

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



CHUNGUI: AL SURESTE DEL OLVIDO. IMÁGENES HACIA EL DUELO

Trabajo de Investigación para optar el Título Profesional de Licenciado en
Comunicación

Andrea Gianella Málaga
Código 20051751

Asesor

Elder Cuevas Calderón

Lima – Perú
Febrero - 2017



**CHUNGUI: AL SURESTE DEL OLVIDO.
IMÁGENES HACIA EL DUELO**

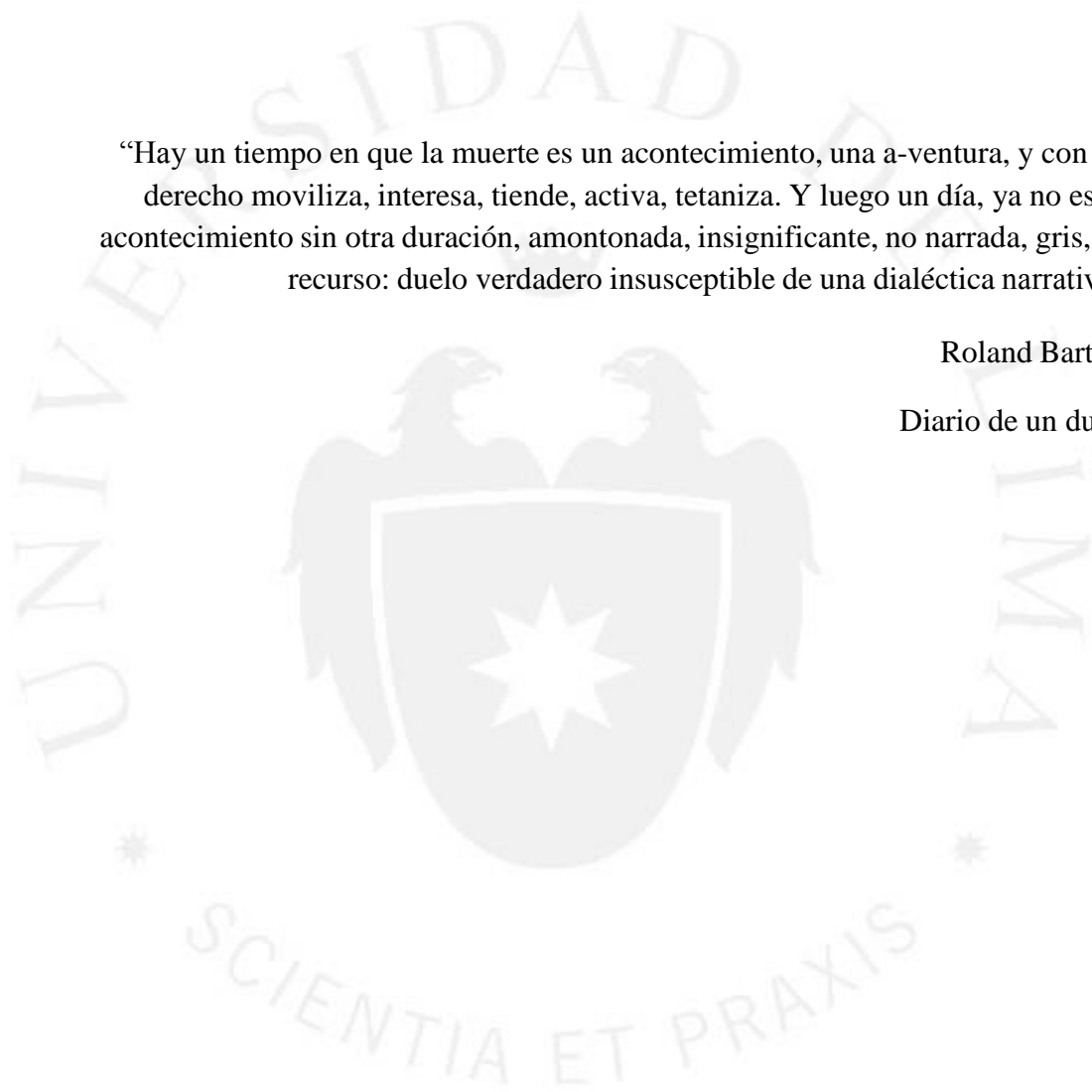


A mamá

“Hay un tiempo en que la muerte es un acontecimiento, una a-ventura, y con ese derecho moviliza, interesa, tiende, activa, tetaniza. Y luego un día, ya no es un acontecimiento sin otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris, sin recurso: duelo verdadero insusceptible de una dialéctica narrativa.”

