



## Discursos visuales del conflicto armado interno peruano en el libro de fotografías “Yuyanapaq. Para recordar”

*Visual discourses of the Peruvian internal armed conflict in the book “Yuyanapaq. Para recordar”*

Rosela Millones Cabrera  
*Universidad de Chile*

### Resumen

El libro de fotografías “Yuyanapaq. Para recordar” fue editado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación del Perú y presentado el año 2003 como uno de los productos de la investigación realizada en torno al periodo del conflicto armado interno que vivió el país entre los años 1980-2000. A través de una investigación cualitativa se analizan los discursos visuales que se proponen en 14 fotografías del libro, planteando tres categorías de análisis: los cuerpos muertos, las personas encapuchadas y las personas que observan. Los resultados dan cuenta de una guerra cruel y generalizada. También muestran que la exposición de las fotografías propone una serie de discursos alternativos y no una sola historia del conflicto y que la posibilidad de que estas imágenes permitan nuevos procesos de memoria no solo es posible sino también necesaria.

Palabras clave: **Memoria colectiva; Discurso visual; Fotografía; Violencia**

### Abstract

*The photo book “Yuyanapaq. Para recordar” was published by the Truth and Reconciliation Commission of Peru and presented in 2003 as part of the research on Peru’s internal conflict carried out around the period of the Peruvian internal armed conflict (1980-2000). Through qualitative research, the visual discourses proposed in 14 photographs of the book are analyzed, proposing three categories of analysis: dead bodies, hooded people and people who observe. The results show a cruel and widespread war. They also show that the exhibition proposes a series of alternative discourses and that the probability that these images allow the development of new memory processes is not only plausible but necessary.*

Keywords: **Collective memory; Visual discourse; Photograph; Violence**

## INTRODUCCIÓN

En la historia reciente del Perú se identifica el periodo entre 1980 y 2000 como los años del conflicto armado interno (CAI). A inicios de 1980, el Partido Comunista del Perú –Sendero Luminoso– se levantó en armas dando inicio a lo que ellos mismos denominaron la “Guerra Popular” en contra de un Estado cuyos manejos políticos y económicos habían generado un ámbito de inestabilidad económica y social. Cuatro años después, también se levantaría en armas el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). El accionar violento y corrupto de los gobiernos de turno terminó por profundizar y complejizar la crisis sociopolítica. Como resultado de este período de conflicto, la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) calculó un total de casi 70 mil víctimas (CVR, 2003), la mayor parte perteneciente a la población campesina, indígena y quechua hablante, sector históricamente postergado. Las memorias dominantes que se han instaurado en el país giran en torno a una memoria salvadora y una memoria de reconciliación (Barrantes Segura y Peña Romero, 2006); mientras que la primera le otorga a Alberto Fujimori y las fuerzas militares el papel de “salvadores” del país en la lucha estratégica contra las fuerzas subversivas, la segunda cuestiona su accionar y, en simultáneo, pone el énfasis en la resolución de los conflictos del pasado orientado a la construcción de un futuro con justicia y reconciliación.

En el año 2001 se creó la Comisión de la Verdad y Reconciliación con el objetivo de esclarecer los hechos de violencia ocurridos durante los años del conflicto. Su labor se basó, por un lado, en la elaboración de testimonios de las y los damnificados y, por otro, en la recolección de material audiovisual principalmente fotográfico de estos años. A diferencia de otras comisiones de la verdad del mundo, la peruana fue la primera en hacer uso extensivo de la fotografía, además de las audiencias públicas y los datos estadísticos (Poole y Rojas, 2011). Se constituyeron tres productos adicionales al informe final de la CVR: el Banco de Imágenes, archivo fotográfico compuesto por 1700 imágenes del período del conflicto armado interno, una exhibición fotográfica llamada “Yuyaynapaq. Para recordar”, y un libro fotográfico del mismo nombre (IDEHPUCP, 2003/2014). En el prólogo de este libro, el presidente de la CVR, Salomón Lerner (en IDEHPUCP, 2003/2014) señala que el objetivo principal del uso de la fotografía era instruir al espectador en el horror vivido y generar, de esta manera, la compasión “que no supimos practicar en la época en que estas imágenes eran actualidad viva” (p. 19). Además, en este mismo texto, Lerner presenta las imágenes del libro como una “rotunda prolongación de la verdad que se nos encargó recuperar” (p. 17).

Deborah Poole e Isaías Rojas (2011) indican que “Yuyanapaq” sostiene dos tesis: (1) que nuestra incapacidad de ver el sufrimiento de los demás contribuyó a la proliferación de la violencia en la década de 1980, y (2) que el acto de observar ahora en fotografías el sufrimiento causado nos llevaría a compartir una memoria colectiva y consensuada acerca de los orígenes y las causas de una guerra que no debe repetirse. Esto contempla, de manera implícita, pensar en la fotografía como un objeto estacionado en el pasado y traído al presente con el propósito de confrontarnos con un pasado parcialmente desconocido u olvidado para generar reflexión y sanción moral. En las fotografías que constituyen Yuyanapaq, encontramos el intento de usar la fotografía como un elemento estable y *verdadero* (Lerner, en IDEHPUCP, 2003/2014), que permita establecer un pasado consensuado acerca del conflicto armado interno. Al ser parte de una exposición de carácter oficial que busca de manera explícita la institución de memoria acerca de la violencia política se ve la necesidad de comprender cuáles son esos discursos que se encuentran expresados en lo que la misma CVR (2003) llamó el relato visual del conflicto.

