

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA VISUAL



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

**Uchuraccay, la transtemporalidad del dolor desde el
ensayo fotográfico documental**

Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología Visual que presenta:

Franz Renzo Krajnik Baquerizo

Miembros del Jurado:

María Eugenia Ulfe (asesora)

Rocío Trinidad

Alonso Quinteros

Lima, mayo 2017



ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: UCHURACCAY EN EL CONFLICTO

- 1.1. Antecedentes
 - 1.1.1. Ayacucho y la imagen del antes
 - 1.1.2. Uchuraccay y la palabra del antes
- 1.2. Terror en tiempos de odio
 - 1.2.1. Uchuraccay y el inicio del caos
 - 1.2.2. La matanza de los periodistas
 - 1.2.3. Los 135 campesinos asesinados
- 1.3. Éxodo y retorno

CAPÍTULO II: MEMORIA, TRANSTIEMPO Y MIRADA FOTOGRÁFICA

- 2.1. El tiempo en el mundo andino
 - 2.1.1. La muerte y su relación con el tiempo
- 2.2. El carácter transtemporal del dolor
 - 2.2.1. Construcción de memoria en Uchuraccay
- 2.3. ¿Cómo es mirado Uchuraccay desde la fotografía?
 - 2.3.1. El momento intersticial y la mirada fotográfica

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA DE UN ENSAYO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

- 3.1. Las relaciones de la cámara
- 3.2. Construcción y edición del ensayo fotográfico
- 3.3. Exposición fotográfica y diálogo de miradas
- 3.4. Artesanía del libro fotográfico
- 3.5. Propuesta museográfica en galería de arte

REFLEXIONES FINALES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

PRODUCTO VISUAL: FOTOLIBRO UCHURACCAY KRAJNIK

INTRODUCCIÓN

No es fácil hablar de Uchuraccay cuando, sin importar lo que se diga, siempre se corre el riesgo de herir susceptibilidades, pues constituye un capítulo abierto en la historia sobre el conflicto armado interno que enlutó al Perú entre 1980 y 2000. Además es necesario precisar que el Uchuraccay de esta historia será diferente para cada lector que invierta su tiempo en estas páginas. El Uchuraccay de una generación no será igual al de otra, así como el de los pobladores no será el mismo que el de los familiares de los periodistas, sin embargo cada experiencia contiene un fragmento de verdad que será, en el mejor de los casos, la verdad exponencial de su propia vivencia. No se trata entonces de hallar una verdad absoluta sobre los diversos hechos ocurridos en Uchuraccay sino de observar qué se ha hecho con ese fragmento que cada grupo humano ha conservado para sí.

Elegir este camino implica renunciar a la pregunta inicial que muchos podríamos hacernos al pensar en Uchuraccay, es decir preguntarnos por los sucesos de aquel 26 de enero de 1983, donde ocho periodistas, junto con un guía y un poblador, fueron asesinados a manos de los pobladores. Este planteamiento resulta válido si partimos de una motivación preocupada en el hallazgo de datos históricos perdidos, sin embargo, el alcance de este cuestionamiento resulta pobre en el tiempo y reduce la historia a un solo hecho, proyectándolo peligrosamente como un todo cerrado, donde no existe cabida para concebir la memoria como un proceso vivo y activo. Por el contrario, se debe abrir el espectro a cuestionamientos más profundos sobre los efectos de la violencia a través del tiempo, aquello invita necesariamente a deconstruir el imaginario social creado en torno a Uchuraccay y permite observar detenidamente las consecuencias del conflicto como un proceso experimentado en la vida cotidiana de sus protagonistas.

Si algo debemos aprender de un tiempo siniestro en el que el Perú estuvo sometido a una violencia exacerbada y por demás absurda en la que hubieron más de 69 mil muertos y desaparecidos en todo el país (CVR 2003), es que no estamos aislados de nuestra historia, las memorias evolucionan y se transforman en el constante movimiento del tiempo en el que las formas del recuerdo generan discursos específicos que negocian espacios públicos para ser legitimados. Este es el caso de Uchuraccay, donde 135 campesinos fueron asesinados¹ por el PCP-Sendero Luminoso y las fuerzas militares en los meses y años siguientes a la matanza de los periodistas, provocando el éxodo de más de 300 pobladores y diez años de exilio. Desde su retorno en 1993, los pobladores de Uchuraccay han elegido la memoria como eje de la reconstrucción de su comunidad, probando que no se hayan estancados en el esencialismo tanático desde el cual muchas veces se les ha definido desde el periodismo y las ciencias sociales.

En Uchuraccay la experiencia dolorosa de la época de violencia es recogida y utilizada en las nuevas narrativas sobre el conflicto, las cuales forman parte de una disputa de memorias que buscan ser escuchadas y reconocidas como tales. Es a través de estos discursos que identificamos un entrelazamiento de tiempos donde el dolor adquiere un carácter transtemporal que le permite transitar por la vida de los pobladores a través de la memoria. Cabe preguntarnos entonces ¿cómo se (con)vive con el dolor de la ausencia y qué mecanismos son utilizados por los pobladores en las negociaciones por legitimar su memoria? Los alcances de estas primeras interrogantes nos llevarán a establecer una conexión entre pasado y presente, donde la muerte es convertida en insumo de la edificación de la vida, trascendiendo la categoría de víctimas en el ejercicio de su ciudadanía. En palabras más poéticas, la oscuridad del pasado es ahora la luz que alumbra su camino.

¹ En el capítulo sobre Uchuraccay del Informe Final de la CVR (Tomo V) se encuentra una lista con los 135 nombres de los pobladores de Uchuraccay asesinados en medio de dos fuegos, esta lista fue hecha por los propios pobladores y entregada a la Comisión en 2002.

En este sentido se proponen tres acercamientos al tema que son desarrollados a lo largo de los tres capítulos que componen esta investigación, el primer capítulo lo componen, cronológicamente, los diversos sucesos ocurridos en Uchuraccay desde una aproximación histórica que intenta subsanar los vacíos existentes en la literatura hallada sobre violencia, éxodo y retorno en Uchuraccay. El segundo capítulo representa un ejercicio de reflexión que explora los tres ejes conceptuales involucrados en el trabajo de la memoria: 1) el significado del tiempo y la muerte para Uchuraccay y el mundo andino, 2) el dolor y su tránsito por la memoria en los pobladores retornantes y, 3) la posición que toma esta investigación en el espectro de lo fotográfico, que servirá de base para el tercer capítulo, el cual desarrolla una propuesta metodológica desde la etnografía visual, utilizando la fotografía documental como activador de la memoria en la construcción de un ensayo fotográfico y su presentación como libro, el cual conforma el producto visual de esta investigación. Para ello se han realizado dos niveles de entrevistas desde la foto elicitación: entrevistas a pobladores de Uchuraccay (anexo 1), las cuales revelan nuevos testimonios sobre el conflicto y nuevas formas de enfrentarse al actual contexto sociopolítico; y entrevistas/asesorías con especialistas de la fotografía y las artes, tanto nacionales (anexo 2) como internacionales (anexo 3), para guiar la construcción narrativa que finalmente tomará el documento visual.

Es a través de la propia naturaleza de la fotografía, la cual registra la luz y la ausencia de ella, y su capacidad discursiva, que se ha tomado una postura que parte del nuevo documentalismo fotográfico², el cual adhiere un gran componente subjetivo en la construcción de la narrativa visual proponiendo una visión personal de Uchuraccay, que a su vez propicia el diálogo de miradas a través de la reinterpretación y apropiación del sentido de las imágenes. El documento visual que acompaña esta investigación establece un recorrido anacrónico que intenta desmontar el imaginario colectivo creando en torno a Uchuraccay llenando aquellos

² El neodocumentalismo fotográfico aparece con *Los Americanos* de Robert Frank (1958) e influenció a toda una nueva generación de fotógrafos como Diane Arbus, Gary Winogrand y Lee Friedlander, quienes retrataron la sociedad desde una perspectiva muy personal.

vacíos con imágenes que permitan repensar la historia de esta comunidad desde una memoria viva que, a través de su tránsito por el tiempo, nos permita observar al Uchuraccay de hoy.

Ya que las discusiones sobre memoria raras veces pueden hacerse desde afuera, sin incorporar la propia experiencia, creencias y emociones (Jelin 2012), es que todo el proceso de construcción y edición del producto visual está impulsado por una experiencia personal de dolor ante la ausencia de un ser amado y aunque las experiencias son muy distantes e incomparables en magnitud, es el proceso de búsqueda lo que resulta similar, una búsqueda por aprender cómo se convive con el dolor a través del tiempo y cómo se sanan aquellas heridas que están presentes en la memoria. Por lo que la experiencia de Uchuraccay resulta siendo una increíble lección de vida que a la vez hace del proyecto fotográfico una autoguía para enfrentar las propias penas y olvidos. En este sentido el libro fotográfico presentado habla del Uchuraccay del autor, pero también del autor a través de Uchuraccay, el cual utiliza los simbolismos del lenguaje visual para 'hablar' desde la fotografía.

En suma, esta investigación explora el carácter transtemporal del dolor en Uchuraccay, el cual al ser fotografiado, propone una forma de ver los procesos de duelo que son recogidos por la memoria para ser utilizados y resignificados en el contexto actual. Esta investigación intenta contribuir con los estudios de memoria sobre el conflicto armado interno desde una reflexión metodológica sobre la propia subjetividad del investigador y las negociaciones de las distintas miradas en el campo, en medio de la construcción de un documento visual que actualice la historia del conflicto y pueda brindar equilibrio a una historia que ha sido olvidada en los últimos treinta años.

Si bien el tema de Uchuraccay es abordado y discutido ampliamente en las ciencias sociales, el ángulo con el que ha sido estudiado por lo general toma como sujetos de estudio a los familiares de los periodistas fallecidos el 26 de enero de 1983, considerados como víctimas de la violencia política. Sin embargo esta investigación,

sin desmerecer el carácter de víctima de dichos familiares, visibiliza a aquellos actores que han permanecido ocultos bajo el ensordecedor ruido mediático de los periodistas asesinados, haciendo un intento por observar sus propios dolores respecto a la misma época. Por tal motivo esta investigación se sitúa en medio de una lucha por institucionalizar una memoria sobre los hechos ocurridos en Uchuraccay en la que tanto el Estado, como los familiares de los periodistas y el gremio de periodistas han ejercido un discurso sobre sus respectivas memorias, quedando pendiente un ejercicio del discurso proveniente de los mismos pobladores de Uchuraccay afectados también por la violencia política.

Para la antropología visual en específico, ésta investigación propone un desarrollo metodológico a partir de la fotografía como herramienta generadora de datos a través de la confrontación de miradas. Si hace más de una década la CVR utilizó la fotografía como evidenciador de la violencia y el dolor de la guerra interna, en este caso la fotografía es utilizada como mecanismo subjetivo que genera reflexiones en torno a la memoria que puedan ser objetivados en la disputa por la institucionalización de la memoria, considerando el carácter trastemporal del dolor como principal insumo del discurso.

"Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, si no ellos mismos... Lo que continua en la casa, es el sujeto del acto".

Cesar Vallejo, 1923.

CAPÍTULO I

UCHURACCAY EN EL CONFLICTO

1.1. Antecedentes

1.1.1. Ayacucho y la imagen del antes

Ubicado en la sierra sur del Perú, el departamento de Ayacucho fue el más golpeado durante la violencia política que azotó nuestro país entre 1980 y 2000 consignando más del 40% de las víctimas totales del conflicto, que en cálculos de la CVR son 26, 259 personas (CVR 2003) sobre todo en las zonas altoandinas de difícil acceso, puntos estratégicos desde donde el PCP-Sendero Luminoso instaló bases para controlar a las poblaciones más pobres del país. Sin embargo, la historia del Perú no comienza con el conflicto, hubo un antes que merece la pena observar para poder analizar con mayor detalle las consecuencias del conflicto y los cambios que se produjeron en esta región a partir de la década del ochenta.

En este punto nos apoyaremos en las fotografías legadas por Baldomero Alejos, fotógrafo huancavelicano radicado en Huamanga, capital del departamento de Ayacucho, quien desde 1924 retrató la sociedad ayacuchana hasta su muerte en 1976, poco antes del conflicto armado interno. Gracias a que en los últimos años los herederos de Alejos han invertido tiempo y dinero en conservar, seleccionar y exponer las obras³ de su predecesor es que podemos ahora darnos una idea de cómo fue retratada la complejidad de la sociedad Ayacuchana durante esos años. Basta con una revisión rápida de su obra para caer en cuenta de que no hay, a la mirada del fotógrafo, ningún rastro que nos pudiera parecer oscuro o con metáforas referidas a la violencia. Incluso la exposición fotográfica “Antes de la Tormenta” realizada póstumamente y curada por la editora Mayu Mohanna intenta mostrarnos una sociedad en progreso donde el desarrollo de la vida es el principal protagonista, una tras otra, las imágenes van construyendo esta propuesta dando a entender que los ayacuchanos no tenían ni idea del temporal que les esperaba doblando la esquina.



@ Archivo Baldomero Alejos

³ El Archivo Baldomero Alejos se ha expuesto en varios países de Latinoamérica y Europa y su Asociación Cultural, del mismo nombre, ha ganado en agosto de 2015 el premio Personalidad Meritoria de la Cultura, que entrega el Ministerio de Cultura.

Una de las fotografías que más me impresiona de dicha muestra es la de una mujer huamanguina sosteniendo un bebé desnudo en brazos, titulada: La mamá. La blusa de rosas, clásica de la zona, marca las diferenciaciones sociales representadas en las vestimentas detalladamente elaboradas, dicha pieza armoniza la postura de la mujer respecto al bebé, como presentándolo ante la sociedad que será algún día suya. Sin miedos y mirando directamente al objetivo de la cámara, la mujer rodea con sus manos al pequeño protegiéndolo, y aunque no se trate de una protección exagerada ante una amenaza, la postura sugiere un amor maternal en el que se da cuenta que ella ya no es la retratada, sino la acción de presentación de este nuevo integrante. Él, atento al mundo que lo rodea, alza la mirada y el brazo, como si se tratase de un saludo al nuevo mundo que hoy integra, sus ojos abiertos y curiosos nos resumen aquella esperanza que solo se tiene cuando aún empieza la vida. En suma, esta imagen representa aquella vida que se expande en el tiempo y nos hace preguntarnos quién será ese niño cuando crezca y cómo será el mundo en el que viva.

Por lo tanto, existe un tiempo presente y un tiempo futuro en la imagen de Alejos, la mujer, encuadrada en vertical, representa el tiempo presente de la sociedad ayacuchana, firme y en constante crecimiento, por otro lado el niño, en posición horizontal, representa aquella idea de futuro expectante y atrevida, ambos coexistiendo en el ahora pero con direcciones distintas donde se observa, en la relación madre-hijo, el acto generoso de entrega ante un mundo que tarde o temprano lo alejará de sus brazos.

Toda la obra de Alejos está cuidadosamente construida bajo un concepto progresista sobre los habitantes de la ciudad, al mismo estilo de Maximiliano Telésforo Vargas en Arequipa, Alejos buscaba mostrar la elegancia, pero sobretodo la dignidad que observaba en los personajes que fotografiaba, tal cual lo había hecho tiempo antes nuestro máximo referente Martín Chambi apoyado en la

creciente escuela cusqueña de principios del siglo XX, la cual consistía en la representación enaltecida de la figura indígena en el país.

De este modo Baldomero Alejos retrató por más de 50 años “una sociedad tradicional y compleja, de hacendados e indios, que se fue abriendo paso a la modernidad, al derrumbamiento de antiguas estructuras económicas y sociales, a la apertura al mestizaje y la democratización” (Archivo Alejos), de ahí la importancia y valor de su trabajo como documento visual que contribuye al análisis de la sociedad ayacuchana pre-conflicto y que ayuda a observar cómo se transforma la imagen de dicha sociedad con la llegada de Sendero Luminoso, y cuál es el referente de un tiempo sin violencia.

Un trabajo reciente que propone visualizar a parte de la sociedad ayacuchana antes de la violencia es el realizado por la antropóloga María Eugenia Ulfe en Huancasancos, quien recopila una serie de fotografías del archivo/álbum familiar de los propios pobladores que, a través de la foto elicitación, son utilizadas como vehículo para reconstruir la historia del pueblo a través de las nuevas miradas de los actuales pobladores. Las imágenes del pasado, al ser puestas nuevamente sobre la mesa, generan nuevos discursos sobre el presente, a la vez que cobran una nueva vida social que narra/oculta aspectos específicos de la sociedad. Este ejercicio reactualiza la imagen-objeto y le da una nueva vida en el presente, tal como volver a mirar las fotografías de Alejos.

Por lo tanto, visto a la luz de nuestro tiempo, la obra de Alejos cobra una nueva interpretación, aquel presente de Alejos no es solo nuestro pasado, sino también aquella esperanza de una nación futura en la que conceptos como modernidad y democracia son perseguidos e incluidos en el ejercicio discursivo de las generaciones de pobladores afectados por la violencia en medio del largo proceso de reconciliación. Sin embargo, aquello no ocurre de la misma manera en las poblaciones altoandinas más alejadas de la capital ayacuchana, donde la violencia no solo golpeó con más fuerza, sino que además, la ausencia de el Estado y del

foco público ha permitido que, al interpretarlas desde una mirada foránea, estas comunidades hallan sido ancladas en el tiempo a través de un discurso hegemónico que totaliza la violencia e intenta presentarla como una especie de herencia ancestral.

1.1.2. Uchuraccay y la palabra del antes

El informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay (Vargas Llosa, et al. 1983) nos habla de un pueblo inconexo, desprovisto de toda modernidad y estancado en el primitivismo irracional de un pueblo, por decir lo menos, fantástico. En el informe antropológico que acompaña el texto principal se esboza un intento por reconstruir aquella historia difusa de Uchuraccay colocándolos como herederos directos de la nación iquichana, nominándola como una “antigua tribu” perteneciente al reino de los Pokras como parte de la “Confederación Chanca”, quienes fueron conocidos como grandes guerreros al dar dura batalla al imperio incaico antes de la llegada de los españoles.

Sin embargo la historiadora Cecilia Méndez, quien motivada por esta increíble historia, fue en búsqueda de alguna prueba que diera fe de aquella relación de identidad pero no halló ni el rastro. Méndez cuenta que tras intensas jornadas de búsqueda en el Archivo de la Nación y otros repositorios sobre disputas de tierras y otros procedimientos donde se mencionara a los Iquichanos, se dio cuenta que “la ausencia de pistas era la pista” (Méndez, 2002). El nombre Iquicha, que rara vez se encontró en los archivos, hacía referencias vagas a extensiones geográficas de las punas de Huanta que más bien se definían desde el plano político antes que el geográfico, cultural o étnico.

“Sólo entonces me di cuenta de que la primera vez que el término ‘iquichano’ aparecía en los documentos era en el mismo contexto de la rebelión monarquista de 1826-1828. Era usado

por los rebeldes para designar a sus ejércitos, pero más profusamente por las autoridades para designar a los rebeldes” (Méndez 2002, 13).

Justamente el carácter ambiguo del término “iquichano” benefició a que el imaginario colectivo sobre esta supuesta localidad pueda prestarse a ser interpretado de manera abierta y desconectada a ubicaciones geográficas específicas. Así, para 1831 las aproximaciones a una definición sobre los iquichanos están relacionadas con connotaciones negativas como rebeldes, resistentes, traidores a la patria, bárbaros, etc. Términos que recoge luego la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay para contribuir al fortalecimiento de dichos supuestos en asociación con la historia reciente de aquellas zonas respecto a la resistencia al PCP-Sendero Luminoso a quienes habían declarado la guerra a inicios de 1983.

En este sentido la Comisión Vargas Llosa relanza un antiguo mito al que proclama como “moderno, racional y opuesto toda forma de indigenismo”(Vargas Llosa 1983), pero que sin embargo resulta siendo una visión arcaica definida por Méndez como una reelaboración de la menos confiable de las interpretaciones indigenistas sobre los iquichanos (Méndez 2002, 43), conceptualizando a los pobladores desde el “paradigma indigenista”, el cual se basa en un discurso que “esencializa las diferencias culturales presentando a los campesinos como reliquias vivientes de un pasado milenario” (CVR 2003).

Es precisamente este enfoque, asentado en las bases de una visión paternalista del Estado, el que enarbola una notable diferencia en el tratamiento de las partes involucradas reinterpretando, o malinterpretando, la distinción que hace Basadre sobre el Perú oficial y el Perú profundo, donde el oficial es para Vargas Llosa ese país modernizado, respetuoso de las leyes y las prácticas democráticas y en el que las fuerzas del orden juegan el rol de héroes protectores que “con todos los errores y abusos que hayan podido cometer, combaten en defensa del sistema

democrático” (Vargas Llosa et al. 1983:34); y donde el Perú profundo corresponde a la negación de lo primero en el que los pobladores de las zonas alto andinas “creen por su tradición, por su cultura, por las condiciones en que viven, por las prácticas cotidianas de su existencia que en esta lucha por la supervivencia todo vale y que se trata de matar primero o de morir”.

El uso que Vargas Llosa hace sobre el concepto acuñado por Basadre dista mucho del original, en *Perú, Problema y Posibilidad* (Basadre 1931) se propone definir al Perú como un país con dos niveles, uno oficial, conformado por el Estado; y otro profundo, la nación compuesta por su gente, donde la historia del Perú no es solo la historia del Estado sino también la de la nación (Mayer 1991).

Es a raíz de este tipo de omisiones, si se quiere, que la Comisión se permite formular la siguiente interrogante: “Es posible hacer aquellos distinguos jurídicos [sobre legalidad e ilegalidad], clara y precisamente establecidos por nuestra Constitución y nuestras leyes, ante hombres que viven en las condiciones de primitivismo, aislamiento y abandono de Uchuraccay? (Vargas Llosa et al. 1983:33). Este cuestionamiento estereotipado da pie al planteamiento de la existencia y uso de la llamada “ley consuetudinaria” en Uchuraccay para dar sentido a los hechos de muerte registrados el 26 de enero de 1983, una ley tradicional, arcaica, soterrada y a menudo en conflicto con el sistema jurídico occidentalizado aplicada desde tiempos inmemoriales.

En este sentido la historia corrobora diversos acontecimientos en los que es aplicada esta práctica de autodefensa como último recurso en situaciones de ausencia del Estado y en el que, a manera de ajusticiamiento, los “varayocs” o autoridades locales encabezan juicios populares con la participación de toda la comunidad, sin embargo esta suposición de la Comisión no es aplicable para nuestro caso de estudio ya que no se realizó ningún juicio popular en Uchuraccay que decidiera dar muerte a los periodistas, sino más bien el encuentro fue sorprendente y abrupto.

“Los comuneros de Uchuraccay dicen haber hecho juicios populares contra personas a quienes ellos acusaron de ser terroristas, antes y después de los sucesos de los periodistas; y los acusados han tenido la oportunidad de defenderse de los cargos que les hicieran. En cambio, a los periodistas se les trató de manera diferente”. (Mayer 1991)

Pero volvamos por un momento a esa “nación iquichana” de la que nos habla el Informe de los Sucesos de Uchuraccay y donde aquellos “bárbaros” pelaron incansables batallas siempre para el bando equivocado. De ahí nacen diversos mitos que han sido recogidos no solo por Vargas Llosa, sino también por los mismos descendientes “iquichanos”, como es el caso del héroe José Antonio Navala Huachaca, quien era un campesino indígena realista que luchó por la causa española enfrentándose a los independentistas cuzqueños en 1814. Para Yuri Antonio Huachaca, uno de los descendientes directos de su linaje y el primer contacto que me ayudó en mi camino a Uchuraccay, representa un orgullo tener en su historia familiar aquella sangre combatiente y rebelde, como lo manifiestan sus publicaciones en las redes sociales (ver anexo 6).

Así, es lógico suponer que mientras más se cuestione la identidad de los pobladores de las zonas alto andinas de Huanta en función a las leyendas de un pasado sangriento, más se irá nutriendo la construcción de un imaginario social sobre la versión que los pinta como grandes guerreros intransigentes que a su vez nutre la idea de Vargas Llosa, que se resume en que eran salvajes, violentos y capaces de todo, y que explica como si se tratase de un estudio científico-genético, y por consiguiente, hereditario para dar sentido a los acontecimientos que en realidad debieron pertenecer, como lo manifiesta Mayer, al ámbito criminalístico y forense. El hecho de que la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay estuviera compuesta por una serie de antropólogos y encabezada por un escritor, excelentísimo escritor, deja mucho que desear en cuanto a cómo se construyó la

idea del indígena desde un inicio y hasta qué punto somos permeables por la narración del mito Uchuraccay antes que de los sucesos en Uchuraccay.

Si repasamos nuevamente las fotografías de Baldomero Alejos, veremos que lo que para Vargas Llosa era una dicotomía, en Alejos se expresa como una convivencia. Al retratar a los indígenas con la misma dignidad que fotografía a los hacendados, terratenientes y gentes que pertenecían a la clases acomodadas ayacuchanas no solamente estaba registrando una sociedad compleja y llena de variantes, sino sobretodo, estaba proponiendo una mirada horizontal de aquella complejidad, es decir un Perú profundo que no es expresado en el atraso e ignorancia de sus poblaciones sino que por el contrario es expresado, siguiendo la definición de Basadre, en la coexistencia de sus partes como engranajes de un todo.

1.2. Terror en tiempos de odio

En el Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR 2003), Salomón Lerner Febres hace, en el prefacio, un llamado de atención sobre la cifra de muertos y desaparecidos entre 1980 y 2000. Un aproximado que supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado. Al mismo tiempo menciona que no tienen motivos para creer que esto se deba a un conflicto étnico, pero que sin embargo existió odio y desprecio desmedido sobretodo hacia las poblaciones más desposeídas del país por parte tanto de los grupos terroristas como de las fuerzas armadas.

La cifra, a pesar de haber sido cuestionada y minimizada por algunos sectores de la derecha peruana, da cuenta del tiempo visceralmente colérico y esencialmente fatal que atravesó nuestro país en esos años, un odio estructural que permitió sumir nuestra historia en la obscuridad del caos y el miedo. Aquel tiempo es definido por

Theidon (2004) como *Sasachakuy tiempo*⁴ refiriéndose a los años más difíciles del conflicto armado interno.

De la totalidad de las víctimas reportadas a la CVR el 75% de las víctimas fatales tenían el quechua u otras lenguas nativas como lengua natal (CVR 2003: conclusiones) es decir que gran parte del odio, y por consiguiente de los actos de violencia, fueron perpetrados en las poblaciones andinas, con mayor incidencia en la región centro-sur de nuestro país, compuesta por los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. De estos tres, la zona altoandina de Huanta, al norte del departamento de Ayacucho, es especialmente golpeada por la violencia ya que pretendía ser utilizada por el PCP-Sendero Luminoso como un corredor estratégico de conexión con el valle del río Apurímac y con los departamentos de Junín, Huancavelica y Cuzco.

Para inicios de la década de los ochenta Sendero Luminoso había declarado la guerra al Estado, una guerra sucia que consistía en usar la violencia como herramienta de una ideología radical basada en el pensamiento marxista leninista, al que le añadieron el “pensamiento Gonzalo” en alusión a su líder Abimael Guzmán o “Camarada Gonzalo”. Al inicio su estrategia en estas zonas se basó en disuadir a las poblaciones en la necesidad de un cambio político estructural donde la lucha tenía que empezar desde el campesinado, por lo que los senderistas llegaron para “concientizar a la gente e implantar la chispa revolucionaria” (Theidon, 2009) teniendo más o menos aceptación, sobretodo en zonas empobrecidas de la región al compartir el sentimiento de abandono y olvido por parte del Estado hacia sus poblaciones. Así lo cuenta Lurgio Gavilán en su valiente testimonio: “Así llegó SL a mi comunidad, como la lluvia buena; las primeras gotas de lluvia dieron esperanzas de vida, justicia social, pero las lluvias cada día se prolongaron y vino el miedo, porque las aguas comenzaron a destruir y limpiar todo lo viejo” (Gavilán, 2012).

⁴ Kimberly Theidon, en su libro *Entre Prójimos*, examina los testimonios del conflicto en el contexto del proceso de reconciliación en las zonas altas de Huanta

Al principio los senderistas realizaron ajusticiamientos en contra de hacendados explotadores y alcaldes corruptos, haciendo creer a los pobladores que ellos traerían al fin la justicia social, pero muy pronto el derramamiento de sangre se extendió y los métodos se violentaron más y se volvieron en contra de cualquier campesino que ose cuestionarlos, generando el rechazo de las poblaciones altoandinas, por ese motivo a fines de 1982 los pobladores de las alturas de Huanta empezaron a oponerse al PCP-SL al darse cuenta de sus estrategias violentistas, extremistas, abusivas y con un mensaje cargado de odio, por consiguiente se declararon en guerra contra ellos.

1.2.1. Uchuraccay y el inicio de caos

En zonas altas como Uchuraccay, a más de 4000 m.s.n.m, donde los senderistas habían incursionado a partir de 1981 haciéndose pasar por comerciantes, como lo relata el Informe de la CVR y es corroborado por diversos testimonios, el grupo armado había logrado conformar bases de apoyo establecidas en las faltas del Apu Razuhuillca bajo el mando de un foráneo que se hacía llamar “Martín”, con la participación de algunos comuneros y la profesora del colegio (CVR, 2003). Justo en ese momento las fuerzas policiales se concentraban en las capitales de provincia dejando desprotegidas las zonas altoandinas, hecho que fue aprovechado por los senderistas para dar marcha a su plan de conquista del corredor de penetración hacia la selva.

“Ha sido pues por una persona, que ha venido con agujas, botincitos, linternitas, pilitas y algunas cositas de venta, para el comercio que ofrecía a cada casa y al final cuando gana confianza recién se hace conocer que era Sendero” (entrevista a Joel Pacheco, Uchuraccay, 11 de octubre de 2013).

“Martín” había llegado a Uchuraccay visitando a Severino Huáscar Morales Ccente, a quien había conocido en la plaza de Huamanga mientras Severino buscaba un abogado para que le ayudara con un caso de robo de sus animales en la comunidad. “Aparece Martín con la venta de pimienta y otros condimentos para la cocina y se hacen amigos, él fue el primero que entró como Sendero y empezó a invitar a otros amigos, sobre todo a jóvenes” (entrevista a Alejandro Ccente, Huanta, 15 de octubre de 2013).

La tensión se elevó hacia octubre de 1982 cuando, a través de algunos pobladores como Severino Huáscar Morales (CVR, 2003), quien era comisario local del PCP SL, exigían a la población la participación en reuniones y escuelas de adoctrinamiento. Cuando se empezó a exigir que las mujeres asistieran a reuniones nocturnas los familiares se opusieron y luego de algunas discusiones capturaron y expulsaron a “Martín” junto a otros cinco jóvenes miembros de SL advirtiéndoles que no vuelvan más. “Aquí nosotros somos hombres pacíficos, trabajamos en la colectividad, si hay algún problema arreglamos entre nosotros”, cuenta Alejandro Ccente.

Hacia fines de noviembre es asesinado Alejandro Huamán, “el primer mártir en Uchuraccay” dice Alejandro Ccente, quien era presidente de la comunidad, y había manifestado abiertamente su rechazo a SL, ajusticiado por al arrancar y quemar una bandera roja que los terroristas habían colocado en un cerro cercano durante una fiesta. Este hecho generó una tensión que jamás habían experimentado en Uchuraccay y los terroristas sembraron el miedo en la población a través de amenazas de muerte a quien se atreviera a cuestionarlos. Lo mismo pasó en comunidades cercanas como Huaychao, donde presidente y teniente alcalde fueron asesinados en la plaza del pueblo.

El 31 de diciembre de 1982, en asamblea pública, se firma un acta en Uchuraccay donde la población entera declara en contra de Sendero Luminoso y, para inicios de 1983, la guerra entre las comunidades campesinas y SL era ya un hecho, incluso

una patrulla militar fue enviada a Uchuraccay estableciendo, en una asamblea obligatoria, que era necesario matar a los terroristas. “Maten a todos los que vengan a pie, esos son los “terrucos” y nada les pasará si los matan”. Así también lo han aprendido los pobladores que viven actualmente en Uchuraccay “Los sinchis dicen que iban a venir por el aire y sendero va a venir por tierra, los sinchis uniformados los terrucos no” (Entrevista a Alejandro Ccente, Uchuraccay, 12 de julio de 2012).

Así el 21 de enero los pobladores de la comunidad de Huaychao, a dos hora de camino de Uchuraccay, esperaron a una columna senderista que fue recibida con vítores y alabanzas al “camarada Gonzalo” para reunirse luego en la plaza donde asesinaron a siete miembros de sendero. Lo mismo ocurrió en Uchuraccay donde los pobladores dieron muerte a cinco senderistas como lo consta en los partes policiales del 22 de enero, a penas unos días antes de la llegada de los periodistas a la zona. Al respecto la CVR destaca la importancia de estos hechos para contextualizar el desconcierto que se estaba viviendo en dichas comunidades campesinas que habían decidido enfrentarse al terrorismo y critica al Informe Vargas Llosa por restarle importancia a estos hechos, a penas mencionados en el Informe de los Sucesos de Uchuraccay (CVR, 2003).

El 23 de enero la noticia del ajusticiamiento en Huaychao llegó a Lima a través de una conferencia de prensa del Jefe Político Militar de la Zona de Emergencia, general Roberto Clemente Noel Moral, dando cuenta de la matanza de siete terroristas; el mismo presidente de la República Fernando Belaúnde Terry saludó la acción violenta de los comuneros, aplaudiendo el hecho, justificando la matanza de los miembros de SL e instando a las comunidades campesinas a que se defiendan del enemigo. El actuar de los pobladores de Huaychao se convirtió en un acto heroico.

El rápido giro hacia la violencia se tornó en miedo por parte de los pobladores que esperaban una represalia de SL en cualquier momento. “Las autoridades de las comunidades coordinaron el patrullaje de la zona, estableciendo sistemas de

vigilancia desde las cumbres de los cerros, usando cornetillas como señal de alarma y pernoctando en las laderas de las montañas” (CVR, 2003). Pero el miedo pronto se tornó en caos cuando algunos comuneros acusaron a otros de apoyar a los senderistas y viceversa. “Todos eran sospechosos y la única forma de probar que no estabas con los terrucos era regalando aguardiente a la población, así todos se emborrachaban, así estábamos cuando llegaron los periodistas” (entrevista a Alejandro Ccente, Uchuraccay 12 de Julio de 2012).

