conflicto se llevaron a cabo “tácticas de guerra sucia” como la tortura, la desaparición forzosa, ejecuciones arbitrarias, la violencia sexual contra la mujer, entre otros (IDEELE 2006: 1’27”-2’50”, 9’-11’15”; Lisa J. Laplante y Kimberly Theidon 2007: 232-233).

2. 1. 3 Indiferencia e Impunidad

Por otro lado, mientras se vivían estos hechos en las zonas alto andinas del Perú, en las zonas urbanas, concretamente en la capital del país, se mantuvo un ambiente de indiferencia por parte de la sociedad civil, líderes de opinión, partidos políticos, etc. Si bien, hubo una cobertura de los hechos de violencia, tanto por parte de la prensa escrita, como por parte de la televisión, esto no significó que la sociedad civil se movilizara para manifestar su rechazo frente a las violaciones de los derechos humanos que se estaban llevando a cabo en las zonas más afectadas por conflicto. Esto permitió que las acciones terroristas se llevaran a cabo cada vez con mayor magnitud, y que desde el Estado y las FFAA y Policiales se actuase con total impunidad (CVR 2004a: 433-465; IDEELE 2006: 14’44”-15’7”).

² En las conclusiones del Informe Final de la CVR se asegura que existió una notoria relación entre situación de pobreza y exclusión social, y probabilidad de ser víctima de la violencia. El 85% del total de víctimas vivía en ciudades como Ayacucho, Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín, caracterizadas por su histórica pobreza y subdesarrollo. Asimismo, de la totalidad de víctimas reportadas, el 79% vivía en zonas rurales y el 56% se ocupaba en actividades agropecuarias (CVR 2004a: 433-434).

En el año 1989 comienza un nuevo periodo del conflicto con la llegada de las acciones terroristas de Sendero Luminoso a las zonas urbanas, principalmente a la ciudad de Lima (CVR 2004a: 72). Por otro lado, se dio la llegada al poder de Alberto Fujimori a través de las elecciones presidenciales de 1990, y con ella la instauración de lo que definiría el estudioso estadounidense Fareed Zakaria, como una “democracia iliberal”, es decir, un sistema de gobierno que, aparentando respetar los arreglos democráticos, vulnera los derechos humanos y libertades de los ciudadanos (Zakaria 1994: 27).³ De esta forma, la violencia se vio acompañada del debilitamiento de la democracia a través del golpe de Estado que dio Fujimori en abril de 1992, que supuso la disolución del Congreso Nacional y la promulgación de decretos legislativos que modificaron la legislación antiterrorista, hechos que pusieron en jaque la democracia y las “garantías ciudadanas básicas” (CVR 2004a: 316-317).

Otro acontecimiento clave en este nuevo periodo fue la captura del líder del PCP- Sendero Luminoso, Abimael Guzmán Reynoso, gracias a las labores de inteligencia del Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) y la Dirección Nacional Contra el Terrorismo (DINCOTE) en setiembre de 1992, y con esto, el declive del PCP-Sendero Luminoso (CVR 2004a: 318-319).

Finalmente, en el mes setiembre del año 2000 colapsó el régimen de Alberto Fujimori, gracias al desmantelamiento de la red de corrupción de su gobierno. La emisión de videos, en canales de señal abierta, que mostraban a Vladimiro Montesinos, asesor presidencial de Alberto Fujimori, y a este mismo, entregando grandes sumas de dinero, a manera de soborno, a diversas autoridades políticas, y dueños de canales de televisión, supuso el desplome del régimen (Lisa J. Laplante y Kimberly Theidon 2007: 232-233).

Una vez que Sendero Luminoso había perdido a su líder y como consecuencia de esto, su capacidad de actuación; que tanto Fujimori como Montesinos habían sido descubiertos y su red de corrupción desmantelada, comienza una nueva etapa para la democracia en el Perú.

³ Para mayores referencias acerca del concepto de “democracia iliberal” aplicado al caso de Alberto Fujimori, véase también: GONZÁLEZ MANRIQUE, Luis Esteban. “La democracia 'iliberal' de Fujimori: Golpe de Estado permanente”. En Revista Política Exterior, Madrid 2000, volumen 14, n° 76 pp. 12-16, 19-20.

Estos hechos establecen las condiciones necesarias para el inicio de una transición política hacia la democracia.

Félix Reátegui, sociólogo, investigador de la PUCP y coordinador operativo del Informe Final de la CVR del Perú, define los procesos de transición de la siguiente manera:

Una transición constituye un momento parcial y discreto en la transformación política de una sociedad. Ella se refiere al conjunto de diálogos, arreglos y compromisos por medio de los cuales un conjunto de agentes que ejercen el poder de manera autoritaria acepta abandonarlo y dar campo libre a la instauración de un poder legítimo y a la restauración de las reglas de juego básicas de la democracia: alternancia en el gobierno, división efectiva de poderes, respeto de los derechos fundamentales y vigencia de las garantías constitucionales. (2006: 177)

En este contexto surgen las Comisiones de la Verdad, como mecanismos de la Justicia Transicional que, a través de una investigación minuciosa, podrán proveer a la sociedad una *verdad oficial* de lo ocurrido, además de un “análisis de los factores políticos, sociales y/o culturales que condujeron a la violencia” (Guillerot 2010b: 21).⁴

Si bien en el Perú se presentaba una nueva etapa, de cara a la posibilidad de recuperar la estabilidad política y económica, era necesario recuperar la estabilidad social, la cual había sido sumamente dañada durante los años de violencia. En este sentido, era necesario saber qué había sucedido, quiénes habían sido los responsables, y quiénes y cuántas habían sido las víctimas.

De ahí que, las Comisiones de la Verdad son creadas como mecanismos garantizadores del “derecho a saber”, con el que cuentan las víctimas, y a su vez el “deber de recordar” por parte del Estado y la sociedad en general. El experto en derechos humanos y ex relator especial de las Naciones Unidas, Louis Joinet, plantea un acercamiento a estos conceptos de la siguiente manera:

⁴ Para mayores referencias sobre la Justicia Transicional, véase: RETTBERG, Angelika (compiladora). *Entre el perdón y el paredón: preguntas y dilemas de la justicia transicional*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Ciencia Política, 2005.

No se trata sólo del derecho individual que toda víctima o sus familiares tienen a saber lo que ocurrió, que es el derecho a la verdad. El derecho a saber es también un *derecho colectivo* [las cursivas son nuestras] que hunde sus raíces en la historia, para evitar que puedan reproducirse en el futuro las violaciones. Como contrapartida, al Estado le incumbe, el «*deber de recordar*» [las cursivas son nuestras], a fin de protegerse contra esas tergiversaciones de la historia que llevan por nombre revisionismo y negacionismo; en efecto, el conocimiento por un pueblo de la historia de su opresión forma parte de su patrimonio y debe por ello conservarse. Tales son los principales objetivos del *derecho a saber* [las cursivas son nuestras], como derecho colectivo. (1997: 6)

Este tipo de órganos son oficialmente creados y/o respaldados por el Estado durante una transición política, cuentan con un mandato temporal, son órganos no jurisdiccionales e independientes. Su eje de investigación es el pasado de violación de los derechos humanos y el derecho humanitario; su trabajo se concentra en investigar los patrones de abusos y violaciones específicas ocurridas durante un periodo determinado, su mandato y trabajo culmina con la entrega de un informe final que incluye además conclusiones y recomendaciones (Guillerot 2010a: 20).

2. 2 Comisión de Verdad y Reconciliación en el Perú

2. 2. 1. Coyuntura política y social de la creación de la CVR

En el Perú el proceso de transición a la democracia y la creación de la CVR estuvieron determinados por la coyuntura política y social que vivía la sociedad peruana en aquellos momentos. Desde antes de que desencadenase el conflicto armado interno, y durante el mismo, la sociedad peruana atravesaba ya un grave deterioro de la democracia, en sus dimensiones, políticas, jurídicas y sociales (Lerner 2004: 110-114). Sin embargo, concretamente después de los diez últimos años correspondientes al gobierno de Alberto Fujimori, el Perú se encontraba sumido “en una nueva crisis económica y en abismos de corrupción, descomposición moral, debilitamiento del tejido social e institucional, y una profunda desconfianza en la esfera pública” (CVR 2004a: 452).

Frente a este panorama, es importante tener en cuenta que la CVR del Perú cuenta con una serie de particularidades respecto a su creación, que responden a un rasgo definitorio de la sociedad peruana durante los años del conflicto armado: la indiferencia por parte de la

sociedad frente a las consecuencias de la violencia; de ahí que, tal y como indica el sociólogo e historiador Nelson Manrique:

[La creación de la CVR en el Perú], no fue el resultado de una correlación de fuerzas (negociación entre partes) [...] tampoco es el resultado de una enérgica movilización de la sociedad civil que se identificara con las víctimas y reclamara el esclarecimiento de lo sucedido, [debido a que] en un país fuertemente fragmentado, no sólo por las brechas económico sociales, étnicas y regionales, donde el racismo anti indígena construye escalas de humanidad diferenciales [...] no existe una conciencia generalizada de que la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas constituya una tragedia nacional. (2002: 23-25)

Además, tal y como explica el investigador y antropólogo, ex comisionado de la CVR, Carlos Iván Degregori, durante el gobierno de Alberto Fujimori “se había impuesto una cierta narrativa sobre los años de violencia, sujeta a una “memoria salvadora”, que definía la estrategia antisubversiva del régimen de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos, como una “gesta pacificadora” de la cual ellos habían sido los principales gestores y en la que las violaciones a los derechos humanos “eran el costo necesario que el país había tenido que pagar” para alcanzar la tan ansiada paz (Degregori 2002: 93; Reátegui 2006: 198-202).

Estas narrativas que buscaban justificar la violencia fueron asumidas como válidas y verdaderas por una gran parte de la sociedad que, tal y como se ha señalado anteriormente, se mantuvo indiferente, ignorante y ajena a lo que acontecía en el interior del país. A su vez, los líderes de opinión y numerosos medios de comunicación apoyaron y amplificaron esta narrativa (Degregori 2002: 93; Reátegui 2006: 198-202).

Sin embargo, las “narrativas” o “memorias salvadoras” encontraron su contraparte, gracias a los cuestionamientos que surgían por parte de organismos defensores de los Derechos Humanos o el periodismo de oposición (Degregori 2002: 93). Estos cuestionamientos lograron tener eco gracias al “incansable trabajo [por parte de dichos organismos] exigiendo el esclarecimiento de los hechos y el restablecimiento de la verdad”. Pero además, es importante señalar que los temas que sacaron a la luz estas instituciones, no hubieran tenido cabida en la agenda pública de no ser por el contexto de crisis en el que se

encontraba el país, debido al escándalo que supuso el colapso del régimen de Fujimori y Montesinos (Manrique 2002: 25-26).

En este contexto, el 4 de Junio de 2001, mediante el Decreto Supremo N°065-2001-PCM, el Dr. Valentín Paniagua crea la Comisión de la Verdad, que fue ratificada el 4 de setiembre del mismo año por Alejandro Toledo, quien aumentó el término de Reconciliación al nombre de dicha institución, la cual pasó a denominarse “Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú” (CVR 2003a). Sus principales objetivos fueron:

- a. Analizar el contexto, las condiciones políticas, sociales y culturales así como los comportamientos que contribuyeron a la situación de violencia, tanto desde el Estado como desde la sociedad.
- b. Contribuir a que la administración de justicia, cuando corresponda, pueda esclarecer los crímenes y violaciones a los derechos humanos cometidos tanto por las organizaciones terroristas como por los agentes del Estado.
- c. Procurar la determinación del paradero, identificación y situación de las víctimas y en lo posible, determinar las responsabilidades correspondientes. La Comisión no sustituye al Poder Judicial ni al Ministerio Público, pues no cuenta con funciones jurisdiccionales.
- d. Formular propuestas de reparación moral y material de las víctimas o de sus familiares.
- e. Recomendar las reformas que estime conveniente como medida de prevención para que no se repitan experiencias semejantes, así como medidas que resulten necesarias para garantizar el cumplimiento de sus recomendaciones. (CVR 2003a)

Estuvo presidida por el Dr. Salomón Lerner Febres, filósofo y abogado, en aquel momento rector de la Pontificia Universidad Católica del Perú; asimismo, se halló conformada por once comisionados, un observador y un Secretario Ejecutivo (CVR 2002a: 10).⁵

2. 2. 2 Los retos de la CVR: la recuperación de la verdad como cimiento para la recuperación de la sociedad

Tal y como señala su presidente, el reto más grande que enfrentaba la CVR era el de sentar las bases para la reconstrucción y consolidación de la democracia peruana. Entendiendo, su restauración, no solo desde su dimensión política y jurídica, relativa a términos electorales

⁵ Para mayores referencias sobre las personas que conformaron la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, véase: Boletín N°1 de la Comisión de la Verdad y Reconciliación “En busca de la verdad y reconciliación” sección *Trabajo y Objetivos*, publicado en Abril del año 2002. Consultar: <http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/pdfs/boletin1.pdf>.

y a la vigencia del Estado de derecho -que por sí solos no garantizan su consolidación- sino fundamentalmente desde su dimensión social, es decir, la referida a “[...] las maneras de convivencia cotidiana entre las personas, formas de coexistencia pacífica, respetuosa, tolerante [...] [que suponen un] proceso paulatino e incesante de inclusión social, que no siempre se consigue por vías políticas o jurídicas” (Lerner 2004: 109-110).

Para lograr este complejo cometido, la CVR planteó tres elementos y procesos fundamentales:

Por un lado, el rescate de la verdad, a través de un proceso de investigación y desvelamiento de la verdad sobre lo ocurrido durante los veinte años de conflicto armado que van desde 1980 al 2000. Por otro lado, la justicia -en sentido moral, judicial y reparador-, proceso a través del cual, una vez sacada a la luz la verdad, esta es reconocida por parte de los causantes directos de la violencia, así como por parte de la sociedad civil, asumiendo correspondientemente, la responsabilidad penal o moral. De tal forma que, las víctimas sean reconocidas como tales y puedan ser reparadas -moral y económicamente-, como una forma de resarcimiento por los daños sufridos. En tercer lugar, la reconciliación, proceso largo y difícil, que solo tendrá lugar en la medida en la que se den los dos procesos anteriores, y finalmente un tercer proceso que le atañe exclusivamente a las víctimas: la decisión de perdonar (CVR 2004b: 32-38).

A través de estos procesos la CVR trataba que en el Perú se replanteasen los vínculos fundamentales entre sociedad y Estado, así como entre los peruanos entre sí, con la finalidad de que estos puedan regirse por principios como “el respeto a la dignidad de la persona, del pluralismo, el derecho a la diversidad, de la solidaridad y de la justicia” (CVR 2004b: 37-38).

Quisiera detenerme en este punto, pues considero importante hacer referencia a la manera en la que Lerner resume los amplios y complejos propósitos y objetivos de la CVR. Tal y como él asegura, estos se pueden resumir en la siguiente frase: el paso de “la negación al reconocimiento” (Lerner 2003).

Según Lerner, las sociedades que emergen de conflictos armados “sufren una propensión espontánea a desconocer la verdad. Sin embargo, no siempre se trata de desconocimiento; en ocasiones, la verdad es sabida, pero soterrada o directamente negada [...] esa negación, cuando se refiere a un proceso de violencia, cuando silencia o disfraza innumerables violaciones a los derechos humanos, es, sobre todo, un nuevo atropello a las personas que resultaron víctimas de aquellos hechos” (2003).

En este sentido, para una comisión de la verdad “que ha entendido verdaderamente la densidad moral de su mandato, sabe que su primer y principal desafío es combatir esa negación, que es negación de hechos, pero sobre todo, negación de la dignidad de las personas” (Lerner 2003). De esta manera, la *verdad* que busca recuperar una comisión de la verdad y que tratará de hacer que sea reconocida es una verdad que debe hacer referencia, sobre todo, “a la humanidad de las personas que fueron agredidas” (Lerner 2003).

Por ello, el *reconocimiento* al que buscaba encaminar la CVR a la sociedad peruana, iba más allá de que esta reconozcan hechos o cifras, sino sobre todo, un reconocimiento de la condición humana de las víctimas, condición que les fue negada durante el conflicto al considerar su sufrimiento y humillación como un mal necesario en el proceso de pacificación (Lerner 2004: 112-113). Para esto es necesario que la sociedad se sensibilice frente a las consecuencias de la violencia en las vidas de las víctimas, en sus familias, en sus comunidades; así como el reconocimiento de los roles individuales y colectivos que cada uno de los actores del conflicto desempeñó. De tal forma, que se pueda tomar conciencia de la deuda moral que se tiene con ellas, así como la necesidad de que sean reparadas materialmente por los daños que han sufrido, y de esta manera, sentar las bases para alcanzar un verdadero proceso de reparación del tejido social y reconciliación social.

De ahí la importancia que tenía para la CVR que la reconstrucción de la democracia estuviera centrada en “una transformación de índole cultural”, enfocada en “la promoción de una serie de valores específicos, la asimilación y la práctica de determinadas actitudes [para lo cual es necesaria] la sustitución de una memoria de la violencia, de carácter excluyente y afirmadora de valores autoritarios, por otra memoria centrada en las víctimas” (Reátegui 2006: 180-181).

Fue así como, paralelamente al proceso de recuperación de la verdad, la CVR decidió comenzar un proceso de reivindicación y reconocimiento de las víctimas, a través de la creación del programa de Audiencias Públicas con las víctimas de la violencia. El cual desde su inicio, el 8 de abril de 2002, constituyó un elemento central en el trabajo de la CVR por el reconocimiento social y dignificación de las víctimas (Lerner 2004: 123-124). A la vez, las Audiencias Públicas fueron un desafío a lo que Reátegui denomina, las “herméticas narrativas oficiales de la violencia” que habían sido tan difundidas durante el régimen de Fujimori, y en las cuales, las consecuencias de la violencia en las víctimas, no tenían mayor relevancia (2006: 186).

Después de dos años de investigación, el 28 de Agosto de 2003, la CVR hizo público su Informe Final, durante una ceremonia celebrada en Palacio de Gobierno, presidida por el ex presidente, el Dr. Alejandro Toledo y las principales autoridades del Estado. En esta ceremonia el Dr. Salomón Lerner entregó a la nación los doce tomos y siete anexos que reúnen la verdad sobre lo ocurrido durante el conflicto armado interno peruano que tuvo lugar entre 1980-2000 (CVR 2003a).

Se recogieron 16.886 testimonios “que permitieron identificar con nombres y apellidos a 18.397 víctimas fatales, más otras casi 7.000 de las que faltaba algún dato pero que fueron igualmente individualizadas; [asimismo] se llevaron a cabo numerosas entrevistas con responsables políticos de cada gobierno, funcionarios, altos mandos militares y policiales, etc.” que habían gobernado durante los 20 años del conflicto armado (Sánchez 2005: 57).

Los testimonios y los documentos científicos configuraron un Informe Final en el que “el relato monológico, científico, de las secciones dedicadas a la configuración del relato histórico [...] cede su paso a una polifonía donde las voces de víctimas y actores confluyen” (Salazar 2008).

2. 2. 1 Batalla por la memoria: hacia una nueva narrativa de la verdad

De esta manera, la CVR, a través de su Informe Final concluye con el primer elemento necesario para iniciar el proceso de consolidación de la democracia: la investigación y desvelamiento de la verdad sobre lo ocurrido.

Ahora bien, tal y como mencionábamos líneas arriba, la CVR estimaba imprescindible que una vez establecidos los hechos, causas y consecuencias, culpables y víctimas, era necesario un proceso de reconocimiento de la verdad y a la vez de reconocimiento y dignificación de las víctimas, para lograr sentar las bases de su segundo gran propósito: la reconciliación de la sociedad peruana.

Sin embargo este proceso resultaba sumamente complejo debido a que la nueva *narrativa de la verdad* que planteaba la CVR debía luchar con narrativas ya pre-existentes, tal y como he mencionado anteriormente, en las que los actores principales son Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos como “gestores de la paz”; en segundo lugar, los militares, a los que se les otorga el papel “salvador” y finalmente los terroristas, que significaban la amenaza y la violencia (Degregori 2002: 93; Reátegui 2006: 198-202).

Además, tal y como mencionábamos líneas arriba, esta narrativa era aceptada por una sociedad fuertemente fragmentada, “no sólo por las brechas económico sociales, étnicas y regionales, donde el racismo anti indígena constituye escalas de humanidad diferenciales” sino además por una sociedad en la que no existía “una conciencia generalizada de que la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas constituya una tragedia nacional” (Manrique 2002: 23-25).

En este sentido, era necesario que la sociedad re-construyera su *memoria* de los hechos, es decir, esta nueva narrativa debía ser difundida, aceptada y recordada por la sociedad. De esta manera, la CVR se plantea un nuevo reto: no dejar que la verdad quede archivada y olvidada en doce tomos y siete anexos, sino hacerla visible, perdurable en el tiempo. Para ello principalmente debían darse una serie de transformaciones en el imaginario social de los peruanos, así como el replanteamiento de las relaciones entre los peruanos como sociedad, tal y como señala Reátegui en la siguiente cita:

[...] el objeto textual que denominamos narrativa se ve complementado, expandido y activado por un objeto social –una práctica- que llamamos memoria: representación social compartida que no es solamente un conjunto de contenidos –enunciados con pretensiones de verdad sobre el pasado violento o represivo- sino también, y fundamentalmente, una fuente de crítica y deslegitimación de ciertas prácticas sociales precedentes –cierto tipo de relaciones entre Estado y sociedad; [...] ciertos hábitos y retóricas que determinan la

relación entre las diversas clases sociales [...] y, naturalmente, una demanda de una transformación de dichas prácticas. (2006: 193-194)

Al momento de enfrentar este nuevo reto la CVR decide que es necesario interpelar a la sociedad peruana, ponerla frente a frente con las consecuencias de la violencia, ya no solo a través de los testimonios orales de las mismas víctimas, como en el caso de las Audiencias Públicas, sino a través de los testimonios visuales (fotografías) que revelaban y certificaban las consecuencias de la violencia, la humillación y el dolor que miles de peruanos habían sufrido durante el conflicto y que ponían de manifiesto el costo social de la exclusión, la desigualdad y la indiferencia.

Al mostrar los rostros de quienes sufrieron la violencia, la CVR buscaba generar una nueva forma de recordar el conflicto y a sus víctimas, y a la vez garantizar que sus consecuencias no queden en el olvido (Lerner 2004: 137). Tal y como señala Susan Sontag: “[...] las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla y también colaborar en su nacimiento (Sontag 2006: 27). Esta nueva *memoria* es entendida como una “fuente de reconocimiento” para las víctimas, una herramienta que a la vez que recuerde la verdad, recuerde a las víctimas y la deuda que la sociedad tiene con ellas (Reátegui 2010: 9-12).

2.3 Yuyanapaq. Para recordar: de la re-construcción de la memoria al reconocimiento y dignificación de las víctimas

De esta manera, Iris Jave, directora del Área de Asuntos Públicos y Comunicaciones de la CVR, pensó en las fotografías como un “invalorable mecanismo de recuperación de la memoria visual”, de tal forma que decidió convocar a las fotógrafas Mayu Mohanna y Nancy Chappell, para proponerles la idea de crear, paralelamente al Informe Final, un relato visual sobre las dos décadas del conflicto armado, que estuviera narrado a través de las fotografías existentes del periodo de 1980-2000 (Mohanna 2010: 124).⁶

Así, se inició el Proyecto Fotográfico de la CVR del Perú dirigido por ambas fotógrafas, quienes, acompañadas por un equipo de profesionales comenzarían, tal y como recuerda Mohanna, el rescate de estas imágenes a lo largo de territorio nacional:

⁶ El texto al que se está haciendo referencia es un texto inédito, para consultarlo ver el Anexo n° 9.

Durante más de un año, un equipo de cuatro editores recorrimos el Perú buscando imágenes que mostraran un panorama de la violencia a nivel nacional. Provistos de una cronología básica sobre los hechos que marcaron el conflicto armado interno, visitamos noventa archivos fotográficos de reporteros independientes, diarios, revistas, agencias extranjeras de noticias, familias, iglesias, instituciones policiales y militares e instituciones de derechos humanos. Este triste viaje, además de proveernos imágenes de los hechos registrados por la historia oficial, nos permitió plantear una reconstrucción visual desde lo que pudieron haber sentido las personas retratadas en las fotos encontradas. (Mohanna 2010: 124)

Como resultado de este trabajo, se creó el Banco de Imágenes de la CVR conformado por cerca de 1.700 fotografías, de las cuales se hizo una selección de 300 imágenes que conformarían la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* inaugurada en la ciudad de Lima el 09 de agosto de 2003. Asimismo, se seleccionaron 100 fotografías para conformar el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno 1980 - 2000*, publicado también en agosto de 2003, con un tiraje de 2.700 ejemplares; a su vez se, presentaron exposiciones similares en las ciudades Ayacucho, Huánuco, Huancayo, Abancay y Cusco, conformadas por 37 fotografías (CVR 2003b: 5).

La muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* presenta dos momentos, un primer momento fue su exhibición en la Casa Riva-Agüero, “una casa-rancho ubicada frente al mar de Chorrillos, construida en la primera mitad del siglo XX, con 27 salas interconectadas que permitían plantear un recorrido y que, además, tenía una característica muy especial: estaba derruida” (Mohanna 2010: 126). Este elemento fue fundamental en la elección del espacio en el cual se iba a narrar visualmente la violencia, tal y como recuerda Mohanna “[...] sus paredes y estructuras contaban una historia que nos permitió crear una analogía entre ella y la sociedad peruana. Meses después, los documentos gráficos colocados en sus muros semiderruidos reafirmaban el deterioro de una morada mayor: el país entero. Tanto la casa como el Perú habían sufrido y ahora se encontraban en un lento proceso de sanación” (Mohanna 2010: 126).

La exposición estuvo organizada sobre la base de las investigaciones del *Área de Reconstrucción Histórica* de la CVR que habían dividido en cinco periodos los veinte años de la guerra. Las fotografías narraron los hechos a través de “un recorrido con un sentido

cronológico en el que ningún hecho estaba aislado del otro, y nuestra historia se entendía como un largo y doloroso proceso” (Mohanna 2010: 127).

Asimismo, tal y como menciona Mohanna, el recorrido de la muestra estaba acompañado por una serie de elementos como el juego de luces, telas, tierra, adobe y esteras, que configuraron una puesta en escena alrededor de las fotografías, de tal forma que ayudaban a situar al espectador en los lugares representados en las imágenes (Godoy 2010b: 115)⁷. A su vez, en la última sala denominada *Testimonios*, “seis fotos carnet de víctimas, ampliadas a escala humana y suspendidas en cajas, colgaban del techo”, del interior de estas cajas prorrumplía el testimonio de un familiar de la víctima “narrando en una audiencia pública cómo perdió a su ser querido” (Mohanna 2010: 127).

Después de la visita de más de 200 mil personas, el 14 de marzo de 2005 la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* cerró sus puertas; 19 meses después sería reinaugurada en el quinto piso del Museo de la Nación con algunas fotografías menos, pero con dos nuevos espacios, “siete muros que presentan las conclusiones más importantes del Informe Final de la CVR y una última sala que contiene en sus paredes algunas de las reflexiones escritas en los cuadernos de visita, que recogían los comentarios de los visitantes de la primera exhibición” (Mohanna 2010: 128).

Actualmente la muestra se encuentra aún en el Museo de la Nación, una vez concluido el Lugar de la Memoria,⁸ pasará a formar parte de este nuevo espacio. Sin embargo, cuando la muestra se inauguró, se pensaba que su duración iba a ser de tres meses, motivo por el cual, se decidió editar el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno 1980 – 2000*, cuyo carácter de permanencia constituyó un elemento muy

⁷ Para consultar la entrevista completa a Mayu Mohanna, ver el Anexo n°8.

⁸ El 31 de Marzo del 2009, el gobierno peruano dispuso la creación de una Comisión de Alto Nivel, presidida por el escritor Mario Vargas Llosa -quien posteriormente renunciaría a dicho cargo y cedería paso a Fernando de Szyslo como nuevo presidente- encargada de la organización y gestión del Museo de la Memoria, con el objetivo que crear un espacio que muestre las consecuencias de los 20 años de violencia. Fuente: Periódico “El Comercio” Fecha de consulta: 18/11/10. Fuente: <<http://www.elcomercio.com.pe/noticia/266970/mario-vargas-llosa-presidira-comision-alto-nivel-proyecto-museo-memoria>>.

importante en el trabajo por preservar la memoria, tal y como asegura Nancy Chappell, quien junto a Mohanna fue editora gráfica de dicha publicación y curadora de la muestra:

Nosotros cuando editamos el libro, no estábamos seguros de qué tan permanente iba a ser *Yuyanapaq. Para recordar* [la muestra]. De hecho se pensó en tres meses, la PUCP cedió la casa por 19, de ahí la cerraron y después la hemos tenido 5 años en el Museo de la Nación, que se cierra en junio de 2011 [...] Pero al margen de que años atrás no supiéramos nada de esto, o al margen de que no supiéramos que la exposición iba a quedar permanente, el libro sí sabíamos que era permanente, además es móvil [...] Es simplemente otro soporte y que perdura. Son dos medios diferentes que están albergando el mismo contenido, pero que dan sensaciones diferentes, utilidades diferentes. (Goday 2010a: 103-104)⁹

De esta manera, la durabilidad del libro aseguraría que los rostros de las víctimas, registrados en las fotografías, se mantuvieran vigentes en las memorias de los espectadores, así como sus demandas de justicia y reconocimiento; a la vez, la posibilidad de ser movilizado de uno a otro lado, permitía que las imágenes lleguen a “a todas las instancias de la sociedad civil y a todos los espacios físicos y geográficos” (CVR 2003b: 15).

2. 3. 1 Las víctimas y su representación en el relato visual

Tres semanas antes de que el Informe Final fuera presentado, las fotografías que conformaron la muestra y el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar* irrumpían en la sociedad peruana, con la clara misión, dada a través de la palabra quechua *yuyanapaq*, de “hacer recordar” o “hacer despertar” (Lerner 2004: 138).

En su momento, hubo quienes afirmaron que su misión fue la de preparar a la sociedad peruana para la entrega del Informe Final de la CVR, sin embargo, iba más allá de ser un instrumento al servicio del Informe Final. La muestra y el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar* eran la herramienta perfecta para que la sociedad peruana mirara, procesara y reflexionara sobre la base de lo ocurrido durante el conflicto armado interno, y sobre esta base, construyera una memoria de los hechos. A través de las diferentes salas que la conformaban, se mostraba a todos los actores, víctimas y perpetradores, lugares y acontecimientos claves, que narraban visualmente lo sucedido durante los veinte años de conflicto.

⁹ Para consultar la entrevista completa a Nancy Chappell, ver Anexo n°7.

Tal y como señalaba en párrafos anteriores, la CVR tenía que luchar contra una memoria ya establecida en el imaginario social de la sociedad, una memoria en la que las víctimas no aparecían. Asentada además, en una narrativa, ampliamente aceptada, según la cual, las violaciones a los derechos humanos, por parte de los agentes del Estado, eran un costo necesario que se debía pagar para alcanzar la paz.

La CVR entendió que si había un actor principal dentro de esta nueva memoria, este debían ser *las víctimas*. Respecto a este punto, Mohanna recuerda: “[...] nuestra decisión fue contar, a través de la exhibición y el libro, lo sucedido durante los veinte años de violencia, a través de lo que pudieron haber sentido las víctimas, esa fue nuestra primera decisión [...] nuestro primer gran propósito” (Goday 2010b: 114).¹⁰

Según esto surgía una disyuntiva, puesto que, al ser fotografías de guerra, había que tener un especial cuidado en que aquellas fotografías que se expusieran, no dañaran la dignidad de las víctimas, y a la vez, mostraran su dolor. De ahí que, la selección de las imágenes debía hacerse de manera sumamente cuidadosa y respetuosa. Si las víctimas debían ser recordadas, debían serlo de manera digna, si bien mostrando su dolor, no haciendo un espectáculo del mismo, tal y como asegura Mohanna:

[...] el tema a la hora de editar, es saber qué es lo que reciben nuestros sentidos, ¿qué es lo que va a activar nuestra emotividad, una imagen compasiva o una imagen destructiva? Tuvimos un cuidado tremendo, una responsabilidad tremenda, teníamos que proteger al máximo a las víctimas. O sea, la exposición no era solo una reconstrucción histórica, era el primer homenaje a las víctimas, digamos, la primera conmemoración a las víctimas (Goday 2010b: 117).

Asimismo, había que pensar en el espectador, y la importancia de que este pudiera detenerse a mirar estas fotografías y poder reflexionar en torno a ellas. Tal y como sostiene Mayu Mohanna, estas imágenes debían ser seleccionadas y presentadas de tal forma que el espectador, al confrontar las consecuencias de la violencia, tuviera la capacidad de asumirla, de mirarla “cara a cara”:

¹⁰ Para consultar la entrevista completa a Mayu Mohanna ver el Anexo n°8.

Los peruanos necesitábamos una “casa de la verdad”. No un lugar que ofreciera una exhibición fotográfica del terror, sino que proporcionara un espacio reparador y de reflexión. Mediante el lenguaje fotográfico, la edición y distribución de imágenes, la museografía y el montaje, tal lugar, paradójicamente, debía ser un contenedor del dolor y, a la vez, atraer al visitante y sostenerlo, en su vulnerabilidad y su miedo, durante su confrontación con el horror vivido en el pasado. Se trataba, en resumidas cuentas, de hacer del arte un paliativo contra el dolor; de combinar la estética y la historia para evocar una respuesta de compasión, de solidaridad, de reconstrucción, de vida. (Mohanna 2010: 124)¹¹

Por otro lado, uno de los elementos más resaltantes, tanto de la muestra como del libro fotografía, era el hecho de que, para las víctimas, eran una herramienta para poder confrontar el pasado de terror, a través de las fotografías. Tal y como recuerda Mohanna, para muchas de las víctimas, la posibilidad de ver el libro o ir a la muestra fueron herramientas sumamente importantes en su proceso de recuperación:

Una de las víctimas, a la cual acompañé a la exposición de la CVR, Raida Córdor -madre de una de las víctimas de La Cantuta-, una vez que había terminado de ver la muestra, me dijo [...] “qué bello que es esto” (la muestra), le resultaba una sublimación de la violencia, y por lo tanto una posibilidad de mirarla, de integrarla toda, sentirse parte de un proceso histórico nacional y no sentirse víctima directa; es decir, caer en la cuenta de que no fue por ella, no fue su hijo, sino fue un proceso nacional. Esa posibilidad de volver a mirar y de integrar su recuerdo o memoria, con la memoria nacional, además sostenida por una museografía, hace que ella termine de ver la muestra, y que su primera expresión –casi sin aliento- sea: “esto es lindo”. (Goday 2010b: 112-113)¹²

Sobre este punto, Mohanna asegura que, tal y como sostiene el psicoanalista Steven Reisner, “la memoria de un momento traumático, su recuerdo, para una víctima, no tiene una linealidad, son flashes, puesto que no tuvo ninguna posibilidad de manejar ese momento y como no pudo manejarlo, el cerebro hace que siempre regrese [...] la memoria traumática es absolutamente castigadora, no te deja en paz, te tortura” (Goday 2010b: 117).

En este sentido, para la víctima, tanto la muestra como el libro, son activadores de esa memoria, “la foto te permite recuperar ese momento, de una manera reducida, menos dolorosa, digerible, para que a partir de ese momento, esos flashes sean más ordenados, más reales”, de tal forma que, después la víctima puede, a partir de esto, reconstruir su

¹¹ El texto al que se está haciendo referencia es un texto inédito, para consultarlo ver el Anexo n°9.

¹² Para consultar la entrevista completa a Mayu Mohanna ver el Anexo n° 8.

memoria, sobre la base de un nuevo discurso que necesita ser expresado o percibido, ya sea a través de una “Audiencia Pública [...], una representación teatral, escribiendo un libro, pintar, haciendo un retablo ayacuchano. Cualquier experiencia que le permita reconstruir esa memoria, es sanadora. Es un primer estadio de sanación” (Goday 2010b: 118).

Por este motivo, la CVR buscó en todo momento no instrumentalizar a las víctimas, es decir, no convertirlos en objetos sensibilizadores o portadores de información, sino que la exposición de su dolor (tanto a través de sus testimonios, como de las imágenes) respondía a una intención de recordar la violencia sobre la base de las consecuencias que esta había tenido en sus vidas, con la finalidad de dignificarlas e iniciar su reconocimiento, a la vez que ayudara en el esclarecimiento de la verdad y posterior sensibilización de la sociedad peruana.

De esta manera, las fotografías se erigían como la herramienta precisa para colaborar con el nacimiento y consolidación de una nueva memoria sobre lo ocurrido durante los veinte años de conflicto armado interno. Una memoria visual articulada sobre la base de un discurso dignificador, que permitiera a los espectadores acercarse a ese “otro”, que son las víctimas.

Reconociendo su sufrimiento y sacrificio, no a través de la exposición perturbadora y cruda de las consecuencias de la violencia, sino a través de imágenes que permitieran ser recordadas y elaboradas en la mente de aquellos que la miraran. Generando transformaciones en la sensibilidad de la sociedad peruana, sobre todo en aquellos que no fueron sensibles, años atrás, al sufrimiento de las víctimas. Tal y como asegura el ex comisionado, Carlos Iván Degregori: “las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven [...] hay sentimientos y valores que resisten el paso del tiempo y las resignificaciones: el respeto a la vida, la indignación moral ante la violencia, la solidaridad con las víctimas, la decisión de que escenas como las que aparecen en estas páginas no se repitan más” (2003b: 21).

CAPÍTULO III

El presente capítulo tiene como finalidad presentar al lector una serie de premisas teórico-metodológicas necesarias para justificar y a la vez comprender, el método elegido para la aproximación al objeto de estudio de la presente investigación.

3. 1 Revisión teórico-metodológica

Para esto, iniciaré haciendo una breve referencia a lo expuesto en el primer capítulo acerca del carácter discursivo de la fotografía y de los postulados de Roland Barthes sobre este tema. Tal y como hemos señalado, Barthes postula principalmente que la fotografía está compuesta por tres tipos de mensajes: lingüísticos, denotados y connotados. En estos dos últimos, compuestos por signos icónicos, se encuentra el carácter discursivo de la fotografía, es decir, la producción de un significado que va más allá del significado referencial propio de la imagen fotográfica. La producción de este segundo nivel de significación, es lo que Barthes denomina “retórica visual” (1972b: 138-140).

Ahora bien, la semióloga francesa Martine Joly, en su obra *La imagen Fija*, apoyada en los postulados teóricos de Barthes, acerca de la dimensión fuertemente connotativa del signo icónico en la imagen, amplía dicha proposición y plantea que, además de considerar la fuerza connotativa del signo icónico en la producción discursiva de la imagen, es sumamente importante tomar en cuenta también “la fuerza semiótica de los signos plásticos, así como su interacción con los signos lingüísticos y el contexto institucional y comunicacional de la aparición del mensaje visual” (2003:156). En este sentido, se apoya en las investigaciones llevadas a cabo por el Groupe μ , que propone “considerar la dimensión plástica de las representaciones visuales como un sistema de signos completamente aparte, como signos plenos y no simplemente como el significante de los signos icónicos” (2003: 118).

En este sentido, Joly plantea una relación “solidaria” y no de “subordinación” (que es la que había planteado Barthes), entre ambos tipos de signos, de ahí que asegure lo siguiente: “el mensaje visual pone en práctica de esta forma una circularidad, no entre dos, sino entre cuatro planos [...] estos planos son distintos y al mismo tiempo solidarios: el plano de la

expresión y el plano del contenido plásticos; el plano de la expresión y el plano de contenido icónicos” (Joly 2003: 119), tal y como ilustra en el siguiente cuadro:

Esquema 6. Articulación icono-plástica en el mensaje visual

Mensaje visual	lo plástico	significante	significado
	lo icónico	significado	significante

Fuente: Joly 2003, p.119.

A partir de esta idea, Joly asegura que “[...] en toda la imagen, cada elemento del mensaje visual, puede ser connotativo y ese proceso no le está reservado únicamente al signo icónico [...] si los mensajes visuales son particularmente connotativos es porque mezclan varios sistemas de signos aumentando así su potencial connotativo” (Joly 2003: 119).

Para fines de esta investigación, se van a utilizar los conceptos de la semiótica discursiva y visual por ser la ciencia que cuenta con las herramientas necesarias para abordar la imagen fotográfica a partir del estudio de sus signos, su significación y los procesos de producción de sentido que se dan en la misma (Joly 2009: 151-154). De ahí que, el método de análisis que vamos a utilizar, tenga como principal objetivo descubrir la significación global del mensaje visual de las fotografías seleccionadas, así como reconocer el discurso visual presente en las mismas, a través del análisis semiótico de todos los elementos que la conforman. Para esto, seguiremos principalmente las pautas de análisis establecidas por el reconocido semiólogo Joseph Courtés en su obra *Análisis semiótico del discurso*, así como el método de análisis que propone la semióloga francesa Martine Joly en sus obras *La imagen Fija e Introducción al análisis de la imagen*.

3. 2 Metodología de análisis

Ahora bien, considero importante precisar que la elección de la semiótica discursiva y visual como herramienta de análisis responde, por un lado, al hecho de que me permite explorar la imagen y su discurso, pero además, por el hecho de distinguirse de otras

herramientas de análisis, en cuanto a su carácter ordenado y detallado de análisis del discurso.

En este sentido, tal y como mencionaba en párrafos anteriores, el análisis del discurso de las fotografías seleccionadas se llevará a cabo a partir de la propuesta del reconocido semiólogo Joseph Courtés, quien en su obra *Análisis semiótico del discurso*, plantea una aproximación al discurso tanto en el plano de la expresión como del contenido, a través de tres niveles de análisis: el nivel enunciativo, semántico y narrativo.

Asimismo, seguiremos el método de análisis que propone la ya citada semióloga francesa Martine Joly, que consiste en identificar los diferentes tipos de signos que componen la fotografía (signos icónico, signos plásticos y signos lingüísticos), “analizarlos en el plano del contenido y la expresión, y observar cómo interactúan unos con otros para producir el mensaje global” (2003: 151-153).

Joly propone un análisis de los mensajes visuales a partir del estudio de los distintos elementos que lo componen. La naturaleza de estos elementos se establece a través del procedimiento clásico, propuesto por la lingüística, de la permutación, que tiene como principios básicos la *oposición* y la *segmentación* (2009:57). Tal y como menciona Joly, “el principio de permutación, permite distinguir una unidad, un elemento relativamente autónomo, y reemplazarlo por otro” (2009: 58).

Respecto a la aplicación de este principio al lenguaje visual, voy a hacer la siguiente cita, que tratará de ilustrar el planteamiento de Joly:

“[...] veo el rojo, y no el verde, ni el azul, ni el amarillo [...] veo un círculo y no un triángulo, ni un cuadrado, ni un rectángulo [...] veo líneas curvas, y no líneas rectas, etc. [...] Este tipo de asociación mental que permite distinguir los elementos que componen la imagen (en este caso signos plásticos: el color, las formas) se extiende a la distinción de las diferentes clases de elementos: veo un hombre y no una mujer, tampoco a un niño, o a un animal o a nadie...estas ropas son ropas del campo, y no de ciudad, y no de gala (signos icónicos, motivos reconocibles); hay un texto escrito, y no nada; en negro y no rojo, y así en más...(signos lingüísticos: texto). Este tipo de asociación mental, que ayuda a distinguir los elementos unos de otros, tiene el mérito de permitir interpretar los colores, las formas, los motivos, *por lo que son* [...] pero también y sobre todo, *por lo que no son*. En efecto, este método agrega al análisis de los elementos presentes, el de la elección de estos elementos entre otros, lo que lo enriquece considerablemente. (Joly 2009: 59)

De este modo, Joly realiza un análisis de los tres tipos de mensajes que componen el mensaje visual: *mensaje plástico*, *mensaje icónico* y *mensaje lingüístico*, a partir del análisis de sus signos y su significación. Será a partir de la interacción entre los tres análisis, que se logre extraer lo que Joly define como el “mensaje implícito global” de la fotografía (Joly 2009: 99), es decir, su discurso.

3. 2. 1 Nivel Narrativo

Este primer nivel de análisis presenta una complejidad, pues al ser nuestro objeto de estudio una imagen fija, resulta complicado establecer su narratividad, pues según las afirmaciones de Courtés, la narratividad supone la oposición “permanencia vs cambio” (1997: 99). En este sentido, se plantea la presencia de una acción, “el paso de un estado a otro estado”, que Courtés denomina como “relato” (1997: 100), tal y como señala en la siguiente cita: “Lo que de entrada parece caracterizar al relato es, simplemente, el hecho de que «algo sucede allí»: en tal caso el acento se pone tal vez más sobre el *cambio* que sobre la *permanencia*” (1997: 100).

En efecto, la narratividad supone contar historias, acciones, etc., que suponen el paso de un estado a otro. Sin embargo, si bien la fotografía congela un instante, a la vez, muestra una acción que se encuentra representada a través de la relación entre un sujeto y un objeto, de tal forma que, las operaciones de presuposición y de implicancia lógica permiten presuponer la acción precedente o subsecuente a dicho instante.

En este sentido, la contextualización de la fotografía supone un apoyo para poder al menos plantear una acción. Por lo tanto, este nivel de análisis contará con una amplia contextualización de la fotografía, en la que se precisará su contexto de registro (el momento en el que fue tomada la fotografía), así como su contexto institucional y comunicacional de aparición, que tal y como menciona Joly forman parte de los elementos que connotan la imagen (2003:156). De esta manera, se podrán poner en marcha las operaciones de presuposición e implicancia que permitirán plantear una determinada acción.

3. 2. 2 Nivel Semántico

En el plano semántico, se mostrará, a través del análisis de los signos icónicos de la fotografía, cómo las diferentes figuras icónicas que componen la imagen fotográfica, llevan a identificar las asociaciones figurativo-temáticas más importantes en la significación de mensaje, así como sus correlaciones axiológicas.

Tal y como lo define Joly, el signo icónico, es una unidad visual que permite reconocer un objeto porque tiene con este una “similitud de configuración”, sin embargo, es importante precisar que el signo icónico “posee una serie de características que muestran *que no es el objeto* [las cursivas son nuestras], de tal forma que queda manifiesta su naturaleza semiótica (2003: 110). En efecto, para Joly, es importante tomar en cuenta que “más allá de reconocer los motivos, por medio de las reglas de transformación representativa, cada uno está allí por otra cosa más que por sí mismos, [es decir], por las connotaciones que lo acompañan” (2009: 114).

En este sentido, Joly plantea el análisis de los “signos icónicos o figurativos” estableciendo su posible significado en la imagen. A través de un cuadro (tal y como el que mostramos a continuación), se mostrará el *significante* (que irá entre “comillas”), y al costado su *significado* (que irá entre /barras/) (2009: 114). Además, incluiremos un análisis del nivel axiológico, señalando “la categoría tímica de euforia (positivo) o disforia (negativo)” (Albano, Levit & Rosenberg 2005: 252) según la valoración del significante (figura) o significado (tema), que se encontrará determinada principalmente, por el contexto socio-cultural de la fotografía.

Para facilitar la lectura del análisis presentaremos un cuadro, que mostrará los significantes icónicos, o también denominados “figuras” y su correlación temática, que será presentada /entre barras/ (tal y como se muestra en el cuadro), y finalmente se mostrará el valor axiológico que le corresponde a la “figura”, según el /tema/ al que haga referencia:

Cuadro 1. Análisis del nivel figurativo, temático y axiológico

Significantes icónicos "Figuras"	Significado /Temas/	Axiología

Fuente: Joly 2009 p. 114. Elaboración propia.

3. 2. 3 Nivel Enunciativo

Teniendo en cuenta que la estructura de la imagen fotográfica está conformada por una serie de signos visuales y lingüísticos, que relacionados entre sí conforman un determinado mensaje, entonces se puede hablar de la fotografía como un *enunciado visual*.

En este sentido, Courtés asegura que el enunciado “presupone una operación de *enunciación* correspondiente: en efecto, el enunciado debe ser considerado como el objeto producido por el acto de *enunciación*” (1997: 353). Ahora bien, la operación de enunciación a la que hace referencia Courtés se encuentra presente en el mismo enunciado, tal y como menciona el Diccionario de Semiótica de los ya citados, Albano, Levit y Rosenberg, los enunciados presentan dos partes: “de una parte, la historia allí contada, que identificaremos con lo que llamamos enunciado enunciado (lo <narrado>); y de la otra, la manera según la cual esta historia nos es presentada y que distinguimos como enunciación enunciada (manera de narrar lo <narrado>)” (2005: 355). Asimismo, en la operación de enunciación se puede identificar lo que Courtés denomina “actantes de la enunciación”, estos son: el enunciador o “sujeto enunciante”, el enunciado, y el enunciatario, que es “el sujeto a quien se dirige el enunciado” (1997: 357).

En el caso de las imágenes, el enunciador se valdrá de una serie de herramientas para mostrar, de una determinada manera, el enunciado visual; en efecto, todos estos elementos responden no tanto a una elección estética, sino en realidad a un *acto discursivo* (Joly 2003: 186-188). Sobre este punto considero importante precisar que, tal y como menciona Courtés, en realidad “el fin de la enunciación no es tanto /hacer saber/ como /hacer creer/ [...] el *enunciador manipula al enunciatario para que este se adhiera al discurso que se le dirige* [...] la *manipulación*, como se sabe, puede adquirir dos formas por lo menos, una

positiva del orden del /hacer hacer/ y la otra negativa, la del /hacer no hacer/ (1997: 360-361).

Ahora bien, considero necesario hacer una precisión respecto al *enunciador* de las fotografías que analizaremos. Tal y como se ha manifestado a lo largo de la investigación, estas fotografías están siendo analizadas a partir de su aparición y configuración dentro del libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*, cuya autoría corresponde a la CVR. En este sentido, la CVR sería el enunciador de un enunciado visual (el libro) que a su vez se encuentra compuesto por una serie de enunciados visuales (las fotografías), las cuales cuentan con un enunciador en un primer nivel, es decir, el fotógrafo.