A partir de todo lo mencionado, surge la pregunta que guía esta investigación: ¿cuáles son los discursos acerca del conflicto armado interno que se proponen en el libro de la muestra de fotografías “Yuyanapaq. Para recordar”? El objetivo general es describir y comprender los discursos visuales acerca del conflicto armado interno que se proponen en el libro de la muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar”. Esta investigación pretende contribuir a la reflexión en torno al uso de la imagen fotográfica en contextos de violencia como parte de los procesos de memoria colectiva. También busca incorporar técnicas de producción de datos que permitan un análisis profundo de las imágenes para poder explorar la trama de contenidos narrativos que están comprendidos en las imágenes presentadas. Finalmente, la relevancia social de este estudio radica en la posibilidad de analizar el efecto social que tiene el uso de la fotografía para construir una imagen de las y los actores del conflicto que responda a un determinado guion de lo sucedido en el conflicto armado interno peruano como discurso oficial de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

## MEMORIA COLECTIVA

Distintos autores han señalado la importancia de considerar la memoria como una acción continua en lugar de pensarla como un elemento estático y constante a lo largo del tiempo. La memoria es un proceso en el que se reconstruye el pasado en el presente como producto de una acción social a través del lenguaje y las prácticas sociales (Vásquez, 2001). Esta construcción de los recuerdos a través de las prácticas lingüísticas se da siempre con relación a las y los otros,

por esto Maurice Halbwachs (1925) plantea el término de memoria colectiva, señalando que todo proceso de construcción de memorias se da dentro de un grupo y gracias a la interacción de sus miembros.

Tomás Ibáñez indica que lo social es una actividad producto de la intersubjetividad, propone que lo social no radica “en” las personas sino “entre” las personas y los espacios de significados que construyen juntas (Ibáñez, 1989: 118-119, en Vásquez, 2001). De esta manera, se entiende la memoria como una dimensión constituyente y constitutiva de la realidad social (Piper-Shafir et al., 2013). Así, como la memoria tiene la capacidad de resignificar los acontecimientos, una misma imagen puede cobrar distintos sentidos según el momento y la persona que la observe y la use en el discurso presente sobre el pasado.

Elizabeth Jelin (2001) indica que en los países se va construyendo a nivel del Estado una memoria oficial en torno a la elaboración del “gran relato de la nación”. Surge la pregunta de cómo se da este proceso en períodos prolongados de violencia política, cuáles serían, en ese caso, los símbolos de los que tanto el Estado como la sociedad echan mano para incorporar una nueva versión de país que permita nuevas identificaciones y, como diría Jelin, anclajes de la identidad nacional.

## **MEMORIA Y FOTOGRAFÍA**

La fotografía tiene la capacidad de acercarnos a eventos que no necesariamente hemos vivido en persona. Sontag señala que le podemos dar diversos usos, como la capacidad de mirar el dolor de otras personas con la distancia que nos permite la fotografía. “Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Una llamada a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles” (Sontag, 2003, p. 10). Por otro lado, Elizabeth Jelin y Pablo Vila (2010) indica que la imagen puede servir como un soporte al recuerdo cuando la persona que observa la fotografía fue quien vivió la experiencia retratada o como un vehículo de memoria cuando la imagen reconstruye un suceso que una parte de la comunidad vivió, pero otra no.

Distintos autores han cuestionado la idea de la fotografía como elemento objetivo, ilusión que puede generarse debido a su cualidad de imagen fija de un pasado que, como señala Stanley Cavell (1971/1979), sabemos que existió. Sontag (2003) sostiene que siempre existe una cuota de subjetividad en la foto, incluso desde su mismo origen ya que, si bien es producto de una máquina, alguien la manipuló para poder retratar una realidad. John Berger (1972/2016) sostiene que la fotografía recoge información tanto del hecho como de la persona que lo

retrató. La imagen muestra la apariencia que algo o alguien ha tenido, pero también la manera como esto ha sido visto por otras personas. Es decir, la imagen es fabricada por la visión específica de una persona, por lo tanto, la imagen es un registro de cómo *alguien* vio *algo*.

Jelin (2010) recurre a la metáfora de “retocar el retrato” para hablar de la relación entre la memoria y la imagen fotográfica. Si bien ella señala que la fotografía fija el pasado y la memoria trabaja desde el presente, añade que lo que hace la memoria es *retocar* el pasado de la fotografía añadiéndole nuevos significados desde el presente a partir de las relaciones sociales. En este interjuego se construyen significados nuevos y propios de esa intersubjetividad, como lo dice Berger (1972/2016, p. 9), “nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”.

### **MEMORIA Y FOTOGRAFÍA EN EL CASO DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO PERUANO**

La cuestión de la memoria en Perú se ha planteado desde el inicio como un camino de difícil recorrido. Distintas investigaciones (Arenas, 2007; Poole y Rojas, 2011) sobre las fotografías de Yuyanapaq y la muestra en sí coinciden en señalar que el uso de la imagen fotográfica, en el caso peruano, tiene el objetivo de generar un discurso que acompañe los hallazgos presentados en el Informe final, pero en este afán buscan imponer un discurso único a partir de un elemento que es en realidad más maleable y menos objetivo que lo que las y los comisionados estarían asumiendo.

Como se ha mencionado anteriormente, la muestra y el libro “Yuyanapaq. Para recordar” fueron pensados como una prolongación de la verdad, complemento esencial del Informe final y relato visual válido en sí mismo (Lerner, en IDEHPUCP, 2003/2014). Se pretendía que estas fotografías sirvieran como anclajes de la memoria que permitan que las nuevas generaciones conozcan y recuerden aquellos acontecimientos que no presenciaron directamente (Degregori en IDEHPUCP, 2003/2014). Desde su presentación, vemos que la muestra tiene un carácter moralista y pedagógico. Por un lado, Poole y Rojas (2011) plantean que la muestra busca proponer a las y los asistentes un consenso moral indiscutible entre lo bueno y lo malo que otorgaba una identidad colectiva a partir de una relación moral. Por otro lado, el Instituto de Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP), que tuvo a su cargo la edición de Yuyanapaq, publicó unos años más tarde una “Guía pedagógica para el uso de Yuyanapaq. Para recordar” (IDEHPUCP, 2015), una especie de manual dirigido a maestras y maestros para el uso del libro con escolares.

Se está planteando, entonces, un uso pedagógico y moralista de la memoria. El objetivo sería aleccionar a la sociedad peruana, planteando un discurso específico sobre los sucesos del CAI, de tal modo que se genere una sanción frente a aquello que debía considerarse como inaceptable y que no debía llegar a repetirse en la historia peruana. Tal como lo dice Lerner (en IDEHPUCP, 2003/2014), se trata de que la gente vea aquello que no vio en su momento, que sienta compasión por eso y que, a partir de esto, se genere una reflexión que lleve a la imposibilidad del olvido y, consiguientemente, a la no repetición de los hechos.