La asociación que hacen los pobladores de la causa de sus males con el alcohol es tomada luego para expiar sus culpas en el absentismo religioso, como veremos más adelante, pero lo interesante aquí es que las características inhibitoras del consumo excesivo de alcohol forman parte del imaginario colectivo de causas probables de la matanza e intentan dar una respuesta a aquella reacción desmedida entre los mismos pobladores y hacia los periodistas. “Fortunato Gavilán y Silvio Chávez tenían fama de ser agresivos y muy violentos cuando consumían alcohol o chicha de molle, una tradicional bebida andina, y aquel día llevaban muchas horas consumiendo licor... Tanto defiendes a tu hijo, entonces paga dos arrobas de aguardiente para salvarlo” cuentan los hermanos Tipe sobre uno de los jóvenes comuneros acusado de pertenecer a SL. (Tipe 2015).

Así para la tarde del 26 de enero de 1981 se realizaban en Uchuraccay diversas actividades pese a la tensión que se vivía, la familia Gavilán Huaylla celebraba el cumpleaños de su patriarca, Lorenzo Figueroa pedía a su tío Ezequiel bautizar a su hijo y Paulino Figueroa esperaba el nacimiento de su primera hija (Tipe 2015). Todas y cada una de estas actividades venía acompañada de abundante aguardiente de caña. Mientras tanto ocho periodistas, seis de Lima y dos de Ayacucho, apresuraban paso para llegar a tiempo Huaychao, donde la noticia del asesinato de siete senderistas por parte de los pobladores había captado su máxima atención y su espíritu periodístico.

Lo que sucede luego es hartamente conocido y sin embargo aun muy confuso. Se han dado numerosas versiones sobre lo sucedido y cada investigación formula diversas hipótesis; iremos hilvanando en este caso algunas de ellas junto a algunos testimonios recogidos en el campo, teniendo en cuenta que lo más importante para esta investigación no es el cómo sucedieron las cosas un cierto día de enero, sino más bien lo que ese hecho desencadenó a lo largo de treinta años.

1.2.2. La matanza de los periodistas

Ya encaminados por la ruta que les había indicado el guía Juan Argumedo para llegar a Huaychao, los ocho periodistas: Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de El Diario de Marka, Jorge Luis Mendivil y Willy Retto de El Observador, Jorge Sedano de La República, Amador García de la revista Oiga y Octavio Infante del diario Noticias de Ayacucho. Bajaron por una quebrada hacia el poblado de Uchuraccay donde fueron interceptados por los pobladores gracias a un vigía que decidió tocar una corneta en señal de peligro. Los comuneros, que esperaban las represalias de SL en cualquier momento al verlos aun los lejos gritaban “¡Ya vienen!, ¡ya vienen!... ¡terroristas!” (Tipe 2015).

La Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay tiene la convicción absoluta de que los comuneros confundieron a los forasteros que se aproximaban con un destacamento de senderistas que venían, sin duda, a escarmentarlos por el linchamiento de varios de los suyos en esa misma comunidad en los días anteriores (Vargas Llosa 1983). Fue entonces que los acorralaron portando instrumentos de trabajo como armas de defensa: hachas, piedras, palos y sogas; en ese momento, y ante el creciente número de pobladores que acudieron a la zona, se genera, según los testimonios recogidos, un diálogo confuso iniciado por los comuneros en el que preguntaron por la identidad de los forasteros, “-nosotros somos periodistas- dijeron los periodistas, y los comuneros dijeron -no, ustedes son terroristas-, -no, somos

periodistas- respondieron ellos; -ah, son terroristas- dijeron los comuneros” (entrevista a Joel Pacheco, 11 de octubre de 2013).

Aunque la Comisión Vargas Llosa manifiesta que los periodistas debieron ser atacados “de improviso, masivamente, sin que mediara un diálogo previo” (Vargas Llosa, 1983:15), recientes investigaciones como la de los hermanos Víctor y Jaime Tipe corroboran lo que el testimonio del comunero Joel Pachero y tantos otros, que sí hubo diálogo pero que los comuneros no dieron crédito a la versión de los forasteros.

La tensión incrementó entre acusados y acusadores, y uno de los periodistas, Amador García, que era quechua hablante intentó explicar que en realidad eran periodistas, pero todo fue en vano, los ánimos se exacerbaron de tal modo que ya no había manera de entenderse. Los pobladores exigieron furiosamente a los periodistas que les muestren el contenido de sus maletas, Jorge Sedano se arrodilló y abrió su maletín en el que saltó a la vista la franela roja con la que envolvía sus equipos fotográficos (Tipe 2015). En ese momento todo explotó.

Irineo Ramos Huamán, un poblador conocido por ser problemático y violento, quien había llegado mareado por el alcohol, propinó el primer golpe con una especie de látigo con piedras en las puntas llamado ‘cocobolo’, éste impactó en la cabeza de Sedano y al instante brotó sangre. Irineo Ramos empezó a gritar a voz en cuello “¡terruco de mierda!, ¡terruco de mierda!...” y la violencia se desbordó. Dos de los periodistas intentaron responder los golpes y defender así Sedano, pero fue inútil, los pobladores se les abalanzaron sobre ellos golpeándolos brutalmente con los objetos que llevaban hasta darles muerte; mientras tanto el reportero gráfico Willy Retto, de El Observador, fotografiaba la terrible escena hasta que fuera alcanzado también por una piedra que impactó en la cámara, desenfocando su última toma.

El joven comunero Olimpio Gavilán, quien hablaba muy bien el castellano ya que había sido educado en Lima, al escuchar el barullo salió de la casa de su padre,

donde se celebraba un cumpleaños e intentó interceder por los periodistas que aún se encontraban con vida, pero lo acusaron de estar coludido y lo amenazaron a él también (entrevista a Alejandro Ccente). Los demás periodistas intentaban buscar refugio, sin embargo empezaron a lloverles piedras desde todos los frentes (Tipe 2015), todos y cada uno de ellos fueron perseguidos y golpeados hasta la muerte dejando sus rostros desfigurados en medio del festín de sangre.

Luego capturaron Juan Argumedo, el guía, quien fue acusado de ser terrorista y corrió la misma suerte, así mismo le pasó a Severino Morales quién fue acusado de apoyar a SL. Hacia el fin de la tarde los restos de los ocho periodistas fueron desvestidos hasta quedar en ropa interior y sepultados de a dos en cuatro tumbas improvisadas que cavaron cerca de la colina por donde habían bajado, en el lugar que ahora es el mausoleo de los periodistas. Había oscurecido ya. Este hecho es recordado por los pobladores aún hoy, a más de treinta años de lo ocurrido y ha sido contado de una generación a otra reconstruyendo, modificando y adaptando el cómo ocurrieron los hechos.

El sábado 29 de enero llega la noticia de la matanza a Lima y al día siguiente todos los diarios relataban las versiones del asesinato de periodistas, pronto se volvió noticia mundial que el New York Times tituló en su portada como *"Inquest in the Andes"* (ver anexo 4). El presidente Fernando Belaúnde formó una comisión integrada por diversos antropólogos al mando del escritor Mario Vargas Llosa quienes tenían un mes de plazo para investigar y presentar sus conclusiones.

1.2.3. Los 135 campesinos asesinados

Luego de la aparatosa noticia de la matanza y la presentación del informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay, todos los medios locales e internacionales ensayaban su propia versión de lo sucedido, sobretodo al encontrarse los rollos de la película fotográfica del periodista Willy Retto, semanas

después del incidente. Durante meses, y años, las discusiones sobre Uchuraccay giraron en torno a qué había ocurrido aquel 26 de enero con los periodistas asesinados y en qué condiciones se habría producido tal incidente. Tales discusiones no tomaron en cuenta, quizá por la misma estridencia del caso de los periodistas, que Uchuraccay seguía existiendo más allá del 26 de enero de 1983. Sin embargo la historia de muerte no quedó ahí, hubieron 135 campesinos asesinados en Uchuraccay que fueron registrados y por lo tanto no se consideraron en los discursos sobre Uchuraccay.

En el censo de 1981, Uchuraccay tenía 470 habitantes, de los cuales tres fueron enjuiciados y encarcelados por los hechos ocurridos el 26 de enero, sin embargo toda la comunidad fue señalada y perseguida como asesinos⁵, generando una serie de acciones de venganza en nombre de la justicia. Es así que a partir de mayo de 1983, a solo cuatro meses de la matanza de los periodistas, “cuando ya nadie se acordaba de Uchuraccay” (entrevista a Alejandro Ccente), ingresó nuevamente el PCP-Sendero Luminoso en repetidas oportunidades para tomar venganza por los hechos ocurridos contra los periodistas. “¿Quiénes han matado?, entraban diciendo los senderistas”, así describe Severino Huaylla, teniente alcalde de Uchuraccay, la situación posterior a la matanza de los periodistas, donde los miembros de Sendero Luminoso llegaban a “tomar venganza en nombre de los periodistas” (entrevista a Alejandro Ccente, Huanta 15 de octubre de 2013).

Según el informe final de la Comisión del Verdad y Reconciliación, la madrugada del 20 de mayo de 1983 el PCP-Sendero Luminoso ingresa a Uchuraccay y, aprovechando los preparativos para la fiesta del Espíritu Santo, asesina alrededor de 20 pobladores. A la medianoche del 16 de julio de ese mismo año, otra incursión senderista asesina a otros 20 pobladores al concluir la fiesta del Carmen. El 01 de octubre, una delegación policial encuentra varias casas quemadas y abandonadas debido a los ataques de SL. La nochebuena de ese año, Sendero realiza una nueva

⁵ Muchos de los pobladores entrevistados mencionaron que en ese tiempo, cuando iban a otras comunidades les decían “asesinos de periodistas”, lo que ocasionó que varios negaran o cambiaran su identidad por temor a las represalias.

incursión emboscando a 40 pobladores en la escuela del pueblo, de los cuales llama por lista a seis, quienes eran líderes locales, acribillándolos a quemarropa y quemando más casas del pueblo. Durante todo el año siguiente la comunidad es atacada en repetidas oportunidades, tanto por SL. como por militares y rondas campesinas de comunidades vecinas, Uchuraccay se encontraba entre dos fuegos y cerca de un tercio de su población fue asesinada.

Recién en 2002 se contabilizó a los pobladores muertos y el resultado fue una lista entregada ese año a la CVR con los nombres y apellidos de 135 campesinos asesinados durante la década de los ochenta, que fue publicada en el capítulo que el informe CVR le dedica a Uchuraccay (Ver anexo 5). Sin embargo estos nombres permanecen opacados en los diversos discursos sobre Uchuraccay en los que se ha priorizado el drama de los periodistas, y su legítima calidad de víctimas, ante el drama de los pobladores.

Más adelante veremos cómo estos nombres, a pesar de no formar parte de los discursos nacionales sobre los hechos ocurridos en Uchuraccay, son para sus familiares parte fundamental de la construcción de memoria sobre la época de violencia que invadió su comunidad y cómo se establecen nuevas narrativas de la violencia a través de ese drama. Por el momento analicemos las consecuencias directas de las diversas incursiones de Sendero Luminoso, las FF.AA. y las rondas campesinas que dieron como resultado el despoblamiento de Uchuraccay.

1.3. Éxodo y retorno

Contrario a lo que concluye la comisión Vargas Llosa, donde se menciona que los pobladores no tenían idea de los conceptos de legalidad estatal y por tanto tomaban la ley en sus manos, se sabe que los pobladores solicitaron ayuda de las Fuerzas Armadas y policiales, a quienes buscaron en repetidas oportunidades en distritos como Tambo y Huanta, donde se habían instalado bases militares. Este es el caso

del poblador Daniel Chocce Ayala, quien al regresar de pedir a los militares de Tambo que instalen también una base en Uchuraccay, fue acusado por Sendero Luminoso de ser un *Yana Uma*, un colaborador de los “cabezas negras”, como llamaban los senderistas a los militares, y fue asesinado de un tiro en la cabeza el 24 de diciembre de 1983, junto a otras cinco personas. La situación se agravó cuando los militares, que ingresaron en repetidas oportunidades a partir de 1984 (CVR 2003), también azuzaron a la población, cometiendo abusos y asesinando a todo aquel que les pareciese sospechoso de tener vínculos con los terroristas.

Durante 1984 el caos y el miedo que se vivió en Uchuraccay impulsó a sus pobladores a esconderse en las cuevas de los cerros aledaños como El Polvorín, Lima Lima y Buena Vista para proteger sus vidas. “Al principio solo íbamos de noche a dormir, pero luego tuvimos que escondernos en las cuevas también durante el día, ya vivíamos ahí” (entrevista a Alejandro Ccente, Huanta, 15 de octubre de 2013). Pero esconderse no fue suficiente, Uchuraccay era perseguido por ambos bandos y solo era cuestión de tiempo para que alguno de ellos los encuentre, incluso algunos comuneros perdieron la vida en los lugares donde se ocultaban (Hosoya 2004). “Casi la última matanza, fue en Llactapata, arriba de la laguna, justo el helicóptero aparece en la parte baja y la gente escapaba hacia lo alto. El helicóptero se sentó casi al borde de la laguna y de ahí dio muerte a todos los que alcanzó, como a 18 personas, mayormente niños y mujeres porque los varoncitos se escaparon atrás de la cumbre. Eso ha pasado”. (entrevista a Alejandro Ccente, Huanta, 15 de octubre de 2013).

Este testimonio deja en claro el alto riesgo que significaba vivir en Uchuraccay y porqué los pobladores debieron buscar la manera de escapar definitivamente de la zona, lo que también representaba una acción de peligro al exponer sus vidas en los caminos entre las montañas que conducen a otras comunidades ya que Sendero Luminoso controlaba esas vías. Muchos se fueron llevando solamente lo que traían puesto, dejaron sus casas, animales y comida por temor a otras emboscadas,

algunos huyeron a comunidades cercanas donde la resistencia contra Sendero era más fuerte y otros terminaron en Huanta, Huamanga e incluso Lima.

Lo que continúa para los sobrevivientes es una historia de casi diez años de exilio, tiempo en el que muchos tuvieron que recurrir a algún pariente o conocido que les diera alojamiento en las comunidades o distritos cercanos a cambio de trabajar en sus tierras. “Tuvimos que hacernos hombres siendo aún unos niños” (entrevista a Guillermo Figueroa, Uchuraccay 13 de octubre de 2013), este testimonio hace referencia a la ausencia de los padres y su función de proveedores y de cómo, al buscar refugio en otras localidades, muchos niños que quedaron huérfanos tuvieron que trabajar de lo que fuese necesario para mantener a sus familias. Para los pobladores que retornaron a Uchuraccay recordar esta época genera un gran dolor ya que recuerdan con exactitud las experiencias pasadas durante dicha situación. “Por el sentimiento mismo algunos empezaron a tomar porque no había en qué trabajar, ni qué comer, por eso desde los siete años empezamos a trabajar en las chacras ajenas y nos pagaban con maíz, papa, trigo, pero en dinero nada” (Entrevista a Alejandro Ccente, Huanta, 15 de octubre de 2013).

En este contexto muchos niños crecieron con el deber de mantener a sus familias y, por la fuerza de las circunstancias, combinaron el trabajo con los juegos propios de la edad, sin embargo estos juegos también se encontraban circunscritos al mismo contexto de la violencia: “En el día todos íbamos al campo, a la siembra, a la cosecha, al pastoreo de ganado y en la noche salíamos todos los niñitos y jugábamos a los terruquitos, un grupo eran terroristas, otros eran ejército y ronderos, y perseguíamos con nuestras armas hechas de madera, de palos, de tubos, de lo que hubiera, y matabas” (entrevista a Julián Yancce, Uchuraccay 12 de octubre de 2013).

Los primeros años del exilio, entre 1984 y 1986, a pesar del arduo trabajo y las condiciones en las que vivían en las comunidades aledañas, el ambiente se mantuvo relativamente tranquilo, sin embargo a partir de 1987 el escenario se

complica para los pobladores refugiados debido al ingreso de SL en las demás comunidades a las que habían huido, “estuvimos dos años en Culluchaca, la situación se había tranquilizado un poquito, pero en el 87 nuevamente Sendero aparece y los militares empezaron a venir, ahí detienen a mucha gente” (entrevista a Alejandro Ccente, Huanta, 15 de octubre de 2013).

La lista de los 135 campesinos asesinados no correspondería solamente a los dos años donde las matanzas se realizan en Uchuraccay, 1983 y 1984, sino también a los años posteriores en la década de los ochenta, en los que la violencia arrasó también con otros poblados y ciudades en Ayacucho. “Luego de la muerte de mi mamá en 1983, con mi papá nos trasladamos a la comunidad de Pampalca, por unos cinco meses, de ahí nos fuimos a la comunidad de Chocce, donde mi papá fue presidente del comité de autodefensa, ahí fue perseguido y asesinado por los senderistas en 1987” (entrevista a Emiliano Ramos, Uchuraccay, 28 de enero de 2016).

Es decir que la violencia continuó en los lugares de refugio, por momentos los relatos sobre este tiempo se refieren a las acciones en contra de los comuneros de toda la zona de las alturas de Huanta, y en otros momentos se hace mención a una persecución específica de los pobladores de Uchuraccay en las comunidades donde habían migrado. “Uchuraccay era pueblo buscado, en ese tiempo nadie quería ser de Uchuraccay... asesinos nos decían” (entrevista a Alejandro Ccente, Uchuraccay, 12 de julio de 2012). Muchos otros pobladores de Uchuraccay se refugiaron en las zonas de la selva del Mantaro, donde había más posibilidades de encontrar trabajo pero las condiciones de vida estaban en función al narcotráfico que afloraba en la zona.

Repartidos en diversos lugares, no fue sino hasta mediados de 1993, cuando Elías Ccente, poblador de Uchuraccay que gozaba del apoyo de la iglesia evangélica, inició una campaña por las radios locales convocando a los “hijos de Uchuraccay” a reunirse para retornar a su pueblo. Muchos no se habían visto en diez años y el

reencuentro fue sumamente emotivo para los pobladores, a la vez que representó un acto simbólico como refundación de la vida.

Para Ponciano del Pino (2003) este acto marca “una nueva delimitación de tiempo, definido ideológica y socialmente y que distingue un antes y un ahora... una construcción imaginada del presente, que busca distanciarse y diferenciarse del pasado”. Este intento de separarse del pasado es el mismo que encontramos hoy en los testimonios de los pobladores de Uchuraccay, sin embargo el pasado, como veremos más adelante, no es un elemento opcional del cual podemos desprendernos, en todo caso el intento de alejar el pasado puede dar indicios también de un posicionamiento frente a él. Muchos, que habían decidido olvidar sus historias dolorosas, tuvieron que abrir ese capítulo difícil de sus vidas y transportarse físicamente y emocionalmente al lugar de sus desgracias.

Durante los ochenta el nombre Uchuraccay había sido asociado al victimario, a ese pueblo salvaje del que escribió la Comisión Vargas Llosa (1983), razón por la cual se puso sobre la mesa la posibilidad de retornar con otro nombre, sin embargo el contexto de los noventa era distinto y los pobladores se dieron cuenta que hasta podían sacar provecho del nombre en sus usos políticos como elemento que llamaba la atención ubicándolos en el plano de víctimas, el cual analizaremos más adelante. El poder del nombre (Mendez 2002) ha generado estrategias usadas tanto desde el plano foráneo para catalogarlos como iquichanos salvajes y crear un distanciamiento, como desde un plano interior para ser reutilizado como el nuevo Uchuraccay.

El 10 de octubre de 1993 se da finalmente el retorno y cerca de noventa pobladores caminan varias horas cruzando las montañas que aún controlaba Sendero Luminoso, el riesgo que implicó esta acción fue precedido por el miedo al mismo lugar, es decir que el mismo espacio fue “sedimentado con las memorias del horror de las matanzas, donde se monumentaliza el paisaje geográfico como lugar de memoria y testigo de la violencia” (Del Pino 2003).

Al llegar encontraron que las casas que habían dejado diez años atrás estaban prácticamente en ruinas por la acción del tiempo y el crecimiento del ichu, lo que implicó un trabajo de toda la comunidad para hacer nuevamente habitable su pueblo. Los comuneros, que antes estuvieron enemistados en medio del fuego cruzado del conflicto por apoyar a uno u otro bando, hoy se reunían y tenían la difícil tarea de trabajar uno al lado del otro. Esto da inicio al largo y complejo proceso de reconciliación.

En 1995, el Programa de Apoyo al Repoblamiento (PAR) del gobierno de Alberto Fujimori les dio los materiales para construir una nueva plaza y nuevas casa alrededor, eligiendo la loma de un cerro aledaño para iniciar los trabajos de edificación del “nuevo” Uchuraccay. Ese año Fujimori los presentó públicamente como partícipes del plan de pacificación, sin embargo el 15 de junio de ese mismo año Fujimori promulga la controversial ley de amnistía 26479, la cual benefició a civiles y militares implicados en violaciones a los derechos humanos desde 1980, lo que no solo fue un retroceso en la investigación y juzgamiento en todos los casos de violencia política, sino que significó para Uchuraccay (atacado mayormente por Senderistas) que los militares que también atacaron sus tierras, los cuales estaban al mando del general Clemente Noel Moral⁶, pasaban al olvido.

El 22 de agosto de 2001 La Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) declara la incompatibilidad e improcedencia de dicha Ley y cuatro años después, el 05 de marzo de 2005 Noel Moral fallece con orden de captura por su supuesta responsabilidad en los crímenes cometidos en el cuartel Los Cabitos y una serie de desapariciones y asesinatos registrados en 1983.

La nueva estructura del poblado ha generado una vida sustentada en la comunidad como fuente de la unión y el trabajo de los pobladores en el largo proceso de

⁶ El general (r) Clemente Noel Moral fue jefe político militar en Ayacucho entre 1982 y 1984. En 1989 fue procesado por abuso de autoridad y obstrucción de la justicia, a raíz de las investigaciones que se hicieron por el caso Uchuraccay. La acusación, sin embargo, fue archivada.

reconciliación en el que han aprendido a recordar y olvidar creando discursos sobre la memoria, los cuales son evidenciados en el contacto con un agente externo, en pos de legitimar sus propias formas del recuerdo, como sucede en el contexto de distritalización en el cual se han encontrado los últimos años.



CAPÍTULO II

MEMORIA, TRANSTIEMPO Y MIRADA FOTOGRÁFICA

Para reflexionar sobre cómo trabaja la memoria acerca del conflicto en las poblaciones afectadas y cómo se puede visualizar esto a través de la fotografía, primero se hace necesaria una revisión a dos conceptos imprescindibles que para el mundo andino tienen especial significado, la muerte y el tiempo. No es intención de este estudio categorizar estos conceptos como reminiscencia de una tradición pre colonial, sino más bien definir cómo las cosmovisiones interactúan en el tiempo presente generando acciones concretas cargadas de simbología, las cuales han sido recogidas, de manera consciente e inconsciente, a través del trabajo de campo.

2.1. El tiempo en el mundo andino

Si por un momento nos preguntásemos dónde se ubica nuestro pasado, pues la respuesta lógica cae por sí sola, atrás. Y si repitiéramos la pregunta tratando de ubicar nuestro futuro, diríamos que adelante. Pues sí y no. No funciona igual para todos, ésta fórmula lineal tiene sentido en el mundo occidental, donde la idea de 'progreso' se expresa en un solo sentido que se sobrepone una y otra vez hacia un objetivo concreto, sin embargo para el mundo andino, al igual que para muchas culturas milenarias, la concepción del tiempo poco tiene que ver con una línea recta que nos marque pasado-presente-futuro, en ese orden, sino más bien con una concepción circular del tiempo, donde éste es circular y donde la fórmula occidental se amalgama creando un todo único.

Ya en Platón encontramos definiciones que nos acercan a esta idea en el que el tiempo resulta siendo "la imagen de la eternidad" y cuya creación supone un movimiento de los astros que marcan un tiempo circular, en el *Timeo* por ejemplo, la esencia del tiempo es el <era> (pasado) y el <será> (futuro), mientras que en Aristóteles el tiempo es la medida del movimiento según el <antes> y el <después>

donde aquella concepción del tiempo circular resulta siendo además, por su movimiento, cíclico.

Se puede apreciar en culturas milenarias esta forma de entender el tiempo cíclico en su relación con la agricultura y el misticismo, los egipcios y mayas concebían la vida como un eterno retorno donde la naturaleza es sacralizada y el fin de la vida no es más que un nuevo inicio. Igualmente en oriente, el hinduismo conserva la visión de un tiempo eterno, donde el alma es 'reencarnada' recorriendo diversos 'tiempos'.

Es recién con la llegada del cristianismo que emerge con más fuerza la idea de tiempo lineal y su influencia en occidente está marcada por la idea del progreso, sin embargo en el mundo andino actual existe una mezcla de creencias iniciada con la conquista y, en especial, con el proceso de cristianización de los nativos. El pensamiento andino es tan complejo que sería una ilusión el pretender resumirlo en este corto texto, sin embargo utilizaremos para estos fines el cuadro comparativo presentado por Blithz Lozada en 2006, en el que brevemente se resumen aspectos comparativos de la filosofía occidental y de la cosmovisión andina.

FILOSOFIA OCCIDENTAL	COSMOVISIÓN ANDINA
<ul style="list-style-type: none"> * Concepción y actitudes <i>antropocéntricas</i> que controlan el entorno ecológico y dominan la naturaleza. * Medición y conocimiento del cosmos como un conjunto ordenado, estático y continuo. * Suposición de que los objetos se encuentran siendo lo que <i>son</i> y estando en el mundo. * Noción discreta de las cosas y supuesto de divisibilidad cognoscitiva. * La razón y la ilustración como causas del <i>desencantamiento</i> del mundo. * Preeminencia del valor dogmático de la teología, la ciencia y la ontología. * Metafísica monista y pretensión excluyente de la verdad universal. * Validez incuestionable de la lógica formal y de sus principios de identidad, tercero excluido, no contradicción y razón suficiente. * Recurrencia del “modelo de la visión” con el imperativo de objetividad y neutralidad. * Representación euclidiana del espacio, medición y cálculo del mismo según el paradigma de la <i>mathesis</i>. * Concepción sucesiva, lineal y teleológica del tiempo, la historia y la política. * La acción política como realización consciente de programas de construcción del futuro. * Filosofía, ética y modelo de sociedad con base en el Individualismo posesivo. * Paradigma del <i>homo faber</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> * Sentimientos de carácter <i>cosmocéntrico</i> que someten al hombre a un orden cósmico expresado en la naturaleza y la sociedad. * Creencia en el flujo dinámico de la realidad: metáfora telúrica y seminal del río. * Asunción de la interdependencia orgánica del mundo: visión holista e hipótesis <i>Gaia</i>. * Certidumbre de que las cosas del mundo físico tienen vida y ánimo propio. * La vida existencial e intensamente expresada y renovada en el <i>misterio</i> del rito. * Experiencia liminal de lo sagrado: embriaguez festiva, lúdica, espiritualista y animista. * Relativismo religioso: legitimidad dispersa de toda vivencia sagrada. * Lógica trivalente, tercero incluido, desvaloración gramatológica, obsecuencia, conflicto, oportunismo, traición y contradicción. * Inteligencia emocional que siente y restaura la reciprocidad, el equilibrio, la alternancia, la inversión y la complementariedad. * Creencia en la manifestación intensa de las deidades en espacios de concentración de fuerzas de lo sagrado. * Concepción del tiempo cíclico e infinito; la historia como inversión de dominio. * La política como servicio rotativo alternado y como invariable relación de disimetría. * Valoración de la reciprocidad y la ayuda mutua en la vida social. * Silencio metafísico del hombre que calla.

Lozada, Blithz. Cosmovisión, historia y política en los Andes (74, 2006).

Como se puede apreciar en el cuadro, la complejidad del pensamiento andino está relacionada a un sistema de pensamiento de equilibrio y flujo dinámico del ser con el mundo material e inmaterial que lo rodea, Lozada apunta la concepción cosmocéntrica del mundo andino, que hace que el hombre se conciba a sí mismo como parte integrada al mundo, un elemento más de las fuerzas naturales y sagradas, y un objeto en constante movimiento sin ninguna finalidad ulterior (Lozada, 2006). Al contrario de la visión occidental donde el hombre se dibuja como “dueño de su destino”, constructor del futuro y como el sujeto inteligente y programático que obra según fines y estrategias preestablecidas.

Transportando esta idea al problema del tiempo andino, Eusebio Manga (2014) define este flujo bajo el concepto de “Kay Pacha” (kay=este, pacha=tiempo), refiriéndose al tiempo presente del mundo andino, en el que se recoge a la vez el pasado controlable, el presente vivencial y el futuro inmediato, tres tiempos cercanos en un mismo ‘bucle’ en relación con el espacio, donde lo antiguo (ñaupa) encamina al Kay Pacha hacia la dirección dada (ñaupa-y), es decir un mirar hacia atrás y hacia adelante simultáneamente y en constante movimiento. Así el mismo autor compara el entrelazamiento de tiempos relacionado a la lengua quechua, donde la permanencia del pasado en el presente permite hablar también de un futuro, en el idioma quechua actual este entramado lingüístico es de uso común ya que considera que “el futuro se proyecta y dibuja desde atrás, es decir, desde el pasado que hemos generado y dejado”, dicho de otra manera un acto realizado en el presente genera consecuencias que se dirigen hacia la dirección del pasado y este pasado, a su vez, proyecta un futuro que tiene raíces en el presente (Manga, 2014). Esto se observa cuando al conjugar los verbos en quechua nos damos cuenta que no existen las conjugaciones en tiempo futuro, por lo tanto se habla, y se toma posición, desde el pasado.

Entonces podemos definir aquí el Kay Pacha de Manga como una especie de ‘presente perfecto’ en el que la conjunción de tiempos tiene una relación estrecha con el espacio y se explica desde una fundamentación visual, donde el pasado está adelante porque se le conoce y se le ha visto, tal como sucede en el idioma quechua y es expresado a través de sus narraciones. En el mito del “Inkarri”, por ejemplo se expresa la predicción del Pachakuti (pacha=tiempo, kuti=inversión) que simboliza la esperanza de liberación y restitución del orden cósmico perdido con la conquista, es decir que representa una visión de futuro como un retorno a tiempos pasados (Soza. 23, 2009).

¿Pero qué significa esta conjunción de tiempos para el mundo andino hoy? ¿Tendrá alguna relación con la forma en la que se recuerda la violencia en los andes y específicamente en Uchuraccay? Si bien las definiciones dadas devienen de una

cosmovisión del mundo andino prehispánico, no podemos ignorar miles de años de desarrollo cultural que, en buena parte, han sobrevivido a la imposición del sistema lineal-occidental y que, en cierta medida, se han fusionado también con la idea de progreso y que simultáneamente operan hoy en gran parte del sur andino.

Pensar las poblaciones andinas, sobre todo las afectadas por la violencia política, fuera de su propia historia y sus propios conceptos significaría cometer el error de no observar adecuadamente su complejidad. Y esto podría llevar a ponderar supuestos mitos como verdaderos, como ha sucedido con la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay, donde se pretende explicar un hecho complejo exclusivamente desde el pensamiento occidental, en el que el mito del guerrero iquichano tiene mayor sentido al satisfacer la necesidad de clasificación de ese otro como diferente, no civilizado y por ende 'salvaje' y 'atrasados', categorías totalizadoras que han anclado a Uchuraccay en el mito del eterno pasado como referente emblemático de la violencia.

Jelín (2012), al referirse a poblaciones afectadas por la violencia política en en Cono Sur de América Latina, menciona que el presente construye la experiencia pasada y las expectativas futuras, en este sentido, se trata entonces de observar cómo el presente de Uchuraccay contiene al pasado, sin que esto signifique un estancamiento, sino más bien que es justamente por el pasado, que Uchuraccay sigue en movimiento, es decir circunscribiendo también al futuro en su presente perfecto. Explicado de otra manera podemos decir que la construcción del presente en Uchuraccay está condicionada por el pasado, pero ello no implica que haya quedado atrapado en el túnel del tiempo, sino que, por el contrario, se resignifican los sentidos de la vida y la comunidad (Del Pino 2013).

Hay que anotar también que el retorno de los pobladores en 1993 marca una nueva delimitación de tiempo en Uchuraccay, un nuevo antes y un nuevo ahora, donde el pasado reciente determina la edificación de ese nuevo presente. Analicemos una de las frases testimoniales más encontradas en las entrevistas realizadas entre

2012 y 2016: “ya no somos así, ahora hemos cambiado, ahora somos hombres de paz” (Entrevista a Alejandro Ccente 2012 /Joel Pacheco 2014 /Guillermo Figueroa 2015, Uchuraccay.)

Varios testimonios recogidos redundan en la misma idea, la diferenciación entre el pasado y el presente como una clara delimitación de tiempos a partir del retorno. Entonces el retorno de los pobladores en 1993 no solo es un acto físico de traslado sino que también funciona como una acción simbólica, discursiva y performativa de un nuevo presente que se gesta a partir de la acción. Sin embargo esta frase encierra mucho más que la sola intencionalidad de romper tiempos, por el contrario, los une irremediamente, por ejemplo con: “ya no somos así”, podemos deducir que hay alguien hoy que se reconoce diferente al alguien de ayer, pero que a la vez trae, recicla y reutiliza ese pasado en su esfuerzo por distanciarse. Podríamos preguntar ¿cómo es ese “así”? donde “así” recibe una connotación negativa que debe ser alejada del lugar del presente pero que sin embargo es utilizada en ese mismo espacio. Continúa diciendo, “ahora hemos cambiado”, donde no solo hay un esfuerzo por alejar el pasado sino también por establecerse como un otro, distinto al anterior, distinto a ese ‘así’ que marca su identidad; y la última parte: “ahora somos hombres de paz”, es claramente una visión que nace desde el pasado, desde aquello contrario a la paz, pero que se desarrolla en el presente y en su discurso sobre el futuro deseado. En este ejemplo el pasado funciona como motor y potenciador del presente, donde ambos se encuentran interactuando activamente. La carga ‘negativa’ es recogida y utilizada para performar las acciones ‘positivas’, otorgándole sentido y direccionalidad al retorno y a la vida comunitaria actual.