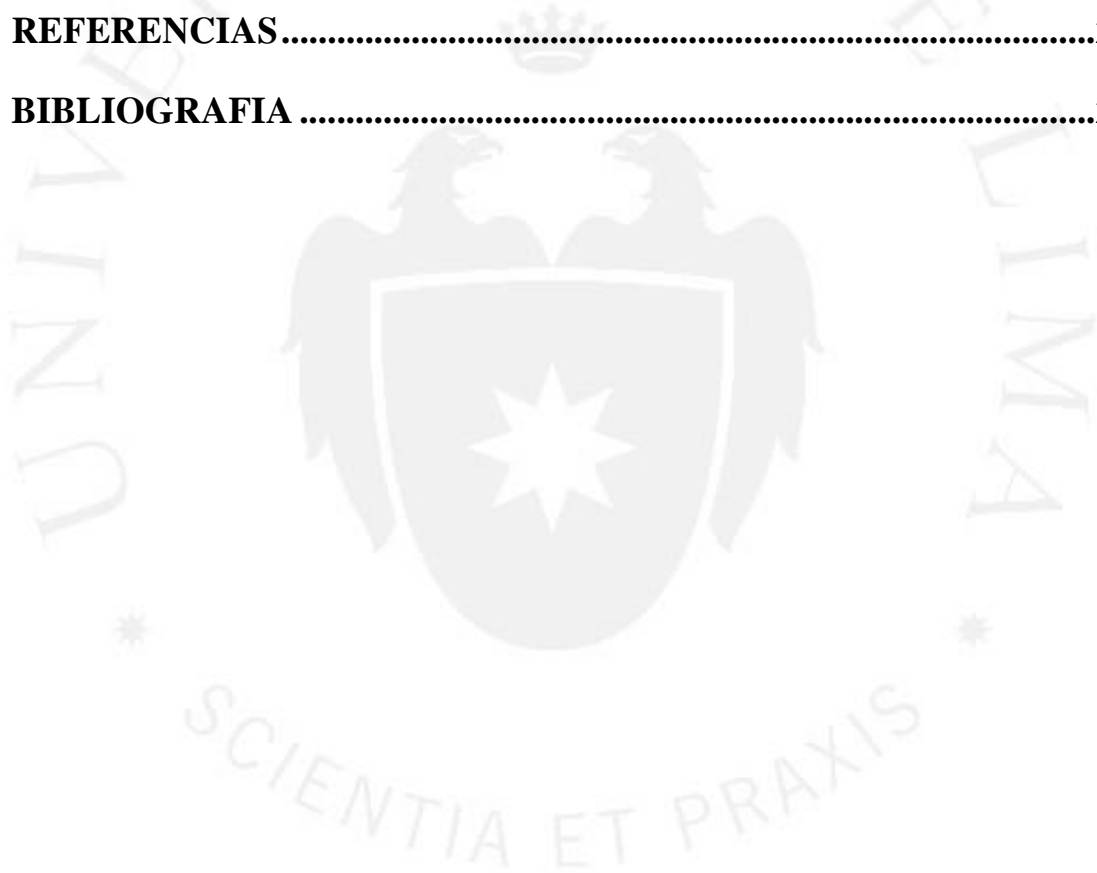
Roland Barthes

Diario de un duelo



ÍNDICE

CAPÍTULO I.....	5
1.1 “Era prohibido estar tristes”	5
1.2 “Ni los animales del monte sufrían como nosotros”	9
CAPÍTULO II: “BÚSCAME DEBAJO DE LA TIERRA”	12
CAPÍTULO III: “MIS OJOS YA NO VEN DE TANTO LLORAR”	17
CONCLUSIONES	22
REFERENCIAS.....	24
BIBLIOGRAFIA	27



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.0. Mujer y niebla	06
Figura 2.0. Mujer tendida y animales.....	10
Figura 3.0 Niña entre las tumbas.....	14
Figura 4.0 Niña entre las flores.....	17
Figura 4.1 Gráfico miradas 01.....	19
Figura 4.2 Niña y presencia entre las flores.....	20
Figura 4.3 Gráfico miradas 02	21



RESUMEN:

Décadas después de los años del terror dentro de nuestro país, nuevas narrativas visuales se están gestando. En esta investigación analizaremos una selección del corpus de imágenes de Max Cabello, del ensayo fotográfico: *Chungui; Al sureste del olvido*. El cual nos acerca de una manera no tradicional al estado postconflicto de dicho pueblo. A través de un análisis de la narrativa buscaremos analizar cómo el retrato visual es empleado como medio para poder saldar heridas sociales. Siendo estas, herramientas para donar el paso de la melancolía al duelo en situaciones en las cuales ni el estado ni la sociedad han actuado entorno a ellas.

ABSTRACT:

Decades after the years of terror in Peru, new visual discourses are being born. In this investigation we will analyze a selection of images of the work of Max Cabello, titled: *Chungui; Al sureste del olvido* (Chungui: at the southeast of oblivion), which show the state of a postconflict town in the Andes. Through the analysis of the discourse we will study how visual storytelling works as a mean to help overcome social wounds, and to make way to closure from the melancholy in situations where neither the estate nor the society have taken action.

PALABRAS CLAVE: Chungui, Max Cabello, narrativa visual, postconflicto armado interno, fotografía, duelo.

INTRODUCCIÓN

Durante los años 1980 y 2000 nuestro país atravesó una de las épocas más oscuras de su historia, el bien conocido conflicto armado interno. Lucha que durante veinte años desangró a nuestro país desde adentro. Los horrores sucedidos los conocemos debido, no sólo a la gran labor periodística realizada durante aquellos años, sino al compromiso documental de muchos fotógrafos peruanos y extranjeros. Convirtiendo al registro visual en un testigo clave de la construcción de nuestra historia. Las dos fuentes de información más conocidas y completas son el *Informe Final de la Verdad y la Reconciliación* (CVR, 2003) y por otro lado, la muestra fotográfica de dicho informe, *Yuyanapaq Para recordar* (2003). En ambos documentos, uno escrito y el otro visual, se intenta explicar y mostrar los hechos que comprenden este complejo proceso histórico cuyas secuelas siguen hasta el día de hoy.

Pasados los años han aparecido múltiples narrativas en las distintas formas de arte en torno al tema; desde la música con Manuelcha Prado, los retablos de Edilberto Jimenez, las instalaciones de Ricardo Wiesse, el teatro de Yuyashkani, el colectivo de El Museo Itinerante de la Memoria, por nombrar algunos representantes. Sin embargo, las narrativas visuales más conocidas sobre el tema (son en su mayoría pertenecientes a Yuyanapaq) vienen del pasado, precisamente de aquellos años. Ellas son el referente visual más conocido y revisado, el origen de las imágenes icónicas. A partir de las cuales hemos visto los cuerpos mutilados, las violaciones de derechos humanos, las búsquedas de desaparecidos. Sin embargo, a partir del 2003 (año de publicación de Yuyanapaq) aparece un silencio visual que nos genera la sensación de todo ya ha sido resarcido o que simplemente se ha mantenido en una especie de limbo.

Es por ello que empezamos a buscar narrativas visuales más recientes que desde la fotografía abordaran el tema del conflicto armado, sin embargo, la mayor parte de las series retrataba las entregas de cuerpos o de esporádicas búsquedas de desaparecidos. Es decir, las víctimas se hacían visibles solo en el

marco de un hecho concreto, más allá del cual volvían a ser invisibles. De esto dista largamente el ensayo fotográfico escogido para analizar en esta investigación. Chungui, al sureste del olvido, de Max Cabello y es precisamente en ello en lo cual reside su mayor valor. Cabello retrata al pueblo de Chungui y a sus habitantes más allá del trauma histórico vivido. Es a través de escenas cotidianas simples y elocuentes, que logra mostrarnos la complejidad de una realidad inadvertida.

El informe de la CVR, dentro del capítulo Casos representativos de violencia, le ofrece 35 páginas al caso de Chungui y Oreja de perro, 35 páginas que no son suficientes para describir la magnitud de la violencia vivida por aquella región. Y que sin lugar a duda es una de las matanzas más extensas y sangrientas. Más del 1380 personas padecieron a manos de los senderistas, las fuerzas del orden y los grupos ronderos. Chungui es una gran parte de nuestra historia que se encuentra en el olvido. Un caso relevante no sólo por la magnitud de los daños hacia la población sino -y precisamente- por pasar desapercibido por la historia oficial. Por no tener representación alguna en el discurso visual hegemónico. Por ser una suerte de fantasma que pena en la lejanía de su geografía.

Nuestro objetivo en este trabajo es demostrar que estas fotografías son un intento de donar el paso de la melancolía al duelo y que sirven como un proceso de cura para el daño histórico causado por el conflicto armado interno. En un espacio en el cual la política ha fallado, las imágenes como una forma de arte, intentan acortar los vacíos y proponer nuevas formas de mirar. “A pesar de que haya algo que nunca podrá saldarse” (Stravrakakis 2010, p. 310) la producción cultural ofrece una reivindicación simbólica como camino hacia un futuro con nuevos presupuestos.

Para lograr el objetivo planteado, hemos realizado una selección de cuatro imágenes del corpus del ensayo visual de Max Cabello. Desglosando a partir de ellas una narrativa personal. Cada una abrirá una puerta hacia la reflexión en el camino de dar el paso de la melancolía al duelo, es decir, de ofrecer por medio de la narrativa visual una reivindicación simbólica. De manera tal que durante el primer capítulo nos acercaremos a la melancolía y

sus implicancias. El segundo, nos presenta el pueblo como una necrópolis, como un espacio en el cual el presente habita cotidianamente en el pasado. Y finalmente, el último capítulo es una reflexión que nos interpela a partir de la mirada. Y de cómo ella es el agente para la reconciliación simbólica.