## **METODOLOGÍA**

La presente investigación busca describir y comprender los discursos acerca del conflicto armado interno que se proponen en la muestra fotográfica “Yuyanapaq. Para recordar”. Para lograrlo hace uso de una metodología cualitativa, considerando que este método es el más apropiado para acercarse al objeto de estudio en la medida que permite aprehenderlo desde distintas perspectivas, explorarlo y analizarlo a profundidad. Lejos de lo que propone la tradición positivista, en la actualidad se entiende a las estrategias de la metodología cualitativa como un proceso de “tender puentes” entre investigador y (objeto) investigado. Es en este espacio de conexión entre ambos que se construye, en conjunto, la significación (Sisto, 2008).

Después de una exhaustiva revisión de las 104 fotografías que contiene el libro “Yuyanapaq. Para recordar”, se seleccionó un total de 14 que presentaban imágenes de personas en posiciones de sujeto correspondientes a las tres categorías propuestas. Estas imágenes fueron analizadas a profundidad para determinar las narrativas que subyacen a la versión de la CVR sobre las y los actores sociales del conflicto armado. Se incorporó, como parte del análisis, el texto que aparece acompañando la fotografía en el libro y que propone una descripción de la imagen. Si bien el análisis de textos ha sido una de las técnicas más frecuentes en investigaciones cualitativas, algunos autores han señalado que existen fenómenos que, debido a sus características y cualidades, “requieren un acercamiento diferente, aunque no excluyente sino más bien complementario de los métodos centrados en la palabra.” (Fernández y Hermansen, 2009, p. 446). Este es el caso de las fotografías del libro que analizamos. Este análisis permitió la elaboración de tres categorías: los cuerpos muertos, las personas encapuchadas, las personas que observan el conflicto.

## RESULTADOS

### Los cuerpos muertos

Entre estos cuerpos encontramos miembros de las fuerzas armadas, subversivas y subversivos, periodistas, civiles y estudiantes. Cualquiera podía resultar una víctima mortal del conflicto armado interno. En el caso de la figura 1, muestra como víctimas a miembros de las fuerzas del Estado, se trata de un atentado senderista en el año 1989 a un ómnibus que transportaba a 27 soldados de la escolta presidencial del regimiento “Húsares de Junín”. En la imagen vemos un cuerpo, tumbado sobre la acera, con una sábana que alcanza a cubrir una buena parte de su cuerpo. En el fondo observamos el vehículo destrozado. En este caso, la muerte aparece en medio de lo cotidiano, un grupo de soldados que están siendo transportados de un lugar a otro, no se encuentran luchando en ese momento sino en una actividad regular de su servicio como escolta presidencial.



**Figura 1.** “Ómnibus que transportaba a 27 soldados de la escolta presidencial regimiento “Húsares de Junín” tras atentado senderista en junio de 1989 en Lima. El policía John Ugarte, quien intentó reprimir el ataque, fue acribillado”

**Foto:** Víctor Chacón Vargas. Revista Caretas. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 98.

En cuanto a las y los subversivos, las fotos nos hablan de dos situaciones distintas. En el primer caso (figura 2), vemos el velorio improvisado de dos personas. Observamos dos cuerpos echados uno al lado del otro, cubiertos hasta el cuello, los rostros al descubierto. Alrededor vemos banderas senderistas y asistentes al velorio. En el segundo caso (figura 3), se muestran cuerpos ensangrentados de miembros del MRTA que yacen sobre la escalera de la residencia del embajador de Japón y a su lado los observa, mientras sube la escalera, Alberto

Fujimori, presidente del Perú en aquellos años. El texto que acompaña la imagen nos da a entender que algunas muertes están, de alguna manera, justificadas frente a la necesidad de lidiar con aquellas situaciones que ellos mismos desataban, no han sido asesinados, han “caído durante el rescate”.



**Figura 2.** “Restos de Ángel Botero Alvarado y Américo Solórzano Rojas, reos inculcados por terrorismo que fueron muertos por miembros de la Policía el 10 de mayo de 1983 en la isla penal El Frontón cuando protestaban por las condiciones carcelarias”

**Foto:** Antonieta Gamarra. Diario La República. IDEHPUCP, 2003/14, p. 85.



**Figura 3.** “Imagen televisiva del presidente Alberto Fujimori junto a los restos de los emerretistas caídos durante el rescate de los rehenes. En la toma aparece Néstor Cerpa, hasta entonces máximo líder del MRTA. Residencia del embajador de Japón, abril de 1997”

**Foto:** Reproducción de televisión. Diario El Comercio. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 113.



En la figura 4, vemos los cuerpos de siete periodistas colocados de manera ordenada frente a lo que parecen ser las fosas en las que fueron enterrados después de haber sido asesinados en una situación confusa que, en su momento, mereció una comisión investigadora para aclarar el caso (Vargas Llosa, 1983). Los cuerpos hinchados y semidesnudos de los siete hombres parecen tener rastros de golpes y de sangre debajo de las manchas de tierra. Causa una impresión particular la ubicación de esta fotografía en el libro. La diagramación se ocupó de que apareciera justo al costado de una foto de los mismos periodistas vivos “antes de perecer en la masacre de Uchuraccay” (IDEHPUCP, 2003/20014, p. 38). La imagen pequeña los muestra sonrientes, ignorando lo que ocurriría justo después. Esta fotografía ocupa un pequeño espacio de la página izquierda, mientras que la imagen de la exhumación de sus cadáveres ocupa un espacio considerablemente mayor que cubre tanto la página derecha como parte de la izquierda (figura 4).