Otro ejemplo de esto lo podemos observar en las reuniones diarias de las autoridades del centro poblado, donde el sentido de aquella acción se da como contraposición a la idea de una ‘inacción’ o ‘desconexión’ entre los pobladores en el pasado; el solo hecho de llevar a cabo estas reuniones, que además son de carácter obligatorio, ya simboliza un quehacer nacido de las fauces mismas del caos de la violencia, expresado hoy en su némesis, el orden como antagonismo del caos; es

ahí donde aflora su ser político y se toman las decisiones del accionar futuro de toda la comunidad frente a los diversos problemas cotidianos. Entonces, tanto acción como discurso en Uchuraccay cobran sentido no en la delimitación del tiempo sino en el movimiento a través de él, donde el pasado no es establecido en términos de retorno o regreso categórico y por ende no es ubicado espacialmente hacia atrás o 'en la espalda', sino que más bien se define como un elemento que es reelaborado y resignificado (Del Pino 16, 2013) en el contexto actual y que podríamos definir con la metáfora de 'cargar el pasado en brazos'.

2.1.1. La muerte y su relación con el tiempo

Es en este mismo sentido que la muerte tampoco ha quedado estancada como recuerdo lejano, sino que para la cosmovisión andina, se manifiesta activamente en el presente y su cotidianidad. Existe abundante literatura respecto a las diversas formas de concebir la muerte en el mundo entero, sus ritos, unos más extraños que otros, están en función a las numerosas creencias sobre el más allá, pero casi todos plantean la muerte como un camino o travesía (Van Gennep 214, 2008) hacia un mundo desconocido. Los pobladores de los Andes no son ajenos a esta idea de tránsito, sin embargo, siguiendo la misma ideología del tiempo, no representa para ellos un paso de quiebre en la existencia del ser, sino más bien una continuidad de dicha presencia.

Para el mundo andino la concepción de la muerte tiene fuertes arraigamientos en la vida, formando un ciclo vital global en el que el hombre andino no está afectado de angustia ante la muerte ya que no simboliza un término sino que, por el contrario, establece relaciones de reciprocidad ya que tienen el convencimiento de que los muertos, de cualquier tiempo o espacio, tienen la misma vida que anima al cosmos en su conjunto (Sánchez, 2015).

Ponciano del Pino cuenta, en el epílogo de su último libro aún por publicar, la historia de un hombre de 72 años que lo único que pide -a la CVR- es que le ayuden a traer

a sus tres hijos asesinados por Sendero Luminoso y enterrados en lugares dispersos (por ser considerados traidores al grupo terrorista) y darles sepultura en el cementerio del pueblo, donde está enterrada la madre y así puedan estar al fin juntos. Con esto Del Pino muestra el lado humano de la muerte y plantea su aproximación al presente, donde “la violencia pudo destruir tantas vidas pero no pudo con la muerte, en el sentido de su trascendencia”. En este caso es probable que el hombre de la historia no haya podido llevar a cabo los rituales marcados por la tradición andina y que suponen un acompañamiento de los familiares para lograr que su muerto pase satisfactoriamente al otro mundo.

En el ritual andino practicado hoy en Ayacucho, una vez enterrado el cuerpo, la ropa del muerto se lava cuidadosamente y se deja secar para que sea repartida entre los familiares más cercanos pasados los cinco días de duelo (Millones, 2010: 129), es ahí donde se despide al familiar con celebraciones, comida y fiesta. Las vestimentas que usó en vida cobran incluso mayor importancia que el mismo cuerpo inerte ya que en ellas se considera que permanece el ‘alma’ del del fallecido. Una de las experiencias del trabajo de campo así me lo hizo saber, cuando quizá por ignorancia, pretendí sentarme en un poncho atado que se hallaba a un lado del féretro durante unos funerales en Uchuraccay, para mí no significó nada más que un ‘asiento vacío’, al menos al principio, sin embargo casi ‘muero’ yo también en el intento, inmediatamente los asistentes al funeral me gritaron que no podría sentarme ahí y, aunque no comprendí inmediatamente el por qué, supe al instante que ese pequeño atado de prendas contenía en sí mismo un valioso tesoro que era celosamente resguardado por los presentes. Este episodio visualiza aquella conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos y el esfuerzo de los primeros para apoyar, cuidar, acompañar a los segundos.

El enlace vida-muerte no es difícil de imaginar cuando ubicamos a la muerte en relación a la concepción andina del tiempo, donde nada muere ni puede morir porque no existe un principio ni un fin de la existencia, solo un paso de un estado a otro y en el que todo está vinculado en su movimiento constante (Lozada, 2006). Es

en esta profunda interrelación entre vida y muerte que Louis-Vincent Thomas agrega un punto interesante a considerar expresado la dicotomía ausencia-presencia. La muerte del otro amado significa la ausencia o desaparición de ese ser, pero a la vez se convierte en presencia al ser recordado o invocado mediante el pensamiento. Curiosamente este concepto es utilizado por los pobladores de Uchuraccay al hablar de sus muertos, al recordarlos le dan una connotación de tristeza a la que llaman “estar con pensamiento” (entrevista a Emiliano Ramos), donde el otro real-ausente se convierte en el otro-imaginado-presente (Thomas, 1993: 280). En ese sentido la muerte del otro es para Thomas también la propia muerte, en la medida que ese otro sea único e irremplazable para el sobreviviente, donde se vive la muerte en la ausencia radical, y deberíamos anotar, en el presente.

La tradición andina tiene fechas específicas en las que se marca con mayor fuerza esta conexión entre el mundo de los vivos y de los muertos, por ejemplo el 02 de noviembre en el Día de los Muertos, los límites de la ausencia son difusos y traspasables. En este evento, muchas veces documentado y fotografiado, la comida y el licor son el hilo conductor, y comunicacional, entre ambos mundos.

Varios son los trabajos que se pueden citar al respecto, sin embargo la obra fotográfica del antropólogo Anders Ryman, en su libro *Los Ritos de la Vida*, tiene una especial conexión con el espíritu de esta investigación, sus imágenes sobre el rito que envuelve esta fecha en los andes bolivianos están construidas en función a la celebración de un renacimiento, “un momento en el que la vida empieza de nuevo” (Ryman, 2010: 520). Lo interesante en el trabajo de este antropólogo-fotógrafo es que expresa visualmente cómo el espacio de la muerte es llenado con la vida a través de las diversas acciones performativas que son elaboradas a partir de actos de memoria.



Anders Ryman 2010. *Todos los Santos. Oruro (Bolivia) Los Ritos de la Vida*. p. 540-541

Por ejemplo, en esta imagen se observa la ceremonia de la Wayunkuna, en Chochabamba, Bolivia, en el cual las jóvenes que desean casarse se deben columpiar a gran altura e intentar atrapar con sus pies una cesta decorada. Para conseguirlo deben separar las piernas delante de los hombres que las miran, una maniobra muy erótica, puesto que no llevan nada debajo de la falda. Es así como Ryman fotografía los ritos de la muerte, que son en realidad los ritos de la vida.

Ese ejercicio es similar a lo que sucede hoy en Uchuraccay, donde han sido tan envueltos por la muerte que cada espacio que tienen lo colman completamente de vida (conversación con Ponciano Del Pino, octubre 2016). Para esto, la fecha del aniversario del retorno (10 de octubre) es la más propicia, en la que las actividades que se desarrollan durante la semana que dura la celebración, y en las que está involucrada toda la población, se encuentran especialmente construidas para llenar de vida ese espacio que también se ha dado por la muerte. El campeonato intercomunidades de fútbol, la carrera de caballos, el pasacalle, los bailes típicos, los conciertos de huayno, etc. todas estas actividades tratando de llenar

colosalmente el espacio que ha sido interpuesto por el vacío. Incluso, desviándonos por un momento del tema antropológico y hablando en términos comunicacionales, el mismo diseño de la invitación al evento sugiere este horror al vacío que no es otra cosa que la intención de alejar exacerbadamente el pasado, en cuyo rompimiento de tiempos termina evocándosele en la barroca idea del opuesto contrario.



Invitación al XXIII aniversario del retorno en Uchuraccay, Oct. 2016.

Tomado de la página de facebook Uchuraccay Huanta.

Lo curioso es que la fotografía utilizada como fondo del collage, donde se aprecia una vista panorámica de la nueva comunidad de Uchuraccay, es una imagen que fotografié y cedí al administrador de esta página de facebook, Alejandro Ccente, en uno de mis viajes. Por lo que la fotografía que pueda hacer yo, también se convierte en un producto que es apropiado y reutilizado por los pobladores para comunicar que este espacio es ahora un lugar repleto de vida, esta es sin duda una estrategia de resignificación.

En suma, la muerte en Uchuraccay impulsa a la vida al igual que el pasado lo hace con el presente, estos aspectos no se encuentran separados o disgregados el uno del otro, sino que juntos dan sentido a la existencia del ser uchuraccaíno en su

totalidad histórica, y por tanto en la construcción de su identidad a través de una mirada trastemporal del dolor como herramienta edificadora.

2.2. El carácter transtemporal del dolor

Una vez que hemos definido cómo juega la figura del tiempo y la muerte en Uchuraccay, pasemos a ubicar el objeto de nuestro estudio, el dolor, en ese plano temporal. Nos referimos en específico al dolor que es producido por la violencia política y los sucesos ocurridos luego de la matanza de los periodistas en Uchuraccay, una historia que no se paraliza en 1983 sino que continúa en meses y los años siguientes.

Para la filosofía aristotélica, el dolor se concibió como una forma particular de emoción que involucraba la intimidad del afectado, más tarde Descartes propuso observar el dolor como un efecto puramente mecanizado (Le Breton, 2004: 10), a través de la biología se estudió dicho mecanismo doloroso de manera objetiva buscando su origen y recorrido, mientras que la psicología y la filosofía moderna plantean el dolor como experiencia abstracta el cual no solo atañe a la existencia de un individuo, aunque se encarne en él, si no que se instaura como un acontecimiento traumático que se arraiga en la conciencia de la colectividad (Ávila, 2005: 168) y en su identidad temporal, que da origen a una memoria y una historia auténticas puesto que es capaz de “hablar desde la herida”, incluso en la “brumosa distancia que otorga a los seres humanos el tiempo” (Garrido, 2008: 81).

“El dolor es, junto con la muerte, la experiencia humana mejor compartida, ningún privilegiado reivindica su ignorancia o se vanagloria de conocerla mejor que cualquiera. Violencia nacida en el propio centro del individuo, su presencia lo desgarrar, lo postra, lo disuelve en el abismo que abre en su interior o lo aplasta con el presentimiento de una inmediatez privada de toda perspectiva. La

evidencia de la relación entre el sujeto y el mundo se rompe. El dolor quiebra la unidad vital del hombre, que tan evidente resulta cuando goza de buena salud, y confiando en sus fuerzas, olvida las raíces físicas de su existencia, cuando ningún obstáculo se interpone entre sus proyectos y el mundo” (Le Breton, 2004: 23).

Para las ciencias sociales el dolor es ambivalente, no es solo un hecho fisiológico si no sobretodo un hecho social donde es el individuo entero el que sufre en su relación consigo mismo y con la sociedad. Es en este sentido que, desde el punto de vista del constructivismo social, el duelo es el proceso emocional que tiene que ver con cómo las personas construyen los acontecimientos que tienen alrededor, donde los rituales de duelo tienen la función de estructurar a una comunidad que ha sido amenazada por la muerte. Entonces el duelo es el proceso por el que quien lo realiza es capaz de reconstruir su mundo (y, por tanto a sí mismo) sin el objeto perdido (Garrido, 2008: 83).

Bajo esta mirada del dolor de la ausencia como insumo de la acción, como obra que apunta a llenar el vacío, es que trataremos de analizar las manifestaciones dolorosas de la violencia política en Uchuraccay, entendiendo que no nos referimos a un dolor físico o fisiológico, ni a un dolor ensimismado o estático, sino a un proceso de experiencias vividas, cargadas de significaciones e interpretaciones mediatizadas por la cultura y la subjetividad, donde aquella experiencia dolorosa ha ido ‘caminando’ y transformándose a través del tiempo.

Por ejemplo en 1984, cuando el esposo de Primitiva Huaylla, pobladora de Uchuraccay quien ahora tiene 73 años, fue asesinado por Sendero Luminoso de un disparo en la cabeza, su hijo Guillermo Figueroa quien en ese entonces era tan solo un niño de diez años que se encontraba trabajando vendiendo golosinas a pocos kilómetros del lugar, acudió inmediatamente y lo encontró tendido muerto en medio de uno de los caminos que conecta los sembradíos con el centro del pueblo. A pesar

de ser aún bastante joven esta imagen quedó impregnada en la memoria de Guillermo, quien aun llora su pérdida. Sin embargo, este mismo hecho doloroso ha impulsado otro tipo de acciones en los años siguientes, como “tener la fuerza”, menciona Guillermo, de hacerse cargo de la familia durante el exilio. Podemos observar aquí el dolor de la pérdida como motor de la protección familiar y, ya que se trataba del mayor de los hermanos, ocupar el lugar del padre proveedor, encargado de tomar las decisiones familiares, como lo hizo durante esos años al impulsar a su hermano menor a que fuese a Lima para escapar de ese penoso “destino” (entrevista a Guillermo Figueroa, 2013).

El dolor no se ha esfumado ni apagado, las lágrimas de Guillermo Figueroa revelan que existe y está presente hoy en lo que él mismo define como “rencor, profundo rencor”, hacia Sendero, contra este tiempo y contra sí mismo por no haber estado cerca; pero revela también que ese dolor se ha transformado en la fuerza que necesitaba su familia para escapar y sobrevivir, y también para retornar. Aquí podemos observar cómo la muerte le da un aliento, un soplo a la vida, donde la memoria no trabaja exclusivamente en el acto doloroso y por ende no se ancla en el recuerdo obstinado de una fracción de segundo en la que el padre es asesinado, sino que por el contrario recorre el tiempo buscando interpretar y dar sentido a dicha muerte que es resignificada en el presente, puesto que la deslocaliza de su lugar y tiempo concreto, para colocarla en medio o a través de su propia existencia y su rol como hijo, hermano, padre, etc.

En un sentido familiar, el dolor por la muerte de un ser amado simboliza, como lo habíamos mencionado, la propia muerte, aquel vacío existencial que solo la víctima sobreviviente puede experimentar y que representa la pérdida en un sentido amplio, no solo la pérdida del ser amado, sino además la experimentación en carne propia de esa pérdida. Theidon (2004) señala el notable énfasis que se le pone a ‘ser huérfano’ en los andes peruanos, aun cuando la persona ya es adulta, refiriéndose a lo distinta que hubiesen podido ser sus vidas si no hubieran perdido a sus familiares. Incluso hoy, muchos de los pobladores al definirse a sí mismos como

víctimas de la violencia política utilizan el término “huérfano” o “huerfanito” en diminutivo, al lado de un verbo presente, como el caso del poblador Emiliano Ramos, de 36 años, quien ante la visita de la ministra de Justicia Marisol Pérez Tello, en enero de 2017, se presentó diciendo “soy huérfano de padre y madre”. Este testimonio materializa la pérdida del pasado en el presente, de manera que podemos decir que alguna o gran parte de sus experiencias de vida han estado y están conducidas, condicionadas o guiadas hoy por la muerte de sus seres queridos.

Hablando en términos generales, para lo que un sector de la población puede ser una historia cerrada en la que no es propicio volver a hurgar en el pasado, justamente porque “ya ha pasado” (Vich 2015: 13); para otro sector este mismo pasado se manifiesta como parte del presente ya que “las heridas nunca estuvieron cerradas y eran bastante más graves y dolorosas de lo que cualquiera hubiera imaginado” (Degregori 2004: 81). Dichas heridas a las que se refiere Degregori son, para Uchuraccay, heridas que duelen de diversas formas, vale decir heridas que atañen no solo al aspecto individual si no también al comunitario y familiar.

Es preciso mencionar también que parte de la complejidad del conflicto surge en función a que no solo se trata de una batalla entre Sendero Luminoso y el Estado, sino que muchas comunidades campesinas y grupos diversos también terminaron enfrentándose “entre prójimos” (Theidon 2004), haciendo confuso el sentimiento de dolor y enredando el proceso de reconciliación ya que la violencia no solo llegó o invadió desde fuera sino que también se gestó desde dentro, desde un ámbito más cercano y privado.

Del Pino (2003) habla sobre el conflicto que se genera al momento del retorno de los pobladores en 1993, donde uno de los aspectos centrales es el miedo. Del Pino explica cómo emerge en los pobladores retornantes múltiples sensibilidades que implicaban conciliar varias dimensiones de la vida y la memoria, y que sin embargo el miedo generó dos acciones concretas, por un lado la decisión del no retorno de

algunos pobladores, donde aquella inacción también representa un acto simbólico, y por otro lado la acción real y física del retorno para establecerse como comunidad, donde 26 de las 86 familias se atrevieron a retornar, a pesar del miedo, un diez de octubre, mientras aún era peligroso el tránsito por esas zonas de las alturas de Huanta. En este caso una de las consecuencias tangibles de la violencia, el miedo, también es utilizado como detonante de una acción comunitaria que resignifica el pasado y le da sentido en el presente como inicio de la reconciliación, donde el hecho físico de caminar a Uchuraccay está íntimamente ligado a una reconexión con el pasado y con ese dolor que no es borrado u olvidado, si no que es reconfigurado. Es desde ahí que se construye una nueva identidad transversal en la que se haya contenida una antigua.

Esto lo ejemplifica con más detalle la elección del nombre con que los pobladores deciden retornar a Uchuraccay el 10 de octubre de 1993. A pesar de que los pobladores hacen el distingo entre un antiguo y un nuevo Uchuraccay, uno abajo y otro arriba, la versión oficial del nombre con el que deciden retornar es exactamente el mismo, simplemente Uchuraccay, ya que “Uchuraccay es conocido en el mundo” (entrevista a Alejandro Ccente, 2014), con esto el nombre se capitaliza para buscar la reparación del dolor en la misma intensidad en la que fue perpetrado. El mismo entrevistado continúa: “Tenemos que tratar de reconstruir el pasado, la identidad propia”, como vemos, no se habla de un olvido o de una ruptura tangencial con el pasado, sino de una reestructuración, resignificación y reutilización en beneficio del presente.

2.2.1. Construcción de memoria en Uchuraccay

Cada persona enfrenta el dolor de manera distinta, no hay una regla ni guion que establezca las pautas de cómo afrontar una pérdida ni de cómo sanar las heridas. Es un proceso individual, y a la vez colectivo, que sumerge al sujeto o sujetos en un estado de continuo cuestionamiento sobre la experiencia vivida, así como al

devenir de su propia existencia, en el que el acontecimiento cobra una vigencia asociada a emociones y afectos que impulsan una búsqueda de sentido (Jelin 2012, 60) . Así por ejemplo Jelin analiza las memorias narrativas, que son las formas en que se le da sentido al acontecimiento doloroso y se convierten en discursos sobre la memoria donde el recuerdo es, en gran medida una reconstrucción del pasado que toma 'prestado' elementos del presente (Halbwachs 1968, 211).

Si bien ya hemos visto pequeños fragmentos que condicionan la construcción de memoria en Uchuraccay, trataremos aquí de dar sentido a ciertas acciones que se encuentran sistematizadas bajo una consigna clara por parte de los pobladores, la estructuración de un discurso sobre memoria que incluya la voz de los propios pobladores en el relato histórico nacional sobre la violencia política en Uchuraccay.

Está de más decir que hay una disputa por la memoria respecto a Uchuraccay en la que intervienen diversos actores como el Estado, a través primero del Informe Vargas Llosa y luego del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y su exposición Yuyanapaq, entre otras manifestaciones escritas, orales y visuales; está la prensa y el gremio de periodistas, con una visión marcada sobre la heroicidad de los ocho periodistas asesinados como mártires del periodismo nacional; y finalmente se encuentran los familiares de los periodistas, cuya condición de víctimas es clara y rotunda, y desde donde se gesta la teoría de la conspiración, que esboza la tesis (no comprobada) de que en realidad se trataba de militares disfrazados de pobladores los que dieron muerte a los periodistas.

Todas estas visiones han sido ampliamente discutidas en la construcción de un relato nacional sobre los hechos ocurridos en Uchuraccay, sin embargo poco o nada se ha considerado el discurso de los mismos pobladores sobre el tema y las discusiones han girado básicamente en torno a un solo día en la historia, totalizando este hecho como un anclaje de la memoria emblemática (Stern 1998) y no como parte de un proceso integral en su construcción, el cual continúa hasta el día de hoy.

Si bien Stern define la memoria emblemática como marco aglutinante de diversas memorias concretas y personales, también menciona que existe un ordenamiento de éstas, en el que se va priorizando algunas memorias y olvidando o marginando otras. Este es el caso de Uchuraccay, donde las disputas por la memoria han elevado categóricamente algunos discursos, quizá más mediáticos, y marginado otros menos potentes y de menor alcance.

Para responder la cuestión planteada, es decir la manera en que se recuerda en Uchuraccay, es preciso mencionar que existe un objetivo claro por parte de los pobladores respecto al rol que desempeña esta construcción de memoria en el ámbito nacional, y por lo tanto el discurso se ejerce desde y hacia ese objetivo común a los pobladores, eligiendo y priorizando de esta manera los relatos, y sus formas, en los distintos encuentros con aquellos narradores que consideran pueden contribuir a amplificar su voz. Sin embargo, también cabe aclarar que dicho objetivo corresponde a la manera en que es estructurado el discurso en Uchuraccay y no necesariamente a la manera en la que es elaborada la memoria como proceso de reflexión personal, ya que “siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en resistencia, en el mundo privado” (Jelin 2002: 6).

Encontramos que existe un uso performático de la memoria en el cual su cimentación está directamente ligada a la inclusión de un Uchuraccay ‘nuevo’ dentro de la esfera pública nacional a manera de contra-memoria (Stern 2000) que, en cierto modo, compita con las memorias oficiales que se ejercen desde fuera.

“Entre estas memorias, las no oficiales y las oficiales, la distancia cultural es muchas veces enorme, pero todas circulan, convergen, se encuentran y disputan un espacio (social, territorial) en la esfera pública nacional” (Ulfe 2006:44).

En ese mismo sentido Ufle también nos advierte sobre el escenario de confrontación y lucha de las interpretaciones visuales, donde existe un ejercicio consciente por

legitimar y colocar “una verdad” en una posición privilegiada frente a los otros. En *Dos veces muerto* (2013), donde relata la historia de la imagen, y vida, de Celestino Ccente o Edmundo Camaná, nos presenta una atmósfera marcada por la disputa de interpretaciones respecto a la imagen del poblador de Lucanamarca con el ojo herido ya que representa un ícono de la violencia en el país. En este caso el campo de batalla se da en en plano discursivo y político pero también en el propio cuerpo del poblador, que termina muerto en circunstancias extrañas.

Cabe mencionar también que es en este plano, el discursivo, en el que se desarrolla nuestra investigación, ya que desde la primera entrada al campo se observó la intención de los pobladores, sobretodo de las autoridades, por insertar su discurso dentro de la discusión política nacional, puesto que a inicios de 2012 se encontraban preparando las bases de un proyecto de distritalización, el cual se cristalizó en octubre de 2014 y que en buena parte condicionó los insumos y destinos del discurso, como veremos más adelante.

Un elemento importante de esta contra-memoria es la inclusión de los actos de violencia ocurridos después de la matanza de los periodistas, es decir el asesinato de 135 pobladores de la localidad a manos, como ya hemos mencionado, del PCP-Sendero Luminoso y las fuerzas militares (CVR, 2003). Esta memoria colectiva, como producto de la síntesis de diversas memorias individuales, tiene como marco general al lenguaje (Halbwachs, 1968), donde la lista con los nombres de cada uno sus familiares asesinados⁷, entregada a la CVR en mayo de 2002, continúa siendo el único documento escrito que cuantifica sus pérdidas y hace posible el proceso de reparaciones.

La importancia de este documento no solo radica en la cuantificación de bajas propias de Uchuraccay, sino sobretodo resalta de manera individual los nombres y

⁷ La lista, que obra en poder de la CVR, (ver anexo 05) contiene los nombres de los 135 campesinos que en dicho momento los pobladores se pudieron acordar, sin embargo hay que considerar que también desaparecieron en Uchuraccay familias enteras de las que no queda registro alguno.

apellidos de cada una de esas personas que son también víctimas de la época de violencia que, al individualizarlas, las hace visibles, reconocibles e identificables, rescatando de esta manera su identidad como víctimas y por ende su memoria. La lista, convertida en arma política, es insertada dentro de los discursos de memoria y utilizada por los pobladores como prueba que da fe de su sufrimiento, ubicándolos en una posición que espera reconocimiento político-social-económico por parte de la Nación.

Por ejemplo, el 01 de abril de 2014, en una reunión del comité de distritalización de Uchuraccay en la Comisión de Descentralización del Congreso de la República, en Lima, Yuri Huachaca, presidente de dicho comité mencionó que no solo murieron los ocho periodistas sino “lo que nadie habla es de los cientos de campesinos, nuestras familias, que han muerto y por eso pedimos a cambio de reparación de víctimas de violencia política del Estado peruano con la creación del distrito de Uchuraccay”. Aquí vemos claramente como la creación del distrito se justifica como reparación civil y colectiva por los campesinos asesinados en Uchuraccay y cómo este pedido parte de traer el pasado al presente como estrategia de una construcción de futuro, en cual los pobladores se alimentan de la muerte y se ponen a ellos mismos en el lugar de víctimas para que sean vistos y escuchados en la esfera pública y así lograr algún resultado objetivo.

Al respecto, señala María Elena Rodríguez (2012), la necesidad de construir nuevas formas de memoria, donde la victimización no sea la única representación de la identidad sino que se empiece a construir una identidad donde el elemento central sea la transformación. Los pobladores de Uchuraccay recurren a la victimización porque en las últimas décadas han sido vistos como victimarios, sin embargo también ejercen un discurso en el que la calidad de víctimas, estando presente, se ha transformado y espera ser mirado desde afuera. Por tal motivo, menciona Rodríguez (2012), “aceptar los discursos de victimización, toda vez que son también formas de construir memoria, implican un cambio en el discurso de las imágenes, en tanto generan efectos y consecuencias reales en la representación y por lo tanto

son de naturaleza política”. Con esto, es imprescindible preguntarnos por las formas en que Uchuraccay viene siendo representado desde el campo de la imagen.

2.3. ¿Cómo es mirado Uchuraccay desde la fotografía?

Hace unos pocos años, cuando ingresé a trabajar como editor gráfico en uno de los medios escritos más grandes a nivel nacional, lo primero que hice, a penas tuve clave de acceso al sistema de archivos, fue colocar la palabra Uchuraccay en el buscador interno de imágenes. El resultado que arrojó la búsqueda fue inesperado, al inicio aparecieron algunas de las imágenes de archivo del día de la matanza de los periodistas, mismas que la CVR publicó y que son de uso libre a consigna del crédito, los cuerpos exhumados de los ocho periodistas, un Mario Vargas Llosa más joven dirigiendo los cabildos abiertos de su investigación y alguno que otro poblador que se manifestó en dicho momento. Sin embargo mi interés estaba en que si, en los años posteriores al retorno de los pobladores, algún fotógrafo (de este medio) había recorrido la zona y qué clase de fotos había hecho.

Encontré que dos de los fotógrafos más antiguos de dicho medio, aún en ejercicio, habían visitado Uchuraccay en los últimos 15 años. Ambos trabajos, muy bien logrados a nivel técnico y estético, proyectaban un profundo sentimiento de nostalgia por los pobladores y denunciaban las condiciones de pobreza que encontraron en el lugar. Uno más que otro se había adentrado en el tema de la pobreza como línea discursiva utilizando algunos recursos propios de un reportero gráfico, como el uso de lentes gran angulares en ángulo picado para minimizar al personaje generando en el espectador sentimientos de compasión por los sujetos fotografiados, sumado a la habilidad para capturar el instante preciso donde los rasgos o elementos de la pobreza se dejaban notar visualmente. En este último caso los registros se dividían en retratos de pobladores tristes, niños de pie mirando directamente a la cámara, casas en precario estado, ollas comunes y paisajes abiertos con lejanos personajes yendo y viniendo.

Ciertamente las fotografías que estaba observando miraban a un Uchuraccay distante, anclado y olvidado, encasillado en este caso en el *frame* o visor de una cámara, pero también en la memoria de los fotógrafos que las tomaron haciendo eco de una memoria más grande, una memoria emblemática (Stern 1998) que terminó totalizando una realidad compleja reduciéndola a un solo instante en la historia. Entonces resulta válido cuestionar cómo, a pesar de la notable destreza y experiencia de dichos fotógrafos, que debo admitir no poseer, las memorias dominantes dentro de aquella disputa de memorias penetran también la forma en que es mirado Uchuraccay, desde afuera, y resaltan las brechas culturales, sociales y económicas entre poblador y fotógrafo, entre habitante y foráneo, a través del instante decisivo. Dichas brechas, en imágenes, representan también aquellas a las que se refiere el Informe Vargas Llosa (1983), en palabras, donde se explicita un Uchuraccay alejado de toda civilización.

Un tema interesante fue el observar el registro de publicaciones del perfil de facebook Uchuraccay Huanta, utilizado por el poblador Alejandro Ccente, es cual está lleno de imágenes captadas, por lo general, desde un celular o cámaras fotográficas compactas (no profesionales) realizadas por él mismo o por otros pobladores que le seden las fotografías para su publicación. En muchos casos dicho registro representa una visión a futuro de Uchuraccay y se enmarca dentro de un nuevo discurso sobre la identidad de su comunidad. Las fotografías presentan a personajes cercanos, alegres y en movimiento, se destacan las danzas de carnaval, los retratos con trajes típicos y las reuniones y festividades, los paisajes son vinculados con la belleza del lugar y el orgullo de poseer espacios dignos para el turismo y la difusión de las tradiciones culturales (ver anexo 9). Sin embargo, para momentos específicos, entre los que destaca la navidad y la época de heladas de julio, las publicaciones se parecen un poco más a las de los reporteros gráficos, donde existe además una utilización política de la imagen que se gesta desde adentro hacia afuera, es decir, contemplando la forma en que quieren ser mirados, y categorizados como víctimas o no, en determinados espacios de tiempo. En estas

fechas se suben imágenes de niños solitarios y tristes, algunos con mensajes colocados digitalmente pidiendo ayuda humanitaria, otras imágenes son de ancianos y ancianas discapacitados o de pobladores donde se destacan los rasgos de la pobreza (ver anexo 10), pidiendo que “no se olviden de Uchuraccay”. Pero ¿a cuál Uchuraccay se refiere?, es como si existieran dos poblados, uno del futuro y otro del pasado, entonces, ¿cuál es el Uchuraccay del presente? ¿Pueden coexistir ambos en un mismo tiempo?.

2.3.1. El momento intersticial y la mirada fotográfica

La tradición fotográfica en todo el mundo ha sido nutrida por el famoso fotógrafo francés Henry Cartier-Bresson, padre del fotoperiodismo y maestro de la cláusula más perseguida de la fotografía, el momento decisivo, que no es otra cosa que el instante exacto del desarrollo del clímax de la acción (Cartier-Bresson 2003). Su fotografía “Detrás de la Estación de San Lázaro” donde se observa a un hombre saltando un charco a punto de tocar el agua, es la clave de su discurso. No antes, no después. Bresson no deja espacio para más y advierte que el mensaje visual contenido en la imagen solamente podrá ser claro cuando se logre captar aquella instantánea en el tiempo, donde la carga narrativa está ubicada en el sujeto de aquella acción.

La cultura visual moderna toma este precepto como regla general y lo expande en el bombardeo visual al que estamos sometidos diariamente. Publicidades, afiches, reportajes, exposiciones y todo aquello que deriva de la práctica fotográfica está relacionado casi involuntariamente al momento decisivo. En suma, este instante es buscado y celebrado por tener la principal característica de apropiarse del tiempo, reducirlo a una milésima de segundo y presentarlo como una realidad totalizada donde el sujeto(s) fotografiado(s) termina siendo el responsable del mensaje.

Sin embargo Robert Frank, un fotógrafo suizo que llegó a Nueva York a fines de los años cuarenta como un joven en búsqueda de una oportunidades laborales en la prometedora Norteamérica de aquellos años, rápidamente se desilusionó del momento decisivo y advierte de la peligrosidad de este concepto totalitario, proponiendo la noción contraria, el momento intersticial. En su libro *The Americans*, publicado en 1958, desarrolla una mirada que él mismo calificaría como sincera, donde realza su mirada en vez de disfrazarla en la acción del sujeto (Kerouac, 1958).

Por consiguiente este momento intersticial no es otra cosa que asumir la carga narrativa de la imagen al aceptar que tanto la construcción como la interpretación de las imágenes es subjetiva y, por ende, el fotógrafo puede y debe proponer una visión personal de una realidad, misma en la que no se realiza el clímax de la acción sino, todo lo contrario, la acción indefinitiva e indeterminada del sujeto, propiciando así la experimentación de significantes variables que se enmarcan dentro de lo propuesto por el fotógrafo, pero que a la vez se abren a una infinita posibilidad de visiones sobre el tema.

En suma, Bresson propone que el acto de fotografiar es similar a mirar desde una ventana, desde la cual observamos la sucesión de hechos que debemos “atrapar”, al respecto dice “nunca he sentido pasión por la fotografía en sí misma, sino por la posibilidad de captar –olvidándome de mí mismo- en una fracción de segundo, la emoción que el tema desprende, en otras palabras, una geometría desvelada por lo que se ofrece” (Bresson 1952). Mientras que para Frank el acto de fotografiar sería más parecido al ejercicio de mirar un espejo, donde no “atrapa” aquella situación flotante en la realidad, si no más bien la deconstruye, proponiendo una nueva forma de interpretarla, a través de una mirada íntima y personal, cuestionando así los cánones objetivistas impuestos hasta el momento.

Entonces, reflexionando sobre mi propia práctica fotográfica, queda claro el por qué de la elección de alejarme del instante decisivo y acercarme al momento intersticial.

Este último me brinda algo que el primero no puede, libertad interpretativa. ¿Pero, cómo influye esta elección en la manera de realizar fotografías? Pues bien, no se trata de negar que la acción de los sujetos pueda generar narración en las imágenes, es más, esta acción fue incluso esperada en ciertos casos, sin embargo la diferencia radica en la apropiación de esa narración, es decir que ese espacio de espera antes de realizar una fotografía no representa un vacío de sentido por llenar, como sucede en el fotoperiodismo, si no más bien un espacio lleno de sentido el cual edifica la mirada del autor.

De esta manera se ha trabajado a partir de la analogía del ‘espejo’ de Robert Frank, quien luego de la publicación de *Los Americanos* (1958) mencionara que “no existe un momento decisivo. Hay que crearlo. Tengo que hacer lo necesario para que aparezca delante de mi objetivo”. Es en realidad él mismo, su visión de la realidad, la que aparece delante de su lente y que nos plantea a través de sus imágenes. Así, el clímax de la acción pasa a segundo plano como parte del nivel compositivo y estético, supeditado al discurso visual, el cual contiene la propuesta del autor.