De esta manera, en el caso de estas fotografías se puede hablar de dos niveles de enunciación. Por un lado, el correspondiente al fotógrafo, quien, a través del uso de una serie de técnicas fotográficas y su punto de vista, configura un mensaje a través del registro de determinados elementos. Y por otro lado, hay un segundo nivel, que corresponde a quien, basado en una serie de principios de selección, decide dar a conocer un determinado hecho y sus personajes, a través de la elección de una determinada fotografía, y no otra.

Para fines de la presente investigación, el análisis del nivel enunciativo de la fotografía se hará a partir de su segundo nivel de enunciación, es decir, se considerará a la CVR como enunciador del mensaje. Huelga afirmar que, como es evidente, hay una serie de correlaciones bastante similares en el acto discursivo de ambos enunciantes, pero tal y como hemos señalado líneas arriba, hay una serie de elementos que rodean a la fotografía, entre ellos el *fuera de campo*, o *su contexto de aparición*, que también connotan la fotografía, y que cambian según el enunciador que se considere en el análisis.

Una vez establecida esta precisión, continuaré con la presentación de los elementos de la fotografía que serán analizados en el nivel enunciativo.

Tal y como señala Barthes, hay elementos de la fotografía que responden a una serie de “intervenciones del hombre en la misma (encuadre, distancia, luz, *flou*, textura) [que] pertenecen por entero al plano de connotación” (1972b: 135).

Martine Joly denomina a esta serie de elementos como “signos plásticos” y los define como “elementos plásticos de la imágenes, colores, formas, composición, textura, son signos plenos, completos, y no solo la materia de expresión de la los signos icónicos” (Joly 2009: 99); en efecto, asegura que “la significación del mensaje visual, está determinada por las elecciones plásticas y no únicamente por los signos icónicos analógicos, aunque el funcionamiento de los dos tipos de signo sea circular y complementario” (Joly 2009: 99).

Joly distingue dos tipos de signos plásticos, por un lado se encuentran los *signos plásticos no-específicos* “que remiten directamente a la experiencia perceptiva y no son específicos de los mensajes visuales, como los colores, la iluminación o la textura” y por otro lado, los *signos plásticos específicos* “que son específicos de la representación visual y de su carácter convencional, como el marco, el encuadre o la pose del modelo” (Joly 2003: 120). Tal y como mostramos en el caso del Nivel Semántico del análisis, presentaremos un cuadro, que recogerá los signos plásticos de la fotografía, haciendo una clasificación en el plano de la *expresión* (significante) y *contenido* (significado) o /tema/.

Cuadro 2. Análisis del Mensaje Plástico

Signos Plásticos	Significante	Significado /Tema/

Fuente: Joly 2009, p. 112. Elaboración propia.

Por otro lado, como parte del nivel enunciativo de la fotografía, se dedicará una segunda sección al análisis del mensaje lingüístico de la fotografía. Ya en el primer capítulo hicimos referencia a este tipo de mensaje y las funciones que cumplen en la fotografía.¹ En este sentido, no reiteraré su definición o conformación; sin embargo, considero necesario especificar que el análisis que se haga del mensaje lingüístico de las fotografías se hará a partir de la leyenda que la acompaña o, si se diera el caso, del texto que forma parte de la misma.

¹ Ver Pg. 11, Capítulo I, 1. 1. 4 Comportamiento discursivo de la fotografía.

De esta manera, al igual en el caso de los signos icónicos y plásticos, presentaremos un cuadro en el que se indique el signo y su significado en la imagen, tal y como mostramos a continuación:

Cuadro 3. Análisis del Mensaje Lingüístico

Signos Lingüísticos	Significado /Tema/

Fuente: Joly 2009, p. 122. Elaboración propia



CAPÍTULO IV

Análisis de la Fotografía n°1 – Vera Lentz-¹

4. 1 Nivel Narrativo

4. 1. 1 Contextualización de la fotografía

DATOS GENERALES	
Título/Pie De Foto	Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984.
Autor	Vera Lentz
Año	1984
Género 1	Fotografía documental
Género 2	Fotografía de guerra
Género 3	Fotografía social

La fotografía pertenece a la fotógrafa Vera Lentz, quien, como parte de un compromiso personal cubrió el conflicto armado en las zonas afectadas por la violencia, registrando principalmente aquello que vivían las víctimas. De esta manera, Lentz cuenta con un cuantioso archivo fotográfico sobre los años del conflicto armado interno peruano. Muchas de sus fotografías no fueron publicadas en aquellos momentos (como es el caso de esta fotografía), sin embargo, años después, a través del trabajo del Proyecto Fotográfico de la CVR, pasaron a publicarse por primera vez en la muestra y el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*.

Tal y como recuerda Mayu Mohanna, el trabajo individual de Vera Lentz supone aproximadamente, un total de 220 fotografías que conforman las casi 1700 fotografías del Banco de Imágenes de la CVR (Goday 2010b: 120).²

Fue tomada en el año 1984, en las escaleras del Municipio de Huamanga; en aquel momento se habían acercado al lugar varios familiares de desaparecidos, debido a la

¹ Para ver la fotografía ir al Anexo n°1.

² Para ver la entrevista completa a Mayu Mohanna, ver el Anexo n°8.

convocatoria que había hecho, la entonces alcaldesa de Huamanga, Leonor Zamora (Lentz 2010: 100).³

4. 1. 2 Descripción de la fotografía

La fotografía se despliega en una doble página, a sangre.⁴ En blanco y negro con su gama de grises. Con una composición centrada y en plano detalle se muestran dos manos con las palmas hacia arriba, en dirección al objetivo, con los dedos extendidos, luciendo la piel visiblemente seca y manchada con tierra, colocadas una encima de la otra, en forma de cruz. Estas manos sujetan, a la vez que muestran a la cámara, una pequeña foto carnet en blanco y negro, que presenta, sobre fondo blanco, un plano busto de un hombre posando de perfil.

Detrás de las manos y con muy poca perspectiva, se distingue el contexto donde fue realizada la fotografía. Resaltan algunas líneas perpendiculares entre sí, gracias a las cuales, se podría afirmar que el fondo de la fotografía corresponde a un suelo construido con ladrillos o piedras rectangulares.

En la siguiente página, separado del mensaje plástico e icónico, se encuentra el mensaje lingüístico, articulado en forma de leyenda. Junto a ella se muestran las leyendas de las últimas cinco fotografías del libro. La leyenda señala: “*Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984*”.

4. 3 Nivel Semántico

4. 3. 1 El mensaje icónico: análisis del nivel figurativo, temático y axiológico

En primer lugar, comenzaré por nombrar las figuras que aparecen en la fotografía: distinguimos unas “manos”, con “tierra en las uñas” y la “piel agrietada y reseca”, así mismo, se observa la “foto-carnet” de un “hombre”.

³ Ver Anexo n°6.

⁴ Tal y como lo define el *Diccionario de Publicidad* dirigido por Pedro Pablo Gutiérrez González, el término “a sangre” lo emplean los diseñadores gráficos para definir una “Composición gráfica que consiste en reproducir un diseño ocupando toda la superficie de papel, es decir, excediendo los márgenes de corte” (Gutiérrez 2005: 20).

Ahora bien, considero importante mencionar una particularidad de la fotografía, referente al carácter sinecdótico de la representación, es decir “solo vemos partes de elementos que están allí para designar *el todo* por contigüidad” (Joly 1999: 114). Este tema será más desarrollado en la sección correspondiente al análisis del nivel enunciativo de la fotografía, puesto que responde al *modo de enunciar* elegido por el enunciador, así como al carácter substancial que tiene la presencia de las “manos” en la significación de la imagen, tema referido a la *gestualidad* de los protagonistas de la fotografía, que también será analizado en dicha sección del análisis.

Sin embargo, no se debe dejar de tomar en cuenta el uso de dicha figura retórica en esta sección del análisis, puesto que, las *partes*, representadas a través de las figuras que conforman la imagen, logran, a través de lo que Joly denomina un “desplazamiento de sentido” (Joly 1999: 114), establecer una figura que, al contextualizar la imagen, representa una *parte* definitoria del *todo*, al que se hace referencia en la fotografía.

En este sentido, se puede observar en la fotografía, cómo las figuras correspondientes a las “manos”, “tierra en las uñas” y “piel agrietada y reseca”, hacen referencia a un *todo*: las “manos de un campesino”, y estas manos, del mismo modo remiten a temas como /trabajo/ o /esfuerzo/, así como al tema de la /pobreza/, que en nuestro contexto sociocultural se haya sumamente ligado a la figura del “campesino”.

Asimismo, se observa la “foto-carnet” de un “hombre”, estas figuras, entendidas dentro del contexto de la fotografía, representan a un *todo* “la foto-carnet de un hombre desaparecido”. De esta manera, se pone de manifiesto el tema de la /desaparición forzosa/, las /violaciones a los DDHH/, así como la /búsqueda/ y la /denuncia/, pues la “foto-carnet” es herramienta ampliamente utilizada por las madres y/o esposas de los desaparecidos en conflictos armados o dictaduras, durante su lucha por encontrar a los desaparecidos (con o sin vida) y que el peso de la justicia caiga sobre los perpetradores.⁵ Tal y como se muestra en el cuadro a continuación:

⁵ Tal y como se muestra en otras fotografías del libro *Yuyanapaq. Para recordar*, la foto-carnet es el tipo de fotografía utilizada por las víctimas para denunciar la desaparición de un familiar (Ver en el libro las fotografías de las páginas 50-51, 80). Pero esta práctica se repite en aquellos lugares en los que se han vivido regímenes dictatoriales durante los cuales se cometieron delitos como la desaparición forzosa. Uno de los

Cuadro 4. Análisis del nivel figurativo, temático y axiológico de la fotografía n°1

Significantes icónicos "Figuras"	Significantes de primer nivel	Connotación de segundo nivel /Temas/	Axiología
"manos"	"manos de un campesino"	/trabajo/	(+)
"uñas manchadas de tierra"		/esfuerzo/	(+)
"piel reseca y agrietada, manchada con tierra"		/pobreza/	(-)
"foto-carnet" "hombre"	"foto-carnet de un hombre desaparecido"	/búsqueda/ /denuncia/	(+)
		/desaparición forzosa/	(-)
		/muerte/	(-)
		/violación DDHH/	(-)

Fuente: Fuente: Joly 2009 p. 114. Elaboración propia.

Se puede observar cómo las pocas figuras que componen la fotografía son suficientes para representar a los dos tipos de víctimas del conflicto armado interno del Perú: las que sufrieron la pérdida (por muerte o desaparición) de algún familiar, y las que desaparecieron o fueron asesinadas.

Además las figuras utilizadas, sirven para presentar de manera muy clara dos temas que se oponen pero que a la vez se complementan al momento de presentar a las víctimas, estos es, la /fuerza/ y la /debilidad/.

casos más conocidos es el de Argentina, en el cual las madres de los desaparecidos (organizadas bajo la asociación denominada "Madres de la Plaza Mayo"), así como numerosas organizaciones de defensa de los DDHH, hacen uso de las foto-carnet de los desaparecidos, exponiéndolas de manera ampliada y pegadas en pancartas que además dan a conocer información sobre cómo desapareció la víctima, su nombre, edad, etc. En este sentido, la foto-carnet se ha convertido en objeto identificativo de los desaparecidos. Para más información sobre este tema revisar el interesante trabajo investigativo llevado a cabo por Florencia Bustingorry y Valeria Mugica, acerca del uso de la fotografía como soporte de la memoria en la demanda pública por los derechos humanos, ver: BUSTINGORRY, Florencia y Valeria MUGICA. "La fotografía como soporte de la memoria". Cuaderno 27. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (ensayos). Universidad de Palermo. Buenos Aires, año 9, número 27, 2008. pp. 91-101.

Cuadro 5. Oposición temática en la fotografía n°1

	/fuerza/	vs	/debilidad/	
"foto-carnet de un hombre desaparecido"	/búsqueda/ /denuncia/		/violación de DDHH/	"foto-carnet de un hombre desaparecido"
"uñas manchadas de tierra"	/esfuerzo/		/pobreza/	"manos de un campesino"
"manos"	/trabajo/			

Fuente: Courtés 1997, p. 46. Elaboración propia.

De esta forma, vemos cómo en la fotografía si bien se hace presente la /debilidad/ o /fragilidad/ que caracteriza a las víctimas del conflicto armado, tanto por su procedencia campesina y su situación histórica de pobreza, como por los delitos cometidos contra ellas, en este caso, la desaparición forzosa. También se pone de manifiesto su /fortaleza/, su búsqueda incansable de respuestas, su lucha en medio de un contexto hostil y adverso, que sin embargo no impidió que muchas de las víctimas sobrevivientes emprendiera el, muchas veces frustrante, proceso de la búsqueda de sus familiares desaparecidos.

4.3 Nivel Enunciativo

Tal y como mencionábamos líneas arriba, estamos trabajando sobre la base de un segundo nivel de enunciación, es decir, el llevado a cabo por la CVR (representada por las curadoras y editoras del libro, Mayu Mohanna y Nancy Chappell), en el trabajo de selección de las fotografías que conformarían el relato visual del conflicto armado interno.

En el caso de esta fotografía, Mohanna explica que sobre ese mismo momento, y esa misma persona, tenían dos fotografías en el Banco de Imágenes de la CVR. Una de ellas era la de Vera de Lentz, y la otra correspondía al archivo fotográfico del periódico *La República*.⁶ Mohanna recuerda que la elección de una sobre otra se debió al nivel de abstracción que presentaba la fotografía de Lentz, tal y como señala la siguiente cita:

[...] la decisión fue elegir la foto de Vera Lentz porque permitía un mayor nivel de abstracción, terminaba siendo un *momento universal* [las cursivas son nuestras]. En el caso de la fotografía del periódico *La República* hay más información, el espectador ve tres

⁶ Para ver la fotografía del archivo del diario *La República* ver Anexo n°3.

víctimas, a la mujer que sostiene la foto carnet [y las otras dos personas que aparecen detrás de esta], el piso de piedra y la municipalidad; la de Vera Lentz tiene un nivel de abstracción, que era el que necesitábamos para crear un ícono. (Goday 2010b:111)⁷

En este sentido, esta fotografía tiene una particularidad, aparte de conformar la muestra y el libro, formó parte de las denominadas *fotografías ícono* de la CVR, las cuales, tal y como señala Nancy Chappell, tenían la función de establecer una memoria visual de aquello que planteaba la CVR a través del Informe Final y la muestra fotográfica. En este sentido, estas imágenes lejos de impactar por un contenido que hiciera presente la crudeza de la violencia, debían remitir al sufrimiento de las víctimas y las consecuencias de la violencia en ellas, de tal forma que subsistieran en la memoria de la sociedad para siempre (Goday 2010a: 105-106).⁸

A su vez, es importante precisar que la fotografía aparece en dos secciones del libro, por un lado, en la portada del mismo⁹, lo cual refuerza su carácter icónico; y por otro lado, al interior del libro, presentada como la última fotografía del relato visual. De tal forma que, ésta es la primera y la última fotografía que verá el lector/espectador. En este caso, el análisis de la fotografía se hará a partir de su segunda presentación, es decir, al interior del libro.

4. 3. 1 Manipulación enunciativa: El /hacer mirar/

Tal y como mencionamos líneas arriba, la enunciación en esta fotografía está caracterizada por el uso de la figura retórica de la sinécdoque, la cual establece que se muestre *parte* de los elementos, de tal forma que se designa el *todo* por contigüidad (Joly 1999: 114). En este sentido, la fotografía no muestra a la víctima a través su rostro, que es la forma más común de hacerlo, sino a través de sus “manos” que son un signo de /trabajo/ y /esfuerzo/, y a la vez designan su origen “campesino”, haciendo referencia a la /pobreza/. De tal forma que, a la vez que se muestra a la víctima, el enunciador /hace ver/ su pobreza, el esfuerzo, así como su procedencia campesina.

⁷ Para ver la entrevista completa a Mayu Mohanna, ver el Anexo n°8.

⁸ Para ver la entrevista completa a Nancy Chappell, ver Anexo n°7.

⁹ Para ver la portada del libro, dirigirse al Anexo n°2.

A su vez, esta fotografía presenta lo que Jean Marie Floch denomina /hacer-mirar/ (1994: 43).¹⁰ Así, podemos observar que en la fotografía se muestra a su vez una segunda fotografía. En efecto, en el caso de la víctima desaparecida, se hace uso de la “foto-carnet” para mostrarla, haciendo referencia al tema de la /desaparición forzosa/, pero también al tema de la /búsqueda/ y la /denuncia/.

Del mismo modo, las “manos” hacen referencia a **la acción** que se ha fotografiado, las manos *mostrando* (tal y como precisa la leyenda de la fotografía). De tal forma que, a la vez que se muestra a la víctima desaparecida, se /hacer-mirar/ la acción del familiar que la busca y evidencia su existencia.

4. 3. 2 La gestualidad o pose del modelo

Las “manos”, tal y como se menciona líneas arriba, además de “mostrar” la foto-carnet, presentan una serie de particularidades que definen su gesto o postura: con las palmas “hacia arriba”, con los “dedos extendidos” y en forma de “cruz”. Una vez recogidos todos los temas y figuras anteriormente señaladas, y habiendo establecido un sistema de oposiciones, se puede llegar a definir el gesto de la *víctima* cómo el de la /ofrenda/:

Cuadro 6. Oposición temática de la gestualidad en la fotografía n°1

/OFRENDA/	VS.	/RUEGO/
"palmas hacia arriba"	vs	"palmas contrapuestas"
"dedos extendidos"	vs	"dedos entrelazados"



Fuente: Courtés 1997, p. 46. Elaboración propia.

¹⁰ Sobre este tipo de manipulaciones Floch insiste en determinar la relación entre el /hacer/ y el /mirar/ (es decir, por qué el /mirar/ puede considerarse un /hacer/) y en este sentido precisa la diferencia entre el /ver/ (definido como “recibir las imágenes de los objetos por el órgano de la vista” y el /mirar/ (“poner atención en dirigir o fijar la vista en”), en este sentido, /mirar/ se presenta como “una transformación entre un estado disjuntivo y un enunciado de estado conjuntivo (entre no ver y ver)”, asimismo, Floch asegura que “el estudio semántico de /mirar/ permite añadir que se trate de un hacer cognoscitivo” (Floch 1994: 45).

Además, el gesto referido a la /ofrenda/ adquiere una nueva connotación al observar que las “manos” se encuentran “cruzadas” de tal forma que al tema de la /ofrenda/ se suma el tema del /sacrificio/.

4. 3. 3 Mensaje Plástico

Los signos plásticos no-específicos

Color

La fotografía es en “blanco y negro”. El negro hace referencia a la ausencia de color y en nuestra cultura se asocia a menudo a lo lúgubre, oscuro, tenebroso; estas asociaciones en interacción con el contexto de la fotografía, y los demás signos, remiten al tema de la /muerte/ y el /duelo/.

Iluminación

La fotografía cuenta con una “Iluminación natural”, que permite reconocer con /naturalidad/ ambas figuras de la fotografía (“manos” y “foto-carnet”), así como sus características más resaltantes.

A su vez, este tipo de iluminación permite reconocer claramente ciertos rasgos definitorios de las manos (la “aspereza” y “sequedad de su piel”, las “líneas de la mano”, los “pliegues en los dedos”; así como los restos de “tierra en las uñas” y en la piel). De esta manera, la intensificación de los rasgos y características de las manos le dan cierto carácter de /realismo/ a la fotografía.

Textura

En este aspecto, la presencia de lo que los fotógrafos denominan un “grano grueso” en la imagen y la “falta de profundidad de campo”–falta e nitidez en el fondo- y por otro lado, la “nitidez de las manos”, juegan un papel fundamental, puesto que en la fotografía destaca la nitidez de las manos, en contraste con lo borroso del fondo de la imagen, de tal forma que se consigue resaltar sus características: la sequedad y el relieve de las líneas de las manos, así como los restos de tierra, y la presencia de la foto-carnet. De esta manera, por la

cercanía y nitidez de las manos, la fotografía adquiere nuevamente cierto carácter de /realismo/.

Signos plásticos específicos

Marco

El marco de la fotografía está suprimido, lo cual, tal y como señala Joly, ejerce un efecto de reenmarcamiento dentro de la imagen, es decir, hacernos olvidar que estamos frente a una representación (Joly 2003: 129). A su vez, es importante señalar que se confunde el borde del soporte (las páginas del libro en las que se encuentra la fotografía) con los límites de la imagen, dando de esta manera, la impresión de que si la página fuera más grande veríamos más. Sobre esto Joly indica lo siguiente que “la página misma se convierte como en una ventana que delimita el campo de nuestra visión. Es el límite del soporte mismo quien nos lleva a completar imaginariamente el campo representado por un espacio más amplio y no percibido “(Joly 2003: 129).

Esto nuevamente ayuda a acentuar el /realismo/ de la imagen, ya que, tal y como señala Joly “al ocultar el carácter de representación [es decir de construcción] de la imagen, se la presenta ya no como un enunciado visual, una interpretación, sino una vez más como el mundo mismo” (Joly 2003: 129).

Encuadre

La fotografía muestra un “plano detalle” de las manos, de la cual se muestran sus manos, y un “primer plano” de la foto-carnet. Joly señala que “los planos medios o amplios insisten en la relación entre un individuo y su entorno, mientras que cuanto más nos acercamos a las personas, más se insiste en su personalidad o su carácter” (Joly 2003: 132). Según esto, en el caso de la víctima que es representada a través de sus manos, el uso del plano detalle nos insiste en su personalidad, a la vez que en sus características, mencionadas líneas arriba. En el caso de la víctima representada a través de la foto-carnet se busca acentuar su entorno, que está representado por las “manos” que la sujetan.

De esta manera, se vuelve a centrar el contenido de la imagen en las “manos” y su gesto; además, se vuelve a lograr /realismo/ y /naturalidad/ al mostrar las “manos” y la “foto-carnet” debido a que si no fuera por el uso de un “plano detalle” o “primer plano” no se podrían mostrar tan claramente las figuras que conforman la imagen.

Angulo de la toma y la elección del objetivo

En la fotografía, el ángulo de la toma corresponde a un “ángulo picado cenital” o “picado extremo”; lo cual se puede afirmar gracias a que en el fondo de la imagen se puede reconocer el suelo del lugar. El uso de este ángulo le aporta a la imagen un alto nivel de /proximidad/, pues las manos que comienzan a aparecer por el vértice inferior derecho de la fotografía, se encuentran lo suficientemente cerca y ubicadas de tal manera, que ayudan a que el espectador se encuentre próximo al contenido de la fotografía.

Por otro lado, este tipo de ángulo permite reconocer con claridad a la persona que aparece en la foto-carnet, gracias a que la muestra de frente, de otra forma sería imposible distinguir al personaje fotografiado debido a que esta es pequeña y además plana.

En cuanto a la elección del objetivo, el lente escogido corresponde a un “teleobjetivo”, lo cual es evidente debido a la “falta de profundidad de campo” de la fotografía. En este sentido, se puede observar una gran diferencia entre las zonas muy enfocadas de la fotografía (las “manos” y la “foto-carnet”), y el fondo de la imagen; este uso de la oposición borroso/nítido, ayuda a *reivindicar* la superficie de la imagen (Joly 2003: 134-136). En este sentido, se destaca el aspecto nítido de ambas *víctimas*, frente a lo borroso del fondo, lo cual logra que el espectador centre su mirada en ambas víctimas y elimina cualquier otro objeto que pueda distraer su mirada.

Composición interna del mensaje visual

La fotografía cuenta con una “composición centrada”. Debido a este tipo de composición la atención del espectador se centra principalmente en las manos, ya que estas, por su centralidad y dimensiones, poseen el mayor *peso visual* en la fotografía.

A modo de síntesis hemos recogido las diferentes formas de expresión que se han utilizado en la fotografía y hemos establecido un sistema de oposiciones que permiten relacionar la *expresión* con los *contenidos* que significan la imagen, tal y como propone Courtés; de tal forma que se plantea la presencia de temas como la /naturalidad/, el /realismo/:

Cuadro 7. Relaciones de expresión y contenido en la fotografía nº1

		A		B	
<i>expresión</i>		Luz natural	vs	Luz flash/estudio	
		Nítido	vs	Difuso	
		Marco suprimido	vs	Enmarcamiento	
		Proximidad	vs	Lejanía	
<i>contenido</i>	<i>contenido 1</i>	NATURALIDAD REALIDAD	vs	ARTIFICIALIDAD INVENCION	
	<i>contenido 2</i>	VERDAD	vs	FALSEDAD	

Fuente: Courtés 1997, pp. 37-54. Elaboración propia.

De esta manera, se puede concluir que los distintos signos plásticos apuntan a una intencionalidad por parte del enunciador de crear un efecto de sentido, un /hacer –parecer-verdadero/ aquello que se está mostrando, lo cual ayuda a dotar con carácter de /verdad/ el discurso de la imagen.