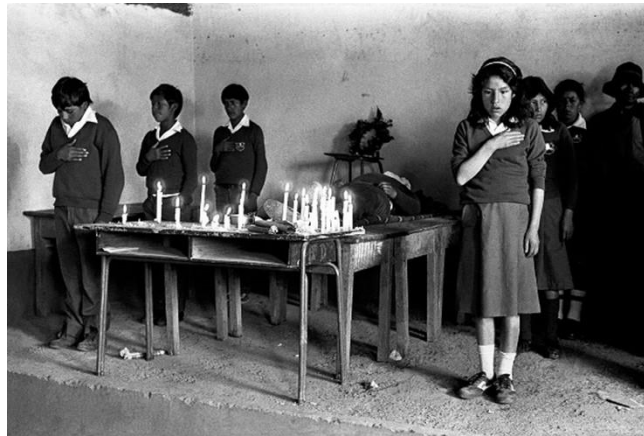
**Figura 4.** “Exhumación de los restos de los ocho periodistas asesinados en Uchuraccay, Ayacucho, el 26 de enero de 1983. Ellos habían viajado a las punas de Huanta a investigar el levantamiento de los campesinos contra Sendero Luminoso”

**Foto:** Diario Oficial El Peruano. IDEHPUCP, 2003/2014, pp. 38-39.

La diagramación de estas fotografías nos plantea dos aspectos. En primer lugar, se trata de hacer énfasis en las imágenes que pueden generar una mayor impresión en el espectador (los cuerpos muertos), se busca precisamente este

mayor impacto en el público que observa la fotografía de los cadáveres de los hombres que aparecen sonrientes a un lado. Por otro lado, el hecho de colocar una foto inmediatamente al lado de la otra da a entender que la muerte podía llegar de manera súbita e inesperada. Además, no solo morían las y los combatientes, sino también otras personas como los periodistas, cuya labor suele ser riesgosa en un contexto de guerra como el que se vivía. Eso es lo que nos muestran también estos muertos: se trataba de una época de guerra, con todos los riesgos que esto implicaba para la sociedad.

Pero también morían civiles. Las y los muertos civiles aparecen golpeados y ensangrentados. Cualquier persona podía terminar siendo víctima colateral de este enfrentamiento, sin importar a qué se dedicaban, ni si se encontraban en el campo o en la ciudad. Una mención aparte, dentro de las muertes de los civiles, merece el caso de los cuerpos de las y los estudiantes. En el primer caso (figura 5), encontramos a un estudiante de una escuela estatal, que yace sobre una frazada sobre las carpetas de su escuela. El niño viste uniforme escolar. En el segundo caso (figura 6), aparece un alumno de la Universidad San Marcos abatido por disparos de policías en una manifestación estudiantil. Se nos muestra que ser estudiante en esta época era, como el periodismo, una actividad peligrosa.



**Figura 5.** “Velorio de Luis Sulca Mendoza, alumno del colegio secundario General Córdova de Vilcashuamán, Ayacucho, que fue acusado de traición y luego asesinado por miembros de Sendero Luminoso el 26 de octubre de 1986”

**Foto:** Jorge Ochoa. Diario La República. IDEHPUCP, 2003/2014, pp. 29-30.



**Figura 6.** “Hernán Pozo Barrientos, alumno de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Marcos que murió en 1988 a consecuencia de disparos de la Policía contra una manifestación estudiantil”

Foto: Vera Lentz. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 82

A diferencia del cuerpo del universitario —que yace en una morgue cubierto casi completamente (salvo el rostro) por una sábana blanca y de cuya identidad podemos tener información únicamente si leemos el texto que acompaña la foto— el cuerpo del niño es indiferenciable del contexto escolar: el típico uniforme escolar de los años 80, las carpetas del salón, las y los compañeros uniformados igual que él, que acompañan con solemnidad de escolta su cuerpo inerte. Las instituciones terminaban también teñidas de muerte.

Así como estas imágenes nos dicen que cualquiera podía terminar muerto durante el conflicto armado interno, también se nos comunica con ellas que el autor de estas muertes podría ser cualquiera de los “actores armados del conflicto”<sup>1</sup>, producto, en algunos casos, de una acción clara de ataque o contraofensiva y, en otros, de la confusión y el caos. Las imágenes son explícitas. La sangre, las heridas, la desfiguración de los cuerpos en descomposición nos llevan a pensar en dolor físico, tortura, crueldad. Nos muestran la crudeza del accionar de los “actores del conflicto” que no escatimaban en el daño que se ocasionaba y que las fotografías reflejan. Se nos muestra la magnitud de la muerte sin reparos. No solo se busca mostrar que murió gente, se intenta transmitir el sufrimiento físico que esta muerte significó. Se trata de la expre-

<sup>1</sup> Esta es la manera como, en el informe final de la CVR (2003), se denomina a los grupos armados que protagonizaron el conflicto: el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL), las fuerzas policiales, las fuerzas armadas, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y los comités de autodefensa. El tomo II del Informe Final los presenta en ese mismo orden.

sión de la crueldad del ser humano sobre otros seres humanos. Como dice Lerner (en IDEHPUCP, 2003/2014) se acude intencionalmente a la fotografía sin censura, no para lucrar con ella, sino para apelar a los afectos y generar, así, un efecto mayor.

Con respecto a los cuerpos que son velados (figuras 2 y 5), los cuerpos inertes yacen improvisada pero cuidadosamente colocados en un contexto que les es propio, el estudiante en el aula escolar y los reos en una celda de la cárcel en la que estaban retenidos. Estos velorios con el cuerpo expuesto y los elementos que los rodean nos hablan también de la precariedad de la muerte en la época del conflicto. La improvisación de los espacios para acoger y despedir a las y los muertos refiere a una necesidad del ritual tradicional ante la muerte, pero este no podía darse en las condiciones más adecuadas, ya que la muerte llegaba de improviso a una comunidad golpeada ya por los embates del conflicto. Ante esto se velaban a los muertos haciendo uso de los elementos que se encontraban a mano.