CAPÍTULO I

Vivo en el pueblo lejano,
vivo en el pueblo de Chungui
seguro por estar lejos,
ni los periodistas llegan,
ni los congresistas llegan.
Dice también llora el río de Qanchi
al encontrarse con el río Chungui
así llora mi pueblo
cuando nadie se recuerda.
(Fuga, *Llaqta Maqta del pueblo de Chungui*¹)

1.1 “Era prohibido estar tristes”

El origen del nombre Chungui, viene de la palabra *chunniq*, que al revisar un diccionario quechua-chanka significa “sitio solitario”. Es una variante del quechua que debería entenderse como un “lugar donde anteriormente no hubo nada”² (Jimenez, 2010). Como bien se describe en el Llaqta Maqta que abre este capítulo, Chungui es un pueblo geográficamente lejano y de difícil acceso. Para llegar a él desde Lima primero se debe tomar un bus de nueve horas hacia Huamanga (la capital de Ayacucho), una vez allí corresponde tomar otro con destino a Chungui ciudad. Estos buses solamente salen hacia su destino 3 veces por semana, y la ruta –de no más de 200km- dura también 9 horas cruzando escarpados cerros. Es paradójico, cómo a pesar de encontrarse tan cerca, la inaccesibilidad al pueblo pareciera funcionar como un delgado muro que los

¹ Llaqta Maqta – literalmente “mozo del pueblo” –es un término quechua que indica un género musical tradicional del distrito de Chungui. El Llaqta Maqta pertenece a la tradición oral de los pueblos andinos del Sur y debe su nombre a la costumbre por la que los muchachos del pueblo iban en busca de mujeres solteras para pasar la noche bailando, tocando sus bandurrias, y celebrando la vida, sobre todo en los fríos meses de helada, pero también en épocas de siembra y fiestas patronales. Según las tradición, el término viene de la expresión quechua Llaqta maqta qamurusqa–“el mozo del pueblo vino” –utilizada por las mujeres para avisar de la llegada de los chicos. Este género musical, acompañado por un baile típico, sigue siendo un punto central de la expresión folklórica chunguina, en la que se manifiestan y se difunden tanto las angustias y las dificultades, como la alegría y la fuerza de la vida comunitaria. Además, el Llaqta Maqta es un instrumento de transmisión de la historia oral del pueblo: acontecimientos y vicisitudes pueden ser involucrados en los textos de las melodías tradicionales y seguirán reproduciéndose en celebraciones o rituales importantes para la agregación de la comunidad y la conservación de la identidad cultural chunguina. (Jiménez, 2010, p. 70).

² El nombre del pueblo proviene de sitio solitario, anteriormente nadie vivía, dicen que era un huaico solitario pedregoso lleno de árboles. Dicen que la plaza de ahora era una laguna. (Jimenez, 2010, pag 90).

mantiene en la periferia; tanto geográficamente como históricamente. Chungui y aquello que sucedió (y sucede) allí pareciera encontrarse enclaustrado en su geografía. Pero ¿Qué heridas se esconden detrás de los impenetrables cerros? ¿De qué manera la mirada de un fotógrafo puede atravesar la geografía y narrar la memoria traumática?

A continuación pretendemos comenzar nuestro análisis tratando de desglosar un paisaje emocional, el cual es el primer paso para entender la problemática de Chungui a través de la imágenes de Cabello.



Figura 1.0. Mujer y niebla

Nuestra imagen inicial nos inserta en un espacio-temporalidad distinto, que en primera instancia pareciera ser un pueblo rodeado (o cercado) por la niebla. Esta presencia etérea ocluye la visibilidad y sólo nos permite distinguir las siluetas del pueblo, el cual pareciera estar desierto. ¿Es este acaso un pueblo fantasma? O en su defecto, ¿Un pueblo habitado por espectros?

Sin embargo, en la parte media inferior del encuadre, aparece una presencia nítida que interrumpe la suavidad de la niebla; una mujer andina. Que en proporción al espacio que ocupa la bruma se percibe como pequeña. Su verticalidad le otorga peso y firmeza, se le observa erguida atravesando la escena. Ella es el único elemento

claramente identificable dentro de la fotografía, lo que gesta una sensación de soledad. La cual atraviesa la imagen y nos transporta a un espacio que no pertenece completamente a este mundo. Este paraje nuboso genera una atmósfera fantasmal, pareciera ser, más que un pueblo, un limbo. El limbo, en la doctrina tradicional católica es descrito como un espacio intermedio, entre el cielo y el infierno, al cual van las almas a purgar sus pecados por periodos indefinidos. Es entonces, reconocido como un espacio de espera, un bucle de tiempo que se repite continuamente.

A su vez, percibimos un marcado rasgo de atemporalidad en ella, que afianza la sensación de estar en un espacio que se repite a sí mismo. Si bien, nos encontramos con una imagen que fue capturada entre los años 2009 y 2012, pero que bien podría pertenecer a un lapso más generoso de tiempo. La mujer real, vestida con su pollera y su sombrero, representa al personaje de *mujer andina* (el actante). Un personaje anacrónico, atrapado en una temporalidad distinta a la citadina-urbana, cercada por la niebla. Y si prestamos más atención a la mujer, a la altura de su brazo izquierdo pareciera estar llevando entre sus brazos un ramo de flores, elemento vinculado a la ofrenda tanática, símbolo –para usos de esta investigación- del duelo.

El término duelo proviene de dos raíces latinas: *dolus* (dolor) y *duellum* (desafío)³ y es descrito por Freud como la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, entre otros. Pero vale diferenciar el duelo de la melancolía. Si bien entendemos el duelo como la pérdida del otro, la melancolía opera de una forma distinta. A partir de la lectura de Freud y Lacan, Nasio (2007) sostiene que nace de un *dolor de amar*. Pero el amar, al cual él refiere, no es hacia la otra persona, sino hacia la pérdida generada dentro de sí, a raíz de dicha abstracción⁴. De manera tal, que el dolor no nace de la ausencia de la otra persona mas

³ Se entiende por duelo algo del orden del dolor, dolor psíquico, que puede eventualmente afectar el cuerpo, pero también lo entendemos como *desafío* a la estructura subjetiva. Desafío luego de la catástrofe que provoca ese agujero en lo real a partir de la pérdida del objeto amado, para recomponer su universo simbólico. (Sánchez, 2012)

⁴ “Fácilmente podemos reconstruir este proceso. Al principio existía una elección de objeto, o sea, enlace de la libido a una persona determinada. Por la influencia de una ofensa real o de un desengaño, inferido por la persona amada, surgió una conmoción de esta relación objetal, cuyo resultado no fue el normal, o sea la sustracción de la libido de este objeto y su desplazamiento hacia uno nuevo, sino otro muy distinto, que parece exigir, para su génesis, varias condiciones. La carga del objeto demostró tener poca energía de resistencia y quedó abandonada; pero la libido libre no fue desplazada sobre otro objeto, sino retraída al yo, y encontró en éste una aplicación determinada, sirviendo para establecer una identificación del yo con el objeto amado. De este modo se transformó la pérdida del objeto en una pérdida del yo” (Freud, 2001, pág 6)

bien, de el agujero que ella (la otra persona) ha dejado en uno⁵. Ya que al “partir” se ha llevado un pedazo de nosotros y, como sabemos, aquello nunca podrá ser devuelto.