4. 3. 4 Mensaje lingüístico

El contenido lingüístico de la fotografía se presenta a través de una leyenda, en la cual se señala lo siguiente: *Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984. Foto: Vera Lentz.*

En primer lugar, la disposición del mensaje lingüístico en relación con la fotografía es un elemento importante a tomar en cuenta, debido a que la leyenda no forma parte de la página en la que se presenta la fotografía –se presenta en la página posterior-, lo cual permite que la fotografía pueda ocupar todo el espacio de la página. De esta manera, los signos icónicos

se pueden presentar en mayores dimensiones, lo cual permite que se pueda apreciar mejor la imagen.

Contenido de la leyenda

En primer lugar, el texto de la leyenda da información sobre el sexo de la persona a la que pertenecen las manos: es una mujer. Este es un dato que no podría decirse sin recurrir a lo verbal, en este sentido cumple una función de enlace.

Al saber que es una mujer quien sostiene la fotografía, se complementa la información brindada a través de los signos icónicos, pues aparece un nuevo icono/figura: la “mujer”. Con la presencia de esta nueva figura se añade una *parte* muy importante del *todo* al que hace referencia la imagen: el género de la *víctima* representada a través de las “manos campesinas”. La figura de la “mujer” como víctima del conflicto armado, evoca el tema de la /desprotección/ y la /pobreza/. De esta forma, el cuadro de los signos icónicos se ve enriquecido por la presencia de esta nueva figura y queda de la siguiente manera:

Cuadro 8. Versión aumentada del análisis del nivel figurativo, temático y axiológico de la fotografía n°1

Significantes icónicos Figuras	Significantes de primer nivel	Connotación de segundo nivel /Temas/	Axiología
"manos"	"manos de una mujer campesina"	/trabajo/	(+)
"uñas manchadas de tierra"		/esfuerzo/	(+)
"piel reseca y agrietada, manchada con tierra"		/pobreza/	(-)
"mujer"		/desprotección/	(-)
"foto-carnet" "hombre"	"foto-carnet de un hombre desaparecido"	/búsqueda/ /denuncia/	(+)
		/desaparición forzosa/	(-)
		/muerte/	(-)
		/violación de DDHH/	(-)

Fuente: Joly 2009, p. 114.

Por otro lado, al hacer uso del término “muestra”, la leyenda *precisa* la acción de la *víctima* representada por las “manos campesinas”, y cumple en este caso, la función de anclaje. La palabra “muestra” en oposición al “ocultamiento” se encuentra relacionada al tema de la /desaparición/. En este sentido, las manos de la mujer, campesina, “muestran” el rostro del desaparecido, de ahí la evidencia de su /identidad/, evocada a través de la “foto- carnet”.¹¹

Por otro lado, al precisar que la “foto-carnet” corresponde al “familiar” de quien la muestra, se vuelve a hacer presente otra de las muchas características que definen a las mujeres víctimas sobrevivientes del conflicto armado: la /pérdida/, por desaparición o muerte, de algún familiar.¹² Al precisar la relación que existe entre ambas víctimas (son familiares) surgen connotaciones relacionadas al tema de /tristeza/ y /dolor/.

Finalmente, al dar información sobre el lugar (Ayacucho) y el año (1984) en el que es tomada la fotografía, el texto vuelve a hacer uso de lo verbal para poder brindar información, que de otra manera no podría darse a conocer; en este sentido, cumple la función de enlace; asimismo, esta información sirve para poder temporalizar la imagen y comprender el contexto que rodea a las personas que aparecen en la misma.

Este tipo de precisión tiene una gran connotación, puesto que, según el Informe Final de la CVR, entre los años 1983 y 1984, la ciudad de Ayacucho estuvo marcada por la desaparición forzosa de cientos de sus habitantes.¹³ Por consiguiente, estos dos datos

¹¹ Para mayores referencias sobre el uso de la foto-carnet como evidencia de la *identidad* de los desaparecidos durante regímenes dictatoriales, ver: BUSTINGORRY, Florencia y Valeria MUGICA. “La fotografía como soporte de la memoria”. Cuaderno 27. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (ensayos). Buenos Aires, año 9, número 27, 2008. pp. 91-101.

¹² Respecto a este tema, el Informe Final de la CVR señala: “Las mujeres fueron afectadas también por la desaparición y muerte de sus familiares: esposos, hijos, padres y hermanos en manos del PCP-SL y/o de las fuerzas contrasubversivas. Ellas, en su condición de madres y esposas, se hicieron cargo de la búsqueda de familiares así como de las denuncias y reclamos de justicia. En este proceso ellas fueron también objeto de delitos y violaciones de sus DDHH: asedio sexual, violaciones, detenciones, torturas, desplazamientos y trabajos forzados” (CVR 2004b: 46).

¹³ Tal y como señala el Informe Final de la CVR “la práctica de desaparición forzada cobró una importancia significativa cuando, a partir de 1983, las Fuerzas Armadas reemplazaron a las Fuerzas Policiales en las tareas de control del orden interno y combate a la subversión en el departamento de Ayacucho”. Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Tomo VI. Lima: CVR, 2003, p: 57.

circunstancias a las víctimas en una de las ciudades más golpeadas por el conflicto (además de ser aquella en la que se inició el mismo), en uno de los años más violentos del mismo. De tal forma, que se hace referencia al tema de la /guerra/ y la /muerte/.

Cuadro 9. Análisis del Mensaje Lingüístico de la fotografía n°1

Signos Lingüísticos	Significado /Tema/
Mujer	/desprotección/ /pobreza/
muestra	/desvelamiento/
Foto-carnet	/identidad/
familiar desaparecido	/pérdida/ /dolor/ /tristeza/ /desaparición/ /duelo/
en Ayacucho, 1984	/guerra/ /muerte/

Fuente: Joly 2009, p. 122. Elaboración propia.

De esta manera, el mensaje lingüístico de la fotografía cumple la doble función de enlace y anclaje, aportando nuevas significaciones a través de la designación de nuevas figuras en la imagen, como es el caso de la “mujer”. Al mismo tiempo, potencia las connotaciones ya existentes a través del análisis de los signos icónicos y plásticos que conforman la fotografía.

4. 4 Síntesis

A manera de síntesis, se puede concluir que el discurso visual de la fotografía gira en torno al sacrificio de las víctimas, al costo humano de la violencia. Al mismo tiempo, es un discurso que resalta la pobreza y la vulnerabilidad de las víctimas, y por ende su doble tragedia, la de la pérdida (por muerte o desaparición) de familiares o seres queridos, así como la pobreza y la exclusión de las que también son víctimas.

CAPÍTULO V

Análisis de la Fotografía n°2 – Nancy Chappell-¹

5. 1 Nivel Narrativo

5. 1. 1 Contextualización de la fotografía

DATOS GENERALES	
Título/Pie De Foto	Mujeres de la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP, en el local de la institución en Huamanga, Ayacucho. Diciembre de 2000.
Autor	Nancy Chappell
Año	2000
Género 1	Fotografía de guerra
Género 2	Retrato
Género 3	Fotografía social

La fotografía fue tomada por la fotógrafa, también editora y curadora del libro y la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*, Nancy Chappell. Esta fotografía surge como parte de una iniciativa personal por retratar a las víctimas del conflicto armado interno, en este sentido, “[...] las fotografías en el ANFASEP son el punto de partida del proyecto que estoy siguiendo ahora” recuerda Nancy Chappell, “que consiste en retratar a las víctimas de la época del conflicto interno, y sobre todo gente que ha declarado para la CVR” (Goday 2010a: 101).²

Como muchas de las fotografías que conforman el libro y la muestra, esta fotografía no había sido publicada antes. Sin embargo, después de su publicación en *Yuyanapaq. Para recordar*, fue publicada en el tercer número de la revista *Memoria*³ junto a los retratos de

¹Para ver la fotografía ir al Anexo n°4.

² Para ver la entrevista completa a Nancy Chappell, ver Anexo n°7.

³ Publicación académica del Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP).

cuatro víctimas más que brindaron su testimonio durante la primera Audiencia Pública que se realizó en Huamanga (Ayacucho), en abril de 2002.⁴

La fotografía fue tomada en la ciudad de Huamanga (Ayacucho) en diciembre del año 2000, en el local del ANFASEP.⁵

5. 1. 2 Descripción de la fotografía

La fotografía se despliega en una doble página, a sangre. En blanco y negro con su gama de grises. En plano conjunto, se muestra a seis mujeres sentadas horizontalmente, una al lado de la otra, en posiciones frontales; acompañadas por una pancarta de tela que presenta el siguiente texto:

PRESENTE
¡CONSTRUYAMOS UNA AMÉRICA LATINA SIN DESAPARECIDOS!
¡POR LA LIBERTAD DE NUESTROS FAMILIARES!
¡VIVOS LOS LLEVARON – VIVOS LOS QUEREMOS!
AYACUCHO 1983

Se puede reconocer claramente el texto que ésta presenta y a la vez, un remiendo en el lateral derecho de la misma. Se encuentra ubicada ligeramente detrás de las seis mujeres, por encima de sus cabezas, de tal forma que hace las veces de un “telón de fondo” que pareciera arroparlas.

Una página después, separado del mensaje plástico e icónico, se encuentra el segundo mensaje lingüístico de la fotografía. En este caso, articulado en forma de leyenda, junto a

⁴ Para ver el artículo completo ver: CHAPPELL, Nancy. "En nombre de los ausentes". Revista *Memoria*. Lima, 2008, número 3, pp. 43-51.

⁵ El ANFASEP (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú) fue una de las primeras respuestas que surgieron durante el conflicto armado por parte la Sociedad Civil. Se creó en setiembre de 1983 en la ciudad de Ayacucho. Una de sus fundadoras fue la señora Angélica Mendoza (más conocida como Mamá Angélica). Está conformada por los familiares de los desaparecidos durante el conflicto armado interno, la mayoría son mujeres ayacuchanas, quechua hablantes y de escasos recursos. Su principal labor es la búsqueda de sus familiares desaparecidos, establecer las denuncias correspondientes, así como atender a los niños que han quedado huérfanos por la desaparición de su padre, madre o ambos. Para mayores referencias sobre la historia y características del ANFASEP véase: TAMAYO, Ana María. "ANFASEP y la lucha por la memoria de sus desaparecidos (1983-2000)". En: Carlos Iván Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP/SSRRC. 2003. p. 95-134.

las leyendas de las últimas cinco fotografías del libro, en la cual se señala lo siguiente: *“Mujeres de la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP, en el local de la institución en Huamanga, Ayacucho. Diciembre de 2000”*.

5. 2 Nivel Semántico

5. 2. 1 El mensaje icónico: análisis del nivel figurativo, temático y axiológico

En la fotografía se puede reconocer a “seis mujeres” que visten “polleras”, tres de ellas usan “sombros”, y otras calzan “ojotas” Asimismo, se muestra una “pancarta” que presenta un “remiendo”; al fondo, una “pared de ladrillos” y en la zona inferior se observa el “suelo de cemento”. Todas estas figuras hacen alusión a diversos temas, tal y como se muestra en el cuadro:

Cuadro 10. Análisis del nivel figurativo, temático y axiológico de la fotografía n°2

Significantes icónicos "Figuras"	Connotación de segundo nivel /Temas/	Axiología
" seis mujeres"	/compañía/	(+)
"pancarta"	/organización/	(+)
"remiendo"	/resistencia/	(+)
	/deterioro/	(-)
"polleras"	/campesinado/ /pobreza/	(-)
"ojotas"		
"sombros"		
"pared de ladrillos", "suelo de cemento"	/resistencia/ /firmeza/	(+)

Fuente: Joly 2009 p. 114. Elaboración propia.

Ahora bien, tomando en cuenta el contexto en el que es mostrada la fotografía surgen también una serie de /figuras/ que se encuentran implícitas en la fotografía y que ponen de

manifiesto una serie de temas que son opuestos a los que hacen referencia las figuras *explícitas* de la fotografía, tal y como se muestra en el cuadro:

Cuadro 11. Oposición temática en la fotografía n°2

VALENTÍA (+)		vs	DESALIENTO (-)	
"seis mujeres"	/COMPAÑÍA/	vs	/SOLEDAD/	"desaparición de familiares"
"pancarta"	/ORGANIZACIÓN/	vs	/DESORDEN/	"guerra" "violencia" "conflicto"
"remiendo"	/RESISTENCIA/	vs	/DESGASTE/	"años que llevan luchando"
"cemento, ladrillos"	/FIRMEZA/	vs	/PRECARIEDAD/	"origen campesino"

Fuente: Courtés 1997, p. 46. Elaboración propia.

De esta manera, la presencia de las “seis mujeres” hace referencia al tema de la /compañía/, en oposición a la /soledad/ como el sentimiento que caracteriza a quienes sufren la pérdida o desaparición de algún familiar cercano, ya sea su esposo o hijo.

Asimismo, la presencia de la “pancarta” es uno de los elementos con más connotaciones en la fotografía. Su presencia generalmente remite a la idea de una marcha, de una concentración, o de una movilización de personas. En este sentido, hace referencia al carácter /organizativo/ de las mujeres; todo esto en oposición al /desorden/ propio de los tiempos de guerra y violencia, que vivieron estas mujeres. A su vez, la pancarta muestra, en su lateral derecho, un “remiendo”, que remite al tema de la /resistencia/ frente al /desgaste/ producido por los años de lucha y trabajo por la búsqueda de sus desaparecidos.

Por otro lado, se pueden observar claramente las características del lugar, concretamente las paredes y el suelo, sus materiales hacen alusión a la /resistencia/ /firmeza/ /permanencia/, propias del “cemento” y “ladrillos”, pero la calidad de la construcción, es decir, el aspecto

inconcluso de la misma, hace referencia al tema de /precariedad/ o la /falta de medios/, propia de las mujeres campesinas que sin contar con el apoyo del Estado o de alguna institución se enfrentó al desafío de organizarse y buscar los medios necesarios para erigirse como voz institucional de los que habían sido desaparecidos.

La co-presencia de todos estos temas en la fotografía ponen de manifiesto un tema que los engloba, tal y como se ha señalado en el cuadro anterior: la /valentía/ en oposición al /desaliento/.

5.3 Nivel Enunciativo

Tal y como mencionábamos líneas arriba, estamos trabajando a partir de un segundo nivel de enunciación, es decir, el llevado a cabo por la CVR (representada por las curadoras y editoras del libro, Mayu Mohanna y Nancy Chappell) en la selección de las fotografías que conformarían el relato visual del conflicto armado interno.

En el caso de esta fotografía la autora de la misma, es a la vez editora y curadora del libro y la muestra, de tal forma que coinciden ambos niveles de enunciación, por lo tanto, basaremos la enunciación a partir del proceso de selección hecho por la autora de la fotografía, pues es el mismo que se siguió para la selección de esta fotografía como parte del libro.

Tal y como asegura Chappell, si bien ella estaba llevando a cabo un proyecto sobre retratos, al momento de tomar esta fotografía, ella encuentra en este grupo de mujeres un retrato más, el retrato de *las víctimas que siguen buscando*, aquellas que, si bien sobrevivieron al conflicto, son víctimas, pues perdieron a su esposo, hijos, hermanos, etc. En este sentido Chappell señala:

Es cierto que todos los retratos son de una sola persona [...] Sin embargo [...] viéndolas ahí, me di cuenta de que en realidad para mí es importante que ellas estén dentro de casos particulares, porque la presencia de ellas, es un *símbolo* [las cursivas son nuestras] de que la gente todavía sigue buscando [...] por eso, la ficha de la foto en vez de presentarlas de manera individual, las presenta como “mujeres fundadoras del ANFASEP”. Me parece que es importante incluirlas a ellas como parte de mis retratos de víctimas, porque representan a

miles de personas que todavía necesitan una respuesta sobre sus familiares. (Goday 2010a: 102-103)⁶

Por esto, al observar la plancha de contactos⁷ se puede ver cómo Chappell fotografía primero a la Sra. Angélica Mendoza, sola; pero finalmente decide reunir a todas las mujeres que se encontraban allí y las fotografía en grupo, junto a la pancarta del ANFASEP, y la fotografía publicada finalmente corresponde a este último grupo de fotografías.

5. 3. 1 La gestualidad o pose del modelo

En la postura que presentan las seis mujeres se pueden reconocer varios elementos importantes. Por un lado, que la dirección de la mirada de todas es “frontal”. Sobre este punto Joly señala lo siguiente:

La pose de frente, la mirada hacia el espectador, es la pose que más implica al espectador [...] si en una imagen hay personajes, buscamos los rostros; si hay mirada, buscamos la mirada. Este pseudo frente a frente *elimina el espacio de la representación* [las cursivas son nuestras] y establece una aparente relación interpersonal, una relación dual. Es un “yo” que se dirige a un “tu” en una relación de superioridad y de exhortación [...]. (Joly 1994: 138-140)

A su vez, el hecho de que estén sentadas “una al lado de la otra”, “juntas”, con “idéntica posición de las manos”, la “misma dirección de la mirada” y la “misma expresión en el rostro”, remite a temas como la /unidad/ el /equilibrio/ y la /homogeneidad/, tal y como se muestra en el cuadro:

Cuadro 12. Análisis del nivel figurativo, temático y axiológico de la gestualidad en la fotografía n°2

Figura	Tema	Axiología
"sentadas juntas"	/unidad/	(+)
"misma posición de las manos"	/homogeneidad/ /equilibrio/	(+)
"misma dirección de la mirada"		
"misma expresión en el rostro"		

Fuente: Elaboración propia.

⁶ Para ver la entrevista completa a Nancy Chappell, ver Anexo n°7.

⁷ Ver la plancha de contactos en el Anexo n° 5.

En este sentido, la gestualidad de las mujeres pone de manifiesto el tema de la /armonía/ en oposición a la /discordia/ propia de la guerra y la violencia.

5. 3. 2 Mensaje Plástico

Signos plásticos no-específicos

Color

La fotografía se presenta en “blanco y negro”. Tal y como señalaba en el análisis anterior, el negro, en nuestra cultura, se asocia al tema de la /muerte/, el /luto/ o el /duelo/.

Iluminación

La fotografía cuenta con una “Iluminación natural”, “direccional lateral”. La luz que viene del lateral derecho de la imagen, en dirección ascendente, se focaliza en las mujeres y permite distinguir sus rostros, gestos, facciones, su vestimenta -llaman la atención los contrastes creados en las ondas de las faldas-, el tejido de su ropa e incluso sus pies y calzado.

Continuando con el recorrido de la luz, la siguiente zona más iluminada corresponde a la zona superior de la fotografía, lugar en el que se exhibe la pancarta, de tal forma que se logra distinguir claramente el contenido textual que presenta.

De esta manera, la iluminación cumple la función de focalizar la mirada del espectador. En primer lugar, en las mujeres, haciendo un recorrido, a modo de presentación, desde sus pies, pasando por su vestimenta y finalmente al rostro, en el que hayamos una mirada directa hacia el espectador.

Textura

La “nitidez” de la fotografía permite la clara percepción de las texturas, la pared y el suelo que presentan una textura rugosa debido a que son construcciones no acabadas, asimismo la ropa de las mujeres. Todo esto le otorga a la imagen un alto nivel de /realismo/.

Líneas y formas

En la fotografía predomina la presencia de líneas horizontales que forman parte de la composición de la imagen. Por un lado, una línea horizontal que se dibuja a través de las seis mujeres sentadas en fila, una al lado de la otra. Una segunda línea divide la parte de la fotografía en la que se encuentran las mujeres, con la parte en la que está la pancarta. Finalmente, otra línea que se dibuja a través de la presencia de la pancarta. Es importante señalar que estas tres líneas tienen además la misma longitud. La presencia de estas tres líneas, junto con el hecho de que sean paralelas y tengan la misma longitud, evoca temas como el /equilibrio/ o el /orden/.

Los signos plásticos específicos

Marco

Al igual que en la fotografía anterior, el marco está suprimido, lo cual, tal y como señala Joly, ejerce un efecto de reenmarcamiento dentro de la imagen, es decir, hacernos olvidar que estamos frente a una representación (Joly 2003: 129). A su vez, es importante señalar que se confunde el borde del soporte (las páginas del libro en las que se encuentra la fotografía) con los límites de la imagen, dando de esta manera, la impresión de que si la página fuera más grande veríamos más. Sobre esto Joly indica lo siguiente que “la página misma se convierte como en una ventana que delimita el campo de nuestra visión. Es el límite del soporte mismo quien nos lleva a completar imaginariamente el campo representado por un espacio más amplio y no percibido” (Joly 2003: 129).

Esto nuevamente ayuda a acentuar el /realismo/ de la imagen, ya que, tal y como señala Joly “al ocultar el carácter de representación [es decir de construcción] de la imagen, se la presenta ya no como un enunciado visual, una interpretación, sino una vez más como el mundo mismo” (Joly 2003: 129).

Finalmente considero importante hacer una serie de comentarios respecto al *fuera de cuadro* de la imagen. Joly asegura que su interacción con el marco influye en la significación e interpretación del mensaje global de la fotografía; en este sentido, cabe resaltar que el *fuera de cuadro* de la imagen es un espacio variable, que cambia desde el

momento de la elaboración de la imagen -el lugar en el que es tomada la fotografía-, al de su presentación -la revista, libro, etc., en el que se muestra la imagen- (Joly 2003:127). En el caso de esta fotografía, el *fuera de cuadro* tiene una serie de significaciones muy importantes en la lectura de la misma, que presentaremos a continuación.

Por un lado, el lugar donde se elabora la fotografía corresponde al local del ANFASEP, este hecho, acompañado de la presencia de la pancarta, recalca la importancia de la asociación “ANFASEP” como un elemento que orienta la lectura del mensaje de la fotografía; es decir, no es una fotografía de seis mujeres víctimas del terrorismo, sino una fotografía de “las mujeres del ANFASEP”.

Por otro lado, el soporte en el que es presentada la fotografía corresponde al libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*. Así, un primer aspecto a señalar es la influencia a nivel institucional que tiene el libro, debido a que forma parte del trabajo elaborado por la CVR para dar a conocer aquello que sucedió durante el conflicto, buscando a la vez, dignificar a las víctimas, dar a conocer la tragedia que vivieron e interpelar al espectador. Por todo esto, el *fuera de cuadro* influye enormemente en la lectura del mensaje, orientando la forma de acercarse al contenido de la fotografía, por parte del espectador.

Encuadre

La fotografía muestra, a través de un “plano conjunto”, no solo a las seis mujeres, sino que se preocupa por mostrar su contexto, da detalles sobre el lugar y sus características. Pero sobre todo permite que se observe, de manera casi completa, la pancarta (si se vuelve a ver el anexo n°4 correspondiente a la plancha de contactos, podrá notarse que en realidad una parte de la pancarta ha sido recortada en la foto, ya que en otras tomas aparece mucho más grande), que cumple una función muy importante dentro de la significación de la imagen. Sobre esto Joly señala que “los planos medios o amplios insisten en la relación entre un individuo y su entorno” (Joly 2003: 132), de tal forma que el espacio en el que se encuentran las mujeres ejerce una significación importante dentro del discurso de la imagen, tal y como señalaremos más adelante.

Angulo de toma y elección del objetivo

En la fotografía, el ángulo de la toma corresponde a un “ángulo natural o normal”. Gracias a esto el ángulo de mirada de las mujeres coincide con el ángulo de mirada del espectador, de tal forma que se logra una especie de “frente a frente” entre estas y el espectador. Así, se consigue reducir el espacio de representación y establecer una especie de “relación interpersonal” entre ambos (Joly 2003: 140); de tal forma que le da a la imagen cierto aspecto de /naturalidad/.

Gracias al tipo de objetivo utilizado, la fotografía muestra gran “nitidez”, lo cual garantiza la profundidad de campo. Esto permite conocer detalles sobre el espacio en el que es tomada la fotografía (la pared, incluso el suelo) y la pancarta, de la forma más clara y /natural/ posible.

Composición interna del mensaje visual

La fotografía está compuesta por dos elementos principales, ambos representados horizontalmente. Por un lado, la fila horizontal de seis mujeres, ubicadas en la zona central de la fotografía y por otro lado, la pancarta confeccionada con una tela blanca, que contiene un texto formado con letras negras. La disposición de estos dos elementos se encuentra organizada en dos espacios divididos a través de una línea horizontal, determinada por el lado inferior de la pancarta. De esta forma, la parte central-superior corresponde a la zona en la que se encuentra la pancarta, y la central-inferior, corresponde al espacio en el que se ubican las seis mujeres. A su vez, los espacios laterales de la fotografía (a) y (b), tienen prácticamente la misma dimensión tanto en el lado derecho como en el lado izquierdo.

Esta disposición de los elementos en el espacio representado, muestra la presencia dominante de líneas horizontales; presentan la misma longitud y son a su vez, paralelas entre sí; asimismo, se puede reconocer una distribución simétrica de los componentes y los espacios en la fotografía.