Un último punto por abordar con respecto a los cuerpos muertos tiene que ver con los momentos en los que estos fueron usados para comunicar intencionalmente algo a los demás. Hablamos, en este caso, de dos imágenes del libro. En la primera (figura 7), tenemos la fotografía de un perro muerto, en la segunda (figura 8), el torso y cabeza de un hombre cubiertos por un cartel con la frase “así mueren los enemigos de la clase” junto con la hoz y el martillo y las siglas PCP (Partido Comunista del Perú). Si bien ambos cuerpos van acompañados de un mensaje escrito, hipotetizamos que ambos casos el cuerpo en sí mismo cumple un papel de mensaje. La muerte, entonces, no solo era consecuencia colateral del enfrentamiento o producto intencional del ataque de unos sobre otros, sino que a veces era usada para comunicar algo.

En el caso del perro, resulta obvia la relación entre el animal y el insulto usado en el cartel “hijo de perra”, pero, de alguna manera también, anticipaba lo que se venía para la población. El año 1980 marca el inicio del conflicto armado interno y el colgamiento de perros muertos en la ciudad fue una de las primeras actividades senderistas en la ciudad. El uso del perro carga un simbolismo particular, además del mensaje que lo acompaña, las muertes que le siguieron fueron tan crudas como la de este perro, con la misma facilidad y trivialidad. El perro pareciera decirle a la población “morirán como animales”. Esto parece evidente con la segunda imagen del trabajador muerto. En este caso, se trata de cuerpos que son usados como mensajes en sí mismos, amenaza y advertencia para la población.



**Figura 7.** “El 26 de diciembre de 1980, perros muertos aparecen colgados de los postes de alumbrado público de algunas esquinas del centro de Lima. Los animales portaban carteles con la inscripción: “Teng Hsiao Ping, hijo de perra””

**Foto:** Carlos Bendezú. Revista Caretas. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 31.



**Figura 8.** “Asesinato de Carlos Espejo Morales, relacionista industrial de la Compañía de Envases S.A., el 17 de marzo de 1987 en Lima. Los responsables fueron miembros de Sendero Luminoso”

**Foto:** Revista Caretas. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 98.

Las imágenes de los cuerpos de las y los muertos, como hemos podido ver, cumplen distintas funciones a lo largo de la revisión del libro de fotografías de la CVR. Nos hablan de la fragilidad de la vida en la época del conflicto armado interno, de una época en la que la muerte podía llegar en cualquier momento y a cualquier persona. Nos transmite la crueldad de estos años. En la imposibilidad de ocultar las muertes más crudas, estas aparecen expuestas de manera explícita.

### Las personas encapuchadas

En algunas de las fotografías del libro encontramos imágenes de personas con el rostro parcial o completamente cubierto por algo que se podría considerar una capucha que impide su identificación. El tipo de sujeto que se esconde detrás de la capucha puede ser diverso, encontramos fuerzas del Estado, fuerzas subversivas y un sospechoso detenido, lo que nos indica que la búsqueda del anonimato era una característica más de la dinámica del conflicto.



**Figura 9.** “El 28 de abril de 1989, en Molinos, Junín, una columna del MRTA fue abatida por tropas del Ejército. Éstas realizaron ejecuciones extrajudiciales de los subversivos rendidos. Horas después de los hechos el presidente Alan García visitó el lugar”

**Foto:** Secretaría de Prensa de Palacio de Gobierno, SEPRES. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 72.



**Figura 10.** “Miembros del Ejército en el aeropuerto de Jauja, Junín, trasladan a Lima los ataúdes con los restos de las víctimas del enfrentamiento en Molinos. Según cifras oficiales, 62 emerretistas murieron en el hecho. Sin embargo, el MRTA reconoció solamente a 42 de los muertos como sus militantes”

**Foto:** Aníbal Solimano. Agencia Reuters. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 73.

En el caso de las fuerzas del Estado, encontramos un tipo de capucha particular que los distingue del resto de las y los encapuchados. La capucha es negra de un material tejido y parece formar parte del uniforme. Algo más que tienen en común estas fotografías es que quienes las usan se encuentran realizando algún tipo de operativo relacionado a su labor armada. Las figuras 9 y 10 tienen que ver con la misma situación, vemos militares uniformados y encapuchados caminando en medio del campo. En la figura 9 vemos muchos cuerpos muertos cui-

dadosamente ordenados sobre el piso, además de los policías encapuchados vemos otros sin capucha y a un hombre en terno. En la figura 10 también distinguimos militares con capucha y otros con el rostro descubierto subiendo ataúdes a un camión.

En la figura 11 vemos a un grupo de efectivos con un uniforme que incluye chalecos antibalas, capuchas negras, botas de combate y armas de fuego de corto y largo alcance. Algunos de ellos resguardan a un grupo de jóvenes sentados en un camión, otros están parados a los lados y dos de ellos llevan a un hombre aparentemente detenido. El hombre tiene una tela en la cabeza, a manera de capucha, que cubre completamente su rostro. Uno de ellos lo empuja por la espalda y el otro lo mantiene agarrado por la capucha. Además de estas fotografías, encontramos en el libro otras en las que aparecen militares o policías en actividad, pero sin llevar puesta la capucha. A partir de esto surge la pregunta: ¿por qué y cuándo los miembros de las fuerzas del Estado recurren al anonimato que les brinda la capucha?



**Figura 11.** “El 8 de noviembre de 1989 la Policía Nacional realiza un operativo en la Facultad de Medicina San Fernando de la Universidad de San Marcos. Los efectivos detienen a estudiantes sospechosos de terrorismo”

**Foto:** Diario Oficial El Peruano. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 80.

La capucha tiene en sí una carga simbólica importante, el ocultamiento del rostro genera también una serie de licencias. Las personas encapuchadas no *dan la cara*, no asumen la responsabilidad de sus acciones. Como no es posible que sean reconocidos, tampoco es posible que sean juzgados por los hechos. Los crímenes quedan, así, en el anonimato de la individualidad y se diluyen en la colectividad de la institución que los justifica bajo las circunstancias de guerra que se vivían.



**Figura 12.** “Néstor Cerpa Cartolini y Nancy Gilvonio, ambos miembros del MRTA, sostienen a su primer hijo en el año 1985 en Lima”

Foto: Vera Lentz. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 71



**Figura 13.** “Néstor Cerpa Cartolini durante una conferencia de prensa llevada a cabo el 31 de diciembre de 1996 en el interior de la residencia del embajador del Japón en Lima Morihisa Aoki. Lo flanquean dos de los 13 emerretistas que, bajo sus órdenes, tomaron el inmueble el 17 de diciembre de 1996”

Foto: Pedro Ugarte. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 112.