Entonces, podríamos decir que dicho planteamiento sobre la melancolía está escenificado en Chungui como algo que el conflicto armado interno se llevó de ellos y que no podrá volver jamás. Tal vez sea la dignidad, la armonía, la noción de comunidad, o el simple derecho a sus propios sentimientos⁶. Finalmente, termina siendo la pérdida de un estadio anterior. Sobre ello, Nasio (2007) desglosa que se genera una paradoja, en tanto hay un *goce* en el dolor, un goce que se enquista en una melancolía y de la cual se genera un circuito. Un bucle, un limbo.

Sin embargo, ¿son los chunguinos realmente o son las representaciones que hacemos de ellos? ¿Es realmente un problema de la población geográfica o es un problema de representación? ¿Qué es capaz de romper con el circuito de la melancolía? ¿Es acaso una narrativa una herramienta tan poderosa como para detenerla? Estas son algunas preguntas que iremos respondiendo a lo largo de esta investigación.

⁵ Lacan en el *Seminario VI El deseo y su interpretación*, dirá que el duelo produce un “agujero en lo real” que desordena el orden simbólico, produciendo un quiebre en la estructura del sujeto (Sánchez, 2012).

⁶ “Las comunidades fueron desarticuladas, sus autoridades desconocidas y en muchos casos asesinadas. Las familias fueron quebradas sistemáticamente, separando a padres de hijos, imponiéndoles incluso nuevos nombres a los pueblos y a las gentes. Los individuos fueron sometidos para controlar hasta sus sentimientos más íntimos. En el colmo del delirio, estaba prohibido entristecerse aun en medio de las mayores desgracias; y prohibido llorar, incluso en el momento de presenciar el asesinato de familiares, vecinos o amigos.” (Jimenez, 2003, Pág 23)

1.2 “Ni los animales del monte sufrían como nosotros”

“Al amanecer del nuevo día me di cuenta de que el pueblo de Chungui se encontraba en medio de cerros tan grandes como los de Llave Qaqa, Viuda Rumi y Bombelo”

Edilberto Jiménez
Trazos de violencia

Si miramos con detenimiento el epígrafe encontraremos la descripción que hace Edilberto Jiménez sobre la primera visita al pueblo Chungui. Sobran las palabras para expresar la impresión que tuvo, no solo por lo escarpado de la geografía chunguina, sino por las macabras historias que guardaban celosamente los cerros y montes que circundan el pequeño pueblo. Los cuales, durante los años de la violencia, jugaron un rol fundamental en la estrategia de ataque de Sendero Luminoso. En ellos se replegaban para resguardarse de las fuerzas militares, obligando a la población civil a trasladarse con ellos por periodos indefinidos. Las llamadas *retiradas* mermaban a la población dramáticamente, ya que en ellas eran obligados a vivir en condiciones infrahumanas⁷.

La siguiente imagen nos muestra una escena oscura; el cielo está cubierto, las nubes cargadas impiden el ingreso uniforme de luminosidad lo cual genera zonas de luz y penumbras. Se respira una atmósfera sombría, ya que en los bordes de la imagen se percibe una oscuridad acechante. Las montañas son el elemento de mayor peso en la imagen. Cabello las muestra en toda su magnitud. Son una presencia imponente, hasta el punto de aparecer vigilantes frente a la escena que transcurre en sus faldas. Es allí donde se ubica el punto más luminoso, en la parte inferior central del encuadre. Como rodeada de tinieblas, una mujer yace tendida boca abajo sobre la hierba. Su chompa roja contrasta con el verde monocromático de la imagen, y nos remite a un cuerpo sangrante.

⁷ “Nos obligaron a vivir ocultos como animales en el monte, con hambre, con sed y muertos de frío. No pudimos llevar nuestras cosas, solamente con nuestra familia, cargamos lo poco que pudimos junto con nuestros hijos, algunas frazaditas, pellejos, ollitas, papitas y maicitos. La mayoría se fueron a los montes [bosques de selva alta] y pocos a los cerros. Los compañeros dijeron que el que no hacía la retirada era un traidor al Partido y al pueblo, un miserable que merecía la muerte. Por el miedo hicimos nuestras chocitas en los montes, otros sus “toldos” (campamentos) debajo de los montes, escondidos, allí vivíamos como animales [...]. Ante cualquier ruido nos quedábamos en silencio y cuando llegaban helicópteros corríamos a ocultarnos en el monte, éramos como venados; así era la vida [...]” (Jimenez, 2010, pág 23)

Un cuerpo herido, cuya sangre, a partir del paso del tiempo se ha encargado de teñir todo su torso de carmesí. Estamos frente al eco de una escena de crimen. El eco de un crimen no esclarecido, una muerte sin responsable, cuyo único testigo es la naturaleza que la rodea y ahora, nosotros. Es, finalmente, el eco de una voz que resuena en el silencio.



Figura 2.0. Paisaje, mujer tendida y animales.

La fuerza de la narrativa de Cabello radica precisamente en mostrarnos una imagen más allá de la imagen. Esta mujer ya no *es* solo una mujer tendida en la hierba, sino es para nosotros una mujer víctima del terror de Sendero o de algún otro perpetrador de aquella época. Es así, que a través de una escena cotidiana del hoy, nos *re-presenta* los horrores del pasado. Los Chunguinos modernos aparecen en este discurso visual como el medio para entrar en su propia historia. Es en este juego de temporalidades que nos permite a travesar la modernidad para encontrarnos con escenas de la historia no-oficial de nuestra nación y poder entenderlas como propias.

Citando a Víctor Vich (2015) podemos decir que estas imágenes “son un testimonio disruptivo, un tipo de textualidad que nombra un objeto que se encuentra perdido para siempre pero que volverá, una y otra vez, a hacerse presente”. Ya que lo que retorna siempre es lo no dicho, aquel real inaprensible. Y en este caso podemos decir que aquello que retorna es lo no visto, lo no atendido. Freud trata en “Repetir, recordar y elaborar” que esta noción de repetición plantea una diferencia entre la vía del recuerdo y la del acto⁸. (como se citó en Alvarez, 2016). Esta distinción es de suma relevancia dado que nos propone una división al interior del funcionamiento psíquico, por una parte retorna algo del orden de la *representación*, que supone el inconsciente estructurado como memoria, que a su vez permite la función del recuerdo, y por otro, se delinea una figura de la insistencia del inconsciente que irrumpe. Ambas, traen al presente lo reprimido (Alvarez 2016). Entonces, esta imagen funciona como tal, como un soporte que convierte a través de la representación, la memoria traumática en un recuerdo concreto, asible, vigente. En un acto.