Esta sutil diferencia se hace evidente en la terminología aplicada al acto de fotografiar, donde el término ‘tomar’ fotografías se refiere a coger, atrapar o capturar alguna situación, mientras que el término ‘realizar’ una fotografía se define como efectuar, llevar a cabo o ejecutar alguna acción, donde dicha acción está en la búsqueda de sentido y no en la plástica del instante.

Pensar la fotografía de esta manera, como un acto en sí mismo, implica cuestionarnos sobre el valor de subjetividad que tiene esta práctica y la posición que asume el fotógrafo en el campo al momento de realizar fotografías. Según lo señala Dubois en *El acto fotográfico*, la fotografía es una “sombra” de la realidad y si bien él se refiere a la representación de aquella realidad, podemos considerar esa misma sombra como algo distinto a esta, donde el mismo autor advierte de los límites de esta “huella” al considerar los diversos códigos que entran en juego antes y después de realizada la fotografía.

Ahora bien, sabemos que Margaret Mead introdujo el uso de la fotografía en la etnografía como una herramienta imprescindible del recojo de información de campo. Su aporte está basado en la cantidad y calidad de data posible de extraer, para ella cada imagen tiene un valor en sí misma comparable a una página escrita en el cuaderno de campo. Es sin duda información de primera mano escrita instantáneamente a través del paso de la luz en una cámara fotográfica.

El objetivo de Mead fue muy similar al de diversos fotógrafos de la época, capturar aquello que estaba a punto de desaparecer. La preocupación por el tiempo en este caso se evidencia en capturar aquel instante que nunca más volverá a ocurrir, aquella realidad extinta luego del disparo de la cámara, tal como lo expresara Barthes en *Retórica de la Imagen* al recordar a su difunta madre en una fotografía. Ésta nostalgia también invadirá a Susan Sontag quien señala la aptitud de la cámara para registrar las heridas del tiempo: “Mediante la fotografía seguimos de modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas” (Sontag, 1986).

En ese mismo sentido Eugene Atget (1857), un pobre fotógrafo francés póstumamente reconocido, pone en práctica esta melancolía al oír la noticia de que su amada París tomaría el rumbo de la modernización para afrontar los inicios del siglo veinte con una identidad renovada, lo que a él le produjo una terrible nostalgia, generando de esta manera una obsesión por fotografiar todo aquello que consideraba iba a cambiar en su ciudad, sin darse cuenta, lo que en realidad estaba construyendo era una especie de catálogo de datos de lo que algún día ya no existiría.

En la misma época que Atget fotografiaba con melancólica pasión las calles de París otro gran fotógrafo hacía lo propio en la misma ciudad, el pequeño Jacques Henri Lartigue, de tan solo ocho años de edad quien, jugando con la cámara que le regaló su padre, empezó a retratar exactamente lo opuesto a las fotografías de Atget, un mundo nuevo y moderno, sin temor al cambio y ávido por probar ese pedacito de

nuevo siglo que empezaba. La abismal diferencia radica justamente en la experiencia subjetiva de la fotografía.

“Si bien es cierto que la objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad... nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, representado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio” (Bazin 2000, 28).

Los etnógrafos necesitan convencernos, dice Clifford Geertz, no solo de que verdaderamente han estado ahí, refiriéndose al trabajo de campo, sino de que, de haber estado con nosotros ahí, hubiéramos visto lo que ellos vieron, sentido lo que ellos sintieron, concluido lo que ellos concluyeron (Geertz 1989, 26), y en este caso podríamos agregar fotografiar lo que ellos fotografiaron. Sin embargo desde el momento en que uno asume una posición, no solo física a través de los ángulos de toma, si no sobretodo ideológica y personal, la búsqueda de imágenes toma un carácter íntimo que va otorgando sentido a aquello que observa, este posicionamiento puede entenderse como la mirada desde la cual el investigador construye su campo en el proceso de la representación. Al respecto, Poole (2000) menciona que ver y representar son actos ‘materiales’ en la medida que constituyen medios para intervenir el mundo, determinando nuestro actuar frente a él y la propia creación de ese mundo a través de nuestra mirada.

“Pensar en la fotografía desde la mirada es reconocer que en la relación entre nuestra mirada y la imagen interviene nuestra experiencia, nuestra memoria y nuestro conocimiento del mundo, sin embargo, pensar en la imagen como mirada también nos vierte hacia el sujeto, a preguntarnos cómo somos mirados y a reconocer la mirada del otro”. (Árdevol 2004)

Al respecto dice Heidegger que el hecho de que el mundo pase a ser imagen, es exactamente el mismo proceso con que el hombre pase a ser *subjectum* dentro de lo existente, es decir que no bien el mundo se convierte en imagen, la postura del hombre se entiende como visión del mundo. Solo así, entendiendo la fotografía como visión del mundo, y visión como la mirada del autor, tiene sentido el ejercicio etnográfico propuesto en esta investigación, la construcción de un texto visual desde la interpretación y mirada subjetiva del autor, así como la confrontación y reinterpretación, también subjetiva, del poblador.

No se trata aquí de esconder o minimizar dicha subjetividad, tampoco es mi intención ponderarla, sino utilizarla como insumo presente desde el proceso de recojo de información con una cámara. La decisión selectiva de qué ver y qué no, es decir, de hacia dónde apuntar y cuándo disparar, pasa por entender cómo vemos el mundo y qué significado le damos a las cosas que lo habitan.

“Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder. Aun cuando los fotógrafos se proponen sobretodo reflejar la realidad, siguen asechados por imperativos tácitos de gusto y conciencia. Aunque en cierto sentido la fotografía sí captura la realidad y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos” (Sontag 1980, 14-17).

En este sentido la propuesta metodológica se basa en la utilización de la fotografía como documento subjetivo, si se puede llamar así, el cual ofrece una visión particular de la comunidad de Uchuraccay y de sus pobladores, teniendo en cuenta los anclajes y contextos del yo fotógrafo-investigador en el proceso de realización de las fotografías y a la vez, confiriendo este carácter subjetivo a la lectura e interpretación de las mismas.

Para este fin el ensayo fotográfico es el que más se adecúa a los objetivos de esta investigación ya que beneficia la aproximación a la realidad social desde una mirada que puede ser contrastada, interpretada y cuestionada por cada lector en el enfrentamiento personal con el discurso visual y su significación.



CAPITULO III

METODOLOGÍA DE UN ENSAYO FOTOGRÁFICO DOCUMENTAL

Este capítulo expone diversas acciones que son mediadas por la cámara y el proceso de elaboración de productos visuales en los que se construye un discurso sobre Uchuraccay. Desde la antropología visual, observamos el proceso mismo de producción visual como campo en el que se van edificando y negociando las formas de mirar Uchuraccay a través de la fotografía. Esta herramienta es utilizada en este caso como mediador y conductor de la mirada, pero también como objeto social que propicia hablar de aquellos recuerdos dolorosos del pasado, pero que sin embargo, están conectados con el presente. Se habla entonces de una construcción metodológica que se va estructurando dentro y fuera de Uchuraccay, desde los viajes realizados hasta la construcción narrativa de las imágenes de dichos viajes, donde la fotografía evidencia, potencia y sirve de excusa para mirar nuevamente Uchuraccay desde el cruce de miradas y finalmente la explicitación de la mirada del autor. El producto visual resultante, y su proceso de elaboración, parten de ejercicios etnográficos donde la fotografía se convierte en un objeto de valoración subjetiva en pleno tránsito por el pasado-presente-futuro de Uchuraccay, es a través de este proceso de construcción narrativa que se da forma al producto visual presentado en esta investigación: el fotolibro: Uchuraccay Krajnik.1

3.1. Las relaciones de la cámara

Si bien Sontag se refiere al hecho de fotografiar como un acto de no intervención, no podemos ocultar que la cámara establece una red de relaciones performativas desarrolladas entre el sujeto investigador y los sujetos investigados, observados y fotografiados. Es imposible pretender que el hecho de llegar a una comunidad con cámara en mano pase tan desapercibido que no altere la continuidad de lo cotidiano,

sobretudo si caemos en cuenta de dos variables importantes. La primera es la misma herramienta, dado que las imágenes de esta investigación se han realizado con una cámara profesional la cual es de mayor tamaño que las cámaras domésticas llamadas *pocket*. La segunda, es la poca distancia entre los sujetos fotografiados y el lente que los enfoca, esta última refiere a una decisión personal de no utilizar, en la medida de lo posible, teleobjetivos o lentes de gran alcance, pues la idea nunca fue capturarlos a lo lejos cuando no se dieran cuenta, sino estar delante de ellos generando un encuentro consciente del acto fotográfico de manera que supieran en todo momento que estaban siendo fotografiados. Estas y otras variables como el color de piel, la vestimenta, el uso del lenguaje y de las tecnologías contribuyen a establecer una construcción del otro, y por ende del yo, desarrolladas en el performance hacia la cámara. Dicho de otro modo, la cámara arrastra el discurso del yo, es decir el problema de la representación de la identidad, al plano visual a través del constante juego de participación de la cámara.

“En efecto, una fotografía no es el simple resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo, hacer imágenes, es un acontecimiento en sí mismo, y uno que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que está sucediendo. Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara” (Sontag 1980).

En ese sentido ingresar a fotografiar a los pobladores de Uchuraccay supone el desarrollo de una relación a través del objeto mediador, que es la cámara, requiriendo de un permiso, a veces explícito y otras veces tácito, que funcione como activador de dicha performatividad en medio de la construcción de la idea del otro. Así, al llegar por primera vez a Uchuraccay procuré tener la cámara visible colgada al hombro pero sin disparar aun una sola foto, de manera que esto comunicara la intención de mi vista y el rol que esperaba desempeñar pero sin convertirme en un

intruso. A mi llegada se reunieron las autoridades de la comunidad que me rodearon en la plaza del pueblo discutiendo en quechua sobre mi presencia ahí, ya que solo sabían que era un periodista de Lima. Ya que no entiendo quechua, le pregunté al guía que amablemente me llevó hasta el lugar que me explicara aquello que decían y él ‘tradujo’ lo siguiente: “Dicen que mataron a ocho periodistas, que uno más no pasa nada” (Alejandro Ccente, julio 2012).

Después de unos segundos de incómoda tensión, y de ver cómo se reían todos a carcajadas, solo atiné a reírme también con ellos, de mi. Pasada la broma retornó la seriedad del momento hasta que me cedieron la palabra, expliqué mis intenciones de fotografiarlos y preguntarles qué sentían ellos de todo el tiempo de violencia que pasaron y cómo han manejado el dolor de perder a sus seres queridos. Inmediatamente la expresión en sus rostros cambió, hay momentos en los que no es necesario un idioma para entender, e inmediatamente me dieron la bienvenida y mandaron a matar un cabrito para almorzar. En ese momento levanté la cámara y disparé una sola vez, antes de que se disipara la reunión.

Luego de hablar con ellos por unos minutos más entendí que su discurso giraba en torno al tiempo y a categorías de bueno y malo. “antes éramos desorganizados, la gente tomaba mucho, se emborrachaba y hacía cosas malas, pero eso fue en el pasado, ahora ya no somos así, hemos cambiado y queremos la paz” (entrevista a Alejandro Ccente, 12 de julio 2012). Quizá ese mismo discurso, aprendido y preparado para las cámaras, fue la razón principal por que permitieron mi presencia en la comunidad, para que me lo grabara y lo difundiera en la prensa, fue por eso también que me confesaron “eres el primer periodista que se interesa por nosotros, por lo que pensamos y sentimos. Todos los años vienen en enero varios periodistas y hacen una ceremonia en la cruz de los mártires, pero se van ese mismo día y ninguno pregunta qué sentimos nosotros al respecto” (Palabras de bienvenida del entonces alcalde Antonio Gómez Huachaca, julio 2012).

Ya que Uchuraccay por lo general no recibe visita alguna, a excepción de fechas importantes como el aniversario del pueblo o la conmemoración de la muerte de los periodistas, al principio no sabían exactamente qué hacer conmigo, y por supuesto yo, que andaba recién explorando, tampoco tenía idea de qué hacer o qué fotografiar en Uchuraccay. Había llegado escapando de Andahuaylas donde mi realidad personal y mi lucha por mantener mis vínculos familiares se había quebrado por completo, el solo hecho de haber llegado significó para mi un gran logro y no había caído en cuenta que ese sería solo el primer paso de muchos más.

A pesar de que en el pueblo no hay hoteles, ni restaurantes, ni rutas turísticas, al principio me trataron como tratarían a un supuesto turista y me llevaron caminando tres horas a fotografiar las lagunas Ticllacocha y Verdecocha, ubicadas a pocos kilómetros del centro poblado. Aquella caminata dio inicio a mi quehacer fotográfico y afianzó mi estancia en el lugar ya que la fotografía ayuda a tomar posesión de un espacio donde la gente se siente insegura (Sontag 2012), sin embargo para esta excursión vistieron a algunos pobladores con trajes típicos y los pusieron a mi servicio como 'modelos' para las fotografiar lo que yo quisiera (y ellos me permitieran).

Este performance, que se tornó sumamente incómodo ya que la fotografía documental supone una búsqueda y no una producción de elementos, termina convirtiéndose en un dato interesante sobre la negociación del discurso, esta vez visual, que los pobladores deseaban obtener a través de mis imágenes. La fotografía resultante fue una vista impresionante de una de las lagunas con tres comuneros cruzando casi al mismo estilo de la portada del disco Abbey Road, de los Beatles. Fotografía que no fue considerada para el ensayo por no pertenecer a la categoría documental, sino más bien a la de producción o escenificación. Sin embargo el juego de poder por ejercer el discurso a través de la imagen resulta cómplice de la relación comunidad-fotógrafo y las negociaciones de poder en la representación visual sobre su identidad.



Dicho esto no es difícil suponer que en Uchuraccay existe un interés por activar un discurso en relación al turismo, es decir del goce estético que produce Uchuraccay como espacio recorrido y visitado. Muchos de los pobladores con los que hablé se preguntaban sorprendidos cómo es que siendo el nombre de Uchuraccay tan conocido en el mundo entero nadie, o casi nadie, emprendía la travesía para conocerlos. Esta postal es sin duda el resultado de una preocupación que se adhiere a la nueva forma en que quieren ser conocidos en el mundo.

Alejandro Ccente, un poblador activista de esta nueva forma de concebir Uchuraccay, les decía a los 'modelos' dónde y cómo ubicarse, de pronto me sentí en medio del rodaje de un film, donde el director de escena hacía tan bien su trabajo que me dejaba la sola tarea de disparar el click. Por supuesto también hubo escenificación de mi parte, a sabiendas de que no era esa la forma en que quería trabajar ni la razón de mi viaje, asentía a fotografiar por el solo hecho de encontrarme en una situación tan delicada como surrealista. Este ejercicio es un claro ejemplo de cómo, a través de la imagen, se busca institucionalizar un discurso

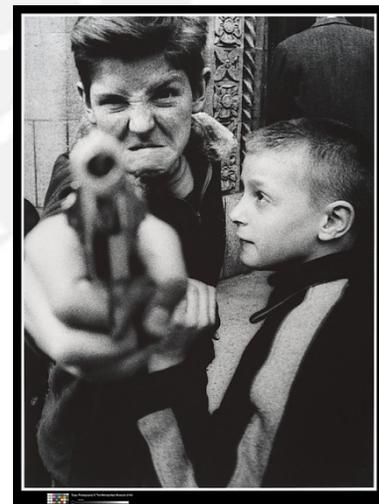
sobre Uchuraccay partiendo de elementos tan subjetivos y maleables como la fotografía para fines políticos.

A pesar de la calurosa bienvenida y luego del tour respectivo sentí una sutil, pero determinada presión porque me fuera del lugar. Yo, que había planificado quedarme de cuatro a cinco días durante el primer viaje, entendí que el discurso escenificado estaba fabricado para gente de paso y tenían temor a que indagara más o los cuestionara sobre su pasado. “¿Ya están tus fotos? ¿Ya tienes tu noticia? Porque aquí ya no hay nada más que ver, mañana viene un carro y sería bueno que lo aproveches porque no sabemos cuándo vendrá otro” (Alejandro Ccente, julio 2012). Ya antes habían tenido algunas experiencias con investigadores que decidieron quedarse algunos días o semanas, como es el caso del historiador ayacuchano Ponciano del Pino, el equipo de investigación de la CVR y ocasionalmente uno que otro investigador interesado en el tema, pero en esta ocasión los visitaba un periodista limeño con cámara en mano, que además de ejercer el poder de representación de su imagen ante la sociedad a través de la prensa, los vinculaba de cierta forma con la trágica historia entre ellos y los periodistas con cámaras fotográficas. Por lo que decidí muy educadamente emprender el retorno a casa al día siguiente.

El vínculo de mi presencia con su pasado resultó ser no solo una sensación mía, que a decir verdad me sentía como una especie de Willy Retto del futuro, fueron mismos los pobladores los que de cuando en cuando cambiaban el saludo de “Sr. periodista” por el de “Sr. terrorista”, sonriendo cada vez que se ‘confundían’ en alusión a la fatal confusión de aquel 26 de enero de 1983, considerada como la confusión más terrible y mediática del conflicto interno. Después de cuatro años algunos aún se ‘confunden’ manteniendo la cercanía de la broma y a la vez la distancia que marca la historia. Esto puede tomarse como un mecanismo de defensa de los pobladores al verse sometidos al escrutinio visual y entenderse con la vieja comparación de la cámara con un arma de fuego ya que todo uso de la cámara implica una agresión.

Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente. Así como la cámara es una sublimación del arma, fotografiar a alguien es cometer un asesinato sublimado, un asesinato blando, digno de una época triste, atemorizada (Sontag, 1970).

Así, al acercarme a unos niños uchuraccaínos que jugaban cerca de sus casas y fotografiarlos, éstos inmediatamente se escondieron y empezó el juego por 'atraparlos' por la cámara. Uno de ellos buscó un palo de madera y lo usó como se emplea un fusil disparándome en repetidas ocasiones. De hecho este acto es un juego muy común entre los niños de todo el mundo y se han publicado diversas imágenes al respecto, la más famosa la foto de 1954 del norteamericano William Klein llamada *Boy Pointing Gun*. En esta imagen se observa a unos niños de un barrio de Nueva York apuntando directamente a la cámara.



Viendo estas dos imágenes es fácil dilucidar cuál fue tomada en Uchuraccay y cuál no. Al igual que William Klein utilizó la cercanía al arma y el desenfoque para provocar coherencia con el gesto del niño que apuntan directamente al fotógrafo,

no es casualidad que a través de la composición opté por aprovechar los tapiales como líneas guía del supuesto disparo y así darle fuerza al impacto a través del desenfoque, que a su vez especifica la distancia y relación entre el niño y yo, entre la comunidad de Uchuraccay y el periodista con cámara. La fotografía de Klein es una fuerte instantánea intencionalmente descontextualizada para golpear directamente al espectador, por el contrario, mi fotografía está enmarcada dentro del contexto histórico de Uchuraccay y su fuerza no radica solamente en el acto de disparar, sino en el de recordar.

Resulta curioso como cada uno de los pobladores que fueron entrevistados evitó hablar sobre esta foto en particular, ninguno de ellos se detuvo a observarla detenidamente sino todo lo contrario, a penas la veían pasaban la página rápidamente. Esta reacción fue repetida en la exposición, pues esta imagen no estaba, por decirlo de alguna manera, entre las favoritas de la muestra y por ende, terminó siendo una de las menos visitadas. Esta fotografía, que puede entenderse desde la mirada de autor como la representación moderna del día de la matanza de los periodistas, lejos de apartarse de su anclaje con la memoria, constituye un ejemplo concreto de la memoria como olvido. Un olvido que no es ausencia o vacío, es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada (Jelín 2012, 61). Por lo que el acto de pasar rápidamente la página se convierte en un olvido lleno y cargado de memoria (Stern 1998). Con lo que cobra un nuevo sentido la frase “hay que pasar la página y seguir adelante” que tantas veces repitió Alejandro Ccente durante mis viajes.

Seguiremos dehilvanando algunas otras imágenes observando su función no solo en el campo de la relaciones que genera la fotografía sino también como fragmentos de una unidad discursiva que se elabora tanto en el campo como fuera de él.

3.2. Construcción y edición del ensayo fotográfico

La finalidad de este paso es recopilar los insumos que formarán un proyecto de libro fotográfico sobre Uchuraccay, en este sentido se ha decidido trabajar en dos niveles. El primero corresponde a la elaboración de un ensayo fotográfico, de manera que pueda ser utilizado metodológicamente e interactúe con la población de Uchuraccay activando su memoria sobre la violencia política y el dolor experimentado, gerinado de esta manera datos que puedan ser contrastados al momento de entrar al segundo nivel, la construcción de un fotolibro sobre Uchuraccay, el cual constituye el producto visual que acompaña esta tesis y que permitirá, de manera más amplia y completa, enunciar un discurso visual que contenga una mirada sobre la violencia, memoria y dolor en Uchuraccay.

Cada viaje a Uchuraccay generó diversos recorridos y ritmos en los que poco a poco se fueron ordenando las ideas y de esa manera articulando una mirada sobre el dolor en Uchuraccay, sin embargo es en los entre tiempos, es decir, entre viaje y viaje que se da forma y sentido al discurso de esa mirada. Los dos niveles propuestos para esta investigación: la edición de un ensayo fotográfico y la posterior elaboración de un fotolibro sobre Uchuraccay, van articulando una serie de pasos metodológicos que combinan, como ya se ha mencionado, técnicas etnográficas propias del quehacer antropológico y procedimientos editoriales/curatoriales pertenecientes al ámbito de la fotografía. Veamos primero cómo se ha articulado el ensayo fotográfico y cómo este nivel ha influido en repensar la propuesta final para adoptar la forma de fotolibro.

Luego de las dos primeras entradas al campo, en 2012, el material recogido fue suficiente como para empezar a marcar las pautas que guiarían los parámetros de selección, así, en una tercera entrada la búsqueda de imágenes estaba guiada por una notoria separación entre imágenes que representasen la vida y la muerte en Uchuraccay. Del total de fotografías realizadas hasta la tercera entrada al campo, cerca de 200 de ellas fueron seleccionadas para ser puestas en un escenario de escutinio con respecto a la idea central. La selección se basó en diversos criterios aplicados a la fotografía profesional. De los cuatro parámetros propuestos por

Cartier Bresson (2003) para la selección de imágenes, que son composición, iluminación, ideología y momento decisivo, se utilizaron los tres primeros ingredientes, intercambiando la búsqueda de fotografías que plantearan momentos decisivos por las que propusieran momentos intersticiales, es decir aquellos momentos en los cuales, según Robert Frank (1958), el golpe de fuerza de la imagen no radica la acción concreta de los sujetos, sino por el contrario, en la indefinición o, más aun, en la negación de una concreción objetiva, de manera que la significación que se le pueda otorgar a las imágenes esté más en el plano del enfrentamiento personal que en los datos obtenidos a través de la plástica de las imágenes.

Estas 200 imágenes fueron mostradas tanto a fotógrafos profesionales y editores de fotografía⁸, como a estudiantes y personas que no tienen ningún vínculo con la fotografía profesional⁹. Esto para comparar opiniones e interpretaciones a fin de ubicar redundancias discursivas y así reducir el número de imágenes a una propuesta que fuese más sensata y versátil.

La editora fotográfica y curadora de la muestra Yuyanapaq, Mayu Mohanna¹⁰ fue una de las primeras en señalar que efectivamente se realizaba una mirada nostálgica sobre el paso del tiempo en Uchuraccay como complejidad discursiva planteada a través de las fotografías. Al igual que a ella, le mostré las mismas imágenes a mi madre¹¹, quien por supuesto no tiene relación alguna con la fotografía profesional, sin embargo coincidió en que muchas de las fotos planteaban una fuerte sensación de tristeza y soledad.

⁸ De un universo posible de editores y fotógrafos profesionales en Lima, se entrevistó a aquellos que puedan aportar opiniones diversas entre sí para enriquecer el cruce de interpretaciones.

⁹ Se entrevistó a personas que tuvieran poca o ninguna formación en fotografía como a estudiantes de ciencias de la comunicación, así como a familiares directos.

¹⁰ Mayu Mohanna, curadora de la muestra Yuyanapaq-CVR, conversación personal, 15 de agosto de 2013.

¹¹ Rosa Baquerizo, madre del autor, conversación personal, 24 de mayo de 2013.

Exactamente esa línea discursiva fue la que disgustó al curador español Alejandro Castellote¹² cuando vio mi trabajo en una revisión de portafolios en agosto de 2013, sentenciando que no observaba en las imágenes aquella historia de tristeza y dolor que yo le había relatado sobre Uchuraccay, mencionó que muchas de las imágenes pertenecían al ámbito folclórico del pueblo con las cuales mi trabajo se asemejaba más a una exploración “antropológica” y no a una exploración “íntima, de fotógrafo”, con lo cual se puede decir que, para Castellote, el elemento principal de la exploración fotográfica debe estar ligado a explotar la subjetividad del autor, por lo tanto este curador establece una línea divisoria entre la fotografía documental clásica, ligada a la función de retalar y compartir visiones de la historia (línea cercana al fotoperiodismo) y el documental experimental, donde el peso del relato se encuentra desconexo de la historia para otorgarle mayor valor a la interpretación personal (más cercana al arte abstracto). Es más, Castellote me pidió que deje de hacer fotos como las estaba haciendo y que realice búsquedas más experimentales, o en otras palabras, más abstractas.

Quizá mis imágenes pudieron enfurecer a Castellote y no encajar en lo que él buscaba: un fotógrafo-artista, sin embargo este punto es sumamente importante porque sirvió para asentar la posición que toma tanto el ensayo fotográfico como la edición del libro en relación a las disciplinas utilizadas. Por lo tanto, como luego lo comentara Mohanna, mi ubicación parte de combinar la antropología visual en flagrante coqueteo con dos ramas opuestas de la fotografía: el periodismo y el arte. Al respecto el historiador Ponciano del Pino, quien ha trabajado el tema de Uchuraccay¹³ desde la fecha del retorno de los pobladores en 1993, luego de ver las imágenes en una publicación del diario La República, destacó la carga histórica de las fotografías presentadas¹⁴ al enfatizar que, para este caso, el tema en discusión no es ubicar el dolor en sí, sino la movilidad de ese dolor en el tiempo, con lo cual podemos decir que aquella búsqueda personal a la que hace mención

¹² Alejandro Castellote, curador y galerista español, conversación personal, 08 de agosto de 2013.

¹³ DEL PINO, Ponciano en “Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política” (Lima, 2012) y en “Las formas del recuerdo” (Lima, 2013).

¹⁴ DEL PINO, Ponciano, conversación personal, 17 de junio de 2013.

Castellote, no está supeditada solamente a la búsqueda interior y subjetiva del dolor, que en definitiva es el móvil de esta investigación, sino también a ubicar temporalmente aquel dolor de un pueblo golpeado por la violencia. Entonces ambas búsquedas se entrelazan y negocian posiciones construyendo una forma de mirar el dolor que parte de la subjetividad del autor, pero que lleva consciente la responsabilidad de contar la historia de Uchuraccay, donde la fotografía se convierte en un documento que evidencia las interpretaciones del dolor.

Sin duda se habla entonces de memoria desde una perspectiva ubicada en un punto dialogante y abierto que a su vez pueda ser leída por diversos actores y dotada de múltiples reinterpretaciones beneficiando de esta manera la apropiación del producto final desde la percepción íntima de cada lector. Ello anudado al hecho de que el presente ensayo fotográfico ha tenido una dinámica multidisciplinaria a través de una serie de reconocimientos, como veremos más adelante, de diversas instituciones involucradas en temas de arte y memoria.

Respecto a la narrativa del ensayo, debo agregar que, de los diversos expertos que fueron consultados sobre el proceso de edición, muchos recomendaron distintas formas de construir la historia que tomaría el ensayo, y por supuesto le otorgaron valoraciones no solo distintas si no, en algunos casos, hasta contrarias al planteamiento inicial. Por ejemplo, Milko Torres¹⁵, jefe de fotografía del diario La República concluyó que la sucesión de imágenes estaba envuelta en un aire esperanzador sobre Uchuraccay, que reflejaba con claridad el esfuerzo de los pobladores por vivir una nueva época llena de “esperanza”, destacando las imágenes de la vida cotidiana que propusieran una mirada positiva sobre la relación del poblador uchuraccaino con su comunidad y su historia. Resalto este comentario ya que hasta ese momento, guiado por mi motivación inicial del dolor personal en el que me hallaba inmerso, me era imposible “ver más allá del dolor”. Mi estado anímico generó una barrera que limitaba adrede la búsqueda de sentido de aquello que podía fotografiar explorando con mucha más profundidad las categorías

¹⁵ Milko Torres, Jefe de Fotografía del diario La República, conversación personal, 10 de mayo 2013.

'oscuras' de la narración como el sufrimiento, el dolor, la frustración, la pérdida y el rencor; dejando de lado, al menos al principio, la resignificación de dichas categorías en elementos que fuesen más positivos; sin embargo fue esa misma oscuridad la que me conectó de alguna manera con los sentimientos experimentados por los pobladores uchuraccainos durante los últimos treinta años, convirtiéndome en "alguien que nos ha logrado entender... es como si yo mismo hubiera tomado fotos y las hubiera publicado"¹⁶. Por ese motivo, aunque las experiencias de dolor son abismalmente distintas, existía un punto de partida en común que no pudiese haber funcionado de la misma manera si es que mi historia personal fuese otra.

Es a partir de aceptar el dolor como motivación que se inicia un proceso de restauración personal, tomando como ejemplo aquella experiencia de vida de Uchuraccay. Es así que inicia una observación constante en el campo por rescatar aquellos aspectos positivos de la vida cotidiana de los pobladores la cual, a pesar de dolor, y sobretodo a partir de él, se sigue construyendo la historia de la comunidad. Por ese motivo la edición del ensayo hace necesaria una visibilidad de la lucha por una "vida nueva" (entrevista a Alejandro Ccente, 2013). Por lo tanto, no se habla de una sobrevivencia al tiempo de violencia, si no más bien de una renovación de la vida.

En este punto se decidió ordenar las imágenes juntando aquellas que dialogaran entre sí sobre un mismo aspecto narrativo y separando las que diferían de la propuesta inicial. Para esto se utilizó una técnica de edición empleada por fotógrafos y editores de todo el mundo llamada pizarra de edición, la cual consistió en diseñar una pizarra de metal de 1.0 x 1.4 metros en la que, con ayuda de imanes, fueron colocadas las fotografías seleccionadas impresas en 10 x 15 centímetros (tamaño conocido como jumbo). En la primera línea se colocaron las imágenes eje del ensayo, de mayor nivel simbólico y fuerza narrativa para establecer los márgenes del texto visual, similar a los capítulos de un libro. A continuación se colocaron las imágenes que se relacionan con otras para adquirir mayor fuerza y significación, a

¹⁶ Julián Yance, historiador y poblador de Uchuraccay, entrevista, 12 de octubre de 2013.

esto se le llaman dipticos (de dos fotografías) y trípticos (de tres fotografías), los cuales van constituyendo el cuerpo del trabajo. Ésta técnica, simple pero necesaria, tiene su fundamento y utilidad en el tiempo utilizado para su ‘maduración’, al tener la pizarra de edición como objeto cotidiano visible diariamente es que se va descubriendo las diversas significaciones que pueden poseer las imágenes al relacionarlas con otras, así las fotografías propuestas inicialmente van consolidándose o descartándose en la construcción del discurso.



Pizarra de edición con fotografías realizadas en Uchuraccay. 2013-2014.

Este último paso requiere de un enfrentamiento personal e íntimo con el concepto y lenguaje del discurso, que puede durar varios meses y terminar siendo confuso, agotador y hasta agobiante. La frustración que muchas veces representa este paso se debe a que el ejercicio no posee un tiempo determinado ni reglas específicas, depende en gran medida de la valoración personal y subjetiva que otorgamos a las

imágenes. He aquí otra diferencia con el fotoperiodismo, donde incluso habiendo subjetividades de lectura, existen ciertos parámetros que condicionan la elección de imágenes tales como la información noticiosa, la coyuntura, la legibilidad del mensaje, etc.

Tal como se mencionó líneas arriba, guiado por las diversas opiniones consultadas y sobretodo por las propias interpretaciones de lo que significan aquellas imágenes es que finalmente se logró reducir la muestra a 22 fotografías

dispuestas en una línea discursiva específica sobre el dolor y el tiempo en Uchuraccay para formar el ensayo fotográfico. Una vez creado el ensayo se decidió utilizarlo a manera de texto visual el cual pueda generar acciones específicas a nivel metodológico para propiciar las discusiones en torno a la memoria de los pobladores de Uchuraccay, por lo tanto es preciso explicar la estructura del ensayo fotográfico.

Estructura del ensayo fotográfico

- I. Uchuraccay. Memoria e identidad
 1. Violencia, éxodo y estigma
 2. Dolor y trastiempo en Uchuraccay
 3. Purificación
 4. Un nuevo Uchuraccay
 5. Discurso de paz

A continuación explicaré brevemente el sentido que se le ha otorgado a los bloques que componen el presente ensayo fotográfico, explicitando la construcción de la mirada de autor, sin embargo, como veremos más adelante, es en el cruce de miradas que cada fotografía dinamiza su interpretación y contribuye con los fines de esta investigación al tratar de dar sentido a las diversas formas del recuerdo en y sobre Uchuraccay.

I. Uchuraccay. Memoria e identidad



Esta fotografía funciona como introducción al ensayo fotográfico ya que presenta a Uchuraccay como problema. Aquella cruz nos advierte que lo que estamos a punto de ver está enmarcado en la experiencia de la muerte, desde donde se plantea la forma en que Uchuraccay es visto y recordado a partir de 1983. Sin embargo no hablamos de un lugar desolado ni abandonado en el pasado, existe una nueva generación de pobladores que lo habita, los retornantes y los hijos de estos continúan lidiando con esa cruz del pasado, hoy, a través de la memoria. Por lo tanto esta imagen contiene la carga del dolor y su dinámica en el tiempo, es a partir de ahí que se empiezan a tejer los capítulos de este ensayo en un esfuerzo por entender cómo se desarrolla esa trastemporalidad del dolor en Uchuraccay.