Con respecto a las y los subversivos encapuchados, el libro nos presenta dos fotografías. En la figura 12 observamos a una pareja de miembros del MRTA sentada sobre una cama en lo que parece ser una habitación. Están abrazados y agarrados de la mano. Ella sostiene en su regazo a un bebé, mientras que él agarra un arma con la mano libre. Los dos miran a la cámara fijamente y llevan en la cabeza una capucha blanquirroja con las siglas MRTA (Movimiento Revolu-



cionario Túpac Amaru). En la figura 13 se observa a tres emerretistas sosteniendo armas de largo alcance y chalecos antibalas. Como el texto nos lo indica, se trata de Néstor Cerpa Cartolini durante una conferencia de prensa llevada a cabo el año 1996 en los días que duró la toma de rehenes en la residencia del embajador de Japón.

A diferencia de las capuchas de los militares y policías, las capuchas subversivas son distintas en cada foto, aunque conservan algunas características principales como los colores blanco y rojo y el símbolo del movimiento en color negro. En el caso de las y los emerretistas, el libro nos da a conocer la identidad de las personas encapuchadas, a diferencia de los militares, sus nombres aparecen en el texto que acompaña las imágenes. En estos casos, la capucha no solo es usada para ocultar la identidad, la capucha parece cumplir la función de declaración de filiación, se trata de una manera de asumir la identidad como miembros del movimiento.

El caso del sospechoso detenido encapuchado de la figura 11 es distinto. La capucha que lleva el joven es más rudimentaria, es el único que aparece con la cabeza completamente cubierta incluidos los ojos, solo se distingue el relieve del rostro. En este caso, la única manera de saber más de él es viendo la leyenda que acompaña la fotografía. Él, a diferencia de las y los otros encapuchados de la foto, no muestra agencia, es llevado casi manejado por los encapuchados militares.

Con solo ver la fotografía y leer el texto que la acompaña no podríamos saber si él se colocó la tela que cubre su rostro o si lo hicieron los policías que lo detuvieron. Podría ser un intento suyo por no ser identificado ante la sospecha de subversión o el intento de la policía de dejar en el anonimato a quienes podrían luego quedar como desaparecidos tras la detención. La capucha añade, junto con el anonimato del personaje, una dosis de ambigüedad frente a la situación. En todo caso, la fotografía del estudiante encapuchado nos transmite cierta sensación de intranquilidad frente a este hombre sin rostro.

En algunas de las imágenes expuestas se observa la presencia simultánea de personas con y sin capucha. Está la figura 9 en la que aparecen militares encapuchados tras la matanza de Los Molinos y, junto con ellos, el presidente Alan García y otros militares que no llevan capucha. También tenemos la figura 12 donde aparece la pareja de emerretistas encapuchados con un bebé en brazos sin capucha. Podemos plantear que hay quienes necesitan estar encapuchados y quienes no. Aparece, entonces, la pregunta de sobre quiénes recurren al anonimato y quiénes prescinden de este. El presidente de la República, militares probablemente de un rango mayor y un bebé parecen, al lado de las y los encapuchados, libres de la necesidad del anonimato. Podríamos hipotetizar que

la capacidad de ser identificado tiene que ver, por un lado, con la autoridad y el poder y, por otro lado, con el extremo opuesto de la inocencia y fragilidad representados por el bebé en brazos.

Lo que nos dice la presencia de estas capuchas en las fotografías de Yuyanapaq es, en primer lugar, que se trató de un enfrentamiento de colectividades por encima de individualidades. Estas colectividades cumplían la función de subsumir la identidad individual para sobresaltar la grupal, la institución por encima de los sujetos que la componían. En segundo lugar, la necesidad de no ser reconocido, la guerra es peligrosa y es mejor no ser identificado. Pero no todos necesitaban el anonimato. Frente a las y los encapuchados llama la atención la presencia de personas que no precisaban de una capucha para cubrir la identidad.

### **Las personas que observan el conflicto**

En algunas de las fotografías del libro se ve a personas que observan situaciones relacionadas al conflicto armado interno sin realizar ninguna otra actividad específica. Entre ellas tenemos la figura 1, el ataque al ómnibus de la escolta presidencial, en primer plano se ve a un hombre parado en una esquina que observa la situación con sorpresa con la mano izquierda sobre la boca. También, la figura 7, en la que se ve en el plano principal a un perro colgado de un poste y alrededor un pequeño grupo de personas observando la acción. Finalmente, en la figura 14 se ve a un hombre con uniforme verde y arma larga colgada en la espalda escribiendo con pintura roja sobre una pared “Viva la toma d...” y las siglas MRTA. Al lado se ve a otro hombre de uniforme verde y arma larga. La escena es observada por un niño, que se encuentra delante de la pared, de espaldas a la cámara fotográfica.

En estas fotografías se nos muestra, junto con acontecimientos dramáticos del conflicto, personas que no son necesariamente protagonistas de algunos de estos sucesos, su función es la de meros observadores de la situación. Incluso podrían pasar desapercibidos por quienes ven la imagen sin detenerse en ella. Resulta llamativo que en la composición de la imagen se haya incluido a estas personas cuya presencia no agrega en principio ningún dato adicional acerca del acontecimiento fotografiado. Pero, si miramos con detenimiento la fotografía, llega un momento en el que sentimos que nosotros, como ellos, somos observadores del conflicto. Podemos sorprendernos como el hombre que observa el ómnibus destruido y al muerto tirado en la calle, pasar por las imágenes que se nos presentan como quien se las encuentra en su camino, como el niño frente a las pintas emerretistas, o quedarnos parados viendo cómo otras personas hacen algo para solucionar la situación, como los hombres que miran al policía y al perro colgado.



**Figura 14.** “Emerretistas realizan pintas durante la toma de pueblos en San Martín, ocurrida en octubre y noviembre de 1987. Parte de la campaña del MRTA fue cubierta ampliamente por la prensa y la televisión nacionales”

Foto: Vera Lentz. IDEHPUCP, 2003/2014, p. 70.