También es importante resaltar la presencia de un elemento de la composición en la fotografía: el ritmo. Este se puede percibir a través de la repetición de las mujeres, sentadas una al lado de la otra, todas mirando de frente, con la misma estatura, la misma dirección de

la mirada, la misma expresión en el rostro, idéntica posición de las manos y el mismo tipo de vestimenta. El elemento del ritmo, acompañado de la presencia predominante de líneas horizontales, paralelas entre sí, y de la misma longitud, le atribuye a la fotografía significados como la

Finalmente, la ubicación de la pancarta en la zona superior de la imagen y ligeramente detrás de las mujeres, tal y como señalaba en párrafos anteriores, da la sensación de que las arropa, las respalda, a la vez que las presenta, por su posición central superior, pareciera que titula la imagen. De esta manera, se establece –plásticamente- un nexo entre ellas y el mensaje de la pancarta, de alguna manera, la pancarta “habla” por ellas.

A fin de aportar mayor claridad, recogeré en el siguiente cuadro todo lo expresado sobre los significantes plásticos de la fotografía:

Cuadro 13. Análisis del Mensaje Plástico en la fotografía n°2

Significantes Plásticos	Tipo	Significado /Tema/
Color	“Blanco y Negro”	/Muerte/ /Duelo/
Iluminación	“natural”, “direccional lateral”	/naturalidad/ /realismo/
Textura	“nitidez”	
Marco	“Marco suprimido”	
Angulo de punto de vista	“Ángulo natural”	
Composición	Simétrica	/armonía/ /unidad/ /orden/

Fuente: Joly 2009, p. 112. Elaboración propia.

A modo de síntesis he recogido las diferentes formas de expresión que se han utilizado en la fotografía y hemos establecido un sistema de oposiciones que permiten relacionar la *expresión* con los *contenidos* que significan la imagen, tal y como propone Courtés; de tal forma que se plantea la presencia de temas como la /naturalidad/, el /realismo/ relacionados a la /verdad/ y a la /falsedad/:

Cuadro 14. Relaciones de expresión y contenido en la fotografía n°1

		A		B	
expresión		Luz natural	vs	Luz flash/estudio	
		Nitidez	vs	Difuso	
		Marco suprimido	vs	Enmarcamiento	
		Proporción	vs	Desproporción	
contenido	contenido 1	NATURALIDAD REALIDAD	vs	ARTIFICIALIDAD INVENCION	
	contenido 2	VERDAD	vs	FALSEDAD	

Fuente: Courtés 1997, pp. 37-54. Elaboración propia.

De esta manera, se puede concluir que los distintos signos plásticos apuntan a una intencionalidad por parte del enunciador de crear un efecto de impresión de realidad en el discurso de la imagen. En este sentido, por el contexto en que es mostrada la fotografía, existe una clara intención por parte del enunciador de que el contenido de las mismas sea asumido como /verdadero/.

5. 3. 3 Mensaje lingüístico

El mensaje lingüístico se divide en dos tipos de mensaje: la leyenda y el texto de la pancarta.

Pancarta

El primer mensaje que el espectador advierte es el contenido de la pancarta, en la cual se señala lo siguiente: Presente ¡construyamos una América Latina sin desaparecidos! ¡Por la libertad de nuestros familiares! ¡Vivos los llevaron – vivos los queremos! Ayacucho 1983.

A continuación haré un análisis de ambos mensajes, comenzaré analizando el aspecto plástico y después pasaré a analizar el contenido. Los puntos a tomar en cuenta son: la disposición en la página, el tipo de letra, el tamaño y el color del texto.

Sobre el primer punto ya me he referido en párrafos anteriores, por lo tanto no me detendré a hacer las mismas observaciones, solo resaltaré el hecho de que se encuentre en la zona

superior de la imagen y ligeramente detrás de las mujeres, esto da la sensación de que las arropa, las respalda, a la vez que las presenta –por su posición central pareciera que titula la imagen-, lo cual fortalece el nexo que existe entre ellas y el mensaje de la pancarta, tal y como señalaba líneas arriba, de alguna manera, la pancarta “habla” por ellas.

En la pancarta se puede reconocer un tipo de letra parecido al Gótico. Este tipo de letra le da al texto cierto carácter de *formalidad* y a la vez, denota un *trabajo elaborado* en la constitución del contenido plástico de la pancarta..

Por otro lado, el uso de mayúsculas ayuda a la mejor lectura de la pancarta –teniendo en cuenta su función como soporte utilizado para *exhibir* un mensaje-, algunas palabras tienen un tamaño más grande que otras, de tal forma que resaltan al momento de leerse; sucede lo mismo con el color utilizado para las letras, el negro, que al contrastar con el color blanco de la tela, resalta, facilitando así la lectura del mensaje.

Todos estos elementos refuerzan lo dicho anteriormente sobre el nivel de elaboración de la pancarta, en su configuración y disposición plástica. Vemos entonces cómo, a través del uso de determinados elementos plásticos en la elaboración del mensaje, se puede percibir la *seriedad, formalidad, orden y minuciosidad*, en el trabajo de la pancarta, a la vez, que estas cualidades les son atribuidas a las mujeres del ANFASEP.

Contenido lingüístico de la pancarta

Pasaré ahora al análisis del contenido del texto de la pancarta. En primer lugar, el rotundo *Presente* que encabeza la pancarta tiene la función de designar un “*estamos aquí*”. Tal y como señalaba en párrafos anteriores, uno de los elementos más significativos de esta fotografía es el hecho de que se muestre la capacidad organizativa de estas mujeres en un contexto tan hostil y precario, por lo tanto su “*estamos aquí*” evoca el tema de la /presencia/ en oposición a la /ausencia/ de los desaparecidos.

A continuación se lee, en letras mayúsculas: *¡Construyamos una América Latina sin desaparecidos!* Hay un elemento importante en esta frase, la referencia a América Latina, que como el tema de la /acción/ en oposición a la /inercia/.

Continúa el texto, también en mayúsculas: *¡Vivos los llevaron - vivos los queremos!* Esta es la frase que utilizan muchas de las asociaciones y organizaciones de madres de desaparecidos durante sus manifestaciones, se ha convertido en una frase advierte a su vez, el hecho de que la realidad de los desaparecidos afecta a otros escenarios latinoamericanos. Tal es el caso de Argentina, país en el cual, el movimiento de las “Madres de la Plaza de Mayo” tuvo una relevancia sumamente significativa al momento de luchar por la justicia de sus hijos, esposos o hermanos, desaparecidos durante la dictadura argentina, que tuvo lugar entre los años 1976-1983 (Eckstein 2001: 241).

En este sentido, es importante resaltar el hecho de que las mujeres del ANFASEP, a través de esta frase, se solidarizan con todas aquellas otras madres que atraviesan su situación; una vez más relucen temas como la /unidad/, puesto que se suman a un grupo, así *símbolo* de estas asociaciones—muchas de ellas creadas y conformadas por mujeres—, que en muchos países de Latinoamérica luchan por lo mismo.⁸ En este sentido, la presencia de esta frase en la pancarta, de alguna manera, hace referencia a la identidad del ANFASEP, que se erige como *voz oficial y organizada* de estas mujeres, en la búsqueda de sus desaparecidos, tal y como sucede en otros muchos países, es decir evoca el tema de la /institucionalidad/.

Finalmente se lee: *Ayacucho 1983*. El lugar y la fecha son sumamente significativos, puesto que, según el Informe Final de la CVR, durante los años 1983 y 1984 la desaparición forzada tuvo carácter generalizado, sobre todo en la ciudad de Ayacucho, tal y como mencionamos en el análisis anterior, de ahí que se pongan de manifiesto el tema la /muerte/ y la /violencia/.

⁸ Tal y como se menciona en la Página Web: <http://www.madresfundadoras.org.ar>, durante muchas de sus protestas la frase: *¡Vivos los llevaron-vivos los queremos!* ha encabezado sus pancartas. Otro de los muchos ejemplos, es el caso del Comité EUREKA –Organización no gubernamental creada en México por Madres, esposas, hermanas e hijos de desaparecidos políticos, durante las décadas de 1970 y 1980, a manos de grupos paramilitares, www.comiteeureka.org.mx-, que acuña esta frase en la introducción de su Página Web, y que junto a la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León –Monterey, México (UANL) ha producido el documental “Vivos se los llevaron, vivos los queremos” que reúne los testimonios de familiares de desaparecidos, así como de desaparecidos encontrados.

Cuadro 15. Análisis del Mensaje Lingüístico en la leyenda de la fotografía n°2

Signos Lingüísticos	Tema
Presente	/Presencia/ vs /ausencia/
¡Construyamos una América Latina sin desaparecidos!	/colectividad/ /acción/ vs /aislamiento/ /desunión/
¡Vivos los llevaron - vivos los queremos!	/Institucionalidad/ /reclamo/ vs /caos/ /desconcierto/
Ayacucho 1983	/muerte/ /violencia/ vs /vida/ /paz/

Fuente: Joly 2009, p. 112. Elaboración propia.

Leyenda

El segundo contenido lingüístico de la fotografía corresponde a la leyenda, en la que se señala el siguiente texto: *Mujeres de la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP, en el local de la institución en Huamanga, Ayacucho. Diciembre de 2000.*

La leyenda cumple la doble función de anclaje y enlace. De enlace porque a través de la imagen y el contexto de su aparición se puede saber que las mujeres son víctimas del conflicto, este es un dato que la leyenda “confirma”.

Por otro lado, señala que la fotografía corresponde a la ciudad de Huamanga –Ayacucho-, y en este sentido remite a las connotaciones que tiene esta ciudad como foco de la violencia durante el conflicto armado, mencionadas en párrafos anteriores. Finalmente, la leyenda ejerce la función de enlace, cuando especifica la relación que existe entre las seis mujeres que aparecen en la fotografía y el mensaje de la pancarta, indicando que estas mujeres representan este mensaje, concretamente, son las emisoras del mismo.

Por otro lado, cumple la función de anclaje cuando precisa el nombre de la asociación (que en la pancarta no se muestra) y a su vez, el significado de cada una de las siglas que conforman el nombre del ANFASEP, de tal forma que se da a conocer el tipo de víctima que son las mujeres (sus familiares han sido secuestrados, detenidos y/o desaparecidos).

Asimismo, al determinar que el lugar observado (paredes, suelo) corresponde al local de la organización, se informa el hecho de que el ANFASEP es una organización con local propio, por lo tanto se vuelve a plantear la carácter organizativo de las mujeres.

Finalmente, uno de los elementos más importantes de la leyenda es la fecha –año-, en la que es tomada la fotografía, el 2000. Esta fotografía es la más reciente de todo el libro. No hay ninguna otra fotografía en todo el libro que sea de este año o posterior. Además, durante el año 2000 no se denunciaron delitos de desapariciones forzosas, ni asesinatos o secuestros, como parte del conflicto armado interno que investigó la CVR.⁹ En este sentido, la fecha de la fotografía plantea la vigencia del mensaje de las mujeres del ANFASEP, presente en la pancarta.

Cuadro 16. Análisis del Mensaje Lingüístico en el interior de la fotografía n°2

Signos Lingüísticos	Significado /Tema/
Mujeres de la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP	/colectividad/ /institucionalidad/
en el local de la institución Huamanga, Ayacucho	/institucionalidad/ /violencia/ /muerte/
Diciembre de 2000	/Permanencia/

Fuente: Joly 2009, p. 112. Elaboración propia.

5. 5 Síntesis

Tal y como se ha podido apreciar a lo largo del análisis, el discurso de la fotografía se articula a partir un eje principal: el carácter organizativo de las mujeres del ANFASEP y sus cualidades humanas (especialmente la solidaridad, la unión, la valentía, etc.), gracias a las cuales se resalta su gran calidad humana.

⁹ Ver Hatun Willakuy, Capítulo 1 “Los hechos: la magnitud y extensión del conflicto”, Gráfico 5: Perú 1980-2000: Muertos y desaparecidos reportados a la CVR, según año de ocurrencia de los hechos. pg. 25.

CONCLUSIONES

1. A partir del análisis semiótico del discurso visual de dos de las fotografías que conforman el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*, podemos concluir que el tratamiento fotográfico en la representación visual de las víctimas del conflicto armado interno peruano (1980-2000) responde a una estrategia discursiva centrada en su dignificación y reconocimiento.
2. Concretamente, en el caso de la fotografía de Vera Lentz hemos podido identificar un discurso de reconocimiento al sufrimiento de las víctimas cuyos familiares se encuentran desaparecidos, a través del cual se hace referencia al costo humano de la exclusión y la indiferencia.
3. Asimismo, podemos concluir que esta fotografía es una herramienta sumamente valiosa en el proceso de creación de una memoria visual sobre el conflicto armado, pues los elementos que la conforman y cómo son mostrados, permiten resaltar importantes elementos que caracterizaron al conflicto armado y su contexto. Concretamente nos referimos a la doble tragedia vivida por las víctimas del conflicto, la de la pérdida (por muerte o desaparición) de familiares o seres queridos, así como de la pobreza y la exclusión de las que también son víctimas.
4. En el caso de la fotografía de Nancy Chappell hemos podido comprobar que se presenta un discurso de reconocimiento al trabajo organizativo de las mujeres del ANFASEP, quienes en realidad representan a todas aquellas mujeres, víctimas sobrevivientes del conflicto armado, que en medio del contexto de pobreza y hostilidad que las envolvía, demostraron poseer numerosas cualidades como la solidaridad, la unión, la valentía y la resistencia. De esta manera, la fotografía, emite un mensaje de reconocimiento social a su lucha y a su calidad humana.
6. Del mismo modo, podemos concluir que esta fotografía hace presente la continuidad de la espera de respuestas por parte de los familiares de desaparecidos. De esta manera se pone de manifiesto que la justicia y las reparaciones para las víctimas sobrevivientes, son aún una tarea pendiente.

7. A través del análisis de las fotografías, hemos podido comprobar que en ambos casos, si bien se logran hacer presentes los signos del dolor, pobreza y sufrimientos padecidos por las víctimas sobrevivientes del conflicto, todo ello se representa sin socavar la dignidad de las mismas, pues lejos de ser perturbadoras o escabrosas, estas fotografías se caracterizan por conjugar plástica e icónicamente un mensaje de respeto y consideración a favor del reconocimiento de las víctimas.

8. Después del análisis de dos de las fotografías del libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar* podemos hacer extensivo a todas las fotografías del libro, la afirmación de que éstas, por su carácter testimonial y la perdurabilidad propia de los libros (a diferencia de otros formatos de difusión) constituyen una valiosa evidencia del pasado. De tal forma, son un elemento provechoso para el nacimiento, transmisión y consolidación de una memoria del reconocimiento y no de la negación, sobre lo ocurrido durante los veinte años de conflicto armado en el Perú.

9. Finalmente, concluimos que el libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar* es una herramienta valiosa para la gestación del proceso de reconciliación social que la sociedad peruana necesita experimentar después de los veinte años de conflicto armado. Estas fotografías son una fuente de conocimiento, de reparación moral y de reconocimiento social, así como herramientas idóneas para propiciar la reflexión. Todos ellos, eslabones necesarios en la reconstrucción de los lazos sociales que se vieron tan dañados durante el conflicto.

BIBLIOGRAFÍA

ABREU SOJO, Carlos

1998 "La fotografía, como texto informativo". *Revista Latina de Comunicación Social*. Tenerife, Canarias, n°4. Consulta: 11 de enero de 2011.

<<http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r2ab8carlos.htm>>

ALBANO, Sergio, LEVIT, Ariel & ROSENBERG, Lucio

2005 *Diccionario de Semiótica*. Buenos Aires: Quadrata.

AMAR, Pierre-Jean

2005 *El fotoperiodismo*. Buenos Aires : La Marca

AMES COBIÁN, Rolando

2003 "Después de la CVR, ¿qué...". *Cuestión de Estado* . Lima, 2003, n° 32, pp. 6-7.

BALLÓN AGUIRRE, Enrique

1988 "HARE: una técnica fotográfica". *Contratexto* . Universidad de Lima, Lima: 1988, número 3, pp. 157-179.

BARTHES, Roland

1990 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

1972a "El mensaje fotográfico". En VERÓN, Eliseo *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp15-126

1972b "Retórica de la imagen". En VERÓN, Eliseo *La semiología* . Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp 127-140

1970 *Elementos de semiología* . Madrid: Alberto Corazón.

BAURET, Gabriel

1999 *De la fotografía* . Buenos Aires: La Marca.

BUSTINGORRY, Florencia y Valeria MUGICA

2008 "La fotografía como soporte de la memoria". Cuaderno 27. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (ensayos) . Buenos Aires, año 9, número 27 pp. 91-101.

BRUCE, Jorge

2002 "La Aprehensión Visual del Horror". Ponencia presentada en Testigos de la verdad: Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima. Consulta: 10 de junio de 2010.

<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/ponen_jbruce.php>

CHAPPELL, Nancy

2008 "En nombre de los ausentes". *Memoria* . Lima, 2008, número 3, pp. 43-51.

COLUNGE, Ángel

2008 *El taller piloto de fotografía social de El Agustino (1986-1988) : un caso de sistematización* . Tesis de licenciatura en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en periodismo. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ

2002a "La Comisión de la Verdad y Reconciliación". En busca de la Verdad y Reconciliación – Boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima, 2002, número 2, pp. 10-11. Consulta: 10 de Junio de 2010.

<<http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/pdfs/boletin1.pdf>>

2002b "El país necesita un general-Entrevista a Salomón Lerner, Presidente de la CVR". En busca de la Verdad y Reconciliación – Boletín de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima, 2002, número 2, pp. 10-11. Consulta: 10 de Junio de 2010.

<<http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/pdfs/boletin1.pdf>>

2003a Web Oficial de Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. Oficina de Comunicaciones e Impacto Público de la CVR. Consulta: 10 de Junio de 2010.

<<http://www.cverdad.org.pe>>

2003b *Yuyanapaq. Para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú* , 1980-2000. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.

2004a *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* . Lima: Comisión de entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

2004b *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* . Lima: Comisión de entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Nueve tomos. Consulta: 10 de junio de 2010.

<<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>

CORONADO, Alejandro

2002 "Fotoperiodismo y resistencia en lugares de violencia". Ponencia presentada en Testigos de la verdad: Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima. Consulta: 10 de junio de 2010.

<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/ponen_acoronado.php>

COURTÉS, Joseph

1997 *Análisis semiótico del discurso* . Madrid: Gredos.

DEUSTUA, Jorge

2004 “La fotografía como memoria del horror”. Ponencia presentada en el 1er Congreso Internacional de Fotoperiodismo: ética y memoria. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Consulta: 10 de junio de 2010.
<http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/pdf/foto_horror.pdf>

DEL VALLE GASTAMINZA, Félix

2002 "Dimensión documental de la fotografía". Conferencia Magistral presentada en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social. Ciudad de México D.F. Consulta: 11 de enero de 2011. <<http://eprints.rclis.org/bitstream/10760/7277/1/dimension.pdf>>

DEGREGORI, Carlos Iván

2002 “La palabra y la escucha: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación“. Socialismo y participación. Lima, número 94, 2002, pp. 93-98.

2004 “Memoria y verdad en la fotografía de prensa”. Ponencia presentada en el 1er Congreso Internacional de Fotoperiodismo: ética y memoria. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Consulta: 10 de junio de 2010.
<http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/pdf/degregori_poder_imagen.pdf>

ECKSTEIN, Susan (coordinadora)

2001 *Poder y protesta popular: Movimientos sociales latinoamericano*. México D.F: Siglo XXI editores.

FLOCH, Jean Marie

1994 "La iconicidad: Exposición de una enunciación manipulatoria. Análisis semiótico de una fotografía de Robert Doisneau". En ALGIRDAS J. Greimas y otros. Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual. México : Siglo Veintiuno Editores, pp. 43-65.

FLUSSER, Vilém

1990 *Hacia una filosofía de la fotografía* . México: Trillas.

FREEDMAN, Russell

1994 *Kids at Work: Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor* . New York: Clarion Books.

FREUND, Gisèle

1976 *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

GODAY, Elena

2010a Entrevista 1. Entrevista del 1 de octubre a Nancy Chappell

2010b Entrevista 2. Entrevista del 12 de noviembre a Mayu Mohanna

GUILLEROT, Julie

2010a Seminario de Comisiones de la Verdad y Justicia Transicional Tema 1: Concepto y fundamentos de la Justicia Transicional [multimedia]. Material de enseñanza. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado – Maestría en Derechos Humanos.

2010b Seminario de Comisiones de la Verdad y Justicia Transicional Tema 2: Las labores de esclarecimiento y búsqueda de la verdad: Comisiones de la verdad [multimedia]. Material de enseñanza. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Posgrado – Maestría en Derechos Humanos.

GUTIÉRREZ, Pedro Pablo (director)

2005 *Diccionario de publicidad*. Madrid: Complutense.

HINE, Lewis

1909 "La Fotografía Social, Cómo la cámara podría ayudar en el levantamiento social". Ponencia presentada en la XXXVI Conferencia Nacional de Beneficencia y Corrección. Buffalo, Nueva York. Consulta: 19 de abril de 2011.

<<http://tigger.uic.edu/depts/hist/hull-maxwell/vicinity/nws1/documents/hine-socialphotography.PDF>>

IDEELE

2006 Comisión de la Verdad - CVR - Perú - Agentes del estado [videgrabación]. Lima: IDEELE - Instituto de Defensa Legal. Consulta: 10 de junio de 2010.

<<http://www.youtube.com/watch?v=drcGRMHBTck&feature=related>>

IÑIGUEZ, Lupicinio

1993 "De discursos, estructuras y análisis: ¿qué practicas?, ¿en qué contextos?". En Small Group Meeting: Critical Social Psychology. Barcelona 1993. Consulta: 10 de junio de 2010.

<<http://antalya.uab.es/liniguez/Materiales/003.pdf>>

JOLY, Martine

2009 *Introducción al análisis de la imagen*. Segunda Edición. Buenos Aires: La marca.

2003 *La imagen fija*. Buenos Aires: La marca.

KLEIN, Jonathan

2010 Jonathan Klein: Fotos que cambiaron el mundo [videograbación]. California: TED Ideas Worth Spreading. Consulta: 10 de junio de 2010.

<http://www.ted.com/talks/lang/eng/jonathan_klein_photos_that_changed_the_world.html>

LAPLANTE, Lisa J. y THEIDON, Kimberly Susa

2007 "Truth with Consequences: Justice and Reparations in Post-Truth Commission Peru". Revista académica Human Rights Quarterly - Volume 29, Number 1, Febrero 2007, pp. 228-250. Consulta: 04 de Agosto de 2010.

<http://www.wcfia.harvard.edu/sites/default/files/Theidon_Politics.pdf>

LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLÉ, André

1988 *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Martínez Roca

LIGHT, Ken

2000 *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution.

LERNER, Salomón

2004 *La rebelión de la memoria. Selección de discursos 2001-2003*. Lima: CEP.

2003 "Discurso de inauguración". Seminario Internacional De la Negación al Reconocimiento, Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. Consulta: 16 de Enero de 2010.

<http://www.cverdad.org.pe/informacion/discursos/en_ceremonias02.php>

MANRIQUE, Nelson

2002 *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MRAZ, John

2000 "La fotografía documental en América Latina". V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, México 1996. México D.F.: Centro de la Imagen.

MEISELAS, Susan

2000 "Central American and Human Rights". En: LIGHT, Ken. *Witness in our time*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, pp. 99-107.

MOHANNA, Mayu

2010 “*Yuyanapaq. Para Recordar*”. Inédito. Ponencia presentada en el I Taller de Contenidos Museográficos del Lugar de la Memoria. Comisión Presidencial de Alto Nivel para el Lugar de la Memoria. Lima.

MOHANNA, Mayu & CHAPPEL, Nancy

2005 *Notas de las curadoras de “Yuyanapaq. Para Recordar” Mayu Mohanna y Nancy Chappell para Cynthia Milton*. Inédito. Lima

MONTOYA ROJAS, Rodrigo

2004 “Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación: un doloroso espejo del Perú”. Conferencia presentada en el Instituto des Altos Estudios sobre América Latina (IHEAL) de l’Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle. París. Consulta: 09 de agosto de 2010.
<<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/lasamontoya.pdf>>

NACHTWEY, James

2007 James Nachtwey presenta mordaces fotos de guerra [videograbación]. California: TED Ideas Worth Spreading. Consulta: 10 de junio de 2010.
<http://www.ted.com/talks/lang/eng/james_nachtwey_s_searing_pictures_of_war.html>

NEWHALL, Beaumont

2002 *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Pili

PAZ DELGADO, José

2002 “La fotografía como forma de comunicación”. *Escritura y Pensamiento*. Lima, año 5, número 9, pp. 59-66. Consulta: 11 de enero de 2011.
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/Escri_pensam/n09/a06.pdf>

RÁZURI, Jaime

2002 “Definición de fotoperiodismo, su relación con la ética, y experiencia como testigo en situaciones de violencia política”. Ponencia presentada en Testigos de la verdad: Conversatorio de Fotoperiodismo, Violencia Política y Memoria Visual. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Lima. Consulta: 10 de junio de 2010.
<http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/ponen_jrazuri.php>

REÁTEGUI, Félix

2010 *Los sitios de la memoria: procesos sociales de la conmemoración en el Perú*. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP).