1. Violencia, éxodo y estigma



Este tríptico de imágenes une aquello que podríamos definir como el principio del final de Uchuraccay, es decir las razones por las cuales los pobladores terminaron por huir de su pueblo entre finales de 1983 e inicios de 1984 (Del Pino, 2012). Como se trata de un hecho ocurrido treinta años atrás y de lo cual es imposible tener registro visual, este ensayo fotográfico propone la representación visual de lo sucedido a través de la interpretación de imágenes actuales captadas entre 2012 y 2013, en las cuales, a partir de la propia historia de Uchuraccay, existe una búsqueda consciente de imágenes que puedan relatar aquella parte de la historia visualmente perdida.

Las tres imágenes que integran este capítulo del ensayo fotográfico son:

- a. Ovejas y carneros corriendo en el corral
- b. Músicos tocando en una iglesia evangélica
- c. Niño jugando a disparar con un palo de madera

Sin embargo, como ya se ha mencionado, la unión de estas imágenes potencia y entrelaza la significación que se le pueda otorgar individualmente, generando una sola idea fuerza que en este caso es interpretada como el caos que invade a Uchuraccay a través del evento de la matanza de los periodistas (y las

sucesivas matanzas de pobladores¹⁷), y que termina por generar el éxodo de los sobrevivientes. Esta doble entrada de hechos dolorosos (matanza y éxodo) son ubicadas a los extremos del tríptico, generando presión sobre la imagen central de los músicos, lo cual reafirma la línea de la fotografía inicial del presente ensayo, sugiriendo que aquella carga histórica representa un estigma generacional muy fuerte que está presente en la historia actual de los uchuraccainos.

2. Dolor y trastiempo en Uchuraccay



¹⁷ El Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación presenta una lista de 135 pobladores de Uchuraccay que fueron asesinados en los meses siguientes a la matanza de los periodistas por miembros del PCP-SL, militares y rondas campesinas.



Este bloque de cinco imágenes se divide en un tríptico y dos conectores, uno de introducción y otro de cierre. A través de este capítulo el ensayo fotográfico desarrolla la idea de trastemporalidad desde lo visual, generando un corpus de imágenes que pareciesen estar perdidas en el tiempo o no poseer una temporalidad específica, sin embargo se trata de todo lo contrario, la unión de estas imágenes nos propone una mirada que intenta ubicar el dolor atravesado en la historia de Uchuraccay, es decir que sugiere repensar el hecho doloroso no como pasivo recordado, sino como activo, a través de la memoria, presente en las actividades cotidianas de Uchuraccay.

Las fotografías que integran este bloque son:

- a. Pobladores jóvenes en sube y baja
- b. Preparación de la Watia
- c. Novia bailando
- d. Poblador orando en iglesia evangélica
- e. Gallina alzando el vuelo

A simple vista estos títulos no nos brindan más que información denotativa, la cual apreciamos en las imágenes, y es que se pretende aminorar la carga connotativa individual para beneficiar la lectura e interpretación de la serie en su conjunto, de esta manera las fotografías son leídas bajo el concepto propuesto con la finalidad de ubicar la movilidad del dolor en el tiempo.

Como ya se ha mencionado, se trabaja el ensayo fotográfico desde la búsqueda del momento intersticial¹⁸, así la primera imagen de este bloque (pobladores jóvenes en sube y baja) nos introduce a la idea de comunidad desde una ubicación laxada en el tiempo que aprovecha la plástica de la imagen, es decir la imposibilidad de definir categorías como arriba o abajo, alegría o tristeza, etc. como soporte a la idea central de este bloque ubicada en el tríptico a continuación, en el cual la foto central (Novia bailando) funciona como eje narrativo del mismo. Esta imagen sugiere una doble conexión de tiempos respecto al evento fotografiado, la celebración de un matrimonio que en resumidas cuentas es el inicio de una nueva etapa en la vida, sin embargo, atada/amarrada a su historia en su relación con los otros (que no aparecen en la imagen), unos otros imaginados de diversas maneras según sea el caso. Para esta serie la foto que sigue revela su relación con los otros en función a la tierra y a sus tradiciones. Esto se rompe en la última foto donde el ave escapa de la olla, es decir escapa de su muerte.

3. Rito de 'purificación'



La idea de este tríptico es ubicar aquella parte no oficial de la historia de Uchuraccay donde, a través de la percepción sensorial¹⁹, observamos que no solo existe sino que está presente en la actualidad un nexo de tiempos que

¹⁸ Robert Frank plantea en su libro *The Americans* (1958), que el “momento intersticial” es la búsqueda de imágenes desde la experimentación del sentido, en contraposición al “momento decisivo” de Cartier-Bresson, el cual propone un sentido único expresado a través de la ‘apropiación’ de un instante.

¹⁹ Con percepción sensorial me refiero a la búsqueda de sentido que pertenece al ámbito interpretativo íntimo del fotógrafo con respecto a tema fotografiado, aquello que según Castellote debería desarrollarse más en el plano personal que en el histórico.

refiere a la necesidad de limpiarse del dolor. En este punto hay que ser muy cuidados ya que pudiera interpretarse como aquello que exigía Castellote de mi propuesta, es decir una interpretación libre e íntima que hiciera referencia a mi propio dolor y no esté conectado con la historia de Uchuraccay, sin embargo este bloque, si bien utiliza el dolor personal como insumo, lo hace en función de observar con detenimiento aquella historia de Uchuraccay percibida por sus pobladores y expresada en acciones simbólicas que le dan sentido y fundamento a lo propuesto en este fragmento del ensayo fotográfico.

En ese sentido, este nexo de tiempos al que se hace referencia sugiere un entretiempos de purga o purificación de todo aquello que es considerado como producto de la violencia en el imaginario de los pobladores de Uchuraccay como eslabón que conecta con la promesa de aquello que podríamos llamar una nueva vida como comunidad. Dicho ‘renacimiento’ no es un asunto gratuito sino que es aprendido culturalmente a través de la religión evangélica²⁰ imperante en Uchuraccay a partir del retorno de los pobladores el 10 de octubre de 1993, de ahí el imaginario colectivo de las categorías ‘promesa’ y ‘redención’ aplicadas a la vida cotidiana y guiadas actualmente por Emiliano Ramos, quien no solo es alcalde si no también dirigente evangélico de Uchuraccay, quien en cada rito social y político introduce el aspecto religioso con relación a la historia de “salvación” de Uchuraccay (Emiliano Ramos, 36) recurriendo a pasajes del Libro del Apocalipsis de la Biblia cristiana:

“Nada temas por lo que tienes que padecer. Mirad que el diablo va a meter en prisión a algunos de vosotros, para que seáis probados, y tendréis tribulación por diez días. Permanece fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida”.

Apocalipsis 2, 10

²⁰ Ponciano del Pino desarrolla ampliamente las condiciones del retorno de los pobladores de Uchuraccay el día 10 de octubre de 1993, donde Elias Ccente, comunero impulsor del retorno, es apoyado por la iglesia evangélica y su discurso de la redención.

El tríptico propuesto utiliza el imaginario colectivo sobre la promesa de la renovación de la vida otorgándole especial significado al elemento agua, el cual funciona como hilo conductor de la narrativa que simboliza dicha limpieza, de esta manera la serie está integrada por tres imágenes:

- a. Pobladores reflejados
- b. Oración
- c. Bautismo evangélico

Este bloque funciona de manera muy similar al primer tríptico del ensayo (Violencia, éxodo y estigma) potenciando la carga narrativa de las fotografías ubicadas a los extremos, sin embargo en vez de comprimir la imagen central (hombre orando), la explaya hacia ambos lados del bloque en una dinámica de tránsito temporal. Por un lado encontramos la primera imagen (Pobladores reflejados) que alude a una pérdida de la identidad como consecuencia del éxodo experimentado, con la cual se propone materializar la forma en que se recuerda el exilio pasado entre 1983 y 1993, como un tiempo “oscuro” e “indefinido” (entrevista a Alejandro Ccente, 2013) que conecta con la promesa de la vida (Bautismo evangélico), mediada por las prácticas religiosas del recogimiento, la oración y el perdón (Oración).

Debo precisar que en este punto del ensayo fotográfico la tercera fotografía (Bautismo evangélico) fue añadida finalizando la técnica de la pizarra de edición, ya que en un inicio se colocó la fotografía de una mujer sosteniendo un bebe recién nacido, sin embargo luego de examinar con detenimiento la propuesta, un recién nacido alude a la idea de ‘nueva vida’, más no al concepto de ‘renovación de la vida’, carga simbólica que sí posee el bautismo como evento religioso y que ejemplifica con mayor precisión la cosmovisión de la vida y la muerte adoptada por la comunidad de Uchuraccay en la que el presente y pasado se encuentran conectados a través de la memoria.

4. Retrato de una nueva identidad



Este bloque del ensayo fotográfico posee dos series, la primera integrada por un tríptico, y la segunda por una foto eje y dos conectores. El bloque en su conjunto, siguiendo la línea de los capítulos anteriores del ensayo fotográfico, narra la vivencia cotidiana de aquella promesa de la renovación de la vida. En otras palabras trata de visualizar un Uchuraccay del presente, a través de la aproximación íntima a los pobladores, donde se construyen las bases de cómo es mirado Uchuraccay²¹ y cómo quieren ser mirados por los demás.

Las fotografías que integran el primer tríptico son:

- a. Separando la paja
- b. Matrimonio
- c. Descanso

²¹ No sólo la distancia física entre los dos Uchuraccay marca la diferenciación, si no sobretodo la distancia imaginada entre el 'antiguo Uchuraccay' del pasado y el 'nuevo Uchuraccay' del presente en constante proyección hacia cómo quieren ser vistos en adelante.

En el primer tríptico se desarrolla la idea de continuidad lineal en el tiempo a través de las actividades fotografiadas, en la primera imagen el trabajo de separar la paja simboliza el inicio de un nuevo día, y por ende, la confección de una nueva historia en Uchuraccay que se va tejiendo a partir de aquella “libertad” (Alejandro Ccente, 36) que es experimentada luego atravesar el “rito de paso” como lo llamara Van Gennep (1909), propuesto en el tríptico anterior (Purificación). Con la fotografía central se regresa al tema del matrimonio y el compromiso en el tiempo pero desde una mirada que deja de lado las ataduras con el pasado y se integra a una experiencia proyectada en el tiempo que conecta con la fotografía final de este tríptico, la cual hace referencia al descanso al final del día, la cual, lejos de ser interpretada como inactividad, relata la actividad que solo es posible al finalizar el tránsito por tiempos complejos donde no existen espacios para la pausa y la reflexión, de este modo se sugiere una actividad relacionada con el ejercicio de rememorar y recordar desde un tiempo presente.

Las imágenes que componen el segundo segmento de esta serie son:

- d. Jóvenes corriendo
- e. Retrato de Joel Pacheco y Flor Andina
- f. Camino a Uchuraccay

Este segmento presenta el único *direct portrait* o retrato directo de la serie (Retrato de Joel Pacheco y Flor Andina). Un poblador de Uchuraccay llamado Joel Pacheco, dirigente del comité de autodefensa y ex alcalde de Uchuraccay, posa con su hija en brazos, Flor Andina, sentado sobre su cosecha de papa en el interior de su casa.

La razón de colocar dicho retrato en este punto del ensayo refiere a que es en este momento que se presenta al poblador uchuraccaino como ser que, luego de haber experimentado el dolor de la muerte, el éxodo, el exilio, el retorno y el inicio de una reconstrucción personal y colectiva, está listo para ejercer y

presentar de sí una nueva identidad como habitante actual de Uchuraccay ante la nación y el mundo. “El que conoce a un poblador de Uchuraccay, conoce profundamente cómo es Uchuraccay”, con éstas palabras Joel Pacheco hace evidente la disposición y la necesidad de la comunidad por ser observados nuevamente por el exterior donde dicha visualización es mediada, en este caso, por la confrontación directa hacia la cámara fotográfica.

Esta imagen, eje de la presente serie, está apoyada sobre dos conectores que básicamente enmarcan la lectura del retrato en un juego de entrada y salida espacial, que para la presente serie, es también temporal, la huida (Jóvenes corriendo) por un lado, y el retorno (Camino a Uchuraccay) por el otro, son interpretados de esta manera como eventos que enlazan la postura de Joel Pacheco, que funciona como ‘la postura del poblador actual de Uchuraccay’, con respecto a su historia. En suma, se visualiza en esta serie el efecto contrario al que produjera la violencia en los primeros años, la “vergüenza por haber matado” (entrevista a Joel Pacheco, 2013), sin embargo este efecto contrario es impulsado también por el mismo evento.

5. Construyendo un nuevo Uchuraccay



Esta última serie presenta un tríptico y una fotografía de cierre. Su temática se basa en visualizar la parte final de aquel discurso que escuchara tantas veces en Uchuraccay: “Nosotros ya no somos así, ahora hemos cambiado, somos hombres de paz” (entrevista a Alejandro Ccente, Uchuraccay 12 de julio de

2012). Esta frase refiere a la proyección de aquel Uchuraccay nuevo y presto a ser conocido por el exterior, sin embargo si analizamos con detenimiento la frase de Alejandro Ccente, el hecho de que él considere que ahora son “hombres de paz” está en función a que antes o no lo han sido o alguien les dijo que no lo eran, en todo caso el imaginario sobre el tiempo pasado sigue perteneciendo a lo antes mencionado, un pasado “oscuro”, o cómo menciona Emiliano Ramos “en pecado”, sin embargo es justamente ese imaginario del pasado el impulsor de un nuevo escenario donde “la paz” se convierte en aquel ideal a ser alcanzado por el pueblo renovado.

Por ese motivo el tríptico que integra esta serie final visualiza en sus actividades cotidianas una explosión de energía que lleva la carga de la vida en comunidad como elemento principal de dicho “cambio”.

Las imágenes que integran este tríptico son:

- a. La Plaza de la Paz
- b. Construcción de la represa
- c. Campeonato de aniversario

Donde la primera imagen (La Plaza de la Paz) rescata el, quizá inocente, juego de pelota entre los niños del lugar como evento que se desarrolla en una plaza designada a recordar la matanza de los periodistas, como veremos más adelante, y donde sobre él se instalan nuevos modos de practicar el espacio, convirtiendo un no-lugar²² dentro de su propia comunidad, en un lugar que también ha sido simbólicamente renovado y, por ende, resignificado. A continuación, con la imagen “Construcción de la represa” se simboliza el esfuerzo de los pobladores por una reconstrucción espiritual en comunidad, donde se intenta resumir la dinámica de la vida cotidiana sostenida actualmente en la vivencia real de una comunidad más cercana, como lo expresado en el

²² Marc Augé propone en 1993 el concepto de un no-lugar como un espacio que pertenece a la cotidianidad del sujeto, pero que no es experimentado íntimamente y por ende no se le otorga sentido alguno.

testimonio de Alejandro Ccente: “Antes vivíamos a kilómetros de distancia uno del otro, ahora vivimos juntos y nos conocemos y nos apoyamos en todo”.

En este sentido, se propone que el tiempo y el espacio están interrelacionados en el imaginario colectivo de la comunidad, donde la construcción de un nuevo Uchuraccay está en función a los valores asociados a un cambio en el estilo de vida de los pobladores, generando un discurso que direcciona la manera en que quieren ser leídos hoy, cercanos a la práctica de los valores cristianos de la unión y la fraternidad, por ese motivo la tercera foto del tríptico (campeonato de aniversario) propone dicha proyección hacia los pueblos cercanos de las alturas de Huanta, en un evento de aniversario, donde Uchuraccay es visitado por diversas comunidades cercanas celebrando la fecha del retorno de los pobladores a su comunidad, es decir, el inicio de la nueva era de Uchuraccay.

6. El discurso de paz y la nación



Por último llegamos a la fotografía de cierre del ensayo fotográfico, una imagen eje, que se sostiene por sí sola y que deja explícito el discurso de los pobladores sobre sus aspiraciones sociales y políticas. Es lógico pensar, a través de su discurso, que luego de todo el esfuerzo que los pobladores han realizado en los distintos procesos de renovación esperen alguna clase de reconocimiento, y es

que volvemos aquí sobre los efectos de la comisión Vargas Llosa, los cuales cercenaron a Uchuraccay del Perú, convirtiéndolo en un ente no oficial con los días contados. Toda acción social y política realizada por los pobladores termina empapándose de la intención de pertenecer. Pertenecer a la nación peruana²³ y al grupo de peruanos que desean la paz.

Por ese motivo se eligió como fotografía de cierre la imagen de un hombre que lleva dos banderas la de la paz y la del Perú, en un claro esfuerzo por evidenciar dicha necesidad de pertenencia a través de acciones simbólicas incrustadas en los diversos ritos cotidianos al interior de Uchuraccay.

La estructura del ensayo fotográfico mantiene su línea discursiva utilizando las técnicas de edición fotográfica referentes a la exposición de una idea fuerza a través de dípticos, trípticos y fotos eje los cuales componen los seis cuerpos del ensayo en sus 22 imágenes. Así las fotografías con borde rojo representan las fotos eje en las que se apoya la ideología del ensayo proponiendo los conceptos de violencia o hecho doloroso (cruz), trastemporalidad o vivencia entre tiempos (novia) y discurso de paz (banderas).

La utilización del blanco y negro

Ya que la estructura del ensayo hace referencia a una interpretación visual de la historia de Uchuraccay, y las fotografías propuestas son un intento por recorrer visualmente dicha historia, se ha elegido el blanco y negro como herramienta que beneficie el tránsito del lector por el tiempo de Uchuraccay, de manera que pueda acercarse o alejarse a las historias contenidas en cada imagen.

²³ Cecilia Mendez, en su libro *El Poder del Nombre*, cuenta cómo los campesinos de esas zonas de Huanta (llamados indistintamente iquichanos) eran considerados traidores a la patria por apoyar a la monarquía en 1826-1828.

En *La imagen es un texto* (1987), Lorenzo Vilchez explica la relación de la fotografía en blanco y negro con la idea de la proximidad y lejanía como una percepción del ojo humano que reduce los objetos a sus contrastes luminosos, en este sentido, hablamos de luz y de ausencia de luz en las fotografías de Uchuraccay que simbolizan la vida y la ausencia de ella como síntesis visual de dicha dualidad desde la cual se puede establecer una posición. Será la gama de grises la que irá matizando la interpretación que pueda hacerse de las imágenes, propiciando una apropiación del significado de las mismas.

Un testimonio revelador al respecto nos sugiere una visión de Uchuraccay como un paisaje temporal en blanco y negro: “Para mí Uchuraccay es blanco y negro, es gris, porque en esas fechas han matado también a mi papá y mi mamá, siempre recuerdo esas cosas, así mismo siempre recuerdo a los periodistas con blanco y negro, porque en cuanto a colores casi no me refiere a mí” (entrevista a Emiliano Ramos, Uchuraccay, 12 de octubre de 2013).

Luego de entender cómo este poblador visualiza y a la vez se relaciona con sus memorias en escala de grises, se puede entender con mayor claridad la narrativa de aquellos recuerdos dolorosos traídos al presente como testimonios de vida:

“Mi papá trabajaba como autoridad, como presidente del comité de autodefensa, entonces los senderistas vinieron una noche y lo sacaron de la casa y se lo llevaron, a dónde habrán llevado que no hemos alcanzado. De mi mamá ya casi no me recuerdo, mayormente me recuerdo de mi papá y me siento con pensamiento, a veces solo, a veces ni comía” (entrevista a Emiliano Ramos, Uchuraccay, 12 de octubre de 2013).

La aseveración de que sus recuerdos están en el plano del blanco y negro es a la vez una afirmación de su ubicación como individuo en el tiempo, su identidad está marcada por el hecho pasado de la muerte de su padre que se activa en el presente

a través de una visualización de su dolor en el paisaje gris de su pueblo. Sin embargo en seguida Emiliano Ramos deja claro que:

“Ahora ya tenemos para comer, ya hemos crecido, ahora yo estoy dispuesto a servir a mi pueblo como alcalde, porque ya somos conocidos, Uchuraccay ahora es reconocido en todo el mundo, porque realmente ha sido golpeado, bien golpeado, por eso nosotros reclamamos la distritalización para nuestro pueblo”.

Esta última parte del testimonio deja claro una bipartición de tiempos, donde lo pasado es visualizado “en blanco y negro” y representado de manera personal y dolorosa poniendo énfasis en el discurso de víctima y lo futuro es pensado “a colores” como aprendizaje colectivo de ese dolor que se manifiesta en el pleno ejercicio de la comunidad.

La utilización de fotografías en blanco y negro fue un tema polémico para los pobladores de Uchuraccay, muchos de ellos mencionaron que el blanco y negro era un tema del pasado “nosotros ya no somos así, eso fue en tiempo de nuestros padres, ahora queremos fotos a color, por qué no vienes y haces otra exposición a color” (entrevista a Severino Huaylla, Uchuraccay 09 de octubre de 2013). Al igual que Severino, Alejandro Ccente, el poblador que vive en Huanta y mantiene una página de facebook con el nombre “Uchuraccay Huanta”, me solicitó que le enviara las imágenes tomadas, pero a colores, para subirlas a las redes sociales.

Por un tema meramente tecnológico, todo el registro realizado en Uchuraccay está realizado a colores, la cámara con la que inicié el proyecto no poseía la opción de blanco y negro siendo al retorno del primer viaje que decidí que el proyecto sería de esa manera por los motivos ya mencionados, lo que me obligó a pasar cada imagen seleccionada a blanco y negro en una computadora. Accedí al pedido de Alejandro y le envié varias de las fotografías en su estado original, es decir a colores, para que pueda subirlas a las redes sociales, él publicó las imágenes que se podrían

calificar como las más alegres o positivas (carnavales, comparsas, etc.) y los comentarios nos dan una idea de cómo Uchuraccay es visto, desde el color, como un espacio donde se conservan y promueven las tradiciones andinas con mucho orgullo, es decir se resaltan los aspectos positivos de la construcción de identidad (ver anexo 7), mientras que el blanco y negro los enfrenta con un pasado difícil de su historia el cual en muchas ocasiones es silenciado, lo que no significa que no exista sino más bien que es conscientemente mostrado u ocultado como mecanismo discursivo.

En suma el recurso del blanco y negro ha permitido mostrar un punto controversial de la interpretación de imágenes en el cual se evidencia un tránsito en el tiempo y una apropiación del significado de las mismas, que permitirá un diálogo de miradas a partir de metodologías que propicien dicho enfrentamiento como ejercicio etnográfico del encuentro con el otro.

3.3. Exposición fotográfica y diálogo de miradas

Para hacer propicia la confrontación de miradas se decidió realizar una exposición fotográfica pública en Uchuraccay, la cual permitiera a los pobladores observar un discurso visual sobre su comunidad desde una mirada foránea, pudiendo de esta manera ubicar coincidencias y diferencias en las perspectivas e interpretaciones de cada lector.

Para esto se realizó una exposición fotográfica donde se utilizaron 27 fotografías en total, de las cuales 22 correspondían al ensayo fotográfico y 5 fotografías de paisajes y texturas que funcionaron como contextualizadores y engranajes del ensayo, además de un texto, todas impresas en 80cm x 50cm y 28 bastidores de madera con dos bases de 2 pulgadas de grosor cada una. El orden que se le dio a la secuencia de imágenes procuraba guardar la lógica planteada en el ensayo fotográfico lineal, sin embargo se hicieron algunas modificaciones en base a la

lógica del espacio elegido. Este ejercicio, como veremos más adelante funcionó también para establecer pautas que contribuyeron a la construcción del fotolibro.

La Plaza de la Paz

Se eligió la Plaza de la Paz (plaza mayor de Uchuraccay) como escenario de la exposición, a manera que funcionara como «lugar de la memoria», ya que ésta plaza fue edificada luego del retorno de los pobladores como hito de la pacificación y reconciliación entre los pobladores de Uchuraccay y los familiares de los periodistas asesinados en dicha localidad, en medio se colocó el monumento de una paloma blanca con las alas abiertas y se mandó inscribir los nombres de los ocho periodistas asesinados en el año 1983.



Plaza de la Paz del Centro Poblado de Uchuraccay.

Ya que se trataba de un terreno en el que yo me sabía foráneo, tuve que pedir permiso al alcalde de Uchuraccay para poder colocar la exposición fotográfica. Tres meses antes me reuní con el alcalde y dos autoridades del poblado y fueron ellos los que me propusieron que la exposición se realizara en la Plaza de la Paz, de esta manera se marcó un interés por hacer visible un discurso sobre Uchuraccay, ubicado en pleno corazón del pueblo nuevo, la negociación fue rápida, sin mayor opción a proponer otro posible escenario museográfico y mi aceptación fue prácticamente tácita, por un momento vi convertidos a los tres pobladores en curadores de arte colocando con su imaginación las fotos en las “paredes” de la plaza. Sin embargo ninguno de los tres pobladores con los que me reuní sabían con exactitud qué fotos serían las que finalmente fueran elegidas para la muestra, hasta este punto sólo tenían las referencias de las pocas fotos que pude imprimir para regalárselas en cada viaje y por supuesto el hecho de haberme visto metido en su pueblo y en sus casas tomando miles de fotografías.

Para ellos, utilizar la Plaza de la Paz como punto de enunciación de un discurso que transmitía su historia, tenía además un trasfondo político de convocatoria, como luego comentara Emiliano Ramos, alcalde de la comunidad, en el que se proponía una nueva forma de ver Uchuraccay literalmente sobre las huellas de una antigua forma, en un claro intento por sacudirse aquellos fantasmas del “atraso” o “ignorancia” que propusiera Mario Vargas Llosa en su informe sobre los sucesos de Uchuraccay treinta años atrás, y que finalmente fueron los “causantes” de la matanza que dio inicio a su desgracia.

Por lo tanto la idea del discurso visual, a través de esta exposición fotográfica pública, es agendada por las autoridades de Uchuraccay en dos niveles, el primero dirigido hacia adentro, como actividad de común-uniión entre los pobladores, donde el desarrollo de la exposición fotográfica cobra carácter oficial y es adherido a los ritos y ceremonias oficiales que organizan las autoridades de Uchuraccay por el veinte aniversario del retorno de los pobladores; y el segundo nivel dirigido hacia afuera, hacia el Estado en mayor medida, especificando una posición clara respecto

a su interés de ser visibilizados al convertir la plaza de su pueblo en una “galería” desde donde se puede enunciar un discurso, utilizando dicho espacio como megáfono monumental.

En otras palabras, usar el espacio de la Plaza de la Paz representó simbólicamente una atadura de tiempos, un lugar que les recordara la matanza de los periodistas, que a la vez tuviera una continuidad con sus propias memorias y pérdidas, y que pudiera usarse discursivamente como planteamiento de la conjunción de tiempos, como lo ilustra el siguiente testimonio:

“Normalmente solo cruzamos por ese lugar, las ceremonias importantes de aniversario las hacemos en la esquina, donde está el estandarte, pero esta vez hemos realizado la ceremonia en medio, con tus fotos” (entrevista a Joel Pacheco, Uchuraccay 11 de octubre de 2013).

Este testimonio evidencia un espacio central en Uchuraccay como propio y a la vez ajeno a ellos, ya que no son sus héroes o antepasados los que están representados en esa plaza mayor, sino más bien aquellos foráneos que murieron asesinados en ese lugar. El diseño de la plaza, construida en 1995, posee ocho esquinas en las cuales se encuentran grabados en el concreto los nombres de los ocho periodistas.

Al igual que la cruz de los mártires, el sentido de la memoria se ve entonces mediado por factores externos manteniendo en los pobladores el recuerdo sobre la matanza, como lo expresa Del Pino (2003), las memorias del lugar se quedan “sedimentadas con las memorias del horror” y de la violencia, en este caso en la Plaza de la Paz “se monumentaliza el mismo paisaje geográfico como lugar de memoria y testigo de los horrores de la violencia” (Del Pino: 2003, 57).

Exposición fotográfica en Uchuraccay

Ya que en mis anteriores tres viajes había llegado a Uchuraccay en combi o a pie junto a otros pobladores y esta vez lo hacía en camioneta cargado de 27 bastidores de madera de dos metros de alto, mi entrada no pasó desapercibida, sobre todo cuando algunos de los pobladores del comité de autodefensa al verme llegar con todo el material, se ofrecieron a ayudar a bajar los bastidores y guardarlos, por el momento, en el local de la municipalidad. Ya caída la noche en ese mismo local, aún con los materiales arrumados en el suelo, se produjo una improvisada reunión, las tres autoridades del pueblo con los que me reuní tres meses atrás para solicitar permiso, junto a otros tres comentaban sobre las actividades de aniversario y solicitaron ver las fotos que se iban a exponer.

Saqué una a una las 27 copias impresas en 80cm x 50cm y fueron pasando de mano en mano. La reunión que hasta ese momento había sido abierta, en castellano, se tornó privada por unos instantes al cambiar el idioma a quechua. Algunos ceños fruncidos al principio, que puedo interpretar como el enfrentamiento de los pobladores con imágenes confrontacionales como la del 'niño jugando a dispararme con un palo', seguidos por unas contagiosas risas al ver imágenes que reflejaban aspectos positivos de su vida en comunidad como la fotografía del 'campeonato de aniversario', lo que devolvió el carácter de abierta a la reunión y, aunque yo no lo había solicitado en ese momento, me dieron su aprobación para proseguir con mi exposición. Al día siguiente, desde muy temprano se anunciaba por megáfono a todo el pueblo: "Luego del pasacalle de los niños del colegio se realizará la inauguración de la exposición fotográfica de Uchuraccay del señor periodista de Lima, Franz, en la Plaza de la Paz". En ocasiones se escuchaba "...la exposición que ganó el premio de Francia y por la cual nos han visto mundialmente" y, aunque esto sea una exageración, deja en claro que su agenda tiene la intención de corroborar en su pueblo, 'hacia adentro', que su nombre, y su imagen, siguen siendo conocidos en el mundo, 'hacia afuera', y que por ende existe un canal que puede ser aprovechado en esa acción comunicativa con la intención de posicionarse

globalmente dando a conocer la historia actual de Uchuraccay que es desconocida para el mundo y, de esa manera, vencer el velo de esencialismo tanático tejido globalmente alrededor de Uchuraccay y la violencia. En este sentido el siguiente testimonio descubre esa agenda, que no es otra cosa que cambiar la forma de mirar Uchuraccay:

“Mira que bonito mi pueblo cuando sacas buenas fotografías, que hermoso es, qué bueno que la gente vea afuera y que estés ayudando con estas imágenes a que la gente cambie su forma de pensar de Uchuraccay, que la gente piense diferente de nosotros, porque cuando uno llega a Lima la gente te mira como raro”. (entrevista a Julian Yancce, Uchuraccay, 12 de octubre de 2013).

Inmersa en esa dinámica de ‘adentro’ y ‘afuera’, se encontraba también la preocupación por el contenido de la exposición, lo que causó una expectativa general en los pobladores, preguntando de qué se trataba la muestra, quiénes estarían en las fotos, y es que, como veremos más adelante, fue inevitable la pregunta ‘quién’ en la primera lectura del ensayo hecha por los pobladores. Por ese motivo se hizo tan necesaria una exposición fotográfica pública, de manera que los pobladores pudieran repetir la experiencia las veces que quisieran enfrentando cada vez el tema a mayor profundidad.



La exposición fotográfica fue otra manera de establecer una relación con los pobladores y a la vez asumir un rol dentro de la comunidad. Yo, que hasta ese momento era mirado por los pobladores como el periodista con su cámara, me convertí automáticamente para ellos en un activista de los intereses del pueblo, potenciando el nombramiento que mi hicieron al ganar el premio Courret como “un hijo más de uchuraccay”²⁴.



²⁴ “Un hijo más de Uchuraccay” frase que acuñara Alejandro Ccente en su página de Facebook al compartir la noticia del primer premio del VII Concurso Nacional de Fotografía Eugene Courret 2013 para el trabajo Uchuraccay: Memoria e identidad.

Así mismo esta preocupación por que otros reconsideraran la forma de mirar Uchuraccay es también latente hacia “adentro”, en el sentido de que esta historia fotográfica que se había expuesto se institucionalice e integre parte de la historia oficial de Uchuraccay como discurso proveniente de fuera, pero compartido con la población.

“En el mundo académico las investigaciones las hacemos hacia otro pero para nuestro propio grupo o círculo, no tanto para la población u objeto de estudio, lo que admiro de su persona es que esa es la manera de trabajo, devolver la información a la población, y tú, a través de la fotografía haz traído esa información, aunque no entiendan a profundidad el mensaje, lo importante es que ellos vean y se quede aquí la información” (entrevista a Julián Yancce, Uchuraccay 12 de octubre de 2013).

Luego de la inauguración de la exposición, en una reunión con las autoridades del pueblo, se me pidió que convocara a todos aquellos periodistas y artistas que pudieran apoyar a Uchuraccay en su lucha por lograr la distritalización. “Necesitamos gente que hable bien de nosotros, que pueda exponernos en los medios así como tú lo haz hecho” (Severino Huaylla, teniente alcalde). Este contexto de distritalización fue el que, desde un inicio, benefició mi entrada y relación con ellos y el que posibilitó mi estancia, recorrido e intervención fotográfica en la comunidad.

Este ejercicio de poner en público aquello que fotografiaba, es decir, compartir mi visión sobre ellos, generó una dinámica de información que debía ser recogida de manera más personal. Las entrevistas con álbum fotográfico fueron de gran ayuda para recolectar aquellos datos imposibles de obtener en un acto público y masivo, como una exposición fotográfica, así los mismos sujetos tendrían igual oportunidad que los editores y curadores entrevistados con anterioridad para la construcción del trabajo fotográfico, sin embargo la importancia de la propuesta museográfica radica

en la especificación de la mirada, es decir, al exponer mi mirada públicamente a través de las imágenes, estaba poniendo de manera sincera mis cartas sobre la mesa, las cuales podían ser ratificadas y ampliadas tanto como cuestionadas, discutidas o revatidas. De esa manera el ejercicio de edición del libro se vería nutrido no solo por editores profesionales de libros de fotografía, o por mi propia visión del dolor, sino también por aquellos pobladores que saben más que nadie el significado de convivir con el dolor durante tantos años.

Álbum fotográfico

Si bien el álbum fotográfico conservó la estructura del ensayo, es a partir de él que los pobladores entrevistados obtienen una segunda lectura del ejercicio discursivo y pueden confrontar sus propias miradas con mayor detalle en la foto elicitación. Para este ejercicio fueron elegidos siete informantes clave²⁵, los cuales, luego de asistir a la exposición en la Plaza de La Paz, se les entregó un álbum fotográfico conteniendo las 22 imágenes en el orden propuesto en el ensayo original. De esta manera cada uno de ellos pudo enfrentarse de manera personal con el ensayo e interpretarlo desde una mirada más íntima.