Este “acto” que observamos logra revivir, como bien lo dijimos la memoria traumática y a su vez la trae a la esfera pública. De manera que convierte el dolor individual en una experiencia colectiva, lo cual gesta en ella un espacio de encuentro. Donde el espectador se vincula o reconoce a partir de una experiencia dolorosa.

Por otro lado, luego de que se retira la niebla de la melancolía que nos presenta al pueblo en la primera parte de este capítulo, este nos devela una escena que nos muestra un cuerpo cuya representación opera como un hallazgo simbólico. Tanto el lugar como el cuerpo son un descubrimiento a la mirada. Pensemos en aquellos duelos irresueltos que esperan las coordenadas para encontrar a su deudo, para acabar con la herida abierta que deja la melancolía. Cabello logra hacer “aparecer” el cuerpo ausente. A visibilizar a aquellos que han sido borrados de la historia misma. A aquellos que no tienen representación en la cultura visual hegemónica, aquéllos crímenes que nunca vieron la luz, aquellos que sólo habitan en la memoria. Esta imagen es la puerta de ingreso a un vacío histórico desatendido y un intento de salvarlos del olvido convirtiendo este proceso de duelo interrumpido en un discurso político de resistencia.

Y a su narrativa en una poética del duelo.

⁸ A saber, el acto, que es la repetición de un fragmento de vida, la repetición de una conducta, una elección que desde el pasado retorna al presente. (Alvarez, M. 2016, pág 108)

CAPÍTULO II

“BÚSCAME DEBAJO DE LA TIERRA”

*Manaña, manaña tarillawaspaga
allpapa sunqunta aspiykuy,
allpapa ukunta maskaykuy.*

Si ya no me encuentras, si ya no me encuentras,
abre el corazón de la tierra, búscame debajo de la tierra.

(Extracto de huayno ayacuchano. Giribaldi, 2008)

Según el informe de la CVR (2003), durante los años 1983 y 1994 la población de Chungui se redujo drásticamente. En total más de 1384 pérdidas, entre víctimas mortales y desaparecidos. Sus múltiples perpetradores carecían de misericordia. El sinsentido de los crímenes se teñía de ensañamiento y vileza. Es estremecedor leer los testimonios recogidos por Edilberto Jiménez (2010), que recuentan el horror vivido y la forma en la que se instauró la violencia como parte de la cotidianeidad.

Para dar una idea de lo ocurrido, Carlos Iván Degregori proporciona una imagen eficaz de la magnitud de la tragedia humana “Si la violencia hubiera azotado con la misma intensidad la capital, en Lima hubieran desaparecido por completo los distritos de La Molina, Miraflores, San Isidro, Surco, Surquillo, Villa María del Triunfo y Villa El Salvador. Guerra del fin del mundo, apocalipsis, holocausto: ningún adjetivo resulta en este caso hiperbólico.” (como es citado en Jimenez, 2010, pág 19).

Un pueblo tan duramente azotado por la violencia tuvo que acostumbrarse a convivir con la muerte como único medio de supervivencia. Es así que los lugares de entierro clandestino de cuerpos son abiertamente conocidos por los pobladores y son tantos que forman parte de su recorrido cotidiano (fuentes no oficiales citan que hay una fosa por cada 3 Km recorridos). Se torna paradójico hablar de lo público de estos espacios que en la legalidad se reconocen como clandestinos. Actualmente se conocen 320 sitios de entierro, de los cuáles sólo han sido investigados 60. Por lo cual podríamos hablar del pueblo de Chungui como una necrópolis, una ciudad que se erige sobre los muertos. Una ciudad cementerio. Un espacio en el cual los límites entre los vivos y los muertos se desvanecen como (y entre) la niebla.

Es así que la siguiente imagen nos presenta precisamente un lugar de entierro, una suerte de cementerio en mal estado, como después de un terremoto. Podríamos decir que se sucedió un movimiento telúrico de gran escala pero en el plano social y cuyo epicentro fue Chungui. Esta violencia extrema desestabilizó integralmente esta región hasta dejarla en ruinas.

Vemos también, algunas tumbas abiertas, cruces caídas, piedras erosionadas y la tierra llena de zanjas, removida. Estos elementos violentados remiten a un cementerio que no corresponde al concepto de un “Campo Santo”. Es por el contrario un lugar de perturbación, mas no de *descanso*. Un lugar en el que sus muertos no pueden contener más el horror de los crímenes impunes y se revelan al silencio de la eternidad, horadando la tierra para así poder emitir un grito silente que resuena en sus vestigios.

La atmósfera pétreo es interrumpida por una pequeña presencia en la parte inferior izquierda. Un infante aparece sobre una lápida cuya vestimenta, al replicar la paleta de color de la foto, logra camaleónicamente fundirse en él. Tanto en este como en el espacio los tonos se repiten. Aquello relacionado a la tierra o terrenal es de un color verdoso infértil, con visos oscuros y se ubica en la parte inferior. Mientras que lo que representa lo etéreo, como lo es la niebla y lápida (vinculada a la muerte) es de un blanco cenizo y abarca la zona superior, tanto del infante como del encuadre. Es así que se genera una clara dicotomía, entre lo de lo arriba y lo abajo, lo concreto y lo inasible. Y de cómo, este pequeño ser es, a su vez, habitado y habitante de ambos espacios.

Debemos detenernos en dos factores relevantes para el análisis de esta imagen; la *tierra* y la *niebla*. El primero, es en la cosmovisión andina, una divinidad vinculada a la fertilidad y la vida: la *Pachamama*⁹, la madre sagrada. Una madre, que en este caso ha sido testigo de las atrocidades de la guerra y ha tenido que albergar en sus entrañas a sus miles de hijos vilmente asesinados. Es por ello que podríamos decir, esta fotografía nos la muestra herida, profanada.

⁹ El término Pachamama se encuentra formado por los vocablos Pacha que en quechua significa universo, mundo, tiempo, lugar, y Mama, traducido como madre. Hay acuerdo entre varios autores en considerar a Pachamama como una deidad andina que en su aspecto simbólico se relaciona con la tierra, la fertilidad, la madre, lo femenino. Según Rigoberto Paredes el mito de la Pacha Mama debió referirse primitivamente al tiempo, tal vez vinculado en alguna forma con la tierra: el tiempo que cura los dolores, el tiempo que distribuye las estaciones, fecunda la tierra. Pacha significa tiempo en lenguaje kolla, pero con el transcurso de los años, las adulteraciones de la lengua, y el predominio de otras razas, finalizó confundándose con la tierra. (Recuperado de <http://www.cuco.com.ar/pachamama.htm>)



Figura 3.0. Niño entre las tumbas .

El segundo, es un elemento recurrente a lo largo de la serie; la niebla. Cuya constante presencia genera una atmósfera tenebrosa. Esta bruma funciona como un velo que descontextualiza, que oculta y que es, a su vez, etérea y densa.