2006 “Memoria histórica, política de la cultura y democracia en el Perú”. En CORTES, C., Guillermo, ed. & Vich, Víctor, (editores). *Políticas culturales: ensayos críticos*. Lima: IEP: INC : OEI, pp.178-211.

RETTBERG, Angelika (compiladora)

2005 *Entre el perdón y el paredón: preguntas y dilemas de la justicia transicional*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Ciencia Política.

SÁNCHEZ, Juan Martín

2005 “Hatun Willakuy, importancia del relato en la política. Comentarios al Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú”. *Nueva Sociedad*. 2005, número 197. Consulta: 10 de junio de 2010.
<http://www.nuso.org/upload/articulos/3259_1.pdf>

SALAZAR, Claudia

2008 “Narrativa y Memoria: la construcción del relato del horror en el Informe Final de la Comisión de la Verdad (Perú, 2003)”. *Especulo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid, 2008, número 39. Consulta: 10 de junio de 2010.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/coveperu.html>>

SAONA, Margarita

2009 "The Knowledge that Comes from Seeing: Yuyanapaq and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission". *Hispanic Issues On Line* 4.1. University of Minnesota. Minnesota, 2009. Consulta: 10 de junio de 2010
<<http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/pdfs/SAONA.pdf>>

SILLS, David

1974 *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aguilar.

SONTAG, Susan

2006 *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Alfaguara.

2004 “Regarding the Torture of Others” *New York Times Magazine*. Consulta: 11 de enero de 2011.
<<http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=1>>

2003 *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Santillana.

SOUSA, Jorge Pedro

2003 *Historia Crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social, Ediciones y Publicaciones.

TAMAYO, Ana María

2003 “Anfasep y la lucha por la memoria de sus desaparecidos (1983 2000)”. En: Carlos Iván Degregori (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP/SSRRC. p. 95-134.

TANAKA, Martín

2006 *Cultura política democrática en el Perú*. Lima: Jurado Nacional de Elecciones, 2007

TRACHTENBERG, Alan

1980 *Classic Essays on Photograph*. USA: Leetes Islands Books. Inc

UNIVERSIDAD DE LA PLATA (UNLP)

2007 “El sentido como producción discursiva”. Facultad de Bella Artes, Taller de diseño en Comunicación Visual. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata. Consulta: 10 de junio de 2010
<<http://www.tallercfilpe.com.ar/blog/archivos/la-semiosis-social.pdf>>

LENTZ, Vera

2010 *Elena Goday*. Correo electrónico del 26 de septiembre a Elena Goday.

VERÓN, Eliseo

1969 “Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política”. En VERON, Eliseo. *Lenguaje y comunicación social*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 133-151; 184-187.

WHELAN, Richard

2003 *Biografía de Robert Capa*. Madrid: Aldeasa

WRIGHT, Terence

2001 *Manual de fotografía*. Segunda edición. Madrid: Akal.

ZAKARIA, Fareed

1994 “The Rise of Illiberal Democracy”. *Foreign Affairs*, 1994, volumen 76, No. 6 pp. 22- 43.





















ANEXOS

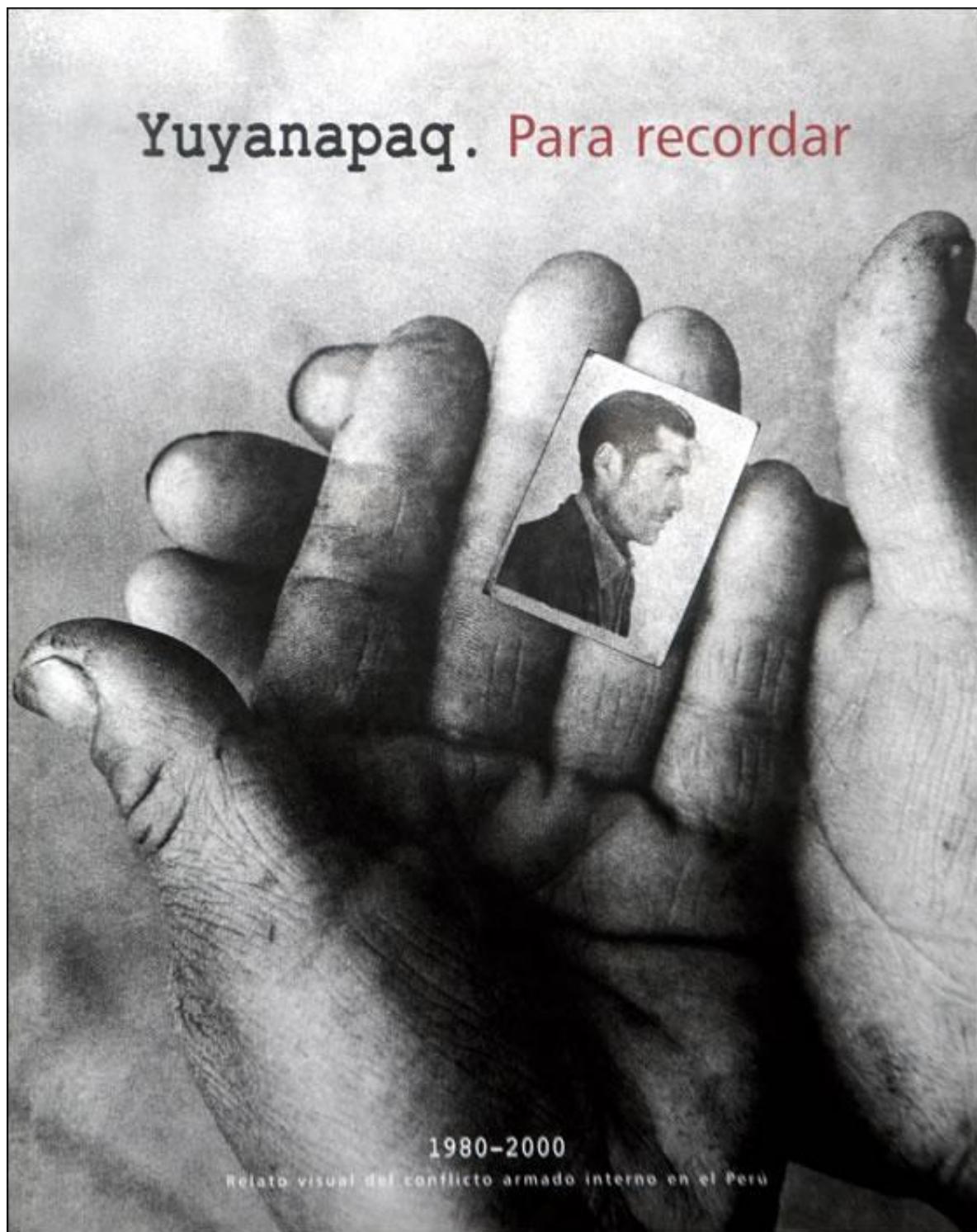
Anexo n° 1

Fotografía n°1: Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984. Foto: Vera Lentz.



Anexo n°2

Portada del libro fotográfico *Yuyanapaq. Para recordar*



Anexo n°3

Fotografía del Diario La República



Anexo n°4

Fotografía n°2: Mujeres de la Asociación Nacional de Familiares Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP, en el local de la institución en Huamanga, Ayacucho. Diciembre de 2000. Foto: Nancy Chappell.



Anexo n° 5

Plancha de contactos de la fotografía de Nancy Chappell



Anexo n°6**Correos electrónicos de Vera Lentz**Correo electrónico n°1

De: Elena Goday <elenagoday@gmail.com>

Para: artemisia2001pe@yahoo.com

Fecha: 21 de septiembre de 2010 16:50

Asunto: Elena Goday

Buenas tardes,

Mi nombre es Elena Goday, soy estudiante egresada de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, especialidad de Comunicación para el Desarrollo, de la PUCP. En estos momentos me encuentro realizando mi trabajo de investigación correspondiente a la Tesis de Licenciatura que se titula: Re-conocimiento y dignificación de las víctimas del conflicto armado interno del Perú (1980-2000) en las fotografías del libro *Yuyanapaq. Para recordar*.

Para fines de mi investigación estoy realizando un análisis semiótico -según la metodología de análisis que plantea la semióloga francesa Martine Joly- de dos de las fotografías que componen el libro *Yuyanapaq. Para recordar*, una de ellas es obra suya (estoy adjuntando la imagen).

El motivo de este correo electrónico es presentarme y pedirle la su vez la posibilidad de reunirme con usted y hacerle una serie de preguntas respecto a la fotografía, así como la posibilidad de observar la plancha de contactos que contiene la fotografía que estoy analizando, lo cual forma parte del análisis de la imagen.

Quedo a la espera de su respuesta y agradezco de antemano su atención,

Me despido cordialmente,

Elena Goday

Contestación

De: Vera Lentz <artemisia2001pe@yahoo.com>

Para: Elena Goday <elenagoday@gmail.com>

Fecha: 26 de septiembre de 2010 12:19

Asunto: Re: Elena Goday

Hola Elena

Yo ahora no estoy en el Perú. No pude bajar la foto, no sé de cual se trata. Descríbemela por favor. Suena interesante el trabajo.

Saludos Vera

Correo electrónico n°2

De: Elena Goday <elenagoday@gmail.com>

Para: Vera Lentz <artemisia2001pe@yahoo.com>

Fecha: 26 de septiembre de 2010 12:44

Asunto: Re: Elena Goday

Buenos días,

Antes que nada quería agradecer que me haya respondido al correo electrónico, me alegra que le pueda resultar interesante el tema que estoy investigando. La fotografía es la correspondiente a la carátula del libro *Yuyanapaq. Para recordar*, que muestra las manos de una mujer, colocadas una encima de la otra, en forma de cruz, sosteniendo la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho en 1984.

¿En qué fecha regresa al Perú?

Bueno quedo a la espera de su respuesta,

Muchas gracias nuevamente,

Saludos,

Elena Goday

Contestación

De: Vera Lentz <artemisia2001pe@yahoo.com>

Para: Elena Goday <elenagoday@gmail.com>

Fecha: 26 de septiembre de 2010 13:15

Asunto: Re: Elena Goday

Hola Elena,

Esa foto la tome entre el 83 o 84 no recuerdo exactamente en qué año. Esa foto la tome en las escaleras del Municipio de Huamanga en la época de la Alcaldesa Leonor Zamora. Habían convocado a los familiares de los desaparecidos. Esa foto y otras que también tome en color. No me permitieron tomar muchas fotos porque se preguntaban porque yo tomaba tantas fotos. La razón de tomar esa foto y otras parecidas con las manos de diferentes personas era porque quería enseñar al desaparecido en una forma más grande, más reconocible porque de otra forma la foto sale tan pequeña. La idea mía era cobijar al que está desaparecido.

No sé exactamente cuando estoy en Lima, pero si tienes más preguntas mándamelas.

Saludos Vera

Anexo n° 7**Entrevista a Nancy Chappell**

Entrevistada: Nancy Chappell

Entrevistador: Elena Goday

Fecha: viernes 01 de octubre

I. Sobre la fotografía de las Mujeres del ANFASEP**a. ¿En qué contexto es tomada la fotografía?**

La fotografía es tomada en Ayacucho. Normalmente yo iba sin ningún plan, un poco a caminar por las calles. De pronto si había una fiesta iba, no tanto porque me interesara la fiesta, sino porque la fiesta congrega gente, más allá del ritual mismo de la fiesta me interesaba la gente. Y en diciembre fui para haber qué había. No planeé mucho el viaje, asique llegué a Ayacucho y decidí visitar el local del ANFASEP. Llegué sin haber coordinado con nadie, yo solo sabía que allí se reunían las mujeres. Estaba la Mamá Angélica junto con más señoras reunidas, miraban los retratos de sus deudos; recuerdo que conversaban entre ellas. Entré y estuve casi una hora con ellas, escuchando cómo conversaban entre ellas, conversando con ellas también, y después les pedí que posen porque en realidad la luz del lugar es maravillosa.

Estas fotografías surgen como parte de un proyecto personal. En ese momento yo me encontraba en una etapa de mi proyecto, y no solo de mi proyecto, sino de mi maduración como fotógrafa, en la que lo que más me interesaba eran los retratos. Incluso hasta ahora, más que documentar o hacer historias me interesan los retratos únicos. Las fotografías en el ANFASEP son el punto de partida del proyecto que estoy siguiendo ahora, que consiste en retratar a las víctimas de la época del conflicto interno, y sobre todo gente que ha declarado para la CVR.

b. ¿Quiénes son los personajes de la fotografías, todas las mujeres son víctimas?

Hay un poco de todo, por ejemplo la Mama Angélica perdió a su hijo, otra al marido, otra que perdió a no sé cuántos hijos. No recuerdo el caso de cada una de ellas en particular, pero sí recuerdo que casi todas habían perdido hombres, hijos o esposo.

Por eso se dice que durante la guerra la mujer tuvo que asumir toda la fuerza de trabajo y del hogar, hay mucho más viudas que viudos. Para mí en realidad son víctimas también, por eso hablo de retratos de “víctimas”. De la misma forma que tal familiar muerto o desaparecido, la persona que ha sufrido la pérdida es víctima también. Es impresionante que la Mama Angélica hasta ahora siga luchando. Vino hace no sé si tres meses a Lima, a una marcha. No sé si ella ya sabe que no va a encontrar a su hijo, pero más allá de eso sigue luchando por los demás familiares, y ya es una señora mayor.

Cuando yo fui a tomar la fotografía, lo que más me impactó era que lloraban y no para mí. Yo estaba ahí, muchas hablaban, también en quechua. No recuerdo bien si estaban organizando algo, pero me acuerdo de que sacaban sus retratos, y no los sacaban porque yo hubiera llegado. Una señora agarraba la foto y lloraba. Se ve que cargan una tristeza permanente, por sus hijos tan jóvenes, es muy triste. A veces piensas, de dónde sacan fuerzas para organizarse.

c. ¿Cómo fue construida la imagen, es decir, surgió de manera espontánea la disposición de los elementos?

Había una banca, pero yo no sé si la banca la puse yo debajo del cartel, o estaba ya ahí. Lo que sí recuerdo es que para mí era importante que ellas estuvieran debajo del cartel. La postura de las mujeres fue por parte de ellas, su forma de colocarse, de sentarse, la posición de sus manos, fue espontáneo, yo ahí no intervine.

d. Si tuviera que tener un título la fotografía ¿qué título le pondrías?

Yo creo que “Mujeres de ANFASEP”. Es cierto que todos los retratos son de una sola persona, por ahí un par de hermanos, pero básicamente es una persona. Sin embargo cuando Iris, que es la editora de la revista Memoria, me llamó para que las publicara, me

senté a escribir un texto chiquito y pensé “ya pero en verdad todos son declarantes, y dentro de los retratos está la Mamá Angélica y me preguntaba: ¿pero por qué estoy poniendo esta fotografía? y yo sentía que estas fotografías de los retratos tenían que ir junto con esta fotografía, que no es individual, que no es un retrato, pero sentía que debía ir. Finalmente, viéndolas ahí, me di cuenta de que en realidad para mí es importante que ellas estén dentro de casos particulares, porque la presencia de ellas, es un símbolo de que la gente todavía sigue buscando. Para mí es una manera de recordar que la búsqueda continua, es un símbolo de que la gente no ha olvidado y que necesita una respuesta, necesita una reivindicación. Por eso, la ficha de la foto en vez de presentarlas de manera individual, las presenta como “mujeres fundadoras del ANFASEP”.

Me parece que es importante incluirlas a ellas como parte de mis retratos de víctimas, porque representan a miles de personas que todavía necesitan una respuesta sobre sus familiares. En este sentido, el cartel es signo de esto, su perpetuidad, es signo de que la búsqueda continúa.

e. ¿Esta fotografía fue publicada en algún medio de prensa?

Sí, en el la revista Memoria del IDEHPUCP. Fue la primera vez, a parte de la exposición, porque es un trabajo personal, digamos que no fue hecha a pedido de alguien.

II. Sobre el libro y la muestra fotografía *Yuyanapaq. Para recordar*:

a. ¿Qué función cumple el libro, a diferencia de la muestra?

Yo creo que el libro por el soporte mismo, es una cosa que va a quedar permanente. Lamentablemente no hubo mucho presupuesto para imprimir más ejemplares, se imprimieron 2000, que nos es nada. Hace un año La República publicó, a través de un suplemento, el *Yuyanapaq. Para recordar*, que era gratis y fue la manera de hacerlo más masivo.

Nosotros cuando editamos el libro, no estábamos seguros de qué tan permanente iba a ser *Yuyanapaq. Para recordar* (la muestra). De hecho se pensó en tres meses, la PUCP cedió la casa por 19, de ahí la cerraron y después la hemos tenido 5 años en el Museo de la Nación,

que se cierra en junio de 2011, yo espero que este contrato pueda prolongarse. Ahora está el proyecto del Museo de la Memoria, que según lo que leí, el Gobierno alemán, a partir de ver *Yuyanapaq. Para recordar* decide donar el dinero para su financiación. Esto me parece maravilloso porque este museo ya no será solo para la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*, sino para muchas más manifestaciones que de arte, espacios de discusión, una biblioteca de DDHH me parece ideal.

Pero al margen de que años atrás no supiéramos nada de esto, o al margen de que no supiéramos que la exposición iba a quedar permanente, el libro sí sabíamos que era permanente, además es móvil, lo puedes compartir hoy día conmigo, y llevártelo mañana a Huancayo. Es simplemente otro soporte y que perdura. Son dos medios diferentes que están albergando el mismo contenido, pero que dan sensaciones diferentes, utilidades diferentes.

b. ¿En qué radica la importancia de que existan tanto la muestra como el libro?

La sociedad necesita confrontar la verdad. A mí las Audiencias Públicas me parecían algo tan importante, porque le debíamos a esas personas escucharlas. Para mí cada vez que estas fotografías se exhiben en algún lado, que no han sido muchos, es como que se les da otra vez la oportunidad de hablar de que escuchen su historia, que me parece básico.

Por otro lado, está la indiferencia. Por ejemplo los medios de comunicación funcionan de una determinada manera al momento de narrar las noticias de este tipo. El Comercio por ejemplo, yo trabajé meses durante la época del terrorismo en este periódico. Se veía que, por ejemplo había un atentado hoy y la foto salía chiquita, pasaban cinco días y otro atentando. Es como ahora, que suceden cosas pero como las vemos salteadas no nos damos cuenta. Pero si las pusiéramos en una línea de tiempo, por ejemplo del 2007 hasta ahora, seguramente te preguntarías: “¿todo esto ha pasado, tantos policías ya murieron y yo no me di ni cuenta?” Porque la misma vida, por el hecho de estar tan lejos, hace que pasen las cosas y no las digieres. Yo creo que con un Informe Final pudimos unificar la memoria y pensar en por qué no nos dábamos cuenta.

El hecho de vivir tan lejos de donde surgen todas estas noticias es un elemento importante. Por ejemplo ahora las cosas que suceden en el VRAE, nosotros pensamos “Ah sí, murieron

5 policías luchando contra el narcotráfico”, junto a eso también se lee una noticia de Lourdes Flores, y después pasas a la sección del cine, eso es la indiferencia. Es crudo, pero es así, y yo creo que para lo que vivimos era importante tener todo junto y que uno diga: “mira esto es lo que pasó”. Parte de nuestro cometido era unificar la memoria, teníamos que partir de una memoria común.

c. Sobre el contenido del libro y su configuración: Se comenta que tanto el libro como la muestra, son narraciones que ubican a las víctimas como principal protagonista ¿es esto cierto?

El libro es más tirado hacia el lado de las víctimas. Existen diferentes maneras de relatar, desde qué mirada se cuentan las cosas. Aquellos que van a la muestra, y ven el libro, podrán observar sobretodo el sufrimiento de las víctimas. Lo cual no quita que se incluya, por ejemplo, una imagen de Abimael Guzman, o de su casa, porque éste fue parte del conflicto, concretamente causante del sufrimiento de estas víctimas. Pero sí, para nosotros fue bien claro que la edición del libro y la exposición era más que nada una mirada de las víctimas.

d. Las fotografías de la muestra y del libro, no son precisamente crudas o perturbadoras ¿hubo alguna intencionalidad de elegir solo aquellas que de alguna manera no mostraran sangre o cuerpos muertos? ¿en qué se basaron para elegir una u otra fotografía? ¿qué hay sobre las fotografía icono?

Nosotros queríamos que cuando tú piensas en la CVR pienses en fotos. Es necesario que la gente pueda también manejar fotos que remitan a esta época. Para nosotros la fotografía de Celestino era una imagen muy fuerte, porque su mirada cuestiona, te acusa. No necesitas mirar la herida en su cara, sino que basta con la mirada de la víctima. Sí tenemos fotos fuertes, por ejemplo lo de Uchuracay, porque también es la guerra.

Para exponer fotos así hemos hablado con familiares, por ejemplo con el Sr. Reto el papa de Willy, y él decía, “por mí pongan esta (que era una foto de su hijo con la cabeza abierta por el hacha), porque la gente tiene que saber lo que sufrió mi hijo, lo que sufrieron los periodistas”, pero no la pusimos. Hay un grado en el que tienes que ver, porque tampoco

podemos contar la guerra sin mostrar su lado crudo, o sea la guerra es una guerra, no nos imágenes de paisajes.

Fue muy difícil el proceso de selección ¿cómo cuentas una guerra pensando también en la posibilidad de que cualquier familiar puede venir y encontrarse con su víctima?, no queríamos exponer a la víctima. El balance era muy difícil. Era imposible ponernos en contacto con cada persona que aparece en las fotografías, por ejemplo en un momento sí quisimos hablar con la mamá de Melisa, una chica que murió abriendo una carta del MRTA, trabajaba en el periódico *Cambio*, y no la pusimos, porque era muy fuerte, y no pudimos hablar con la familia porque vivía en Suecia, así que dijimos: “no”. En el caso de Uchuracay hablamos con el Sr. Reto; en otros casos no teníamos la mínima idea de dónde encontrar familiares. Después hay una foto en la que aparece el cadáver de una chica a la que están subiendo a un camión, pero no se le ve la cara, entonces en realidad no la puedes distinguir.

En el Banco de Imágenes hay más fotografías, pero hay muchas que no hemos puesto ni siquiera ahí. Por ejemplo, a mí me tocó ir a Puno, a ver los álbumes de los vicariatos de las Iglesias, y era terrible, terrible. He visto como 40 álbumes de fotos en tres días, a parte que Puno es tan frío, recuerdo ese viaje como algo terrible. Nos dieron rumas de álbumes que son delgaditos; ellos lo que habían hecho había sido fotografiar para denunciar. Las fotos que ves en *Yuyanapaq. Para recordar* son de fotógrafos que han tenido cierto cuidado o un manejo de la estética que mengua la crudeza de una imagen. Pero en este caso era el muerto, así tal cual, era como un parte policial.

Si a mí como fotógrafa me mandan ahora a ver a un señor que le ha reventado una bomba, yo lejos de fotografiar cómo quedó, lo que haría es ver cómo conjugo esto difícil con algo más digerible, teniendo el cuidado de que no hiera a la gente que lo va a ver, ni a la misma persona, a su dignidad; pero en el caso de estas fotografías era todo lo contrario, lo que ellos querían era denunciar lo que Sendero Luminoso había hecho, entonces era: “mira, a mi hijo le partieron la cara”. Yo miraba las fotos con mucha tensión, era algo horrible. De ahí habrá quedado alguna en el Banco de Imágenes, pero la mayoría eran terribles.

e. ¿Cómo explicas la respuesta por parte de la sociedad limeña frente a estas fotografías?

Mira, por parte del gobierno yo entiendo que hay gente como Rafael Rey que es muy pegado a los militares, o sea yo entiendo, y hay darle gracias a los militares que pelaron por nosotros pero a los que hicieron excesos ni hablar. Bueno ese es un caso, de gente que protege a los militares, son la derecha radical.

Pero de otro lado, pienso que siempre es más cómodo mantenerse lejos, lejos de lo que te saca de tu comodidad. O sea para que voy a ir a enterarme de eso cuando la vida está bonita y no me ha tocado a mí. Entonces por qué te vas a complicar viendo esas cosas, es como que no quieres enterarte de las malas noticias probablemente. Pero es bien egoísta, porque es ser indiferente, yo no lo entiendo, pero hay gente que simplemente no quiere enterarse.

Muestra un alto grado de egoísmo no poder y querer identificarse, “claro como es gente de la Sierra o Villa el Salvador a mi no me interesa” y eso en parte es lo que pasó con Tarata. Yo me acuerdo del día que pasó lo de Tarata, un amigo que vivía cerca fue a fotografiar y me comentó: “Qué dolor cuando llegue a fotografiar, había una señora que me dijo “pero si parece que estuviéramos en guerra” y le dije: “señora hace DOCE AÑOS que estamos en guerra”. Entonces ahí la gente se junta recién a hacer marchas y se junta con los de Villa el Salvador, y qué bien, pero ideal hubiera sido, y te hablo por mí también, que todos hubiéramos ido a hacer una marcha por la gente de la gente que estaba muriendo (¡y de qué manera!) y no hicimos nada.

f. Muchas de las fotografías que conforman la muestra habían sido previamente publicadas en medios de comunicación escrita, sin embargo muchas personas alegan desconocimiento de los hechos de violencia que se vivieron en interior de país. ¿Tú crees que la gente realmente puede afirmar que desconocía lo que sucedía?