Si bien la primera reacción fue discutir sobre el blanco y negro, aspecto que ya se ha mencionado, este ejercicio les dio la posibilidad de transitar en el tiempo a través de las fotografías propuestas. A cada uno se pidió discutir sobre las fotos que más les llamaran la atención, no era necesario que hablaran de todas, sino solo de las que sintieran que era propicio hablar.

²⁵ Ver anexo N° 01 sobre informantes clave.

La imagen de la cruz en la primera fotografía:



Los siete entrevistados hablaron de la primera imagen, una identificación inmediata con Uchuraccay como referencia de la violencia política y el dolor. Los fotógrafos, cuando se trata de dar sentido a elementos visuales, nos encontramos con convenciones simbólicas establecidas e institucionalizadas como parte de la cultura y saber general en la sociedad. En este caso nos encontramos con una cruz que no solo ha sido colocada como símbolo de fe cristiana, sino que significa además el dolor de la muerte y el homenaje a los caídos. Por supuesto esta cruz no ha sido colocada por los pobladores, sino por los familiares de los periodistas fallecidos en Uchuraccay, sin embargo al estar ubicada en medio de la antigua plaza del pueblo durante todos estos años, se ha adherido también a la memoria de los uchuraccachinos que recuerdan no solo la matanza de los periodistas si no también

las propias, ubicando este símbolo en el inicio de su propia desgracia, como comprobamos en el siguiente testimonio:

“En esta fotografía vemos el pueblo antiguo de Uchuraccay, a unos metros de aquí pasó la tragedia de los ocho mártires del periodismo, esto me hace recordar que en este lugar es que se organizaron para combatir a Sendero Luminoso. Aquí vivían tantos pobladores de antaño haciendo su fiesta y luego como llega la tragedia a Uchuraccay, un triste recordar a través de esta imagen”. (entrevista a Alejandro Ccente, Uchuraccay 15 de octubre de 2013).

Esta fotografía aprovecha el fuerte simbolismo de la cruz, y lo que significa para el contexto en particular, y le añade un ingrediente subjetivo, una sensación de estar varado en el tiempo. La mirada del niño a la izquierda y del animal a la derecha nos confunden la lectura y nos ubican en un nivel interpretativo de tiempo incierto.

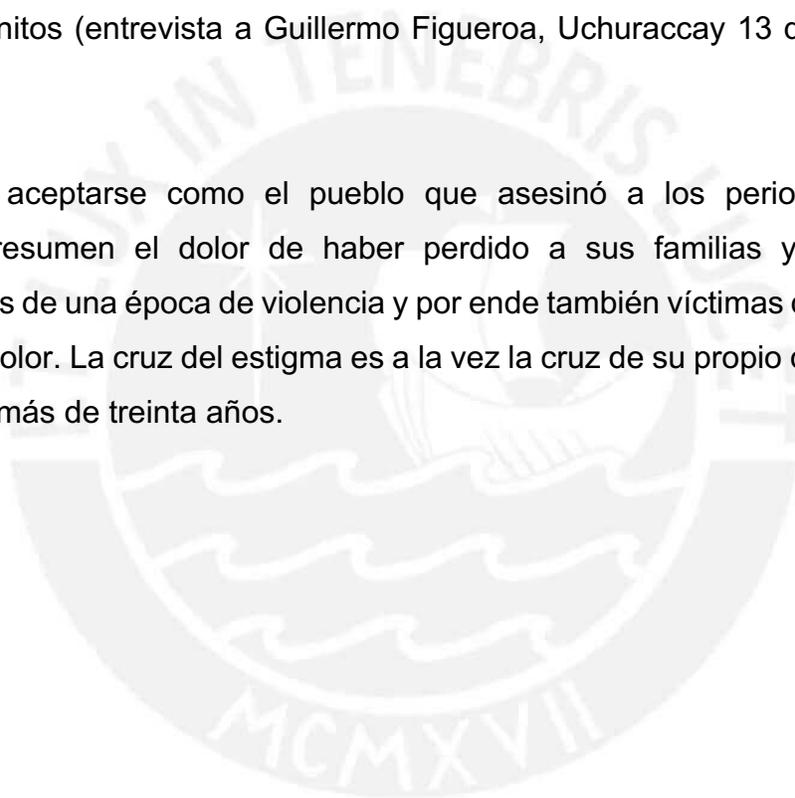
La muerte como eje clavado en medio de la comunidad junto a estas dos miradas problematizan el dilema del dolor en el tiempo, que es en suma la búsqueda ideológica de este ensayo fotográfico, además de plantear la idea de “estigma generacional” en la identidad de los uchuracchinos por tratarse de ser un niño quien “carga” la cruz, esta imagen pretende que el lector se enfrente directamente con aquel objeto y tenga una reacción que despierte el imaginario representado a través de él y de ese modo pueda expresar sus propias memorias a partir de resignificar dicha cruz desde la experiencia personal, como observamos en el siguiente testimonio:

“Veo esta foto y me recuerdo y me siento triste, cómo hubo la matanza, no solamente a los ocho periodistas, a mi padre, a mi hermano, a mi seres queridos, en ese sentido pues me siento parece que me estoy recordando volver a ver esa fecha”. (entrevista a Joel Pacheco, Uchuraccay 11 de octubre de 2013).

De este modo, la memoria emblemática instaurada por los familiares de los periodistas, quienes colocaron la cruz en 1984, se ve deslocalizada, apropiada y resignificada, cómo nos confirma el siguiente testimonio:

“Por esa cruz, en el medio, han matado a mis tíos, a mis tías y a la gente de acá”. A mi padre también lo mataron los senderistas, cuando mi mamá regresó de hacer compritas mi mamá lo encontró muerto en medio camino, yo vendía golosinas en Huanta y me enteré que lo mataron de una bala en la cabeza, luego tuve que buscarme la vida en la selva para mantener a mis hermanitos (entrevista a Guillermo Figueroa, Uchuraccay 13 de octubre de 2013).

A pesar de aceptarse como el pueblo que asesinó a los periodistas, estos testimonios resumen el dolor de haber perdido a sus familias y de saberse sobrevivientes de una época de violencia y por ende también víctimas del terrorismo a través del dolor. La cruz del estigma es a la vez la cruz de su propio dolor cargado a lo largo de más de treinta años.



Desmitificando el éxodo:



Como ya se ha mencionado, esta imagen fue propuesta en la estructura del ensayo fotográfico como modo de visualizar el éxodo de los pobladores que huyeron de Uchuraccay entre 1983 y 1984. El miedo y el caos vivido y las terribles situaciones que tuvieron que pasar los sobrevivientes, primero escondiéndose en las cuevas de los montes para luego integrar las numerosas filas de desplazados por la violencia política en el país. Resulta curioso cómo esta imagen termina siendo reinterpretada por los pobladores de manera ambivalente.

Primitiva Huaylla la interpreta como éxodo y la ubica en el inicio de su propia huida luego de que mataran a su esposo de una balazo en la cabeza el 09 de abril de 1983, “tuvimos que dejar a nuestros animalitos, ovejas, caballos; así sin nada huimos porque los militares vinieron en helicóptero y nos dijeron que todos en Uchuraccay iban a morir. Yo estaba sola con seis hijos” (entrevista a Primitiva Huaylla, Uchuraccay, 11 de octubre de 2013).

Ya que el ensayo fotográfico propone un recorrido en el tiempo que marca la relación de ese recuerdo con el tiempo presente. Así, en las siguientes fotografías los informantes van identificando acciones cotidianas presentes donde la estructura temporal propuesta fue reinterpretada y resignificada por los entrevistados, otorgando una valoración sentimental e histórica propias a cada imagen. En este sentido las fotografías actuaron de dos maneras: como vehículo activador de la memoria sobre los hechos de dolor y como puente discursivo sobre una identidad en constante construcción. En ese contexto la experiencia de dolor recordada se transmite por un lado como agente de duelo y resentimiento presente en la memoria “ese dolor poco a poco ya está calmando, de la muerte de mis tíos, pero de mi papá no, tengo todavía rencor por la muerte de mi papá, tengo rencor todavía” (entrevista a Guillermo Figueroa. Uchuraccay, 13 de octubre de 2013). Así mismo se transmite como agente activista de una política de cambios sociales, morales, espirituales, etc. que se desarrollan de manera paralela y continua:

“Hay que tratar de cambiar la historia, hay que tratar de cambiar la página, con la mirada al frente. Si algo hubo, pero qué vamos a hacer llorando, mejor hay que cambiar” (entrevista a Alejandro Ccente. Uchuraccay, 10 de octubre de 2012).

Ambas visiones se desarrollan simultáneamente impulsadas por el dolor. El dolor como rencor y el dolor como activismo.

Es justamente este activismo el que juega un papel importante, desde el momento del retorno, en la construcción de un nuevo discurso sobre Uchuraccay, y un ejemplo de ello es la importancia y utilización del nombre Uchuraccay, investigado por Del Pino, como recurso e insumo de la reconstrucción, al respecto explica que “La investigación (Informe MVLL) dio peso a discursos y prácticas de diferenciación y marginación en términos de raza y etnicidad de tiempos coloniales” (Del Pino 2012), de esa manera el nombre Uchuraccay escencializaba la violencia; sin embargo el nuevo discurso del gobierno de Fujimori asociaría el nombre con

“pacificadores” en la lucha contra Sendero Luminoso, a la luz de ese cambio en la mirada oficial se genera el siguiente testimonio:

“Lo que pasó pasó, pero a través de lo que pasó el mundo nos ha conocido bastante, quién no quiere mostrarse como uchurraccaíno hoy en día, incluso yo tengo mi cuenta en las redes sociales con el nombre de Uchuraccay Huanta” (entrevista a Alejandro Ccente. Huanta 15 de octubre de 2013).

En este sentido la fotografía que motivó este testimonio se mueve en el mismo sentido, una fotografía de un bautizo evangélico, donde no solo se hace referencia a la nueva vida, sino también al acto de nombrar, de colocar el nombre como identidad con el que se enfrenta esa renovación de la vida.

Vidas y recorridos del ensayo fotográfico

Por ese mismo motivo es que Alejandro Ccente, quien se encontraba en Huanta, cuando se enteró que el ensayo fotográfico de Uchuraccay fue el ganador del Concurso Nacional de Fotografía Eugene Courret 2013, además de colocar un emocionante post en su página de facebook²⁶ apresuró el paso a Uchuraccay para anunciar por megáfono la noticia del premio, donde se organizó una celebración ya que el nombre de Uchuraccay, y su imagen, habían sido expuestas públicamente. Como ya he comentado, esto me involucró con el esfuerzo activista del pueblo y me otorgó el reconocimiento dentro de la comunidad, que se mantiene no solo a través de la exposición realizada en la Plaza de la Paz, sino también en relación al premio del concurso, la invitación para participar del festival de fotografía *Visa Pour l'Image*, en Perpignan, Francia donde los pobladores esperan que su nombre y su imagen sean difundidos en Europa en septiembre de 2014.

²⁶ Ver anexo N°08 sobre facebook de Alejandro Ccente

Retrocedamos un poco a los meses previos al trabajo de campo, en una conversación informal con la editora gráfica Mayu Mohanna en algún punto de 2011, cuando aún viajar a Uchuraccay era solo una idea abstracta que quizá probablemente algún día sería realidad. Al comentarle a Mohanna sobre el proyecto pude percibir su emoción y aprobación inmediata y recién ahí caí en cuenta de que aquello era posible, sin embargo, como se ha mencionado anteriormente no fue sino hasta julio de 2012 que llegó la dolorosa pero contundente motivación. La motivación (y el dolor) fue tal, que no paré de trabajar los años siguientes realizando las fotografías necesarias para tener un producto con el que realmente me sienta cómodo, este producto no es otro que un fotolibro, sin embargo para esa meta necesitaba incrementar las entradas al campo y repensar aun más la estructura que tomaría el libro.

Como ya se ha mencionado, en junio de 2013 este proyecto, constituido en ese momento por 12 imágenes, ganó el primer lugar del VII Concurso Nacional de Fotografía Eugene Courret, organizado por la Alianza Francesa de Lima y el Centro de La Imagen, otorgándome como premio los pasajes y viáticos para asistir Visa pour L'Image, festival de fotoperiodismo más importante del mundo realizado cada año en Perpignan, Francia. Al término de ese año el mismo trabajo ganó el Concurso Fotográfico Internacional 'De la Memoria y el Olvido', en Guadalajara México, el cual afianzó el proyecto y me otorgó los recursos más que suficientes para viajar tranquilamente a Europa y 'cumplir' de alguna forma con los pobladores de Uchuraccay que deseaban que las imágenes fueran conocidas 'mundialmente'.

En México ocurrió algo lamentable, se había organizado una exposición de los trabajos ganadores en México D.F. y la embajada de Perú en México se había enterado de que el ganador del concurso internacional era un peruano, prometiendo pasajes y vitáticos, sin embargo a pocas semanas de la premiación fui informado de que dicha embajada había retirado el apoyo por tratarse de un tema de terrorismo, "los funcionarios mencionaron que no están dispuestos a hacer apología al terrorismo", fue lo que me comunicaron vía telefónica los organizadores del

concurso. Entendí qué poco sabemos de nosotros mismos como país y de pronto caí en cuenta de la responsabilidad que tenía entre manos, debía mostrar el trabajo, publicarlo y exponerlo no solo por un goze altruísta de fotógrafo sino que esa misma dualidad y responsabilidad que presentaba la realización del trabajo se repetía en la ‘vida real’.

En mayo del año siguiente, luego de presentar una versión del ensayo de Uchuraccay con imágenes inéditas, el proyecto fue seleccionado para participar en el IV Salón de la Fotografía ICPNA 2014, con tres imágenes impresas en 1.0 x 1.5 metros enmarcadas para exposición. La serie obtuvo la mención honrosa del concurso y fue expuesta en la galería Juan Pardo Heeren, en el centro de Lima. Aquello me hizo considerar más posibles imágenes para incrementar el ensayo fotográfico.



En septiembre de 2014 viajé a Perpignan. había impreso un portafolio fotográfico con 35 imágenes: las 22 del ensayo original y otras 13 que convertían al ensayo en una propuesta más seria y publicable. Pasé una semana entera buscando y mostrando, en entrevistas de 10 minutos como tope máximo, mi pequeño portafolio de Uchuraccay a diversos editores de las publicaciones y agencias internacionales de noticias más prestigiosas. Las agencias, siguiendo la línea del fotoperiodismo, no vieron una historia impactante en mis fotos, fui rechazado y duramente criticado en cada entrevista que tuve con ellos, Reuters, AP, AFP, EFE, EPA, Getty, etc. “You

have great pictures, but there is no news here”, me decían y no les faltaba razón, no había ninguna noticia de actualidad en mi trabajo que pueda ser útil para aquellas agencias de noticias, este hecho comprueba de cierta manera mi alejamiento del fotoperiodismo, pues a ellos no les gusta lidiar con egos subjetivistas o miradas personalísimas.

Una imagen en particular fue la más criticada por estas agencias: las estrellas desenfocadas, así por ejemplo para Getty Images esta imagen era una especie de falta de respeto al compromiso del fotoperiodista con la realidad. Así que decidí apuntar a publicaciones más grandes. Todd James, editor de fotografía de National Geographic quedó impactado por la historia y la potencia de las imágenes, es más, este editor tenía algún recuerdo vago sobre el caso Uchuraccay y la muerte de los periodistas, lo que me hizo suponer que sí, efectivamente los pobladores de Uchuraccay son conocidos internacionalmente. Curiosamente la fotografía que más le gustó fue la de las estrellas desenfocadas, mencionando que era una forma interesante y diferente de narrar. A pesar de reconocer mi trabajo y de regalarme cinco minutos más del tiempo establecido, el ensayo no era del estilo de publicación de National Geographic, lo cual termina siendo obvio si reflexionamos en la ideología que maneja la revista respecto al otro fotografiado como ser distante y al rol del fotógrafo como explorador intrépido, justamente los parámetros de los cuales me había alejado al no perseguir el momento decisivo. Más allá de la publicación, el respeto que James mostró a mi trabajo fue más que suficiente.

Aún faltaba un ‘pez gordo’ a quien mostrar el ensayo en Perpignan, conseguí, en el último día del festival, la última entrevista con James Estrin, co-editor de Lens Blog del New York Times. Estaba ofuscado, cansado y colérico, como todo un editor de la vieja guardia después de haber visto una semana entera de innumerables trabajos fotográficos, como fui el último me dijo *“I can give you 30 seconds, no more. Herry up!”*, sin embargo bastaron esos treinta segundos para que se le transformara el rostro a medida que pasaba las páginas del portafolio. Recibió una llamada, lo estaban esperando afuera del *Palais des Congrès*, donde se realizaba el festival.

Dijo que le interesaba publicarlo y preguntó si tenía unas 40 fotos del tema, -sí-, ¿60 fotos? -sí- ¿80 fotos? -Uhhh.. sí- Ya, envíamelas para una publicación. Bye. Por más que hasta el momento no se han llegado a publicar, y a pesar de que con NY Times sí me interesa porque fueron ellos mismos los que publicaron en 1983 *"Inquest in the Andes"*, igual me bastó el cambio de expresión en su rostro, muy similar a los pobladores de Uchuraccay en mi primera visita. Al término del festival pude presentar mi trabajo a la Asociación Nacional de Iconografistas de Francia, quienes a inicios del año siguiente me avisaron que el ensayo había quedado como finalista de una selección internacional realizada en París. Qué más podía pedir.

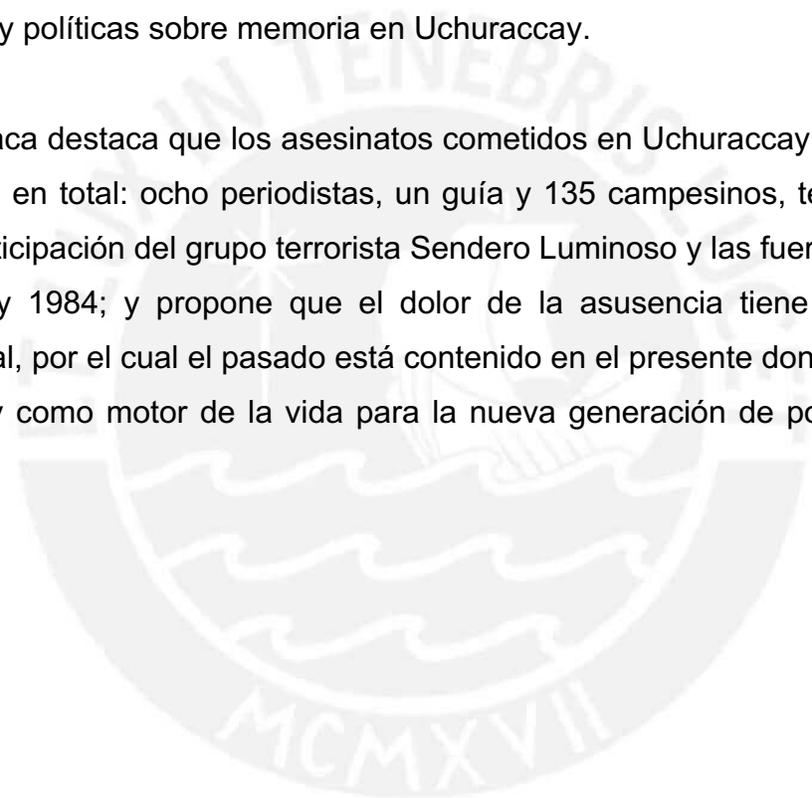
En junio de 2015, luego de cinco entradas al campo, recibí un correo de la revista Ojo de Pez, en Madrid. Mi ensayo había quedado finalista del concurso de Valores Humanos del Festival PhotoEspaña e iba a ser publicado en la edición de septiembre de ese mismo año. Para agosto, mientras visitaba a mi familia en Eslovenia, le mostré el mismo portafolio a Zdravko Duša, un curador de arte de Ljubljana, la capital eslovena, quien también quedó atrapado por la historia de Uchuraccay y las fotografías del portafolio. Duša ofreció una publicación en GEA Magazine, una revista que combina viajes e investigación científica en Eslovenia. La publicación se concretó recién a mediados de 2016 y traduce parte del texto de presentación al esloveno, el cual había ido evolucionando, a la par del ensayo, con cada una de las presentaciones mencionadas.

Finalmente para diciembre de 2016, ya con siete entradas al campo, el ensayo fotográfico siguió evolucionando adoptando dos formatos que definirán el término de su largo proceso de maduración: una exposición fotográfica en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, programada para mayo de 2017 y el diseño de un libro fotográfico sobre Uchuraccay que espera también ser publicado en 2017.

3.4. Artesanía del libro fotográfico

El producto final de esta investigación termina con la elaboración de un fotolibro sobre Uchuraccay que pueda ser publicado a nivel nacional y compartido por los distintos actores sociales interesados en temas de fotografía y memoria. El objetivo central del libro es, por medio de fotografías, ayudar a deconstruir el imaginario colectivo creado en torno a Uchuraccay, en el que el asesinato de los periodistas ha generado una memoria emblemática sobre la violencia que ha desplazado las demás historias que también merecen ser insertadas en las discusiones académicas y políticas sobre memoria en Uchuraccay.

El libro destaca que los asesinatos cometidos en Uchuraccay ascienden a 144 víctimas en total: ocho periodistas, un guía y 135 campesinos, teniendo este último la participación del grupo terrorista Sendero Luminoso y las fuerzas militares entre 1983 y 1984; y propone que el dolor de la ausencia tiene un carácter transtemporal, por el cual el pasado está contenido en el presente donde la muerte funciona hoy como motor de la vida para la nueva generación de pobladores de Uchuraccay.





CONTRAPORTADA

LOMO

PORTADA

Ficha técnica:

Título: Uchuraccay. Krajnik

Tipo: libro fotográfico

Formato: 21cm (ancho) x 25cm (alto)

Número total de fotografías: 84

Año estimado de publicación: 2017

Número de páginas 150: aprox.

Interiores: couché

Autor: Franz Krajnik Baquerizo

Estructura

El libro está dividido en dos grandes capítulos:

1. Muerte. La representación del dolor en el cual la ausencia de los 135 campesinos asesinados se encuentra presente en la memoria de sus familiares.
2. Vida. La efusividad de una nueva vida, mediada por esa ausencia, es lo que mantiene activa a la comunidad.

En la parte central del libro se encuentra una sección especial con imágenes de las tumbas del cementerio donde ha sido sepultados varios de los fallecidos en la época de violencia. Esta sección funciona como documento de un espacio de memoria propio de los pobladores de Uchuraccay.

Elaboración

Como consecuencia del recorrido de un ensayo fotográfico vivo sobre Uchuraccay, el cual ha estado en todo momento abierto a su transformación evolutiva, y siguiendo las mismas técnicas antes mencionadas, es que inicia el proceso de edición y diseño del libro fotográfico. Para este paso se ha contado con la asesoría de la editora gráfica Mayu Mohanna y la diseñadora Gabriela Morales, ambas en su momento fotógrafas de El Comercio y La República respectivamente, por lo cual resulta inherente la preocupación por potenciar los espacios dedicados a la imagen dentro de la estructura que lleva el ensayo fotográfico en las páginas del libro.

El total de imágenes seleccionadas es de 84 fotografías en blanco y negro, de las cuales seis de ellas pertenecen a la introducción y conclusión del libro, 24 al capítulo de la muerte, 25 al capítulo de la vida y otras 25 a la sección central de las tumbas del cementerio. En esta estructura el ensayo inicial se rompe y se transforma en dos

ensayos que se desenvuelven de manera continua. Veamos detalladamente las partes o piezas que contiene el libro.

Portada



A pesar de haber considerado diversas opciones durante períodos tempranos de la evolución del ensayo fotográfico, se eligió finalmente la fotografía del reflejo de dos pobladores en el agua ya que se buscaba una imagen que pueda resumir al mismo tiempo la propuesta ideológica y la propuesta estética del trabajo y que sirviera como gran pregunta en la que se enmarcan diversos cuestionamientos sobre el desarrollo histórico en Uchuraccay.

Colocada a lo largo de la portada y contraportada se observa el reflejo de dos pobladores, uno a cada extremo de la imagen. Al lado derecho (portada) se encuentra el poblador más joven vestido de manera moderna con casaca y jeans, quien se encuentra con las manos en los bolsillos mirando de pie hacia el extremo superior derecho del encuadre; y al lado izquierdo (contraportada) se encuentra en cuclillas un poblador más antiguo vestido de manera tradicional con poncho y sombrero, la mano en la barbilla y mirando también hacia el lado derecho del encuadre. Al ser fotografiados a través del reflejo, ambos pobladores se difuminan en el efecto que generan las pequeñas ondas del agua de la laguna, haciendo

imposible el reconocimiento de sus rasgos particulares los cuales se mimetizan con el paisaje como sucede en la pintura impresionista francesa de fines del siglo XIX. Para cerrar este ejercicio denotativo podemos fijarnos en que los pobladores, dispuestos de esa manera encierran a un tercer personaje 'silencioso' en la imagen: el espacio contenido entre ambos. El reflejo de las nubes, así como de los bordes rocosos de la laguna, forman una textura intensa que destaca los claroscuros de la imagen y expone su carácter nebuloso y tremebundo.

Así, al connotar la imagen podemos hablar de una multiplicidad de lecturas en la que el estilo impresionista es utilizado para proponer una indefinición respecto a la identidad de los personajes, específicamente una pérdida o ausencia del yo individual que los univerzaliza convirtiéndolos en 'los pobladores', en plural, de Uchuraccay. Cabe aclarar que este y otros tipos de 'transformaciones' han sido utilizados por diversos fotógrafos entre 1960 y 1990, los cuales que podemos clasificar como neoexpresionistas, entre ellos Joel-Peter Witkin y Diane Arbus, quienes transforman a sus personajes convirtiéndolos en sujetos estructurados bajo un concepto definido por ellos mismos, por aquello que interpretan y desean que representen sus imágenes a través del espacio que los contiene.

En la imagen elegida para la portada el espacio contenido entre los pobladores de la imagen representa el tiempo, que es habitado al mismo simultáneamente por la muerte, la violencia y el dolor; así como por la vida, la paz y la alegría, todo esto a través de la memoria. Un tiempo ambivalente y abstracto producto del ejercicio de 'ubicar' el dolor en el tiempo. La propuesta de esta imagen es que el dolor no se ubica EN un fragmento de tiempo sino A TRAVÉS de él, donde el pasado, representado por el poblador de la izquierda, y el futuro, por el poblador de la derecha, se encuentran mediados por ese espacio común a ambos que no es otra cosa que la memoria, el objeto de nuestra investigación.

Al desmanuzar la composición de esta imagen encontramos que se ha roto deliberadamente la regla de los tercios, generando cierta sensación de inestabilidad

al leer la imagen. Si bien los cánones de la fotografía de calle, impulsados por Bresson, regulan tajantemente los espacios ‘correctos’ para colocar objetos y sujetos en el encuadre, esta ‘guía’ debiera estar supeditada al concepto comunicacional y no a la geometría espacial. No hay nada de malo en componer ‘correctamente’, pero si aquello no aporta a potenciar la mirada del autor sobre el tema tratado, entonces no nos sirve. En este caso se ha optado por no buscar una correcta composición que haga más ‘bonita’ la fotografía, sino componer la imagen de acuerdo con la reflexión inicial acerca del dolor y transtiempo, potenciando así su carácter discursivo.

La finalidad de colocar esta imagen extendida en la portada/contraportada es justamente ‘romper’ simbólicamente ese tiempo/espacio para presentar dos escenarios, de forma que uno de los fragmentos (portada) funcione como sutil invitación para armar el rompecabezas dejando al otro fragmento (contraportada) como colofón de la propuesta. De esta manera, y siguiendo la teoría de la comunicación donde “el medio es el mensaje” (Mcluhan 1964), el ejercicio propuesto para el lector activará el libro como objeto que contiene también la postura y mirada del autor.



Sobre la imagen de portada se ha colocado medio forro de cartulina roja que, siguiendo la idea del libro objeto, simboliza la sangre y muerte que serán ‘removidos por el lector’ deconstruyendo de manera simbólica su concepción sobre la violencia

en Uchuraccay, enfrentándolo con una manera nueva de entender la historia donde el imaginario colectivo generado en torno a Uchuraccay se rompe. Este acto simbólico de ‘quitar la sangre’ se ve complementado con el reverso del forro rojo, donde se ha ubicado una línea de tiempo de los sucesos ocurridos en Uchuraccay desde 1981 hasta 2015, completando así el trabajo de fechado realizado por la CVR hasta 2003 e incluyendo acciones propias de los comuneros durante los últimos años, como sus celebraciones de aniversario, acciones del proceso de reconciliación y su distritalización.



La última pieza de la portada la conforma el lomo, que divide los dos fragmentos de la fotografía de portada y consigna el título del libro y el autor.



La edición del lomo se apoya en dos ideas centrales:

El nombre UCHURACCAY como propuesta abierta a la interpretación del lector donde, el mismo nombre que según los pobladores “es conocido en el mundo entero” (entrevista a Alejandro Ccente, 2015), pretende crear un ejercicio de deconstrucción y apropiación por parte del lector. En ediciones tempranas del ensayo fotográfico se usó el título “Uchuraccay. Memoria e identidad”, haciendo referencia a que el ejercicio de la memoria es constructor de la identidad, sin dejar

esta idea, el libro posee una propuesta filosófica más amplia donde la línea narrativa está en función al existencialismo, la experiencia de la muerte como camino hacia la plenitud de la vida. Por lo tanto, la carga intrínseca del nombre propio es resaltada a través de elementos del diseño tales como la elección de una tipografía fuerte y legible como es el caso de la fuente *League Gothic Regular*, utilizada en altas para señalar la importancia del nombre como completa unidad de significado.

Por otro lado, aprovechando la complejidad del nombre Uchuraccay así como de mi propio apellido, se ha elegido utilizar solamente Krajnik como referencia del autor, ya que las fotografías no solo relatan la historia de Uchuraccay sino también la propia historia de (con)vivencia con el dolor. El apellido, colocado en bajas y con una fuente tipográfica mucho más ligera como *Forum Italic*, cobra también la forma de sujeto de quien se habla en el título y funciona como seudónimo común a las personas involucradas en esta historia personal, haciendo de ambas una solo historia: el Uchuraccay de Krajnik y el Krajnik de Uchuraccay. Se ha dejado para las páginas interiores la compilación del nombre y apellidos completos del autor, a manera de firma de la obra, como corresponde.

Introducción

El libro inicia con un paisaje de la montaña Razuhillca, Apu protector de Uchuraccay, donde los militares llegaron en helicóptero y asusaron a los pobladores a matar a cualquier extraño que llegara a pie (CVR 2003). Esta fotografía muestra un paisaje cubierto por la neblina denotando un lugar sombío y en conflicto.

Luego de esta imagen vienen los textos de presentación y prólogo del libro que explican la propuesta y el concepto manejado en la realización del libro, los cuales se complementan con dos imágenes paisajísticas, una de la ruinas del antiguo Uchuraccay y en contraposición una del nuevo Uchuraccay, donde se presenta el pasado y presente de la historia reciente del pueblo para dar pase a la propuesta

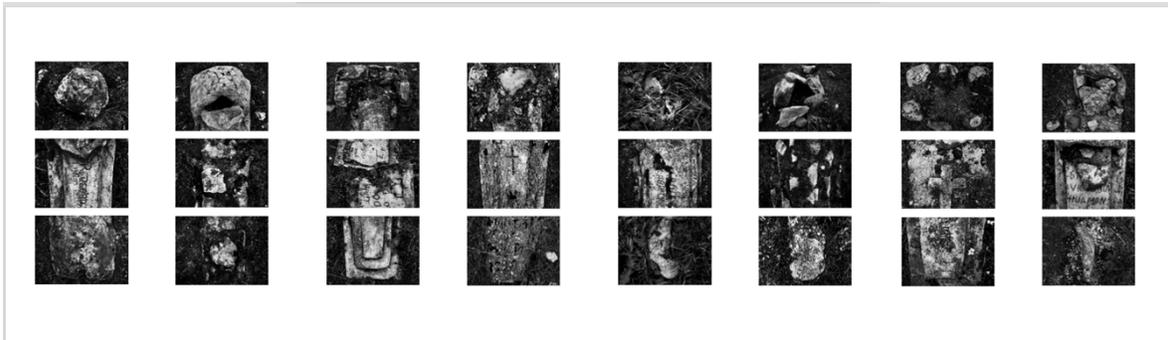
que desarrollará el ensayo fotográfico documental a través de los siguientes capítulos.

Ensayo I: La muerte

Es la parte más densa y oscura del libro, propone un recorrido de la historia de Uchuraccay a través de la representación visual del dolor expresando con cada imagen una fuerte sensación de vacío y horror. Se ha subdividido las imágenes en 4 ítems: caos, ausencia, muerte y pérdida de identidad; los cuales se han dispuesto uno después del otro como recorrido reflexivo y testimonial del dolor. Este capítulo presenta de manera más contundente las imágenes más viscerales y subjetivas de la obra, confrontando directamente al lector con las conceptualizaciones del autor. Aquí entran, entre muchas otras, fotografías como la cruz de los mártires, la cual da inicio al texto visual ubicando el problema de la muerte en el espacio de Uchuraccay. Entra también la fotografía de la novia, que pudiera pensarse como parte de la vida, sin embargo se habla desde el anclaje que muestra la mujer de la imagen entendido como premisa del horror que vendrá en la páginas siguientes. Una serie de imágenes brumosas y neblinosas sirve de preámbulo para el capítulo de la muerte en el cual se encuentra la imagen de aquellas estrellas perdidas (desenfocadas) muy cercana a la imagen del funeral, divididas solo por la letra del cántico Almakunapaq o San Gregorio, que habla sobre el estado etéreo de los muertos y relación con los vivos.

Cerrando este ensayo se encuentra una serie de fotos que proponen visualizar la desmaterialización de la existencia, es ahí donde calza la foto de portada, seguida de una imagen donde se puede ver un afiche con el rostro de Alberto Fujimori, materializando políticamente parte de la historia de Uchuraccay. La serie termina con un díptico que une una fotografía surrealista de un animal casi mitológico y el retrato borroso e irreconocible de un poblador a través de un bloque de hielo, ambos representando la transgresión del ser a través de la muerte.