Si bien, en los tres casos, las personas sobre las que se ha centrado el análisis tienen en común el hecho de ser espectadores, se podría añadir que se trata de espectadores pasivos de las situaciones. Esta pasividad resulta llamativa en la medida que lo que está sucediendo como evento principal de la imagen puede ser una situación crítica, aparatosa, desconcertante. Tal vez sea justamente por esta misma intensidad del suceso que hay quienes reaccionan ante ella con inacción y pasividad. La magnitud de la destrucción y el daño que observamos en algunas fotografías es tal que en algunos casos no queda otra cosa más que hacer que detenerse a mirar.

## DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En este texto buscamos describir los discursos acerca del conflicto armado que se proponen en el libro “Yuyanapaq. Para recordar”. Para hacerlo, analizamos las fotografías del libro, buscando construir unidades de sentido que dieran cuenta de los relatos del conflicto armado interno que se construían con las imágenes. Los resultados de esta investigación significan un aporte a los estudios de memoria en el Perú, en la medida que proponen una reflexión, tanto acerca de lo vivido en la época del conflicto armado interno, como en torno a los discursos de las memorias hegemónicas, e intentan proponer la posibilidad de cuestionarlos en vías de continuar creando otras memorias que puedan resultar representativas para distintos grupos de la sociedad.

Tal como se ha planteado, en el encuentro entre la mirada subjetiva y la fotografía se plantea una relación particular entre las cosas y quien las observa (Berger, 1972/2016). Esto, de entrada, propone ya un sentido diferente al objetivo que Lerner (en IDEHPUCP, 2003/2014) indicaba para la muestra Yuyana-paq: enseñarnos la “verdad” de los hechos a través de sus fotografías. Si bien la imagen se mantiene en su cualidad material como elemento constante en el tiempo y enmarcado en un espacio concreto (la exhibición fotográfica y el libro), existen otros elementos que serán cambiantes y que afectarán a las y los espectadores de maneras diversas. En el análisis se han identificado algunos aspectos del discurso visual que no están comprendidos necesariamente en el discurso verbal que los acompaña.

En primer lugar, se da cuenta de una guerra interna. Usar el término “guerra” tiene una connotación importante. Llamarla conflicto o enfrentamiento parecería aminorar la crueldad y brutalidad de los sucesos y de sus estragos. En efecto, el análisis de algunas fotografías da cuenta del nivel de crueldad que se apropió de todos los grupos enfrentados entre sí. Era, además, una guerra de todos contra todos. En los cuerpos muertos y las caras de las y los detenidos torturados y de las madres y padres de desaparecidos, entendemos lo que Kimberly Theidon (2004) denominó una guerra “entre prójimos”. Como parte de la dinámica de la guerra, encontramos este horror gráfico de la muerte, la violencia extrema y en algunos casos incluso desproporcionada, así como la búsqueda de anonimato que también podríamos plantear como una búsqueda de impunidad.

En segundo lugar, la incorporación en las fotografías de personas que observan los sucesos tiene que ver con aquello que Lerner señaló como un propósito de la muestra: que se nos instruya sobre el horror vivido durante los años de conflicto, ya que “si sabemos mirar, harán crecer en nosotros algo de esa compasión que no supimos practicar en la época en que estas imágenes eran actualidad viva” (Lerner en IDEHPUCP, 2003/2014, p. 19). Se plantea que antes presenciábamos, pero no “supimos mirar”, tal como los espectadores fotografiados. En este caso, somos nosotros *las personas que observan*. Observamos a estas personas ver “sin saber mirar” (según Lerner). La variedad de personas, posiciones y perspectivas de los observadores en las fotografías plantea la posibilidad de que las y los espectadores del libro seamos también diferentes, mirando las fotos desde distintas experiencias del CAI, habrá quienes vivieron los hechos de cerca y quienes los vivieron de lejos, así como quienes con estas fotos recién se enteran de la magnitud de lo que pasó. Esto validaría la posibilidad de acercarse a las fotografías de distintas maneras y construir experiencias alternas a partir de este acercamiento.

Salomón Lerner, presidente de la CVR, señala en el prefacio del libro de fotografías Yuyanapaq que el relato visual que se presenta pretende ser “una rotunda prolongación de la verdad que se nos encargó recuperar” (Lerner en IDEHPUCP, 2003/2014, p. 17). Esta frase plantea dos concepciones en torno a la fotografía y su uso como elemento de memoria. En primer lugar, que se puede hablar de las imágenes fotográficas como evidencia objetiva, como una “verdad”, lo que deja poco o ningún espacio a la posibilidad de acercarse a ellas y verlas de una manera diferente a aquella para las que fueron escogidas y presentadas. Por otro lado, se habla de una “verdad” que se recupera, como si se tratara de un objeto específico estacionado en el tiempo al que se tiene acceso para traerlo al presente preservando sus características. Bajo estas premisas se plantea la elaboración del relato visual de la CVR. Así, mientras busca constituir en la versión oficial de lo acontecido en los años de la violencia política en el Perú, surge la pregunta acerca de cómo es ese conflicto armado que la Comisión buscó establecer como recuerdo necesario para las generaciones actuales y venideras.

Plantear que existe algo así como una sola versión válida y verdadera del conflicto y que esta se transmite de manera unívoca por medio de las fotografías no solo va en contra de lo que otras autoras y autores han señalado como la cualidad relativa, subjetiva y cambiante de la imagen fotográfica (Berger, 1972/2016; Cavell, 1971/1979, Sontag, 2006), sino que tampoco reconoce los planteamientos de la memoria como proceso social que se realiza y actualiza en el presente y que, en tanto que se produce en un espacio de intersubjetividad, sus características, así como la forma que irá tomando, dependerán de los sujetos que confluyan en su construcción (Halbwachs, 1925; Vásquez, 2001). Lo que se propone es que las imágenes fotográficas como las de Yuyanapaq plantean discursos visuales de memorias que se construyen desde la captura fotográfica pero que tienen la posibilidad de ponerse a disposición de las y los observadores para seguir construyendo memorias.