Yo creo que los medios sí informaban. Sí estábamos informados, salían reportajes en televisión. Pero somos un país muy dividido, lo que sucede en Los Andes, no está sucediendo en mi barrio, es como “los otros” y no somos “nosotros”, es un país muy fragmentando. Y yo te digo, yo como periodista, yo hago fotos desde el 87, yo misma he

ido a fotografiar un montón de atentados acá en Lima y para mí era cercano lo que estaba en Lima, y lo que sucedía en Ayacucho, en Puno, era lejano. Yo misma también debo reconocer que fui egoísta, no me di cuenta, probablemente no me importó. Yo fotografiaba atentados, acá mismo en la Av. Abancay, me acuerdo que fotografié a una pareja joven que vendía mangos, lo de María Elena Moyano, pero de verdad que nunca pude imaginarme lo que sucedía fuera: el horror. Sin embargo, yo tengo amigos fotógrafos, más mayores, que sí viajaron y estuvieron en las zonas de conflicto. Yo creo también era una cuestión de los medios, no sé cuantos se compraron también el hecho de publicar, sí publicaron pero llegó un punto en el que los mismos medios ya ni sabían qué hacer.

g. Concretamente, las violaciones de los DDHH por parte de las Fuerzas Armadas y Policiales ¿eran temas que podían ser conocidos por la sociedad civil?

Yo recuerdo que Ernesto de la Jara, del IDL, en una Audiencia Pública sobre indultados, dijo que ellos sí llevaban un conteo de toda la gente que estaban metiendo a la cárcel. En la época de Alan García (ya olvidé las cifras exactas) por decir metieron “dos mil presos” injustamente, pero en la época entre el año 90 al 92, en solo dos años del gobierno de Fujimori, habían metido a “cuarenta mil”. Ellos llevaban un conteo, el padre Lansier ya luchaba por la gente injustamente encarcelada.

Pero por ejemplo que crees que hacia Fujimori cuando decía “hemos desbaratado una célula senderista”, a cada rato desbarataba, y te metían presa a ti y a tu familia y después iba a mi familia, y decían, otra familia de senderistas. Había el caso de una señora que había estado lavando ropa y llegaron y se la llevaron presa, era como una caza de brujas, si tú eras senderista y tu acusabas a alguien, te bajaban la condena, entonces ya decías lo que sea. Además Fujimori se llenaba la boca de decirlo y nosotros nos la creíamos: “asu como Fujimori desbarata tantas células senderistas” Ahí está la mano dura, o sea llegamos a extremos ya del caso absoluto.

Pero yo creo que sí se sabían los excesos, yo personalmente no tengo memoria de eso, pero sí, sí se sabía. En muchas de las fotos que aparecen en *Yuyanapaq. Para recordar*, creo que una de ellas es en Huancavelica, aparece una fosa en la que salen un montón de cadáveres, ese caso es Ucayacu, y esa foto estoy casi segura que fue publicada. Además esos eran

cadáveres que aparecían desnudos, 50 o no sé cuántos cadáveres, que sabíamos que eran perpetrados por el Ejército. Sí se sabía, además la gente que entraba a la Base de Los Cabitos no salía más, que la gente que entraba al Estadio de Huanta no salía más, o sea sí se sabía, claro que se sabía.

i. Diez años después de su publicación ¿cuál es el valor de estas fotografías?

Yo creo que de alguna manera es retribuirles en algo a un grupo de personas que fueron víctimas. Pero para mí la parte, si se puede decir gratificante de esto, es ver la cantidad de alumnos de colegio que pueden ir a esta muestra, es permanente. Un domingo fui y estaba lleno de gente, extranjeros y peruanos, un domingo cualquiera. Creo que cuánto más se vea, y sobre todo en gente que no vivió durante la época de la violencia, las fotografías estarán cumpliendo uno de sus cometidos. O sea en mis épocas 80-82, el terrorismo no era un tema de conversación, sin embargo yo creo que ahora desde que ves a niños de colegio, de todas las clases, a, b, c, que van a esta exhibición, significa que es un tema de discusión en sus clases, eso hace una diferencia con mi generación y la tuya.

En este sentido, yo creo que estamos ganando algo, más allá de que se pueda estar a favor o en contra, el tema ya se conoce, se puede discutir, yo creo que ahí reside el valor de la exhibición. A parte, la CVR no vino a resolver problemas, yo creo que vino a plantearlos, a decir mira: no fueron 35000 muertos, sino fueron 69000, y tu creías que el Perú había perdido tanta plata, no perdió muchas más, y además te cuento que hay muchísimas viudas, que estas mujeres se tuvieron que encargar a llevar la familia entera, trabajar la tierra. Yo creo que la CVR vino a poner los problemas sobre la mesa, y ahora es el papel de la sociedad civil y del Estado ver como los toma.

Me alegra el paso que dio el Gobierno de aceptar la construcción del Museo de la Memoria. Esto son pequeñas cosas que van a hacer la diferencia. Como te decía, no solo porque habrá un espacio para *Yuyanapaq. Para recordar*, sino porque va a ser un punto de encuentro para tratar temas sobre DDHH. Yo creo que a partir de la CVR, gente de generaciones más jóvenes tiene mucha más conciencia, mas interés por parte de estudiantes y de gente mayor, en el tema de DDHH, este tema ha sido revalorizado.

Anexo n° 8

Entrevista a Mayu Mohanna

Entrevistada: Mayu Mohanna

Entrevistador: Elena Goday

Fecha: viernes 12 de noviembre de 2010

1. Sobre la fotografía de Vera Lentz:

a. Cuando un fotógrafo registra un hecho, a través de la cámara, termina contando con toda una serie de imágenes del mismo momento, recogidas en la plancha de contactos; al momento de decidir cuál de estas fotografías representa mejor aquello que el fotógrafo desea expresar sobre aquel hecho fotografiado, se desarrolla un proceso de selección.

Tengo entendido, que como parte de la conformación de la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar* (a partir de ahora *Yuyanapaq. Para recordar*), se hizo una previa recopilación de fotografías sobre los 20 años de violencia que investigó la CVR, de esa recopilación surge el Banco de Imágenes de la CVR. Una vez que ustedes cuentan con el Banco de Imágenes comienza el proceso de selección para decidir qué fotografía va a la muestra y por qué.

En el caso de la fotografía de la mujer de la que se muestran sus dos manos, colocadas en forma de cruz, sosteniendo la foto carnet de un familiar desaparecido, cuya autora es Vera Lentz ¿cómo se dio este proceso de selección?

La plancha de contactos tiene muchos niveles: El primer nivel que es el nivel del autor, en este caso Vera Lentz, que ha tomado muchas fotos de esa misma situación; pero luego nos enfrentamos con un segundo nivel, que es todavía más importante, en el cual nosotras (las curadoras de la muestra y editoras del libro) intervinimos, que consiste en encontrar la misma situación, en diferentes autores.

Tuvimos dos opciones del mismo momento, de la misma mano y de la misma foto. La otra opción era una fotografía, muy buena también, que corresponde al archivo fotográfico del

periódico *La República*. El periódico *La República* y Vera Lentz estuvieron cubriendo ese momento en La Municipalidad de Huamanga, la decisión fue elegir la foto de Vera Lentz, porque permitía un mayor nivel de abstracción, terminaba siendo un momento universal. En el caso de la fotografía del periódico *La República* hay más información, el espectador ve tres víctimas, a la mujer que sostiene la foto carnet, el piso de piedra y la municipalidad; la de Vera Lentz tiene un nivel de abstracción, que era el que necesitábamos para crear un ícono.

b. El uso de la foto carnet por parte de los familiares de las víctimas se muestra en muchas de las fotografías de la muestra. Coméntame brevemente ¿qué significado crees que tenga este tipo de fotografía, justamente el utilizado para los documentos de identidad, en medio de la búsqueda de familiares desaparecidos?

Para ellos, para la madre, el padre, es lo que les queda, es la huella; claro, se podrían escribir muchas de cosas sobre este punto, pero para ellos tienen un significado más sencillo, más simple, que es “devuélvemelo, de verdad existió, créanme que existió, aquí está ¿dónde está?”.

2. Sobre la muestra y el libro *Yuyanapaq. Para recordar*:

a. Tal y como se indica en las leyendas que conforman la muestra y el libro *Yuyanapaq. Para recordar*, muchas de estas fotografías habían sido ya publicadas en diversos medios de comunicación durante el conflicto armado, sin causar un efecto de rechazo frente a lo que estaba sucediendo, o de indignación, lo suficientemente fuerte como para que la sociedad civil, al recibir estas imágenes dijera: BASTA.

Cuando ustedes decidieron volver a exponer estas fotografías, y poner cara a cara a los limeños, y peruanos en general, frente a las consecuencias de la violencia ¿qué fue lo que pensaron hacer para re-significar de alguna manera estas fotografías, de tal forma que sí generaran ese sentimiento de compasión y de rechazo a la violencia que se vivió durante el conflicto?

Hay varios puntos a tomar en cuenta, en primer lugar, los peruanos, durante 20 años recibimos la información de la violencia, a través de los medios de comunicación, y llegó

un punto en el que ya éramos una nación cansada. Yo creo que la gente ya ni quería, ni sentía mirar, es decir, se había saturado de la información sobre la violencia y de las imágenes de violencia.

Si bien es cierto, gran cantidad de las fotografías de la muestra y el libro *Yuyanapaq. Para recordar* eran inéditas, fotos muy similares eran las que se habían publicado, y eran imágenes que la gente no quería mirar, no quería verlas. Pero, la diferencia con la muestra y el libro, es que el espectador elige mirar, elige recordar, elige informarse. Cuando alguien decide ir a la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*, está tomando una decisión muy fuerte, porque lo que está dentro de esa exposición no es agradable.

Entonces, hay una primera diferencia entre el hecho de que sean fotografías que impongan los medios de prensa, a que sean fotografías que uno mismo decide ir a ver, para enterarse de la violencia. Esto marca una primera actitud en el lector o en la visitante, distinta a la que se dio durante los años del conflicto. En segundo lugar, el lugar en el que son expuestas sostiene al espectador al momento de enfrentarse a la violencia. Es decir, no es lo mismo encontrarse con una de esas fotografías, publicada en el periódico, sin que uno mismo decida verlas y sin contar con una puesta en escena, que te sostiene. Es decir, al ingresar a la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*, sobre todo la que se exhibió en la casa de Chorrillos, el visitante se encontraba con una casa bella, llena de luces indirectas, llena de teatinas, de tragaluces, había telas blancas, había una museografía, una puesta en escena artística. Conforme va caminando y conforme va mirando, el espacio permite al espectador estar ahí, hay una compensación entre lo terrible que se está observado, con lo bello que puede ser el montaje o la puesta en escena.

Una de las víctimas, a la cual acompañé a la exposición de la CVR, Raida Córdor -madre de una de las víctimas de La Cantuta-, una vez que había terminado de ver la muestra, me dijo, para mi sorpresa -porque no esperé escuchar ese adjetivo- “qué bello que es esto”. Una cosa tan terrible, que para un visitante, que no tenía idea de la violencia, era tan difícil de mirar; para esta mujer, que ya estaba completamente saturada de la violencia, pues había perdido un hijo, ver la muestra le resultaba una sublimación de la violencia, y por lo tanto una posibilidad de mirarla, de integrarla toda, sentirse parte de un proceso histórico

nacional y no sentirse víctima directa; es decir, caer en la cuenta de que no fue por ella, no fue su hijo, sino fue un proceso nacional. Esa posibilidad de volver a mirar y de integrar su recuerdo o memoria, con la memoria nacional, además sostenida por una museografía, hace que ella termine de ver la muestra, y que su primera expresión –casi sin aliento- sea: “esto es lindo”. Lindo, yo no lo veía lindo, pero para una víctima, que ya ha visto y vivido cosas sumamente horribles, la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*, termina siendo una reducción del dolor y puede ser por lo tanto comestible o digerible.

b. Precisamente en un artículo publicado en la revista *Aperture*, señalas que el Perú no necesita una exhibición fotográfica del terror, sino un “santuario de la verdad”. En este sentido, ¿cómo trabajaron con la manifestación de la muerte y la violencia que contenían las fotografías, teniendo en cuenta que lo que se estaba narrando era una guerra?

De las 250 o 300, que conformaba la muestra original, solo 6 tenían el rastro directo de la muerte. Además en el caso de algunas de esas fotos, por ejemplo las de Uchuraccay, donde se ven los cuerpos de los periodistas, entrevistamos a los padres; por un lado, el Sr. Reto, nos dijo “pongan una foto más horrible que esta”; y por otro lado, la Sra. Mendivil, nos contó que ella lo último que vio fue a su hijo sano irse a la calle, vio salir por la puerta de su casa un hijo sano, lleno de vida, y lo que le entregaron fue un cajón soldado, ella nunca pasó por la transición importantísima de ver el cuerpo de su hijo. Eso te bloquea, uno necesita ver, además ni siquiera querían traérselo a su casa, querían llevarse, los ocho cuerpos a velarlos a un mismo espacio, ella dijo “a mí a mi hijo, a mi casa, yo lo velo en mi casa”. Le entregan a su hijo, y se lo entregan en un ataúd sellado, soldado, que ella nunca iba a poder abrir. Ella por ejemplo, nunca había visto esta foto, porque la foto de los 8 periodistas muertos, desnudos sobre la tierra, fue inédita, es del diario *La República*, y no se había publicado; para ella, finalmente, encontrarse con el cuerpo de su hijo muerto era importantísimo. La Sra. Mendivil eligió ir a la muestra *Yuyanapaq. Para recordar* y eligió ir a ver al hijo porque quería; no había visto nunca el cuerpo de su hijo, el marido le decía “no vayas”, a lo que ella contestó “no, yo tengo que ir, porque a mi hijo yo no lo vi muerto”, ella necesitaba verlo, necesitaba la prueba. En este sentido, Uchuraccay nos dio una guía.

c. La fotografía contiene una doble potencialidad discursiva, hay un componente cognitivo pero a la vez se encuentra presente lo emotivo. ¿En qué sentido, los objetivos de la muestra y del libro estuvieron pensados en función de esta doble potencialidad?

Primero que nada, es importante señalar que nuestra decisión fue contar, a través de la exhibición y el libro, lo sucedido durante los 20 años de violencia, a través de lo que pudieron haber sentido las víctimas, esa fue nuestra primera decisión.

Como sabrás, los terroristas y los militares, actuaron en la clandestinidad, es decir, nunca se fotografió el momento del hecho, siempre se fotografió después, de tal forma que lo que se fotografiaba era el encuentro con la víctima fallecida o con el dolor del familiar de la víctima. A partir de esto, sabíamos que esta era una reconstrucción a partir de las víctimas, no a partir de todos los actores de la violencia.

Es cierto que nosotros trabajamos con una cronología de hechos, es decir, teníamos que hacer una reconstrucción de la memoria, de la memoria histórica -no es lo mismo la memoria histórica que la memoria individual, la memoria histórica la puedes recuperar, la memoria individual, es un trabajo personal-, entonces, teníamos esta primera cronología de hechos, que nosotras mismas tuvimos que armar. Principalmente, nos sirvió para que no dejemos de tener en cuenta las fechas importantes, pero era solamente un punto de partida, nosotras buscábamos fotos que nos contaran cómo se habían sentido las víctimas, ese era nuestro primer gran propósito.

Por otro lado, estábamos conscientes, de que la percepción que es totalizadora es una percepción a través de los sentidos. Es decir, el proceso racional, es un proceso lento, en cambio la percepción a través de la vista, del olfato, del oído, es un proceso inmediato. En este sentido, la CVR había elegido un primer medio, que fueron las Audiencias Públicas, es decir, el relato oral. Después se pensó en la fotografía como un medio para llegar a todos, para nosotras estaba clarísimo que este medio era prueba de *verdad*, porque era una fotografía, la prensa es asumida como *verdad*. No sucede lo mismo con la fotografía artística, la fotografía periodística, a pesar de que no es objetiva, puesto que es la mirada de alguien, un punto de vista, un tipo de lente, un tipo de película, por lo tanto, no es la realidad misma, siempre es una reducción del dolor o del momento; sin embargo, es lo más

cercano a una prueba, a un documento. Entonces, por un lado, sabíamos que esto era un documento, de *verdad*, se entendía como un documento de verdad; pero también sabíamos que la relación lector o visitante, con la fotografía, era de identificación, es decir, tú te identificas, un ser humano se identifica con otro ser humano a través de una imagen, entonces eso era contundente, era muy fuerte.

Cuando construimos la exhibición, habían 2 salas que pasaban totalmente por la razón, que era la sala donde estaba la cronología y la sala del video -que igual la sala del video tenía su cuota de emoción -. Era muy importante ver la cronología, porque el espectador entendía que la historia no que se narraba, no eran hechos salteados, sino que, había un proceso, un hecho ligado al otro hecho; esto era muy importante de entender.

Intervención del entrevistador: Además, Nancy Chappell me comentaba que ahora que se ven las noticias por ejemplo en El Comercio, que informa de que han muerto tal número de policías en el VRAE, después otro día informan que han muerto otros tantos. Si en un mes, uno se pusiera a juntar las noticias sobre lo que sucede en el VRAE, acerca de las muertes de terroristas o policías, creo que llamaría mucho más la atención, verlo todo junto, en un lapso de tiempo.

Claro, es totalmente distinto. Entonces, el espectador entraba a la muestra y lo primero que se encontraba era una serie de imágenes, la sala de los 70, como un antecedente, también era más racional; hasta que llegaba a las primeras imágenes, que eran la de el cuadro de Belaunde de cabeza y el perro muerto, estas imágenes pasan por los sentidos, además el olor en las primeras salas a tierra, todo el tiempo se percibe el olor a adobe, olor a tierra, y de hecho estabas mirando imágenes que hablaban de hechos que habían sucedido en las alturas.

Luego llegaba a esta sala que era racional, donde entendía el proceso y veía todo, y después seguías su ruta, pero ya tenía la información, la mente estaba con información suficiente, y a partir de eso, todo ya es tridimensional. Es decir, tú caminas y te encuentras con la sala, están las fotos, hay un ritmo personal y la decisión personal de qué miro y qué no miro, está el audio en algunas salas, como en “María Elena Moyano”, “Huérfanos” o “Testimonios”. Entonces, cuando uno termina, yo creo que había vivido una experiencia

totalizadora, porque había pasado por los sentidos, esto es distinto. Salomón Lerner dijo “no hubiéramos logrado, lo que logramos con estas fotografías, con los 11 tomos del Informe Final”.

Esta reconstrucción implicaba que las mismas fotos que se habían visto en los periódicos durante 20 años, con información equivocada - porque pasamos por gobiernos dictatoriales y durante los dos últimos gobiernos de Fujimori, la información que salía en el medio periodístico, era lo que el gobierno decía que saliera, los medios estaban totalmente manipulados y comprados por el Estado- se mostrara acompañada de información verdadera. Nosotros habíamos visto muchas de esas fotos, pero no habíamos tenido la información correcta o había sido insuficiente, porque generalmente, el hecho ocurre y se publica inmediatamente. No es lo mismo encontrarte con un análisis, además los textos que se presentaban ya habían sido absolutamente revisados por la CVR, por el área de Reconstrucción Histórica. De esta manera, el espectador no solo se encontraba con fotografías que había visto de manera salteada, a través de su vida, sino que, había también un referente literario, que era real, que permitía tener un conocimiento más profundo de lo que en su momento se había leído, es decir, no solamente había información percibida a través de los sentidos, sino que también el espectador podía pensar “ok, ahora sí sé qué fue lo que realmente pasó; sí, decido leer, también podía no leerlo, pero sí decido leer”.

Otra cosa importante es la edición. Durante muchos años, recibimos imágenes muy crudas en los periódicos. No es lo mismo pasar por un proceso de edición que tenga conciencia de que las víctimas están vivas y que no puedes seguir dañando y dañando, como se dañó tanto a través de los medios de prensa.

Yo no sé si tú leíste, si en *Aperture* se menciona, el testimonio de la Sra. Malpartida. Esta mujer se encuentra con la foto de la cabeza cercenada de su hijo en el diario *La República*, en portada. Tenía dos hijos, el que murió y el otro, ese otro hijo es el que descubre a su hermano muerto a través de *La República*. Ese hijo continúa en un hospital psiquiátrico, nunca se recuperó del impacto de esta fotografía, es decir, esta fotografía lo destruyó. Imagínate, no es que la fotografía siempre sea una reducción del dolor, no es una reducción del dolor. No hay manera de que esta familia se recupere jamás, créeme que es tan terrible.

Yo me acuerdo de que en una Audiencia Pública escuché a esta mujer decir: “vi la cabeza cercenada de mi hijo y luego fui a la morgue, la besé; mi hijo Jaime sigue en un hospital psiquiátrico en Suiza, yo y mi esposo seguimos tomando antidepresivos”. O sea, no hay manera, es una irresponsabilidad absoluta mostrarle a un familiar una foto así.

Entonces, también aquí el tema a la hora de editar, es saber qué es lo que reciben nuestros sentidos, ¿qué es lo que va a activar nuestra emotividad, una imagen compasiva o una imagen destructiva? Tuvimos un cuidado tremendo, una responsabilidad tremenda, teníamos que proteger al máximo a las víctimas. O sea, la exposición no era solo una reconstrucción histórica, era el primer homenaje a las víctimas, digamos, la primera conmemoración a las víctimas.

d. Te preguntaba esto porque estuve leyendo el objetivo que tenían las Audiencias Públicas, y respecto a este tema, el Dr. Salomón Lerner dijo en una entrevista, que las Audiencias Públicas no solo eran necesarias e importantes por su carácter testimonial, de cara a la posibilidad de que las personas que escuchen los testimonios puedan escuchar de primera mano y detallada sobre lo sucedido, sino por lo que supone para las víctimas contarle, que lo sepa otra persona, sentirse escuchados.

Steven Reisner, es un estudioso de la recuperación de la memoria a través del arte, trabaja en Kosovo, con las víctimas de Kosovo, es psicoanalista, igual que Jorge Bruce. El explica el proceso de la memoria, poniendo el ejemplo de cuando vamos al cine y se nos muestra a una persona que ha tenido una experiencia traumática, la forma de mostrarnos, a través de la película, cómo esta persona recuerda esta experiencia traumática, es a través de imágenes, flashes, imágenes que aparecen y desaparecen. Reisner dice que la memoria de un momento traumático, su recuerdo, para una víctima, no tiene una linealidad, son flashes, puesto que no tuvo ninguna posibilidad de manejar ese momento y como no pudo manejarlo, el cerebro hace que siempre regrese como una posibilidad de que todavía lo maneje. Es decir, la memoria traumática es absolutamente castigadora, no te deja en paz, te tortura, y este hombre trabajó en Kosovo con las víctimas permitiéndoles, a través de talleres, hacer algo con esa memoria torturada, esa memoria, como te digo, entrecortada.

Lo mejor para una víctima es construir un nuevo discurso, a partir de su experiencia, entonces esa experiencia, puede ser contada en una Audiencia Pública donde tú puedas contar todo –que muchos casos igual se les hace muy difícil contarlos todo-, o a través de una representación teatral de lo que pasó, escribiendo un libro, pintar, haciendo un retablo de Ayacucho. Cualquier experiencia que te permita reconstruir esa memoria, es sanadora. Es un primer estadio de sanación.

Entonces, ¿la fotografía cómo funciona? Es un activador de esa memoria, no es que ves la foto y sanas, la foto te permite recuperar ese momento, de una manera reducida, menos dolorosa, digerible, para que a partir de ese momento, esos flashes sean más ordenados, más reales, una vez que esto se da, lo ideal es que tú construyas algo nuevo. O sea, no es que la víctima va a la muestra *Yuyanapaq. Para recordar* y sana, la fotografía es una herramienta para que la memoria individual se empiece a recuperar. En sentido, no se le puede atribuir a *Yuyanapaq* ni el deber de la reconciliación ni el deber de la justicia. Tanto el libro como la muestra *Yuyanapaq. Para recordar* hay que entenderlo como una posibilidad de recuperar memoria histórica, para los que no vivimos los hechos, podamos entender lo que pasó y no volver a cometer los hechos, para poder tener una memoria responsable, que permita el olvido para poder vivir bien, pero un olvido responsable, un olvido que te permita ser consciente de que la violencia no es la solución en ninguno de los casos.

Pero a la vez, para los que sí fueron víctimas es una herramienta, una posibilidad de reordenar. Yo estoy segura de que la Sra. Raida, cuando me dijo “qué lindo”, es porque ella sí usó la muestra *Yuyanapaq. Para recordar* como una herramienta, ella entendió que ella fue parte de algo. Yo he llevado, a víctimas que han sido injustamente encarceladas, ellos por ejemplo, dentro de la cárcel vivieron todo eso como una pesadilla, sin entender bien qué estaba pasando afuera, además son sobrevivientes de las torturas y de la guerra; para ellos ver la muestra *Yuyanapaq. Para recordar* era el inicio de una sanación, porque vieron que eran una de tantas otras personas que sufrieron y que además, esa madre perdió a su hijo, y ellos estaban vivos, y que esa pesadilla, que no llegaron a entender dentro de la cárcel, de pronto tiene una explicación, y una explicación a través de imágenes. Es bien

importante, por ejemplo, para todos lo que han sido injustamente encarcelados, visitar la muestra.

d.1 ¿Se sabe si la mayoría de las víctimas sobrevivientes ha podido ver la muestra? Ya no solo la de Lima, sino las muestras itinerantes en el interior del país.