Documento central: Las tumbas del cementerio



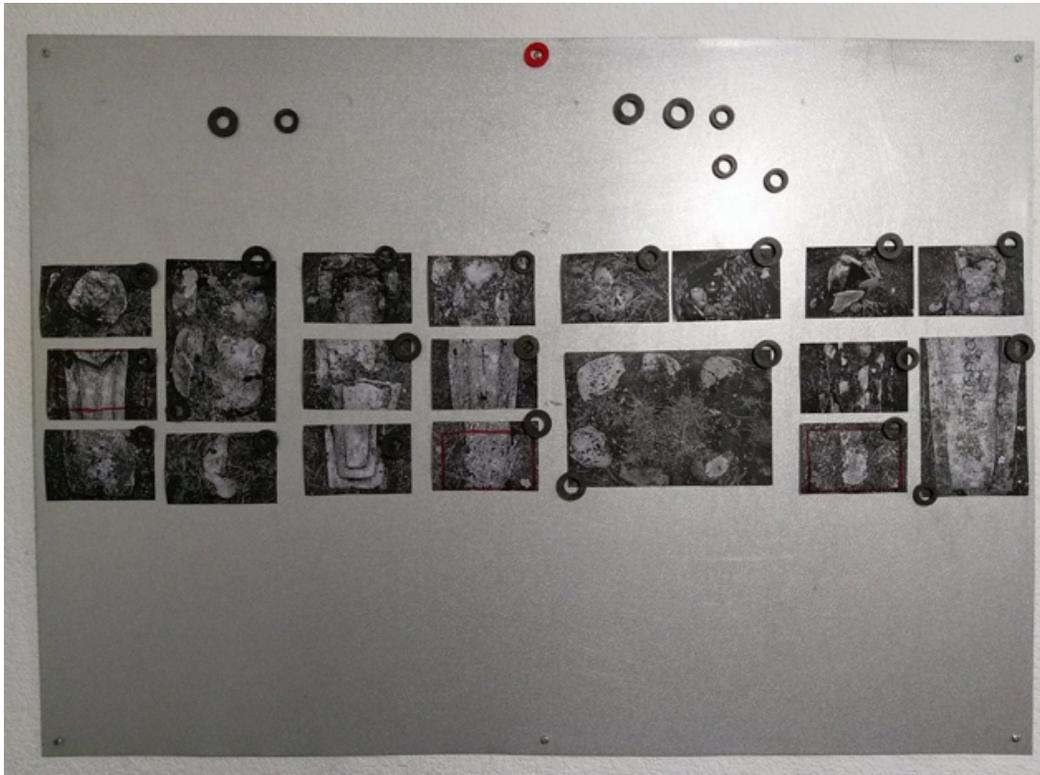
Este fragmento especial del libro corresponde al ejercicio más documental y menos ensayístico de la obra y contiene 25 fotografías de las tumbas encontradas en el cementerio de Uchuraccay. “Cuando Uchuraccay era perseguida, muchos murieron asesinados por los Senderos y el ejército... A varios enterramos en el cementerio, a otros no pudimos ni siquiera enterrar” (Entrevista a Emiliano Ramos, 2013). A partir de este testimonio en el que Emiliano Ramos, actual alcalde de Uchuraccay, relata el asesinato de su madre y de otros tantos pobladores entre 1983 y 1984, es que surge la interrogante ¿dónde están entonces los cuerpos de los 135 campesinos asesinados que figuran en la lista entregada a la CVR en 2002? Pues la respuesta no es tan simple como parece, debido a la violencia y al caos de esos años, que sumieron a Uchuraccay en medio de dos fuegos, los pobladores eran atacados sorpresivamente primero por SL y luego también por efectivos militares. Los que fueron asesinados en el poblado eran enterrados en el cementerio, sin embargo a mediados de 1984 los pobladores se escondían en las cuevas de las montañas cercanas alejándose cada vez más del pueblo, ahí también llegaron patrullas militares y escuadrones de SL y asesinaron a varios campesinos que no pudieron ser debidamente sepultados en el cementerio local.

A un lado de la antigua plaza de Uchuraccay, donde ahora se encuentra la cruz de los mártires, se pueden ver las silenciosas ruinas de la vieja iglesia y el pequeño y único cementerio utilizado incluso hasta el día de hoy. Los familiares cavaban

fosas lo suficientemente profundas para depositar el cuerpo y sobre aquél se colocaba una o varias piedras de gran tamaño con la inscripción del nombre y la fecha en la parte superior. Luego de más de treinta años es casi imposible reconocer a quién pertenieron las tumbas y diferenciarlas de aquellos que fallecieron antes o después, quizá por cualquier otra causa. Lo único que queda son las grandes piedras, algunas redondas, otras talladas de forma rectangular, pero todas intervenidas por el ichu y el paso del tiempo.

Desde las primeras entradas al campo fui consciente de que este registro era importante y necesario, pues esas rocas dan testimonio de la existencia de varios de esos 135 campesinos, sin embargo me tomó seis viajes para atreverme recién a fotografiar tumba por tumba, quizá el respeto que guardo hacia la muerte me hizo dudar en más de una ocasión y en cada viaje salía de Uchuraccay sabiendo que tenía un pendiente y que el algún momento me atrevería. Por ese motivo esta serie ha sido la última en editar y no formó parte del ensayo fotográfico ni de la exposición que llevé a Uchuraccay en octubre de 2013.

Cuando en 2015 al fin me atreví a fotografiar tumba por tumba, mis nervios me jugaron una mala pasada y la lente fija Canon 40mm que llevaba, la única lente con la que había decidido fotografiar en Uchuraccay, resbaló de mis manos y cayó sobre una de las tumbas de piedra averiando al instante el anillo de enfoque del objetivo. Si aún quería hacer las fotos solo podía enfocar a cierta distancia que no era más de medio metro, así que hice exactamente eso, fotografiar cada tumba desde una misma distancia y un ángulo de toma cenital, lo que terminó por asemejar el formato de cada encuadre y permitió construir un bloque uniforme al momento de editar la serie, que al igual que el ensayo, pasó una temporada por la pizarra de edición y tuvo estructuras diversas antes de llegar a adoptar su forma final a mediados de 2016.



Se eligió como abridora de esta sección una fotografía del detalle de uno de los pocos nombres que pudieron encontrarse grabados en las tumbas: Martina. Quizá por Martina Gavilán García, la única Martina de la lista de los 135 campesinos asesinados en Uchuraccay; quizá no, de todos modos ya no hay a quién preguntar después de 33 años.

A pesar de no poder identificar a ciencia cierta cada una de las tumbas la importancia de este documento no radica necesariamente en los nombres individuales, por el contrario, su anonimato las hace un solo cuerpo, realizando su valor como espacio de memoria propio a los pobladores de Uchuraccay; tan igual como el monumento construido en el cementerio El Ángel en honor a los periodistas asesinados el 26 de enero de 1983, al que los familiares de aquellos trasladaron los cuerpos para poder visitarlos y recordarlos, como es el caso de Oscar Retto, padre del fotoperiodista Willy Retto, el cual posó también para mi cámara al cumplirse el 30 aniversario de la matanza de los ocho periodistas.



Si observamos la fotografía al detalle nos daremos cuenta que hay una paloma con las alas extendidas que sobrevuela el monumento en el instante exacto de la toma, y es que esta fotografía no forma parte del ensayo, sino de un reportaje periodístico realizado para el diario La República en 2013, donde se aprecia claramente la búsqueda del momento decisivo como fuerza narrativa de la imagen.

Volviendo al libro de Uchuraccay, a la foto abridora de Martina le sigue una serie de 24 tumbas distintas precedidas por un texto de presentación. La serie se ha editado en cuatro páginas continuas de manera que el texto invita al lector a desplegar las páginas laterales e ingresar, simbólicamente, al cementerio de papel. La estructura que toma este espacio agrupa tres filas de tumbas distintas que crean la ilusión de estar viendo una sola tumba vertical y ocho columnas que generan la sensación de estar en un cementerio poblado de tumbas. En la primera fila se ubican las ‘cabezas’ o partes superiores de las rocas, en la segunda fila se encuentran ‘los cuerpos’ algunos incluso con las inscripciones de nombres o rajaduras y en la tercera fila ‘los pies’ o terminaciones de las tumbas, muchas de ellas ya inexistentes. De esta

manera el diseño y la edición fotográfica proponen al lector el mismo enfrentamiento que tuvo el autor al ingresar al cementerio real a través de semejanzas geométricas, así como una identificación con los 'cuerpos' por medio de razgos básicos de la anatomía humana (cabeza, tronco y extremidades).

La sección se cierra con los nombres y apellidos de todos los fallecidos por la violencia política en Uchuraccay. 135 campesinos, ocho periodistas y un guía. Haciendo un total de 144 personas asesinadas en Uchuraccay durante los ochenta. Esta simple pero importante suma es en sí misma una contribución para visibilizar la cantidad de víctimas mortales involucradas en los actos de violencia en Uchuraccay, la cifra rompe con los discursos establecidos en el ámbito público nacional donde cada orador realza su cifra sobre las del resto, según sea su procedencia, y donde los pobladores son los menos escuchados.

ALEJANDRO HUAMÁN LEANDRO + VENANCIO AUCCATOMA + SEVERINO HUÁSCAR MORALES CCENTE + SILVIO CHÁVEZ SOTO + PAULINA CCASANI FIGUEROA + MARINA MORALES GAVILÁN + JUANA GAVILÁN GARCÍA + FORTUNATO GAVILÁN GARCÍA + IGNACIA GÁLVEZ NAWPA + ALEJANDRO ROMERO QUISPE + TELÉFORDO AYALA DÍAZ + ALBERTO ROMERO NAPA + SACARIAS MAULI + MARINA CCASANI FIGUEROA + PABLO TAPE + ALEJANDRO CHÁVEZ + BENEDICTA LLANCCE GAVILÁN + FRANCISCA LLANCCE GAVILÁN + ALEJANDRA FIGUEROA LLANCCE + MILIGILDO SOLIER QUISPE + SIMÓN FIGUEROA CUNTO + ENRIQUE HUAMÁN MAULI + TEÓFILO HUAMÁN MAULI + BALTAZAR NAWPA TICLLA + SIMÓN FIGUEROA CUNTO + MELQUIÁDEZ GAVILÁN ROMERO + ALEJANDRO PÉREZ GARAGONDO + MARCIAL PÉREZ RIMACHI + BALTAZAR FIGUEROA GAVILÁN + IGNACIO FIGUEROA GAVILÁN + EZEQUIEL FIGUEROA GAVILÁN + DANIEL CHOCCÉ AYALA + LORENZO FIGUEROA CUNTO + SIMÓN AUCCATOMA QUISPE + BENITO AUCCATOMA QUISPE + TEODORA SOTO TICLLA + TEÓFILO CHÁVEZ SOTO + FRANCISCO RAMOS RICRA + JORGENCIO QUISPE CASAN + CLEMENCIA CCENTE CASAN + GREGORIO QUISPE HUAMÁN + JESUSA MAULI FIGUEROA + JUSTINA FIGUEROA RAMOS + JUAN MAULI FIGUEROA + FRANCISCO MAULI QUISPE + CRISTINA LAPA PEÑA + ANGELINA HUACHACA GAVILÁN + JESÚS MAULI HUARANDA + MARTINA GAVILÁN GARCÍA + JUAN AYALA CCAHUANA + ALEJANDRO AYALA CCAHUANA + MARCELINA MAULI TICLLA + EMILIA CCAHUANA CANTO + LUCAS AYALA NAPA + SATURNINO AYALA GÓMEZ + CANDELARIA NAPA + MARÍA HUAMÁN NÚÑEZ + INOCENCIA LLANCCE HUAMÁN + CIPRIANO LLANCCE HUAMÁN + ANTONIA CHÁVEZ HUACHO + ALEJANDRO GAVILÁN FIGUEROA + SANTIAGO GAVILÁN FIGUEROA + JUSTINA PEÑA PACHECO + JUAN CÁRDENAS QUISPE + JOSÉ AYALA GAVILÁN + BONIFACIA GÁLVEZ FARFÁN + DEMESIA HUAMÁN LLANCCE + ROSA GÓMEZ GÁLVEZ + TEODORA GÓMEZ GÁLVEZ + LUCRA HUACHACA MAYHUA + ANGÉLICA LLANCCE PUCLLA + LUIS CCENTE AUCCATOMA + FAUSTINO QUISPE HUAMÁN + MARCIAL HUAMÁN PEÑA + JUAN HUACHACA PÉREZ + FÉLIX HUACHACA GAVILÁN + ESTEBAN HUACHACA CÁRDENAS + MARÍA HUACHACA PÉREZ + SIVESTRA HUACHACA PÉREZ + ADRIÁN MAULI HUAMÁN + MARÍA MAULI + JUSTINA HUAMÁN

LLANCCE Y SU HIJO + PATROCINA GAVILÁN CURO + ALEJANDRA FIGUEROA LEANDRO + SEGUNDINO LEANDRO HUAMÁN + VICENTE HUACHACA MAYWA + REMIGIO SOTO MORALES + DIONISIO MORALES LEANDRO + ERMÍNIO GAVILÁN WICAÑA + JUAN MANUEL ROMERO ARAUJO + PABLO ROMERO ARAUJO + ALEJANDRO QUISPE HUAYLLA + EULOGIA QUISPE HUAYLLA + RUFINA RAMOS QUISPE + AUGUSTO CCURIMANYA CAYETANO + VÍCTOR RIMACHI LLANCCE + JULIA ÑAWPARI FAJARDO + EMILIO QUISPE LLANCCE + DEMETRIO QUISPE LLANCCE + VICENTE URBANO GUZMÁN + LEANDRO GUZMÁN URBANO + JULIANA FARFÁN CCOOROQ + EZEQUIEL HUARANDA MAULI + ALBERTO HUAMÁN ARONE + PAULA CLARENI FIGUEROA + DIONISIO NAWPA GAVILÁN + ANSELMO QUISPE HUACHACA + FÉLIX QUISPE HUACHACA + OLIMPIO GAVILÁN HUAYLLA + FLORENCIO GAVILÁN HUAYLLA + FELICIANO SOTO GAVILÁN + FRANCISCO ROMAS RIVERA + CONSTANTINO SOTO GAVILÁN + SATURNA GAVILÁN GARCÍA + FELICIANO QUISPE HUACHACA + SATURNA HUAMÁN FIGUEROA PELAYO + ROSA GAVILÁN + AMADIO AUCCATOMA PEÑA + CLEMENTE FIGUEROA LLAMOCCA + PATRICIO AUCCATOMA NÚÑEZ + MARCELINO MAULI MORALES + IGNACIO PÉREZ GAVILÁN + ELOMINA CUCHURI RAMÍREZ + TEÓFILO CHOCCÉ NAPA + FÉLIX CHOCCÉ NAWPA + FRANCISCO NAWPA TICLLA + GREGORIO SOTO AYALA + CELESTINO CCENTE FIGUEROA + TEÓFILO HUALLA INGA + MARÍA FIGUEROA CHOCCÉ + POLINARIO HUAYLLA TAPE + SALOMÓN SÁNCHEZ + PAULINA CCASANI HUACHO + FORTUNATO SOTO CCASANI + ESPOSA E HIJO DE 8 AÑOS DE FAUSTINO GÓMEZ GÁLVEZ + JUAN ARGUMEDO + AMADOR GARCÍA YANQUE + FÉLIX GAVILÁN HUAMÁN + OCTAVIO INFANTE GARCÍA + JORGE LUIS MENDIVIL TRELLES + JORGE SEDANO FALCÓN EDUARDO DE LA PINELLA PALAO + PEDRO SANCHEZ GAVIDIA + WILLY RETTO TORRES +

VÍCTIMAS **144**

A través de estas dos páginas del libro pobladores, periodistas y guía, todos, son destacados de manera individual y semejante, solo se ha destacado en rojo los apellidos de los familiares que he podido encontrar en Uchuraccay, sin embargo

esta es una selección subjetiva y no significa que no existan más familiares. Si las tumbas proponían un espacio de memoria común a los pobladores, esta página permite individualizar y reconocer a cada uno de los fallecidos por nombre y apellido. A manera de memorial se ha colocado una pequeña cruz al lado de cada nombre en señal de respeto. Todo el bloque central de tumbas y nombres funciona como un pequeño homenaje hacia las 144 víctimas de Uchuraccay.

Ensayo II: La vida

Aunque se trate de otro ensayo, cada parte del libro está conectada con la anterior/siguiente tanto a nivel temático como a nivel estético. El retrato difuso y sin identidad del poblador al final de la muerte se enlaza con el nombre de la tumba y la textura de la piedra al inicio del documento central, de la misma manera los nombres de cada uno de los 144 fallecidos al final de este documento se transforman, en la página siguiente, en las ramas de cientos de pequeños árboles que serán plantados en Uchuraccay representando una narrativa sobre la vida nueva que nace a partir de la muerte.

El concepto trabajado en este ensayo radica en visualizar que la efusividad del esfuerzo de los pobladores por seguir adelante es mediado necesariamente por el dolor de la ausencia de sus seres queridos fallecidos durante la época de violencia política. Esto no quiere decir que se hayan estancado en una memoria dolorosa y obstinada, claro existe pena y rencor, sin embargo el mismo recuerdo doloroso ha hecho explotar un positivismo exacerbado que llena de vida lo que antes estaba muerto (Del Pino, conversación personal octubre 2016).

Siendo este aspecto de Uchuraccay el más desconocido, y por ende el menos narrado, el objetivo específico de este ensayo es dar a conocer al lector las fases o etapas de esta nueva vida que se despliega en Uchuraccay y que son percibidas/interpretadas por el autor. Las partes que componen este ensayo se

dividen en las siguientes: la etapa ritual, la familia, la relación con la tierra y la festividad en comunidad.

En la edición de este ensayo se han utilizado varias de las imágenes del ensayo fotográfico original las cuales, a medida que se creaban los subcapítulos, han sido confrontadas con el concepto propuesto para cada parte. Así, las imágenes que lograron sobrevivir a la pizarra de edición se ubicaron bajo uno de los cuatro conceptos dando cuerpo, al igual que en el capítulo de la muerte, a series narrativas compuestas por imágenes abridoras, dobles y dípticos.

La parte ritual inicia con las fotografías de la ceremonia de la luz y el bautismo, como representación de un nuevo inicio, una nueva vida, donde se ve a una niña sumergida en el agua de una laguna, curiosamente la misma laguna de la fotografía de portada. Luego una imagen de una madre con sus hijos y hasta el perro, la ausencia del padre no detiene la vida cotidiana. Más adelante unos jinetes cabalgan por las cumbres de los cerros dando inicio a las actividades de carnavales donde muchos bailan y toman. Finalizando el ensayo se encuentra la fotografía de la ronda de penales del campeonato de fútbol donde se ve a pobladores de diversas comunidades cercanas celebrando el aniversario del retorno, en ninguna otra foto se ve a tantas personas juntas por lo que deja una pregunta abierta sobre el futuro del, ahora, distrito de Uchuraccay.

Cierre

A manera de conclusión se ha colocado un díptico con las siguientes imágenes:



La ausencia, a través de una banca vacía, donde solo se encuentra un pellejo de oveja que utilizan los pobladores para sentarse al interior de la iglesia evangélica de Uchuraccay; y la paz, representada en el monumento central de la Plaza de la Paz de Uchuraccay en el cual se haya una paloma con las alas extendidas en medio de la bruma del lugar.

Ambas resumen la idea central del libro, la primera simboliza la muerte y el dolor de la ausencia y la segunda la vida y el esfuerzo de los pobladores por construir su comunidad alejados de la violencia. Una mediada por la otra en una coexistencia vital e indivisible.

Luego de estas imágenes, que resumen la postura del autor, el libro cierra de la misma manera como abrió, con un paisaje, pero esta vez un paisaje abierto, con un camino de montañas bajo un cielo de nubes hermosas. Esta imagen se conecta con la primera del libro, el paisaje de Razuhillca, enmarcando de este modo la historia narrada de Uchuraccay en el espacio andino. Sin duda esta es una imagen esperanzadora que habla sobre la continuidad de la vida y que al mismo tiempo permite al lector dar un cierre a la propuesta del autor al finalizar el libro.

3.5. Propuesta museográfica en galería de arte

El recorrido del ensayo como propuesta museográfica también ha tenido su propio proceso metodológico respecto a los diversos espacios y temporadas en las que ha sido exhibido. Además de la exposición fotográfica realizada con fines etnográficos en la Plaz de la Paz de Uchuraccay, el trabajo fotográfico ha formado parte de diversas exposiciones colectivas: Exposición de trabajos ganadores del VII Concurso Nacional de Fotografía Eugene Courret 2013, en mayo de ese año en la galería de la Alianza Francesa de Miraflores, donde se presentaron 12 fotografías; en septiembre de ese mismo año, una serie de 28 fotografías fueron exhibidas en los jardines de la PUCP participando del IX Encuentro de Derechos Humanos que organiza el IDEHPUCP, mismas imágenes que fueron llevadas a Uchuraccay. En enero de 2014 parte del ensayo fue seleccionado para participar de la exposición “De la memoria y el Olvido” una colectiva itinerante entre Guadalajara y México D.F. junto a trabajos de fotógrafos de todo el mundo respecto a la temática de la memoria. En marzo de ese mismo año una nueva selección de 12 imágenes participó de la exposición “Soledades” en el marco de la II Bienal de Fotografía de Lima, en la galería del Centro Cultural de España. Dos meses después, tres imágenes participaron del IV Salón de la Fotografía ICPNA 2014, en la galería Juan Pardo Heren, del ICPNA de Lima Cercado.

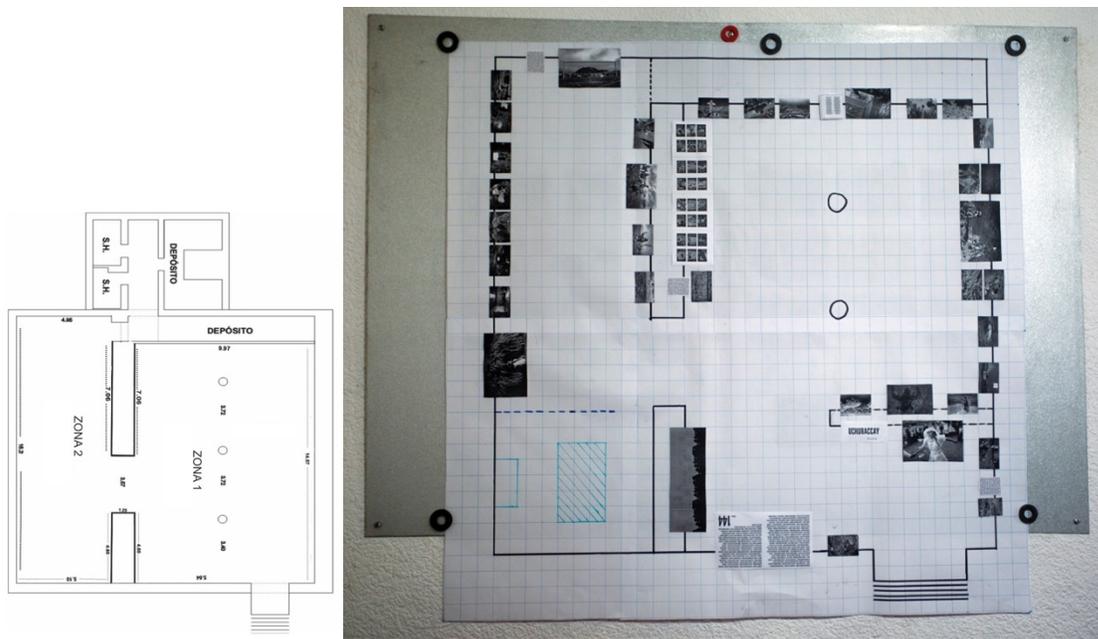
Finalmente, el ensayo fue seleccionado por el Centro de la Imagen para participar en la III Bienal de Fotografía de Lima a realizarse en mayo-junio de 2017 como muestra individual en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores. Sin embargo, a pesar de que el Centro de la Imagen ha cancelado toda la organización de la Bienal por decisión institucional, y por ende el financiamiento a todos los proyectos expositivos involucrados, la oficina de proyectos de la SLMQG ha querido continuar con la propuesta brindando el tiempo prudente para la obtención de financiamiento y ha previsto la nueva fecha de inauguración para marzo de 2018, año en que se cumplen 35 años de la matanza de los periodistas en Uchuraccay.

Con esto el ensayo completa su ciclo vital expandiendo el ejercicio etnográfico realizado en Uchuraccay. Lo que inició con pequeñas exhibiciones en circuitos relacionados a la fotografía, a la academia o dirigidos hacia el mismo sujeto de estudio, se presenta ahora de manera más amplia y completa en espacios dedicados al arte en nuestra capital.

Cabe reflexionar entonces si las fotografías del ensayo documental son percibidas, leídas o apreciadas como arte. Esta quizá siga siendo una interrogante compleja de responder y dependerá en gran medida de las consideraciones subjetivas de cada lector, expectador, curador, poblador, etc. Sin embargo, el solo hecho de plantear esta asociación ya representa un cuestionamiento a los límites interpuestos entre el documental y el arte. Quizá la línea que divide ambas sea más delgada de lo que imaginamos y no tendríamos por qué encasillarnos en definir el trabajo como solo documental o solo artístico, de la misma manera que la vida y la muerte se articulan en la propuesta del ensayo, quizá también el documental y el arte puedan (con)vivir en un espacio común como parte de un todo. Este ejercicio no está aislado de las tendencias globales en cuanto a fotografía, donde cada vez más, la fotografía es entendida como propuesta subjetiva desde una nueva forma de hacer fotografía documental llamada Neo documentalismo.

La propuesta museográfica para la SLMQG toma esta idea y define los espacios dedicados a cada fragmento del ensayo, creando un recorrido a través de sus paredes que funcione de la misma manera que las páginas en el libro, es decir como contenedores (y en cierta medida también contenido) del concepto.

Utilizando el plano de la galería, se ha realizado una edición preliminar a escala subdividiendo los dos grandes espacios que posee la sala creando cuatro espacios, organizados de la siguiente manera:



La zona 1 ha sido dividida en dos espacios: el primero pertenece a la portada y parte introductoria de la muestra, eligiendo como fotografía de portada a la novia y no al reflejo, que es la portada del libro. La razón radica en el golpe de vista que provoca la imagen de la novia, es una fotografía ambigua que, como ya se ha explicado, relata la conexión entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente de Uchuraccay; en este sentido la fotografía de la novia puede ser vista desde afuera de la galería (calle Diez Canseco) e invita al espectador a ingresar y recorrer la muestra. En las paredes que completan ese espacio se ha considerado el texto de presentación, los nombres de las 144 víctimas y la línea de tiempo, creando así un espacio informativo previo a los ensayos.

En el segundo espacio de la zona 1, el más amplio de la galería, se ubica la muerte. El recorrido inicia con la pared de la izquierda donde se hayan las imágenes de las tumbas, seguida de una pared donde inicia el ensayo sobre la muerte con imágenes más directas y, al frente de las tumbas, otra pared con fotografías más abstractas e interpretativas sobre la muerte. Terminando este espacio una última pared con tres imágenes de la muerte que proponen un ensayo abierto y conectado con la siguiente zona.

En la zona 2, ubicada en la franja izquierda de la galería, se ha dividido el espacio en dos partes, la primera retoma la conexión con la muerte y se convierte en vida, que, a lo largo de sus tres paredes, va desarrollando los mismos capítulos del segundo ensayo del libro, la parte ritual de la vida, la vida íntima y familiar, la conexión con el espacio y la fiesta o celebración de esa vida. La segunda parte de esa zona se ha reservado para una intervención de arte contemporáneo que relacione al visitante con la exploración del concepto de la muestra, es decir la transtemporalidad del dolor de la ausencia y la relación de la vida y la muerte. Actualmente se desarrollan las ideas centrales en las que se involucrarán audiovisuales con testimonios y piezas de escultura en roca sólida realizados por el autor para complementar la parte fotográfica de la muestra brindando un recorrido que presente un mayor grado de interacción entre el espectador y la propuesta temática y genere reflexión en cuanto al tema de la memoria se refiere.

La muestra dará por finalizado el primer proyecto del autor en el tema de la memoria y violencia política en el Perú, dando paso a la edición de un segundo proyecto, esta vez más personal, el cual explora la reconstrucción de la memoria familiar entre Perú, Italia y Eslovenia, luego de las migraciones que surgieron con el fin de la segunda guerra mundial. Este proyecto es, desde 2015, un work in progress.

Todos y cada uno de los productos visuales resultan diversos en formas y sin embargo comunes en su discurso, esto se debe a que han sido construidos desde una mirada personal la cual ha sido enfrentada con la mirada de los otros en el proceso mismo de creación. Es a partir del proceso metodológico que este ejercicio ha generado una reflexión antropológica en cuanto a cómo es utilizada la memoria por las nuevas generaciones de pobladores y cómo se narra, visualmente, aquellos vacíos en las memorias emblemáticas.

REFLEXIONES FINALES

La historia del conflicto armado en el Perú no se cierra con conocer la cifra de 69 mil muertos y desaparecidos, ni tampoco con visualizar el horror que pasaron miles de peruanos entre 1980 y 2000, existe una historia paralela y continua que está presente en la memoria sus protagonistas y que contempla no solo los años de violencia sino también sus consecuencias a largo plazo. Por lo tanto la verdadera magnitud del conflicto va más allá de los límites que se puedan visualizar de manera concreta constituyendo un capítulo abierto para muchas víctimas que han decidido recordar/olvidar su dolor.

Uchuraccay es quizá uno de los casos más enigmáticos dentro de las historias que envuelven el conflicto. Por un lado están los sucesos del 26 de enero de 1983, fecha en que ocho periodistas, junto a un guía y un poblador, fueron asesinados por los habitantes de Uchuraccay mientras se dirigían a la comunidad vecina de Huaychao, para investigar la muerte de siete terroristas. Estos hechos fueron investigados por la comisión Vargas Llosa (1983) como un mito y no como un crimen, generando una visión romántica y paternalista de Uchuraccay que permitió su estancamiento en el imaginario colectivo peruano, creando así un vacío en el tiempo el cual nos volvió ciegos ante los hechos de violencia posteriores a la matanza de los periodistas. Por otro lado, está la persecución y asesinato de 135 campesinos que impulsó un éxodo masivo y un exilio prolongado para 300 pobladores sobrevivientes. Hecho que, por más que ha sido publicado en el Informe Final de la Comisión de la Verdad, no ha calado con la misma fuerza en las discusiones nacionales sobre memoria en Uchuraccay.

Debido al sistema de vida occidentalizado, en el que la búsqueda de experiencias impulsa a mirar al futuro, dejando el pasado atrás, nos hemos olvidado que es en realidad el pasado el que está presente en la construcción de ese futuro, siendo la cosmovisión andina la que pone énfasis en la memoria como elemento que rige esa

construcción que a la vez define la identidad personal y comunal. Entonces la memoria no puede ser conceptualizada como un mero acto de recordar un hecho pasado, estancado o anclado; por el contrario, la memoria resulta siendo un ente vivo que conecta todos los campos de experiencias a través del tiempo. Así, para Uchuraccay, el dolor por la ausencia de casi toda una generación que fue asesinada a inicios de los años ochenta no ha quedado sellada bajo la piedra de sus tumbas, la muerte de sus familiares ha sido, y es también, la propia muerte. Una muerte con la que han tenido que lidiar por los últimos treinta años a través de la ausencia.

Entonces vale preguntarnos ¿cómo se (con)vive con ese dolor? Pues bien, vivir con y convivir no es lo mismo. Vivir con, se refiere a vivir acompañado de, mientras que convivir se entiende como el acto de compartir una vida en armonía junto a. Éste último involucra una entrega de sí mismo a un otro que lo complementa, y por lo tanto es definido como una sola unidad. Uchuraccay, como toda comunidad afectada por la violencia, vive acompañada del dolor, puesto que guarda en su memoria aquellas profundas heridas que nunca estuvieron cerradas (Degregori), sin embargo, y sobretodo, Uchuraccay convive con el dolor, ya que a través de la misma memoria Uchuraccay reutiliza este dolor como parte de su propia sanación, redefiniéndose a sí mismo en el nuevo contexto de edificación de su identidad.

No es posible separar el dolor que invade a Uchuraccay puesto que es Uchuraccay mismo el que está construido en base a él, dotando al dolor de un nuevo significado en las prácticas cotidianas. El dolor de la ausencia es, en todos sus sentidos, la presencia utilizada como motor que impulsa la vida. Un dolor que es rencor, nostalgia y pena, pero que a la vez es trabajo, lucha y amor. Un dolor que potencia la vida debido a que no es estático, sino que se mueve en el tiempo para ser resignificado y capitalizado conscientemente por los pobladores en pos del desarrollo de su comunidad, como por ejemplo su reciente unión con otras cinco comunidades afectadas para formar el nuevo distrito de Uchuraccay, el cual se ha justificado como reparación por los años de violencia. Entonces la construcción de memoria es definida y delimitada por este dolor transtemporal que, al resignificarse,

utiliza el pasado en la construcción de nuevas narrativas sobre el conflicto, evidenciando en su discurso la relación entre la muerte y la vida como síntesis de un mecanismo aplicado por los pobladores para colocar en la esfera pública sus propias formas de representar la memoria y así participar en la disputa por la legitimación de memorias sobre Uchuraccay.

Pero, ¿cómo se puede representar esta idea desde la fotografía? Para pensar en lo fotográfico primero debemos reflexionar sobre lo 'no fotográfico', es decir en la fotografía como un acto en sí mismo (Dubois 1986) donde se involucran diversos elementos alrededor de la imagen, los cuales van edificando la mirada que desarrolla el proyecto y que se presenta finalmente como producto fotográfico.

Uno de estos aspectos es la subjetividad que envuelve al acto fotográfico, si bien las fotografías suelen ser consideradas por su valor de verdad como prueba irrefutable de un acontecimiento, este antiguo dogma no considera las infinitas posibilidades que se gestan al realizar una fotografía, donde el resultante, es decir la fotografía, no depende de una simple captura o extracción de un fragmento de la realidad, sino que, a medida que se va observando y participando de los nuevos sucesos que ocurren en Uchuraccay, se va creando también una valoración y conceptualización personal de dicha realidad en función a las propias decodificaciones de quien realiza el acto fotográfico (anexo 11), por lo tanto el resultado tiene que ver además con experiencias y nociones propias previas a lo fotográfico.