Los hallazgos de esta investigación confirman la posibilidad de encontrar en el libro no uno sino múltiples discursos, no solo distintas dimensiones (como lo propone el mismo Lerner en el prefacio del libro) sino propuestas discursivas distintas sobre los sujetos en el conflicto y las características de este. La memoria es una acción continua y no un elemento estático en el tiempo, entonces podemos decir que es un proceso dinámico y no que se “recupera”. Así, lo que se logra con la muestra visual es posibilitar la creación de nuevos discursos que complementen, sumen e incluso contradigan los hegemónicos.

Como limitaciones de la investigación se considera importante mencionar dos. En primer lugar, para esta investigación realicé una selección de fotografías

que se consideró que podían ser importantes para identificar discursos del conflicto. Se trata de un filtro que decide incluir algunas imágenes y dejar otras de lado. La selección de las imágenes a usar resulta siempre subjetiva. No busco sancionar este nivel de subjetividad, por el contrario, lo considero, por una parte, inherente a la investigación cualitativa y, por otra, válida para la construcción de sentidos. Pero es algo que no se debe perder de vista al momento de acercarse a la lectura del análisis de estas imágenes. El segundo punto nos lleva a su vez a las recomendaciones para futuras investigaciones y tiene que ver con la imposibilidad de hacer uso de todas las fotografías presentadas en el libro para poder elaborar una red más amplia de contenidos en torno a los discursos del conflicto. Sería interesante realizar una sistematización todavía más exhaustiva de las fotografías, intentando abarcarlas todas para un estudio más detallado.

Para terminar, no pretendo que este se convierta en *el* nuevo discurso del conflicto, de hacerlo, estaría cayendo en algo que he criticado. De lo que se trata es de mostrar que siempre existen guiones que estructuran, que en muchos casos recaen en intereses políticos o en agendas públicas o privadas. No pretendo dar una lección moralista con esto, sí proponer que, cada vez que nos acerquemos a este tipo de propuestas tengamos en cuenta que siempre existe la posibilidad de seguir creando memorias, de recuperar las distintas versiones de los hechos y de continuar representándolas en el presente. La memoria se construye continuamente, no se recupera y reproduce, por lo que resulta necesario que cada vez haya más intentos de generar espacios en los que las personas puedan acercarse a este tipo de documentos con la libertad de permitirse leerlos, mirarlos, sentirlos e interpretarlos desde el presente. Sancionar que existe una sola manera de ver las cosas y que esto implica “saber mirar”, no solo puede resultar un tanto autoritario, sino que, además, no es realista. Las personas seguiremos buscando espacios para elaborar nuevas versiones, para entender y modificar las anteriores y para poder ir de esta manera construyendo memorias y construyéndonos a partir de estas.

## REFERENCIAS

- Arenas, Lizbeth (2007). *El Sendero de la Fotografía. Una aproximación al análisis de las fotografías sobre la violencia política del Perú. 1980-2000*. Memorias de las XI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Uncuyo, Mendoza.  
[https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/854\\_digitalizacion.pdf](https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/854_digitalizacion.pdf)
- Barrantes, Rafael & Peña, Jesús (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR. En Félix Reátegui (Ed.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú*. (pp. 15-40). IDEHPUCP.

- Berger, John (1972/2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Cavell, Stanley (1971/1979). *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. University Press.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR). (2003). *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Autor.
- Fernández, Roberto & Hermansen, Pablo (2009). Aproximaciones metodológicas para una sociología visual a partir del estudio de prácticas de memoria colectiva en el espacio público de la ciudad de Santiago de Chile. *Espacio Abierto*, 18(3), 445-460.
- Halbwachs, Maurice (1925). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial.
- Instituto de Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP) (2003/2014). *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. PUCP. Fondo Editorial.
- Instituto de Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP) (2015). *Guía pedagógica para el uso de Yuyanapaq. Para recordar*. PUCP. Fondo Editorial.
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth & Vila, Pablo (2010). ¿Veinte años no es nada? (volver sobre) fotografías de la cotidianidad popular en los ochenta. En Ludmila Da Silva Catela, Mariana Giordano & Elizabeth Jelin (Eds.), *Fotografía e identidad. Captura por la cámara - devolución por la memoria* (pp. 131-179). Nueva Trilce.
- Piper-Shafir, Isabel; Fernández-Droguett, Roberto & Íñiguez-Rueda, Lupicinio (2013). Psicología Social de la Memoria: Espacios y políticas del recuerdo. *Psykhé*, 22(2), 19-31. <https://doi.org/10.7764/psykhe.22.2.574>
- Poole, Deborah & Rojas, Isaías (2011). Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra. En Gisela Cánepa Koch (Ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 263-304). Fondo Editorial de la PUCP.
- Sisto, Vicente (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, 7, 114-136. <https://doi.org/10.5027/psicoperspectivas-Vol7-Issue1-fulltext-54>
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. IEP.
- Vargas Llosa, Mario (1983). *Informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Editora Perú.
- Vásquez, Félix (2001). *La memoria como acción social. Relaciones, significado e imaginario*. Paidós.



#### ROSELA MILLONES CABRERA

Estudiante de Doctorado en Psicología de la Universidad de Chile, Magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro del grupo de investigación Psicología Social de la Memoria de la Universidad de Chile y del GT Memorias colectivas y Prácticas de resistencia de CLACSO.

[roselamillones@gmail.com](mailto:roselamillones@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4805-7674>

#### FINANCIAMIENTO

Esta investigación contó con el financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID CHILE. Beca Doctorado Nacional n.º 21201632

#### FORMATO DE CITACIÓN

Millones Cabrera, Rosela (2022). Discursos visuales del conflicto armado interno peruano en el libro de fotografías “Yuyanapaq. Para recordar”. *Quaderns de Psicologia*, 24(2), e1745. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1745>

#### HISTORIA EDITORIAL

Recibido: 05-01-2021

1ª revisión: 08-10-2021

Aceptado: 03-02-2022

Publicado: 31-08-2022