En mi experiencia, he visto muchas veces que cuando se trata de fotografiar a un “fantasma”, este es representado con un humo denso. Si pensamos en que en vez de retratar a un solo muerto, estamos hablando de una masacre, la conjunción de estos humos formarían -sin duda alguna- una niebla tan espesa como la que por la geografía de Chungui, habita entre sus cumbres. Las cuales fueron el escenario de cuantiosas pérdidas humanas¹⁰.

¹⁰ “De verdad toditos estaban muertos. Entre niños, mujeres y ancianos, más de 50 personas muertas. Dijeron que los muertos eran personas de Chillihua, Huallhua y Yerbabuena. Todos los cuerpos destrozados con machetes y cuchillos, sin manos, sin brazos, sin cabezas, llenos de sangre y otros con los intestinos afuera, los asesinos habían jugado con los detenidos. Las cabezas estaban en distintos lugares y escuchamos que después de cortar las cabezas las patearon como a pelotas. Habían matado sin misericordia a mujeres y niños. No creyeron en Dios, han sido salvajes para matar. Enterramos rápido haciendo 5 huecos, ya no podíamos llorar, pareciera que el sol lloraba. A mi madre la encontramos sin cabeza y punzado con cuchillo su cuerpo. Las almas estaban con sus cabezas, manos, pies, cortados por todas partes, no podía reconocer de quién era el brazo, los pies, sus cabezas. Pues no respetaron a las almas” (Jimenez, 2010, pág 236)

Para comenzar con las formas de lectura, es importante primero situarnos dentro de este espacio. El primer término de la imagen nos muestra el cementerio con claridad, sin embargo, en el último término encontramos la presencia vagabunda de la bruma. A partir de la cual, podemos pensarla como un cerco etéreo que enclaustra este lugar y que cumpliría una función de velo, que al retirarse nos permite ver aquello que *no se podía ver* o *no se quería ver*. Por lo que podríamos decir a través de esta imagen se ha *develado*¹¹ un espacio, una mirada.

Una primera lectura sobre el gesto que tiene la niña sobre la tumba sería tratar de evitar que ésta se abra, para que no se evidencie el horror que contiene. Pensemos en la tumba más allá de esta como el contenedor de un cuerpo. Sino como la caja de Pandora. Aquel recipiente enviado por los dioses griegos con la finalidad de llenar la tierra de males para condenar a los hombres al sufrimiento. Los chunguinos vivieron ya una época en la cuál pareciera se hubieran escapado todos los males sobre ellos. Y bajo esa lógica, tratar de evitar que se abra es impedir que la historia se repita. Ya que la memoria traumática está caracterizada por su naturaleza repetitiva (Taylor, 2007).

La segunda lectura, por el contrario, puede plantear que la niña lo que está haciendo es tratar de abrir la tumba, de “desenterrar al muerto”, como un llamado a visibilizar las anomalías que vive el pueblo como cotidianas. Es una analogía a abrir la herida para poder cerrarla. Al exhumar estas tumbas sin identificación que aparecen en la imagen, se tiene la posibilidad de dar identidad a los restos, para volver a enterrarlos luego, en mejores términos. Podríamos referirnos a este proceso como el de dar la doble muerte; es decir, la carnal y la simbólica.

Y finalmente una tercera lectura que nos puede llevar por otro camino. Y es que, este gesto de la niña, intenta ser un abrazo. En el cual ella trata de despedirse de su muerto con el afán de romper con la melancolía que la memoria traumática le impone. Ya que el complejo melancólico es descrito por Freud es como una herida abierta, un proceso ambivalente, inconcluso. Pensemos entonces, en las imágenes de este discurso como un intento de “abrazar al muerto”, de hacer las paces con un pasado histórico que sigue resonando en sus heridos y que busca una nueva forma de sanar sus fracturas.

¹¹ Del lat. *develāre* 'descubrir', 'levantar el velo' (Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=DbTjwX>)

Fracturas, como la geografía fracturada que representa en sus imágenes la memoria histórica.. A través ellas podemos observar como interactúan cotidianamente los vivos y los muertos. Como lo bien lo describe Víctor Vich (2015):

"En efecto, interrumpen [las imágenes del Frontón de Gladys Alvarado] nuestra noción del tiempo y se convierten en testimonios de la absoluta tensión del presente con el pasado: aparecen como el registro de un hecho dramático que hemos reprimido. Todas ellas introducen al espectador en una nueva temporalidad: por un lado, lo posicionan ante un presente que lleva interiormente los restos del pasado y, por otro, dan cuenta de un pasado que se mete en el presente para mostrar con fuerza el eco de sus restos. Se trata en última instancia del registro de una voz."

Una voz que sale de la profundidad de la tierra, para hacernos oír sus historias y permitimos re-conocer su testimonio. Víctimas absolutas de la guerra y del abandono del estado, Chungui es un pueblo cubierto por la niebla densa del olvido que lo hace desaparecer entre sus cimas tal como en los vacíos de nuestra historia.

CAPÍTULO III

“MIS OJOS YA NO VEN DE TANTO LLORAR”

En el texto introductorio de Yuyanapaq¹², Carlos Iván Degregori hace referencia a una tribu de la Amazonía, los Yagua. Para ellos, el saber (*ndatará*) es aprehendido primero por la visión. Pero la visión concebida como algo más que simplemente *ver*, como el acto de *mirar*. Es decir ver no solo con ojos sino con el entendimiento. De ello desglosamos la idea del *ver-mirar* para creer, pero no solo para creer sino -y sobre todo- ver para entender. A continuación analizaremos una imagen cuyo eje principal, reside precisamente allí, en la mirada.



Figura 4.0 Niña entre las flores .

¹² Yuyanapaq. *Para recordar* (2013). Relato visual sobre el conflicto armado interno.

Esta fotografía nos presenta una escena nocturna en la que la oscuridad y la cantidad de elementos que la componen dificultan, en primera instancia, la lectura. Al centro vemos el rostro de una niña circundado por un denso follaje. Las flores que la acompañan son de un rojo intenso, que como manchas de sangre, salpican de color aleatoriamente la escena, enmarcando su rostro. Hay mucho contraste. Un haz de luz se cuelga entre las sombras y nos permite detenernos en su mirada, que entre curiosidad y miedo, se asoma desde la penumbra. Por lo cual, podemos decir que la niña se esconde tras las ramas. Pero ¿Qué es lo que está mirando?, ¿Por qué aquello que mira la perturba? y ¿Qué escena se presenta ante sus ojos, que sólo puede ser vista desde el ocultamiento?

Desde su escondite ella observa una escena que por la dirección de su mirada, parece ubicarse a la tangente del espectador. Es decir, nosotros como espectadores, estamos viendo a la niña ser testigo de algo. Y el ser testigo, según Emile Benveniste, en latín, tiene dos acepciones. La primera es el *Testis*, quien es la tercera persona que observa un suceso que genera un conflicto entre dos partes y el cual puede ayudar en la resolución ya que vio lo acontecido desde “afuera”. Y la segunda es el *Superstes*, que vendría a ser aquella persona que “lo vivió en carne propia” y por ende es el sobreviviente. Uno testimonia en base a su observación, mientras que el otro en base a su experiencia (como se citó en Fassin, 2008). Ergo, en esta primera instancia de la observación, nosotros, al verla mirar, también nos convertimos en testigos. *Testis* de un *testis* de un suceso ubicado en la periferia, que se sucede de manera inadvertida para nosotros. De manera tal, lo describe la figura 4.1.