Así, en el trabajo de campo realizado en Uchuraccay, se le va dando sentido a diversos elementos que son observados en el campo, los cuales se valoran desde la perspectiva del autor como significativos o no en la construcción narrativa de las imágenes. En este caso se parte del dolor de la ausencia, a nivel personal, como motivador de la acción fotográfica, y por lo tanto, como elemento presente en la significación y codificación de los hechos fotografiados creando así un documento subjetivo sobre Uchuraccay que es también, en parte, un documento sobre el autor.

En este acto subjetivo entran a tallar las relaciones humanas propias del trabajo de campo, donde el fotógrafo no es un ser aislado que va disparando su cámara a diestra y siniestra, sino que aquello que elije fotografiar entra en una negociación, en ocasiones tácita, con los sujetos fotografiados. Así lo corrobora el trabajo realizado donde los pobladores de Uchuraccay ejecutan una agenda concreta respecto a la fotografía, poseen nociones respecto a aquello que la fotografía puede denotar de su propia imagen e intentan utilizar mecanismos de control sobre qué se debería mostrar y qué no, siendo este ejercicio parte de una estructura discursiva que envuelve la nueva forma en que los pobladores de Uchuraccay se quieren dar a conocer. Es en medio de esa negociación, que se van cimentando las relaciones entre fotógrafo y comunidad, puesto que no podemos pretender que un fotógrafo pueda acercarse sin generar reacción alguna, toda mediación está sujeta, en mayor o menor grado, a acciones performáticas hacia la cámara que no se conciben como interrupciones de lo fotográfico sino como base misma del acto de fotografiar.

El último punto con respecto a las consideraciones colaterales de lo fotográfico es la búsqueda de un sistema desde el cual se pueda visualizar el transtempo del dolor y no un fragmento de él y, aunque al establecer este sistema nos acercamos al acto mismo de fotografiar, tiene que ver más con establecer una posición ante el mundo que una técnica fotográfica. Me refiero a la búsqueda del momento intersticial o el no momento dentro de la fotografía. Si pensamos el acto fotográfico como un ejercicio en el que intervienen diversos factores subjetivos es aquí donde dichos factores se materializan y encuentran un camino que no va de la mano con hallar o capturar un instante decisivo, ya que esto significaría hacer las veces de un cazador de imágenes congelándolas en el tiempo y totalizando su sentido, por el contrario el momento intersticial no intenta congelar el tiempo sino transitar en él con el fin de generar diversas interpretaciones de una misma imagen partiendo de una propuesta concreta. A diferencia de las fotografías que normalmente son publicadas en los diarios, que buscan condensar, sintetizar y dar la idea de un todo cerrado como hecho noticioso, las fotografías de este proyecto buscan abrir el espectro

interpretativo a través de la imaginación, el recuerdo y la proyección que proporciona el ensayo.

De todo esto se desprende lo fotográfico, lo directamente relacionado con la narrativa visual que es construida a lo largo del trabajo de campo en Uchuraccay, donde el campo no está definido por los límites físicos del poblado, sino por el ejercicio continuo de construcción del producto visual sobre Uchuraccay, por ende el campo antropológico es definido como un proceso y no como un lugar. El proceso inicia con la motivación personal, es decir con la experiencia dolorosa que marca la ausencia del ser amado y los cuestionamientos íntimos que se desprenden de dicha vivencia, que a su vez generan acciones metodológicas concretas como emprender los viajes a Uchuraccay como una manera de recordar/olvidar el dolor; y acaba con la construcción de un libro fotográfico que presente, a través de su narración visual, una visión personal de la lucha ante el dolor por medio de la memoria.

La metodología utilizada corresponde a una interdisciplinariedad entre las técnicas etnográficas de la antropología visual, con las cuales se han recogido los datos pertinentes para la reflexión y las técnicas del neodocumentalismo fotográfico, desde las cuales se hace evidente la mirada de autor. De esta manera el enfrentamiento de miradas entre fotógrafo y fotografiado genera discusión y activa la memoria a través de las imágenes. Para realizar este punto fue necesaria una larga edición del material fotográfico, proceso durante el cual se tomaron diversas elecciones estéticas/narrativas.

Al realizar una exposición fotográfica en Uchuraccay se comprobó, a través de la fotoelicitación, que el uso del blanco y negro, fue un elemento importante dentro del enfrentamiento de miradas. Su uso se justificó en el hecho de que la lectura de las imágenes debe establecer una conexión con el pasado para poder observar la complejidad del presente de Uchuraccay, prueba de ello es que fuera rechazado por los la mayoría de pobladores entrevistados justamente porque los conectó con el lado más nostálgico del recuerdo, tocando las heridas de un pasado que aun está

aquí, en el presente. Otro punto fue la utilización de imágenes que representan aspectos negativos de la vida, como enfrentamiento, rencor y pérdida, donde en varios casos el silencio de los entrevistados habló sobre el difícil proceso que ha significado recordar su pasado; y la utilización de otras imágenes, las cuales resaltan los aspectos positivos de la vida como la unión, el juego y la familia, donde los pobladores ubican a Uchuraccay en el camino del futuro como imagen de sí mismos. Esta dualidad es la que hace de la lectura del trabajo fotográfico un verdadero recorrido por el tiempo e historia de Uchuraccay.

La elaboración del libro fotográfico toma estos ejercicios y los extiende en un documento que contiene dos capítulos centrales, la muerte y la vida. A través de técnicas de selección y edición fotográfica como la pizarra de edición, las asesorías con especialistas y no especialistas y la confección de borradores de diseño, se ha dado forma a un producto visual con sentido el cual contiene una propuesta narrativa que intenta exponer, de manera visual, la pregunta central sobre la convivencia con el dolor a través del tiempo. Finalmente se ha realizado una propuesta museográfica que guarda el mismo sentido del libro, seleccionando y organizado el material como proyecto expositivo en una galería de arte en la ciudad de Lima.

Todo el proceso metodológico ha sido hilvanado partiendo de la reflexión sobre la memoria y sus usos políticos en el contexto de posconflicto, en el que aún nos falta mirar con mucho más detalle cómo actúa la memoria en las poblaciones afectadas por la violencia política en nuestro país. Este trabajo representa un pequeño esfuerzo por deconstruir el imaginario colectivo creado en torno a Uchuraccay y completar años de historia faltante en las discusiones nacionales sobre los sucesos de Uchuraccay, así como en las discusiones sobre la memoria de un conflicto que cobró más de 69 mil vidas.

BIBLIOGRAFÍA

ÁRDEVOL, Elisenda. 2004. *Visualidad y Mirada*. En Árdevol, Elisenda y Muntañola, Nora (Eds.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. UOC, Barcelona.

ÁVILA, Remedios 2005. *El desafío del nihilismo. La reflexión metafísica como piedad del pensar*. Trotta, Madrid.

BASADRE, Jorge 1931. *Perú: Problema y Posibilidad*. Librería Francesa y casa editorial, Lima.

CANEPA, Gisela. (Ed.) 2011. *Imaginación Visual y cultura en el Perú*. Fondo editorial PUCP, Lima.

CARTIER-BRESSON, Henry 2003. *Fotografiar del natural (1952)*. Editorial Gustavo Gili, Madrid.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN 2003. *Informe Final*. En el siguiente enlace: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

DE LA PINEDA, Jesús 2007. *Del Tiempo en Platón*. Thémata, revista de filosofía. Núm. 38. Recuperado el 26 de septiembre de 2016 de <http://institucional.us.es/revistas/themata/38/art1.pdf>

DEGREGORI, Iván 2003. *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

DEL PINO, Ponciano 2012. *Uchuraccay: Memoria y Representación de la Violencia Política*, en DEGREGORI, Iván (ed.) *No hay país más diverso*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

DEL PINO, Ponciano 2013. *Las Formas del Recuerdo*. Instituto de Estudios peruanos, Lima.

DUBOIS, Phillip 1986. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós, Barcelona.

GAVILÁN, Lurgio 2013. *Memorias de un Soldado Desconocido*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

GEERTZ, Clifford 1989. *El antropólogo como autor*. Paidós Ibérica, Barcelona.

HALWBACKS, Maurice 1991. *Fragmentos de la Memoria Colectiva*. Revista de Cultura Psicológica, Año 1.

HOSOYA, Hiromi 2004. *La memoria post-colonial: tiempo, espacio y discursos sobre los sucesos de Uchuraccay*. (Documento de Trabajo, 134. Serie Antropología, 13) IEP. Lima, Perú. Recuperado 23 de noviembre de 2016 de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/pe/pe-009/index/assoc/HASH97bc.dir/iep3.html>

JELÍN, Elizabeth 2012. *Los trabajos de la memoria*. Instituto de estudios Peruanos, Lima.

KEROUAC, Jack 2008. *Introducción* en Frank, Robert *Los Americanos* (1958). La Fábrica, Madrid.

LE BRETON, David 2004. *Antropología del dolor*. Seix Barral, Barcelona.

MANGA, Eusebio 1994. *Pacha: un concepto andino de espacio y tiempo* en Revista Española de Antropología Americana, 24, 155-189. Edit. Complutense, Madrid.

MCLUHAN, Marshall 2003. *Understanding media: The extensions of man* (1964). Corte Madera, Gingko Press.

MAYER, Enrique 2012. *Uchuraccay y el Perú profundo de Mario Vargas Llosa* en Degregori, C.I. (ed.) *No hay país más diverso, compendio de antropología peruana II* (pp. 146-199). Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

POOLE, Deborah y ROJAS, Isaías 2011. *Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra*. En Cánepa, Gisela (ed.) *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Fondo Editorial PUCP, Lima.

POOLE, Deborah 2000. *Visión, raza y modernidad : una economía visual del mundo andino de imágenes*, traducción de Maruja Martínez. SUR Casa de Estudios del Socialismo, Lima.

RODRÍGUEZ, María Elena 2012. *Las fotografía y la representación en la memoria de las víctimas de la desaparición en Colombia*, en Revista Sans Solei – Estudios de la Imagen No. 4, pp. 216-223. FLACSO, Ecuador.

RYMAN, Anders 2010. *I Riti della vita*. Evergreen GmbH, Colonia.

SAID, Edward 1990. *Orientalismo*. Libertarias, Barcelona.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo 2015. *Después de la muerte en el mundo andino. Una aproximación antropológica*. Revista Cultura y Religión Vol. 9, p64-81. Recuperado el 05 de octubre de 2016 de

[http://www.academia.edu/20201471/Después de la muerte en el mundo andin](http://www.academia.edu/20201471/Después_de_la_muerte_en_el_mundo_andin)
o

SONTAG, Susan 2005. *Sobre La Fotografía*. Alfaguara, Madrid.

SOZA, Jorge Luis 2009. *Discurso de la Cosmovisión Andina, una lectura marxista del mundo andino*. Bandera Roja, La Paz.

STERN, Steve 2000. *De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)*, en Garcés, Mario et al. (compiladores), *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Lom Ediciones - Eco Educación y Comunicaciones. Universidad de Santiago de Chile, págs. 11-33, Santiago.

THEIDON, Kimberly 2009. *Entre Prójimos*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

THOMAS, Louis Vincent 1993. *Antropología de la muerte (1975)*. Fondo de Cultura Económica, México.

ULFE, Maria Eugenia 2006. *La Memoria, la esfera pública y la nación en tiempo heterogéneo en Cánepa*, Gisela y Ulfe, María Eugenia (eds.) *Mirando la esfera pública desde la cultura del Perú*. Concytec, Lima.

ULFE, María Eugenia 2013. *Dos veces muerto: la historia de la imagen y vida de Celestino Ccente o Edmundo Camaná*. Memoria y sociedad 17, no. 34, pp 81-90. Bogotá.

VAN GENNEP, Arnold 2008. *Los Ritos de Paso*. Alianza Editorial, Madrid.

VARGAS LLOSA, Mario 1983. *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Lima.

VERGARA FIGUEROA, César 1997. *Tullu pallay: ritual de reciprocidad entre la vida y la muerte*. En Malvido, E., Pereira, G. y Tiesler, V. (Eds.), *El cuerpo humano y su*

tratamiento mortuario. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. p 51-65, México.

VICH, Víctor 2015. *Poéticas del duelo*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

VILCHEZ, Lorenzo. 1987. *La imagen es un texto*, en *La lectura de la Imagen*. Paidós, Barcelona.

ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS CONSULTADOS

ARCHIVO BALDOMERO ALEJOS

Recuperado el 30 de julio de 2015 de <http://archivoalejoes.blogspot.pe>

YUYANAPAQ. Para recordar

Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) 2003. Lima.



ANEXOS

Anexo N°01

Entrevistas a pobladores de Uchurraccay

NOMBRE	EDAD	FUNCIÓN	FECHA DE ENTREVISTA
Alejandro Ccente Ticlla	37	Secretario del Comité de Distritalización de Uchurraccay	12 de julio de 2012 10 de octubre de 2012 15 de octubre de 2013
Guillermo Figueroa Huaylla	46	Poblador de Uchurraccay	13 de octubre de 2013
Primitiva Huaylla	83	Pobladora de Uchurraccay	11 de octubre de 2013
Severino Huaylla	38	Teniente alcalde de Uchurraccay	09 de octubre de 2013
Yuri Huachaca Cuchuri	38	Presidente del Comité de distritalización de Uchurraccay	12 de junio de 2012
Joel Pacheco Soto	45	Regidor de Uchurraccay	10 de octubre de 2012 11 de octubre de 2013 28 de enero de 2016
Pablo Soto	75	Poblador de Uchurraccay	11 de octubre de 2013
Emiliano Ramos Chávez	37	Ex-alcalde de Uchurraccay	10 de octubre de 2012 12 de octubre de 2013 28 de enero de 2016 26 de enero de 2017
Julian Yancce Ccente	36	Poblador de Uchurraccay	12 de octubre de 2013
Eladio Huaylla	40	Presidente del Comité de Autodefensa de Uchurraccay	28 de enero de 2016
Rinalda Chocce Ayala	38	Pobladora de Uchurraccay	26 de enero de 2017

Anexo N°02

Asesorías con especialistas nacionales

NOMBRE	FUNCIÓN	FECHA DE ENTREVISTA
Mayu Mohanna	Editora / curadora Docente PUCP	2013 - 2017
Jorge Villacorta	Curador de arte Centro de la Imagen	Abril 2013
Carlo Trivelli	Curador de arte Centro de la Imagen	Agosto 2015
Ponciano del Pino	Historiador / Investigador IEP	17 de junio de 2013 27 de octubre de 2016
Milko Torres	Fotógrafo documental Diario La República	10 de mayo de 2013 05 de marzo de 2017
Giancarlo Shibayama	Fotógrafo documental Diario El Comercio	15 de octubre 2015
Miguel Gutierrez Chero	Fotógrafo documental Estudiante MAV	08 de noviembre 2016
Carolina Cardich	Fotógrafa / artista visual Docente UPC	11 de marzo de 2017
Gabriela Morales	Diseñadora gráfica	2016 - 2017

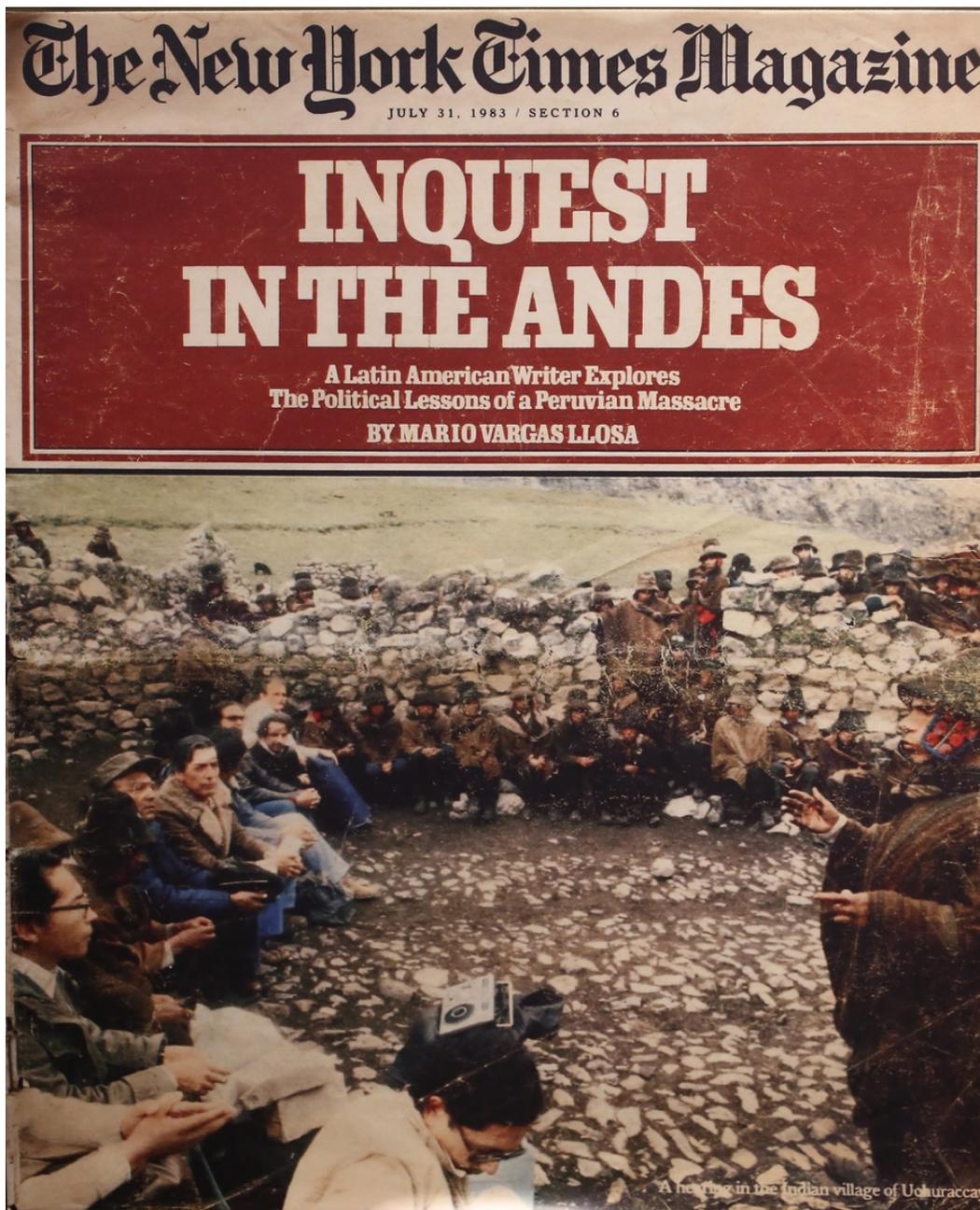
Anexo N°03

Asesorías con especialistas internacionales

NOMBRE	FUNCIÓN	FECHA DE ENTREVISTA
James Estrin	Editor New York Times con base en Nueva York	Septiembre 2014
Todd James	Editor National Geographic con base en Londres	Septiembre 2014
Haru Marui	Editor Days Japan con base en Tokio	Septiembre 2014
Thomas Kronsteiner	Editor Getty Images con base en Viena	Septiembre 2014
Zdravko Duša	Curador de arte con base en Ljubljana	Julio 2015
Sarah Caron	Fotógrafa documental con base en París	Septiembre 2014
Michael Robinson	Fotoperiodista LA Times con base en Los Ángeles	Junio 2013
Walter Astrada	Fotoperiodista independiente con base en Barcelona	Abril 2014
Claudí Carreras	Curador español con base en Sao Paulo	Julio 2013
Alejandro Castellote	Curador español con base en Lima	Julio 2013

Anexo N°04

Portada de la edición del New York Times del 31 de julio de 1983, en la que aparece un artículo sobre la investigación de la Comisión Vargas Llosa en Uchuraccay titulado: *Inquest in the Andes*.



Anexo N°05

Lista entregada por los pobladores de Uchuraccay a la CVR en 2002 conteniendo los nombres y apellidos de 135 campesinos asesinados durante la década de los ochenta, que fue publicada en el capítulo que el Informe Final le dedica a Uchuraccay.

Alejandro Huamán Leandro	Gregorio Quispe Huamán
Venancio Auccatoma	Jesusa Mauli Figueroa
Severino Huáscar Morales Ccente	Justina Figueroa Ramos
Silvio Chávez Soto	Juan Mauli Figueroa
Paulina Ccasani Figueroa	Francisco Mauli Quispe
Marina Morales Gavilán	Cristina Lapa Peña
Juana Gavilán García	Angelina Huachaca Gavilán
Fortunato Gavilán García	Jesús Mauli Huaranqa
Ignacia Gálvez Nawpa	Martina Gavilán García
Alejandro Romero Quispe	Juan Ayala Ccahuana
Telésforo Ayala Díaz	Alejandro Ayala Ccahuana
Alberto Romero Nawpa	Marcelina Mauli Ticlla
Sacarías Mauli	Emilia Ccahuana Canto
Marina Ccasani Figueroa	Lucas Ayala Nawpa
Pablo Taype	Saturnino Ayala Gómez
Alejandro Chávez	Candelaria Nawpa
Benedicta Llanccce Gavilán	María Huamán Núñez
Francisca Llanccce Gavilán	Inocencia Llanccce Huamán
Alejandra Figueroa Llanccce	Cipriano Llanccce Huamán
Miligildo Solier Quispe	Antonia Chávez Huicho
Simón Figueroa Cunto	Alejandro Gavilán Figueroa
Enrique Huamán Mauli	Santiago Gavilán Figueroa
Teófilo Huamán Mauli	Justina Peña Pacheco
Baltazar Nawpa Ticlla	Juan Cárdenas Quispe
Simón Figueroa Cunto	José Ayala Gavilán
Melquiádez Gavilán Romero	Bonifacia Gálvez Farfán
Alejandro Pérez Garagondo	Demesia Huamán Llanccce
Marcial Pérez Rimachi	Rosa Gómez Gálvez
Baltazar Figueroa Gavilán	Teodora Gómez Gálvez
Ignacio Figueroa Gavilán	Lucra Huachaca Mayhua
Ezequiel Figueroa Gavilán	Angélica Llanccce Puclla
Daniel Chocce Ayala	Luis Ccente Auccatoma
Lorenzo Figueroa Cunto	Faustino Quispe Huamán
Simeón Auccatoma Quispe	Marcial Huamán Peña
Benito Auccatoma Quispe	Juan Huachaca Pérez
Teodora Soto Ticlla	Félix Huachaca Gavilán
Teófila Chávez Soto	Esteban Huachaca Cárdenas
Francisco Ramos Ricra	María Huachaca Pérez
Jorgencio Quispe Ccasani	Sivestra Huachaca Pérez
Clemencia Ccente Ccasani	Adrián Mauli Huamán

María Mauli	Olimpio Gavilán Huaylla
Justina Huamán Llanccce y su hijo	Florencio Gavilán Huaylla
Patrocina Gavilán Curo	Feliciano Soto Gavilán
Alejandra Figueroa Leandro	Francisco Romas Rivera
Segundino Leandro Huamán	Constantino Soto Gavilán
Vicente Huachaca Maywa	Saturna Gavilán García
Remigio Soto Morales	Feliciano Quispe Huachaca
Dionisio Morales Leandro	Saturna Huamán Figueroa
Erminio Gavilán Wicaña	Pelayo Rosa Gavilán
Juan Manuel Romero Araujo	Amadio Auccatoma Peña
Pablo Romero Araujo	Clemente Figueroa Llamocca
Alejandro Quispe Huaylla	Patricio Auccatoma Núñez
Eulogia Quispe Huaylla	Marcelino Mauli Morales
Rufina Ramos Quispe	Ignacio Pérez Gavilán
Augusto Ccurimanya Cayetano	Elomina Cuchuri Ramírez
Víctor Rimachi Llanccce	Teófilo Chocce Nawpa
Julia Nawpari Fajardo	Félic Chocce Nawpa
Emilio Quispe Llanccce	Francisco Nawpa Ticlla
Demetrio Quispe Llanccce	Gregorio Soto Ayala
Vicente Urbano Guzmán	Celestino Ccente Figueroa
Leandro Guzmán Urbano	Teófila Hualla Inga
Juliana Farfán Ccoroq	María Figueroa Chocce
Ezequiel Huaranqa Mauli	Polinario Huaylla Taype
Alberto Huamán Arone	Salomón Sánchez
Paula Clarení Figueroa	Paulina Ccasani Huicho
Dionisio Nawpa Gavilán	Fortunato Soto Ccasani
Anselmo Quispe Huachaca	Esposa e hijo de 8 años, de Faustino
Félic Quispe Huachaca	Gómez Gálvez

Anexo N°06

Publicación sobre José Antonio Naval Huachaca en el perfil personal de facebook de Yuri Antonio Huachaca.



Anexo N° 07

Publicaciones en el perfil de facebook Uchuraccay Huanta, de Alejandro Ccente donde se utilizan fotos de mi autoría, destacando las costumbre de Uchuraccay.



Uchuraccay Alejandro Ccente Huanta
4 de diciembre de 2016 · 🌐

NUESTRAS COSTUMBRES.

Me gusta Comentar Compartir

39

3 veces compartido 1 comentario

Del Espinosa Buena viejito, sigue incluyendo las costumbres de tu temulo
Me gusta · Responder · 5 de diciembre de 2016 a las 3:49

Escribe un comentario...

Solicitudes de amistad Ver todas

Jesús Ortiz
9 amigos en común
Confirmar amistad



Uchuraccay Alejandro Ccente Huanta
5 de diciembre de 2016 · 🌐

SIEMPRE CON LAS COSTUMBRES DEL PUEBLO.

Me gusta Comentar Compartir

17

Jesús Loayza Chavez Siempre presentativo este pueblo hermoso que sigue difundiendo nuestro folclor de Uchuraccay, Huanta Perú.
Me gusta · Responder · 5 de diciembre de 2016 a las 23:32

Jesús Loayza Chavez Siempre presentativo este pueblo hermoso que sigue difundiendo nuestro folclor de Uchuraccay, Huanta Perú.
Me gusta · Responder · 5 de diciembre de 2016 a las 23:33

Eduardo Tenorio Llanco vamos uchuraccay rumbo al 2017 exitos
Me gusta · Responder · 6 de diciembre de 2016 a las 19:32

Escribe un comentario...

Solicitudes de amistad Ver todas

Jesús Ortiz
9 amigos en común
Confirmar amistad

Anexo N° 08

Comentario de Alejandro Ccente (desde su usuario de facebook “Uchuraccay Huanta”) en la noticia (colocada en mi página personal) sobre el primer lugar del VII Concurso Nacional de Fotografía Eugene Courret 2013, que dio como ganador al trabajo Uchuraccay: Memoria e identidad el 14 de mayo de 2013.

“Felicitaciones amigo Franz, todo Uchuraccay te saluda con mucho cariño, sabíamos que todo el trabajo y esfuerzo no estaba en vano, te declaramos un hijo más de Uchuraccay”.

Facebook Uchuraccay Huanta, 15 de mayo de 2013.

Franz Krajnik

Franz Krajnik Timeline 2013 Lo más destacado

+333

ME GUSTA · 2013

Editorial Cortabolas Sociedad Interamericana +36

EVENTOS · 2013

VII CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFÍA EUGÈNE COURRET Con 169 invitados más

PUBLICACIONES DE AMIGOS · 2013

300 amigos escribieron en tu biografía.

Jose Alberto Baquerizo Valladolid escribió en tu biografía. 18 de diciembre de 2013 a la(s) 20:47

Muchos saludos por navidad y ano nuevo.,a mi hermana Osita ,a mi mama,para ti Franz,a bruno ,a melinita y a mi cunado Franco,,,un abrazo a todos,,

Ya no me gusta · Comentar

Sophia Durand escribió en tu biografía. 16 de noviembre de 2013 a la(s) 10:57

Hola Franz, te escribí, estamos en cierre de catálogo. Gracias

Me gusta · Comentar

Sophia Durand escribió en tu biografía. 14 de octubre de 2013 a la(s) 7:56

Hola, te mandé un mail.

Melissa Merino Montoya Franz Krajnik 14 de mayo de 2013

Franz Krajnik, Excelente fotógrafo y mejor persona gana VII concurso nacional de fotografía Eugène Courret 2013 con Gessel Robles, Jose Vidal Jordan, Luis Enrique Saldaña Alvarado, Ricardo Flores Ganoza, Juan Pablo, Sharon Castellanos, Tunquelen Pulmari, Lala Gamero, Veronica Calderon, Rocio Orellana , Alberto Pereira, David Huamani, Miguel Mejia, Virgilio Grajeda

Ya no me gusta · Comentar · Detener notificaciones 215 66 Compartida 2 veces · Compartir

A ti, Gessel Robles, Yojana Tardío, Juan Pablo Robles y 211 personas más les gusta esto.

Ver comentarios anteriores 50 de 66

Roberto Rosado Felicitaciones Franz, un gran premio a tu trabajo. Un abrazo y salud. 15 de mayo de 2013 a la(s) 2:48 · Ya no me gusta · 2

Diego Grimaldo Felicitades!!! 15 de mayo de 2013 a la(s) 2:51 · Ya no me gusta · 2

Gonzalo Martín Reategui Tocon ¡Muchas Felicitades!Franz Krajnik..sabia que ibas a ser famoso algún día,cuidate mi hermano, un fuerte abrazo 15 de mayo de 2013 a la(s) 4:25 · Ya no me gusta · 2

Uchuraccay Huanta Felicitaciones amigo Franz, todo Uchuraccay te saluda con mucho cariño, sabíamos que todo el trabajo y esfuerzo no estaba en vano, te declaramos un hijo mas de Uchuraccay. 15 de mayo de 2013 a la(s) 4:54 · Ya no me gusta · 13

Lala Gamero Franz.....

Uchuraccay Huanta Felicitaciones amigo Franz, todo Uchuraccay te saluda con mucho cariño, sabíamos que todo el trabajo y esfuerzo no estaba en vano, te declaramos un hijo mas de Uchuraccay. 15 de mayo de 2013 a la(s) 4:54 · Ya no me gusta · 13

Publicaciones de Alejandro Ccente en su página de Facebook Uchuraccay Huanta:

1. Comparte enlace del diario La República: “Con imágenes de Uchuraccay, Franz Krajnik obtiene galardón”, donde da cuenta de la noticia del primer lugar en el VII Concurso Nacional de Fotografía Eugene Courret 2013, otorgado al ensayo fotográfico “Uchuraccay. Memoria e identidad” el 15 de mayo de 2013.
2. Publica una foto donde salimos juntos bajo la frase: “Franz Krajnik, huésped ilustre de Uchuraccay” el 15 de mayo de 2013.

The screenshot shows the Facebook profile of 'Uchuraccay Huanta'. The main post, dated May 15, 2013, is titled 'FRANZ KRAJNIK, HUÉSPED ILUSTRE DE UCHURACCAY' and features two images: one of three people in outdoor gear and another of Franz Krajnik receiving an award. The post text reads: 'Con imágenes de Uchuraccay, Franz Krajnik obtiene galardón'. Below the post are several comments from friends, including Yuri Antonio Huachaca Cuchuri and Franz Krajnik. The left sidebar shows a map of Ayacucho, a 'ME GUSTA' section with 61 likes, and a 'PUBLICACIONES DE AMIGOS' section with posts from Sancos Lucanas and Maria Garcia Huancas.

Anexo N° 09

Publicaciones de fotografías en la página de Facebook Uchuraccay Huanta donde se destaca la visión del futuro y orgullo de Uchuraccay.



Uchuraccay Alejandro Coente Huanta
1 de septiembre de 2013 ·

Es un orgullo mostrar las fotos de nuestra tierra inca.

Me gusta · Comentar · Compartir

1

Senos Lucanas Siiiiiiiiiiiiii...MUCHO ORGULLO...

1 de septiembre de 2013 a las 18:52 · Me gusta

1 · Escribe un comentario...

Solicitudes de amistad · Ver todas

Edgard Salas
35 amigos en común

Confirmar amistad



Uchuraccay Alejandro Coente Huanta
21 de febrero de 2013 ·

Nuestros niños de Uchuraccay tienen optimismo de superación, pero necesitamos de su apoyo -- con Pedro Yávaraga.

Me gusta · Comentar · Compartir

14

6 veces compartido · 7 comentarios

Ver un comentario más

Augusto Lisa Niños andros.

20 de febrero de 2013 a las 16:24 · Me gusta · 1

María Elena Huamán Alvar SON NIÑOS LACOS

20 de febrero de 2013 a las 17:17 · Me gusta · 1

Tito Saunchez Ese "OPTIMISMO" ES BUENO MI ESTIMADO PEDRO, PERO NO TAL SI LO PEDIAMOS EN SEGUNDA PERSONA. NECESITAN EL APOYO DE LAS AUTORIDADES DEL GOBIERNO CENTRAL, REGIONAL, Y LOCAL, Y DARLES LA OPORTUNIDAD O SER MUJERES...

20 de febrero de 2013 a las 18:51 · Me gusta · 1

Flavio Eberdo Alarcon Micolana ellos son el futuro del país, en sus presidentes, académicos, abogados etc.

27 de febrero de 2013 a las 7:25 · Me gusta · 1

Uchuraccay Alejandro Coente Huanta Gracias hermanos por el comentario

20 de febrero de 2013 a las 8:52 · Me gusta

Jesus Ruiz La educación sale de la casa, los maestros en la escuela, motibean o forman el carácter y el modo de conducta de cada niño, para su futuro como ciudadanos, pero para ello se necesita la participación de los padres de familia, autoridades comunales, provinc... Ver más

20 de febrero de 2013 a las 10:19 · Me gusta · 1

1 · Escribe un comentario...



Uchuraccay Alejandro Coente Huanta
13 de noviembre de 2013 ·

HAY ESPERANZAS QUE UCHURACCAY TENDRA SU DESARROLLO, SU GENTE LO HAREMOS Y NO ALGUNOS CAJALLLOS QUE SE CREEN LIBRES

Me gusta · Comentar · Compartir

4

1 vez compartido · 2 comentarios

Humar Bandrol Con persona que tengan video de futuro y educación de servicio, se espera que este sea el caso en tal caso felicidades.

02 de noviembre de 2013 a las 14:30 · Me gusta · 1

Dorinda Huamán Cavalcant Que bella natural

20 de enero de 2014 a las 18:00 · Estado · Me gusta

1 · Escribe un comentario...

Solicitudes de amistad · Ver todas

Ena R R R

1 amigos en común

Confirmar amistad

Anexo N° 10

Publicaciones de fotografías en la página de facebook Uchuraccay Huanta donde Uchuraccay es victimizado.



Anexo N° 11

Fotografía del último viaje a Uchuraccay: 26 de enero de 2017
Crédito: Juan Pablo Azabache / MINJUS