Yo sé que muchísimas víctimas han ido por elección propia a visitar la muestra, pero lamentablemente en la puerta no se preguntaba ¿es usted víctima? ¿Actor de alguna manera? También ha ido gente que ha causado muerte, muchos militares, han asistido a la muestra, han tomado nota de lo que veían. Tenemos tal vez torturadores y torturados visitando la misma muestra.

e. Sobre el papel de los diferentes actores del conflicto, dentro de la narración de la muestra y el libro, me comentabas que no es una narración sobre los actores del conflicto en general, sino muy concretamente sobre las víctimas.

Sí, aunque los actores están, nuestra edición intentó, y se ve de manera más clara en la sala homenaje a las víctimas, explicar el miedo, el terror, la soledad, la tristeza.

Intervención del entrevistador: Incluso ya no solo sentimientos sino su situación de pobreza, son fotografías que dan cuenta la pobreza de un país, la pobreza de un tipo de persona de este país, como son los campesinos, y además sobre la pobreza en determinadas zonas del país.

En realidad cuando tú ves la mano o ves la foto de ANFASEP, puedes sentir eso, esa tremenda soledad en su búsqueda, esa tremenda desprotección, puedes ver su ignorancia, su desubicación, su tremenda ternura y lo indefensa que es esa persona, que lo único que tiene es esa foto, que no tiene ningún conocido, no tiene ninguna influencia, quizá su denuncia es escuchada y archivada. Como ocurrió, por eso se creía que eran 30,000 víctimas, luego se creía que eran 60,000 y ahora se cree que son más.

e.1 Y sobre todo la permanencia de eso que se está contando, la permanencia de esta demanda de justicia, porque estas personas aún no han aparecido, ni se sabe quién las mató, ni dónde. Es un relato vigente, son fotografías vigentes. Aún hoy, esta señora

con sus manos, en caso de que siguiera viva, seguiría haciendo lo mismo. Y las mujeres del ANFASEP también, siguen reclamando la justicia.

Sí, las mujeres de ANFASEP han logrado pasar a otro momento, estas mujeres han trabajado tanto, que han logrado crear su Comedor Popular, y después hacer un museo, ahora venden cosas que ellas bordan dentro del museo, y de todas formas siguen pidiendo justicia.

Hay un empoderamiento, eso es real, ellos construyen su museo, ellos deciden cómo recordar, ellos deciden qué mostrar. A mí me dijo un huérfano, cuando fui a la inauguración del museo, “yo no tenía donde ir el día del padre, ni tenía donde visitar a mi papá, ahora, el día del padre, ya sé dónde voy a venir a llorar, a visitar a mi papá”. De alguna manera, eso no lo tienen ellos con la muestra o el libro *Yuyanapaq. Para recordar*, ni lo van a tener con el Lugar de la Memoria. Este hecho de que ellos, a partir de sus propias huellas, construyan su propio espacio.

Es como la experiencia de Vera Lentz con las fotografías de Soccos. Ella es una fotógrafa maravillosa, le ha dado al Banco de Imágenes de la CVR casi la misma cantidad de fotos que la revista *Caretas*, la revista *Caretas* tuvo 8 fotógrafos o no sé cuántos exactamente, tuvo movilidad, redactores, logística, en todo momento apoyo económico para cubrir esas noticias; en cambio, Vera Lentz, era sola con su alma, ella sola tiene en nuestro archivo algo así como 220 fotos (por decirte una cantidad que no es exacta) y *Caretas* tiene 240. Esta mujer como parte de un compromiso personal cubrió toda la violencia.

Ella es autora de una serie de fotos de la matanza de Soccos, va a la exhumación de Soccos y la fotografía, es la única fotógrafa que lo hace y luego regresa en el año 83 a Lima, con toda esta serie de la exhumación, y no se publica nada, esta serie solo se publica en el extranjero, ella trabajaba en una agencia de prensa extranjera y la vende en el extranjero. Pasan 20 años, ella ve la sala *Soccos* de la muestra *Yuyanapaq. Para recordar* y da un paso más allá, en el año 2005 ella agarra todas sus fotos, las amplía, las enmarca y se va Soccos.

Entonces, mira la diferencia, en un primer nivel, en el año 83 no se publica, no se sabe; en el año 2003, esas imágenes inéditas se muestran en una exhibición de la CVR y la gente

mira la exhumación de Soccos, los limeños, los peruanos; pero pasan dos años y la fotógrafa hace otro tipo de reconstrucción de memoria, va directamente a Soccos y les lleva las imágenes a los sobrevivientes, a los hijos de los sobrevivientes y a los que no sabían nada también, porque hay de todo, hay una nueva población, aunque la mayoría sabe todo. Entonces, tal y como se ve en las imágenes, se encuentra con una niña que ve su foto y de alguna manera siente lo mismo que sentía en ese momento; se encuentra con la viuda, etc. Ante este tipo de fotos, la población decide velar las fotos, pasan una noche rezando, velando, conversando, y hacen su propio proceso de duelo, lo que nunca pudieron hacer.

Intervención del entrevistador: viendo esas fotografías se observa ropa en lugar del cuerpo, esto es muy común en muchas de las fotografías.

Sí, como no había cuerpo, se pone ropa de la víctima. Hay una obra de Yuyachkani titulada *Adiós Ayacucho*, que empieza con esta escena, los familiares velando la ropa del desaparecido. Esta obra es uno de mis antecedentes a Yuyanapaq, es una obra de teatro increíble, ellos nos llevan años luz, Yuayachkani hizo teatro sobre lo que pasaba en el país, cuando el país no quería saber nada.

Volviendo a Soccos, ellos velan estas fotografías, tiene las imágenes y recuerdan y velan, al final ellos deciden qué van a hacer con su foto, una persona dice “mi foto, en la que yo salgo, quiero que esté en mi casa”, otra persona dice “yo no quiero memorias tristes, solo memorias que me den alegría”; otras personas dicen “sí, es verdad, ustedes salen en las fotos, pero esto es una memoria de todos” y deciden construir un espacio donde tener las imágenes. No sé si se llegó a hacer, pero hasta donde yo sé, la mujer mayor del pueblo guardó las fotos. Entonces, a partir de una muestra como Yuyanapaq, una recuperación nacional de la memoria, empiezan las experiencias personales o las experiencias comunales, que son al final las importantes. Por eso repito la idea anterior, las fotografía es un activador de la memoria pero que permite crear nuevos discursos que sí son estadios de sanación.

Intervención del entrevistador: Sobre la mujer como víctima, en la muestra, tú crees que se le dio un tratamiento especial a la mujer como parte de la narrativa de la muestra.

Sí, yo creo que sí, creo que a través de la sala *Viudas*, a través de la sala *María Elena Moyano*. Estamos hablando de solo 27 salas en toda la muestra, tres de las salas corresponden al inicio de la violencia, había tres salas que eran como resumen de los 20 años, y luego había salas temáticas y de casos. Las salas temáticas salen de la misma investigación, nosotras en algún momento en mi casa, en mi sala, no teníamos muebles y nos encontramos con rumas y rumas y de fotos, y una de las mayores rumas eran de fotografías de entierros y velorios, y en estas fotografías las protagonistas eran mujeres, porque lo que se enterraba, en su mayoría, eran hombres.

Entonces consultamos con Iván Hinojosa, que era el investigador encargado del área de Reconstrucción Histórica de la CVR, el nos dijo “esto es absolutamente real, lo que ustedes tienen en estas fotografías, estas mujeres son las protagonistas, porque las mujeres terminaron siendo las mujeres de familia y las que llevaron a cabo esta lucha por la justicia”. A raíz de esto decidimos hacer la sala temática *Viudas* y luego tenemos a todas estas mujeres luchadoras, representadas por María Elena Moyano. Sin embargo, siempre te quedas corto, hay tantas historias pequeñas que no se han contado. *Yuyanapaq* era, así como el Informe Final, el resultado de este primer encuentro con la violencia y con la historia, que reconstruye lo que pasó. Pero a partir de *Yuyanapaq*, lo que se tiene que hacer, y se espera que se haga en el Lugar de la memoria, es una reconstrucción más individual.

f. Concretamente sobre el libro *Yuyanapaq*. Para recordar ¿por qué se creó?

Tanto el libro como el CD virtual, tienen carácter de permanencia, porque cuando *Yuyanapaq* se inaugura, tiene tiempo para 4 meses, pero tenía tantos asistentes que la PUCP decidió ampliar el plazo a 8 meses, al final se quedó 1 año 9 meses. Cuando ya había pasado ese tiempo, no había manera de que *Yuyanapaq* desaparezca de la historia del Perú, o sea, que había que incorporarla de alguna manera, se quedó un año en un sótano, hasta que se abrió en el Museo de la Nación. Pero el libro tiene que ver con un carácter de permanencia, la idea era poder editar más, pero la CVR trabajó con fondos del extranjero, cooperación internacional, del Estado, la PUCP, y al final lo que se tenía para imprimir no fue mucho, desapareció rapidísimo, la idea es poder volver a reeditarlo.

Anexo N° 9

Yuyanapaq. Para recordar

Mayu Mohanna

Ponencia presentada en el I Taller de Contenidos Museográficos del Lugar de la Memoria.
Comisión Presidencial de Alto Nivel para el Lugar de la Memoria.

Lima, 2010

Texto Inédito

En el 2002, tras doce años de autoexilio, Martha Páez de Malpartida regresó al Perú para contar su historia. En una audiencia pública convocada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, la señora Malpartida relató ante miles de peruanos la tragedia ocurrida a su hijo Abel Malpartida Páez.

Como integrantes del proyecto fotográfico de la CVR, asistimos a escucharla: “El día 28 de julio, mi hijo Jaime bajó a comprar el diario *La República*. Como no regresaba, mi esposo y yo fuimos a buscarlo. Lo encontramos con el diario en las manos, con la mirada perdida. Yo me acerqué y vi la más terrible foto que jamás pude imaginar. La cabeza cercenada de mi hijo [Abel]”.

Hasta hoy sus palabras resuenan en nuestra memoria.

Abel Malpartida Páez, estudiante universitario, murió dinamitado por miembros de la Marina de Guerra del Perú el 26 de julio de 1989. Una imagen que ocupó las primeras planas de los diarios limeños, su cabeza en medio de un solitario arenal, no podía ser más desoladora.

A quienes teníamos el encargo de construir con fotografías un memorial sobre los veinte años de guerra, el testimonio de Martha Páez nos planteó una interrogante que resultó un complicado desafío: ¿cómo elaborar la memoria visual de ese tiempo sin sembrar más desolación y terror, sin alimentar el resentimiento en una población traumatizada y dolida?

Los peruanos necesitábamos una “casa de la verdad”. No un lugar que ofreciera una exhibición fotográfica del terror, sino uno que proporcionara un espacio reparador y de reflexión. Mediante el lenguaje fotográfico, la edición y distribución de imágenes, la museografía y el montaje, tal lugar, paradójicamente, debía ser un contenedor del dolor y, a la vez, atraer al visitante y sostenerlo, en su vulnerabilidad y su miedo, durante su confrontación con el horror vivido en el pasado.

Se trataba, en resumidas cuentas, de hacer del arte un paliativo contra el dolor; de combinar la estética y la historia para evocar una respuesta de compasión, de solidaridad, de reconstrucción, de vida.

¿Cómo se construyó Yuyanapaq. Para recordar”?

La CVR se valió de la palabra viva de las víctimas como principal herramienta de investigación; sin embargo, sus miembros exploraron todos los caminos que pudieran llevar al conocimiento de la verdad. En esta búsqueda, el área de Comunicaciones e Impacto Público de la CVR encontró en las imágenes un invaluable mecanismo de recuperación de la memoria visual.

Durante más de un año, un equipo de cuatro editores recorrimos el Perú buscando imágenes que mostraran un panorama de la violencia a nivel nacional. Provistos de una cronología básica sobre los hechos que marcaron el conflicto armado interno, visitamos noventa archivos fotográficos de reporteros independientes, diarios, revistas, agencias extranjeras de noticias, familias, iglesias, instituciones policiales y militares e instituciones de derechos humanos. Este triste viaje, además de proveernos imágenes de los hechos registrados por la historia oficial, nos permitió plantear una reconstrucción visual desde lo que pudieron haber sentido las personas retratadas en las fotos encontradas.

El resultado de esta exhaustiva búsqueda nos llevó a crear el Banco de Imágenes de la CVR, con más de 1,600 fotografías que hablan sobre la violencia, la indiferencia, la fragmentación y el dolor. De este archivo seleccionamos las 300 imágenes que se mostraron posteriormente en *Yuyanapaq. Para recordar*. Durante el proceso de selección,

que resultó desolador, las imágenes nos acompañaron en la mente sin descanso. Habíamos confrontado sin tregua la crueldad de la que los seres humanos somos capaces.

Durante veinte años los peruanos nos acostumbramos a primeras planas de horror. Cada mañana los titulares y las fotografías contaban historias de desaliento. En general, nos convertimos en una nación cansada, que en muchos casos ya no quería saber. Nuestro conocimiento era fragmentado, a veces equivocado y en muchos casos hasta nulo. El informe final de la CVR nos dice: “[...] el Perú rural, andino y selvático, quechua y asháninka, campesino, pobre y con escasa instrucción formal se desangró durante años sin que el resto de la nación se percatara de la verdadera dimensión de la tragedia de ese *pueblo ajeno dentro del Perú*”, como lo llamó Primitivo Quispe, de Ayacucho, en una Audiencia Pública del año 2002.

Dos encuentros nos enriquecieron mucho durante el prolongado proceso de edición. El primero fue el conversatorio “Testigos de la Verdad”, un acto público que convocó a los autores de las imágenes para que narraran sus experiencias como testigos y a veces víctimas de la guerra. En aquella ocasión, Jaime Rázuri, fotógrafo de la Agencia France Presse, declaró: “Llegamos a vivir las coberturas de una manera rutinaria, tanto como cotidiana se había vuelto la violencia misma [...]. El respeto por el sufrimiento del otro solo se conoce cuando el lente fotográfico se ablanda y la cámara deja de ser una forma de vendarse los ojos que tenemos en el corazón. Cada muerte vista y fotografiada es la de uno mismo en este camino de sensibilización. De pronto encontramos que la única manera de cambiar lo que estamos presenciando, es llevando estas fotos hasta el final, a que cumplan su cometido: que sean vistas”.

Paralelamente, conscientes de que las heridas de la guerra estaban aún muy frescas en nuestros recuerdos, y teniendo siempre presente el testimonio de la señora Páez, entrevistamos de manera privada a familiares de las víctimas de la violencia para decidir con ellos hasta qué punto *Yuyanapaq*. *Para recordar* debía y/o podía mostrar las terribles imágenes que teníamos en nuestras manos. Finalmente, sólo seis de las 300 fotografías de la exhibición nos enfrentaron de una manera cruda a la imagen de la muerte.

Desde un inicio concebimos *Yuyanapaq. Para recordar* como una exposición que se debía exhibir en un espacio al que todos los peruanos sintieran que tenían acceso; queríamos una *casa abierta para todos*. Durante seis meses recorrimos Lima y visitamos más de 30 propiedades sin mucha suerte, hasta que encontramos un contenedor adecuado para la muestra: la Casa Riva-Agüero. Se trataba de una casa-rancho ubicada frente al mar de Chorrillos, construida en la primera mitad del siglo XX, con 27 salas interconectadas que permitían plantear un recorrido y que, además, tenía una característica muy especial: estaba derruida.

Durante un siglo, dos sismos, la humedad limeña y el abandono temporal dejaron huellas en este lugar. La casa nos hablaba. Sus paredes y estructuras contaban una historia que nos permitió crear una analogía entre ella y la sociedad peruana. Meses después, los documentos gráficos colocados en sus muros semiderruidos reafirmaban el deterioro de una morada mayor: el país entero. Tanto la casa como el Perú habían sufrido y ahora se encontraban en un lento proceso de sanación.

Telas blancas y semitransparentes acompañaron el recorrido de la muestra, dejando ver zonas destruidas de la casa o imágenes como el sublime retrato de María Elena Moyano llevando en brazos a su bebe. Se crearon así no solo dimensiones distintas en los espacios físicos y en el tiempo –paralelos entre el pasado y el presente– sino entre la destrucción y la sanación. A nivel museográfico, tanto las texturas y los materiales como el deterioro natural de la casa se convirtieron en parte de la instalación y en símbolos de un país sufrido y en camino a la recuperación.

Pisos de tierra y gruesas paredes de adobe fueron el marco para fotografías de masacres y asesinatos en las zonas más pobres de la sierra, donde se desarrollaron los primeros años del conflicto armado interno. Imágenes y texturas de la casa se fusionaban logrando que el visitante se transportara a pueblos alejados y solitarios de nuestra sierra. Finalmente, entre mármoles y azulejos, se encontraban las imágenes de modernos edificios derruidos por

coches-bomba, marchas universitarias y detenciones forzadas en la urbe limeña. Después de recorrer todas las salas y viajar a través de 20 años de imágenes, el visitante dejaba la casa por la puerta principal: tras el sufrimiento que había recorrido y revivido, tenía ahora, frente a él, en la calma de la bahía de Lima un espacio para reflexionar.

Nuestro punto de partida para decidir el contenido de las salas de la exhibición fue el resultado de la investigación misma. Por un lado, no podíamos narrar historias que no hubieran sido fotografiadas; y por otro, las imágenes hablaban por sí solas. Las gran cantidad de fotos de viudas, huérfanos, cárceles, rondas campesinas o universidades nos llevó a organizar salas temáticas. Para decidir el orden del recorrido general de la muestra y la ubicación de casos como Uchuraccay, Molinos, Barrios Altos o Tarata nos basamos en las investigaciones del Área de Reconstrucción Histórica de la CVR que habían dividido en 5 periodos los 20 años de la guerra. Estos periodos y hechos –distribuidos en 27 salas– nos brindaron un recorrido con un sentido cronológico en el que ningún hecho estaba aislado del otro, y nuestra historia se entendía como un largo y doloroso proceso.

Dos de esas 27 salas se pensaron expresamente para dignificar y otorgar la palabra a nuestras víctimas: la sala “Homenaje”, donde 11 fotografías, la mayor parte de ellas inéditas y de personas desconocidas, buscaban transmitir al visitante los sentimientos que acompañaron a las víctimas durante los años de violencia; y la última sala, que llamamos “Testimonios”, donde, al entrar, el visitante escuchaba una mezcla de voces discordes, una cacofonía que representaba a las miles de personas que clamaron y claman aún por sus familiares, pidiendo justicia. Ahí, seis fotos carnet de víctimas, ampliadas a escala humana y suspendidas en cajas, colgaban del techo. Solo cuando el visitante se acercaba a cada rostro y pegaba el suyo propio a la caja podía escuchar la voz de un familiar de la víctima narrando en una audiencia pública cómo perdió a su ser querido. El visitante podía encontrar la imagen del rostro de Abel vivo y al mismo tiempo escuchar la voz de Martha, su madre, narrando el dolor de su pérdida. Cada rostro nos miraba e interpelaba: un estudiante, una profesora, un alcalde, un líder popular y un ama de casa nos preguntaban por qué los peruanos no tuvimos piedad ni respeto por la vida de otros peruanos.

Después de su primera visita a *Yuyanapaq*, el psicoanalista Jorge Bruce escribió: “Pocas veces en la vida se tiene la oportunidad de salir de una exposición con la convicción de haberse enriquecido de una manera tan profunda y significativa. [...] Eso es la catarsis: una purificación del alma atribulada a través de la rememoración y la comprensión”.

Una visitante, Alejandra Vélez Niembro-Prieto, envió una carta a la revista *Somos*. “Salí dos horas más tarde, con un nudo en la garganta y con el corazón mil veces más pesado. Vi una realidad de la cual no tenía ni la menor idea. A pesar de residir aquí, nunca escuché sobre esto, y nunca me lo hubiera imaginado. Nunca me di cuenta de la magnitud del problema, ni del dolor”, dejó escrito allí.

Al abrir sus puertas el 9 de agosto del 2003, *Yuyanapaq. Para recordar*, logró generar expectativas acerca del Informe Final que la CVR presentaría tres semanas más tarde. Mostrando documentos irrefutables del horror vivido durante el periodo de conflicto armado interno, la exhibición se constituyó en una suerte de versión visual del informe final de la CVR.

Visitada por más de 200 mil personas de diversas posturas políticas, orígenes sociales y culturales, incluyendo víctimas y perpetradores, la muestra ayudó a redefinir y construir una memoria común compartida motivando a la sociedad a confrontar y a hablar de su pasado.

En marzo de 2005, 19 meses después, la muestra cierra sus puertas en la Casa Riva Agüero y se reabre en Julio de 2006 en el Museo de la Nación en otro momento de nuestra realidad nacional.

Dos nuevos espacios dan cuenta de que el tiempo ha pasado. Estos son los siete muros que presentan las conclusiones más importantes del Informe Final de la CVR y una última sala que contiene en sus paredes algunas de las reflexiones escritas en los cuadernos de visita, que recogían los comentarios de los visitantes de la primera exhibición. Esta sala cierra la

exhibición y permite un espacio de descanso y reflexión. En los cuadernos de visita las palabras que continuamente se repiten son perdón, verdad, justicia y reconciliación.

Leyendo estos cuadernos podemos afirmar que Yuyanapaq trasciende la recuperación de la memoria y la reconstrucción de nuestra historia. Creemos que sus imágenes nos permiten una comprensión del dolor ajeno como si fuera propio. Nos permiten también establecer esa corriente compasiva en el mejor sentido del término, entre aquella gente que sufrió tanto y esa gran cantidad de peruanos que permanecemos de algún modo distantes a ese dolor.

Durante los años posteriores a la creación de Yuyanapaq hemos acompañado a testigos directos de la violencia a visitar la muestra. Permítanme contarles pequeñísimos extractos de algunas conversaciones realizadas al final del recorrido.

- Sra. Gloria Trelles de Mendivil, madre del periodista Jorge Luis Mendivil fallecido en Ucchurraccay:

“Nunca vi a mi hijo fallecido. La última vez que lo he visto ha sido cuando lo he visto salir sano y vivo caminando de mi casa y luego lo han traído en un cajón soldado, sellado...hubiera querido por lo menos verlo, aunque sea muerto pero verlo por última vez. Por eso he venido aquí. Para verlo. Me da dolor pero también me da un poco de tranquilidad.”---nos dice después de ver por primera la foto inédita de los cuerpos de las víctimas de Uchuraccay.

-Gladys Canales salió libre el 31 de mayo de 2001 después de haber estado injustamente recluida 8 años en un penal de máxima seguridad, con un régimen durísimo de 23 horas y media en una celda, media hora de patio.

“He estado varias veces en Yuyanapaq. Dentro de mi guardaba algo así como saber si es cierto lo que he vivido porque muchas veces me parece como un mal sueño, una pesadilla. Pero salí bien, salí fortalecida. Todo lo que he visto ha sido real, esas fotos son una realidad que todos deben ver.”

-Raida Condor, madre de Armando Amaro, uno de los nueve estudiantes de La Cantuta asesinados el 18 de julio de 1992 nos dice como primer comentario y ante nuestra sorpresa: “Esto es lindo”.

Nos queda concluir que el arte y la fotografía sublimiza aquello que en principio es extremadamente repulsivo o angustioso y doloroso. Al ser presentado en una forma más tolerable las personas pueden relacionarse con menos apremio con acontecimientos, con experiencias, con recuerdos que de otro modo preferirían negar.

El centro de información para la memoria colectiva y los derechos humanos de la Defensoría del Pueblo que tiene como misión preservar la información reunida por la CVR y garantizar su acceso y difusión a toda la sociedad actualmente tiene registrado más de 120 prestamos de 4 muestras itinerantes de Yuyanapaq a nivel nacional e internacional.

Yuyanapaq fue la primera reparación moral y simbólica que la sociedad civil construyó, pero ahora existen 113 sitios de memoria, espacios de conmemoración, museos y monumentos que se han levantado por iniciativa de las víctimas, organizaciones populares, asociaciones de derechos humanos y el estado.

Estos espacios, creados a partir de experiencias traumáticas, se convierten en un testimonio, una simbolización y una transformación de una experiencia de dolor. Ellos permiten la reconstrucción de una memoria fragmentada y débil dando paso a un discurso menos doloroso que los hechos que lo originaron, más lucido y con la conciencia de constituir un primer estadio de sanación.

Siete años después podemos decir hay fotos que ya no se borrarán de nuestra memoria, como esa pequeñita foto sostenida por la mano de una mujer fuerte que está buscando a su esposo y no tiene otra pista, otra huella, que esa foto carnet.