Y no nos equivocariamos en decir que el enunciado visual de esta imagen sería: una niña se asoma y mira entre el follaje. En la figura 4.1. hemos denominado a aquello que mira como X. Y que, por el ángulo de mirada, podemos decir que se encuentra paralelo a la posición del observador. X, es un elemento que genera temor, ocultamiento y el cual es invisible o inadvertido por “nosotros” los observadores. Por lo cual podremos denominar a X en nuestro relato como la memoria traumática del sujeto de la imagen¹³.

¹³ “Yo tenía como 6 añitos, a mi mamá se la habían llevado detenida junto con otros, luego en Suyuruyoy los habían matado y con sus cabezas habían jugado, mientras a mi papá lo mataron cuando estuve viendo oculto desde los arbustos y cuando dejaron ya muerto esos ronderos corrí a ver a mi padre y todavía vivía, y llorando ‘papá’ le hablé y lo que le cortaron a su cuello trate de unirlo y después de respirar ha muerto en mis brazos”. (Jimenez, 2010, pág 123)

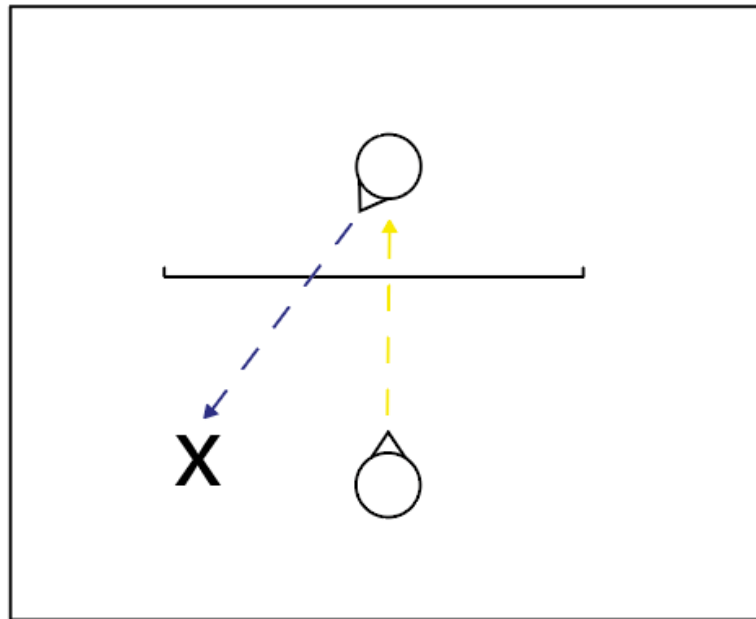


Figura 4.1. Gráfico miradas 01

Sin embargo, la lectura no estaría completa de esta manera. Ya que, si prestamos atención a la zona de oscuridad que rodea a la niña podemos encontrarnos -casi fundido entre la frondosidad de las ramas- una segunda presencia. Cuya mirada fija y penetrante nos “aguaita”¹⁴ desde las sombras. Con lo cual nuestro enunciado visual cambia: una niña se asoma y mira entre el follaje, mientras una presencia nos mira-mirar. De hecho, la reflexión contemporánea ha sostenido que la mirada es un lugar reflexivo donde el sujeto se aprehende a sí mismo como alguien siempre sometido a la posibilidad de ser visto desde otro lugar (Vich, 2015).

A partir del momento en el cual reconocemos sus formas, la fuerza de la mirada de la segunda presencia ejerce gran magnetismo visual. El cual nos hace sentir directamente involucrados. Didi-Huberman (2011) ha afirmado que lo que vemos también nos mira. Es decir, si al mirar el sujeto termina siendo mirado por aquello que ha visto, una nueva posición ética podría surgir de este circuito. Y esto es precisamente lo que sucede en la imagen, nos ven-ver-mirar. Lo cual rompe con la lectura unilateral de una imagen. Sobre ello, Víctor Vich (2015) desglosa que desde esta posición, el

¹⁴ Si bien para muchos americanistas es un arcaísmo, el diccionario académico actual no lo considera como tal y lo recoge con acepciones de uso general: ‘cuidar, guardar’, ‘acechar, aguardar cautelosamente’, ‘mirar, ver’, ‘atisbar, espiar’, pero solo con una de uso hispanoamericano: ‘aguardar, esperar’. Aunque en zonas de Centroamérica y las Antillas se usa con este último significado, en Perú, Colombia, Venezuela, Ecuador, Chile, Bolivia y Argentina tiene también el de ‘mirar’, ‘vigilar’, así como el de ‘estar al acecho’ (recuperado de <http://udep.edu.pe/castellanoactual/aguaita-nos-estan-aguaitando/>)

mirar se entiende entonces como una invitación a narrar de manera diferente y a comenzar a actuar con nuevos presupuestos.



Figura 4.2. Niña y presencia entre las flores

Las imágenes de Cabello nos retan a mirar para así poder ser mirados por estos sujetos que representan a los testigos silentes no solo la violencia terrorista, sino como víctimas de un Estado y nación miope.

Podemos hacer una analogía con el pueblo de Chungui y la presencia que aparece como un espectro, como una terca presencia que se rehúsa a ser relegada. Este espectro aparece entre las sombras del olvido, sin rostro, mutilado, sin identidad, como los miles de cuerpos que descansan sobre sus tierras sin ser reconocidos. Es un pasado que pena y que acompaña, que habita en el presente.

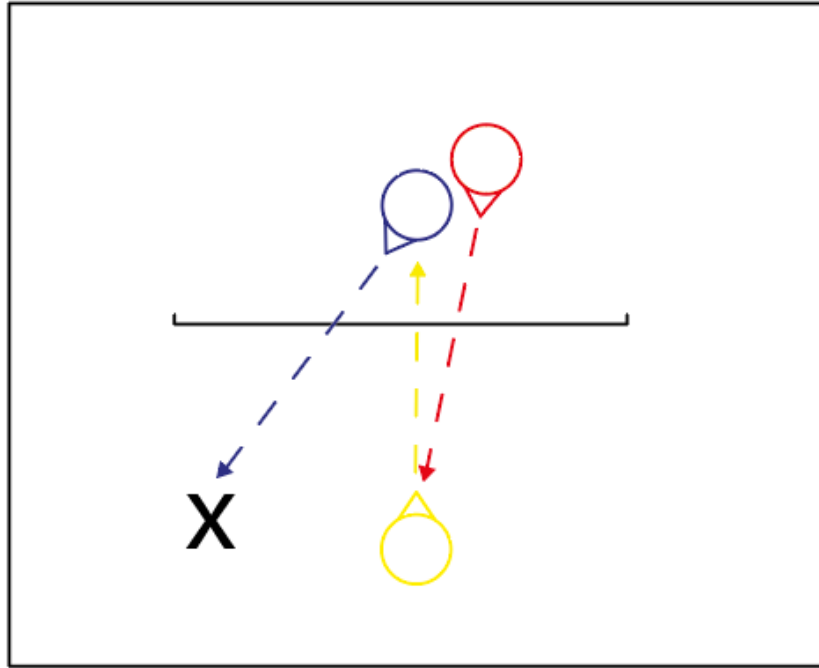


Figura. 4.3. Gráfico miradas 02

Por medio de este ensayo fotográfico se logra hacer aparecer a aquellos que han sido borrado de la historia oficial (Taylor, 2013). A los testigos sin rostro, a quienes les toca convivir con un pasado que no pasa (Wajcman, 2001), a los fantasmas que esperan justicia. Así, todas estas imágenes tienen como objetivo la denuncia de la ruptura de la historia y la producción de zanjias, silencios y olvidos en su interior. Y nos invita a narrar de manera diferente nuestra propia historia (Vich, 2015).

De hecho, la reflexión contemporánea ha sostenido que la mirada es un lugar reflexivo donde el sujeto se aprehende a sí mismo como alguien siempre sometido a la posibilidad de ser visto desde otro lugar. Por eso, se ha afirmado que lo que vemos también “nos mira” Y que de esta reflexividad termina por situar al sujeto ante un atrás y un delante de sí mismo (Didi-Huberman, 2011). Un atrás porque activa las posibilidades de redefinir el pasado a partir de nuevas representaciones históricas; y un delante porque contribuye a un nuevo posicionamiento político ante el futuro (Vich, 2015).

CONCLUSIONES

“Ballón sugiere que tres efectos de sentido pueden aparecer de la contemplación fotográfica: “el espejo”, “el espectáculo” y el “espectro”. (citado en Rubina, 2015 p. 268). Luego de analizar el corpus de esta investigación, podemos ubicarlos presentes a lo largo de la narrativa mostrada y como pasos fundamentales hacia el objetivo planteado.

De manera tal, que las imágenes seleccionadas de Cabello funcionan – inicialmente- como un espejo. La fotografía, en sus comienzos era considerada como un arte mimético, en el sentido en el cual nos muestra “objetivamente” la realidad (es decir, como un reflejo fiel) . Más allá de los múltiples discursos que esto suscite, nosotros vamos a enfocarnos en que la fotografía –en este caso- funciona como un espejo simbólico. Al presentarnos frente a estas imágenes ellas operan reflejando parte de nuestra historia, una visión crítica de aquello no visto (el olvido histórico, los crímenes sin resolver, el estado post conflicto de pueblos como Chungui). Es así que al verlas, vemos el rostro de aquellos vacíos que componen nuestra identidad como peruanos.

Son un espectáculo en tanto aparecen como un suceso que se ofrece a la contemplación y es capaz de atraer la atención y (con)mover el ánimo encaminado al observador hacia una reflexión. Y se consolidan como un suceso al romper con la narrativa visual hegemónica, ya que –precisamente- nos presentan aquello no visto, Chungui, se devela como una pieza histórica de la violencia en nuestro país y es a través de sus pobladores actuales que nos muestra su rostro. Es así que estas imágenes logran más allá de ser solo contemplativas son también performativas, ya que escenifican la memoria traumática y permiten a través del ser testigos de ella su transmisión y la gestación de un cambio de posición.

Y finalmente, son el espectro del pasado que nos interpela con su presencia. El fantasma que sume a la narrativa en una melancolía, que pena en los rincones desatendidos de nuestra historia. Esta figura fantasmal que busca un cierre, un espacio, un acto de justicia.

Otra forma de abarcar el concepto de fantasma es el de Jacques Lacan. Para él, el fantasma es una formación inconsciente que ocluye lo real del deseo del sujeto; y para Slavoj Zizek, quien extiende este concepto psicoanalítico al plano sociopolítico, el

fantasma es una pantalla que vela lo real de los antagonismos sociales”. (Ubilluz, 2009, Pag 21) Es en este sentido, que podemos hablar de lo fantasmático dentro de la cultura visual hegemónica, o mejor dicho que la cultura visual hegemónica se ubica dentro de un fantasma. Cuya recirculación mantiene a la cultura andina en un status quo, o como bien lo explica Ubilluz, es este estatus el cual podemos vincular al estadio cíclico de la melancolía. Cuya cura, sería salir del fantasma. Es decir, al mostrarnos un punto de vista distinto al hegemónico se está visibilizando el trauma y se permite la salida del dolor y la repetición.

Este punto de vista distinto es posible gracias a la creación de una narrativa visual como esta, que también puede ser entendida como el donar una voz a aquellos que no “tienen” una. Sobre esto, Spivak (1988) reflexiona que aquel que ocupa la posición de subalterno nunca podrá hablar, ya que se situará siempre en una situación de interpretación. El obrero, el activista, nunca habla sino el dirigente es el que lo hace por él. Así la voz de los subalternos no es escuchada. Pero a pesar que este ensayo busca dar la voz, pensemos en que funciona como un juego de ventrilocuismo. Como describe Zizek (2007, pág 11):

“Uno debería renunciar a la noción trivial de una realidad primordial, plenamente constituida, donde la vista y el oído se complementarían armoniosamente entre sí: en cuanto ingresamos al orden simbólico, una hiancia insalvable separa para siempre al cuerpo humano de “su” voz. La voz adquiere una autonomía espectral, nunca termina de pertenecer del todo al cuerpo que vemos, de modo que incluso cuando vemos hablar a una persona en vivo, siempre hay un mínimo de ventrilocuismo en juego: es como si la propia voz del hablante lo vaciara y de algún modo hablara “por sí misma”, a través de él. En otras palabras, su relación es mediada por una imposibilidad: en última instancia, oímos cosas porque no podemos verlo todo”

Entonces, es finalmente el registro de la *interpretación* de una voz que atenta sobre la soberanía del olvido, y que busca, a través de su escucha, transformar las posturas de aquellos susceptibles a su cadencia. Como una forma de representación que agujera lo supuestamente conocido, que irrumpe con la melancolía y nos interpela.

REFERENCIAS

- ALVAREZ, M. (2016). *La repetición, una interpretación psicoanalítica: Freud y Lacan*. (tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía). Universidad Complutense de Madrid.
- CABELLO, M. (2015). *Chungui: Al sureste del Olvido*. (1ra ed). Lima: Rompebolas
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. (1ra ed.) Buenos aires: Manantial
- FASSIN, D. (2008) The Humanitarian Politics of testimony: Subjetification through trauma in the Israeli-Palestinian conflict. *Cultural Anthropology*, Vol. 23, Issue 3.
DOI: 10.1525/can2008.23.3.531
- FREUD, S. (2001). *Duelo y melancolía*. En Obras completas, vol. XVI. Buenos aires: Amorrortu.
- GIRIBALDI, D. (2008) *Si no vuelvo, búsqüenme en Putis*. Lima: Equipo de Antropología Forense. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/182088725/Si-No-Vuelvo-Busquenme-en-Putis>
- JÍMENEZ, E. (2010). *Chungui, violencia y trazos de memoria*. (2da ed.). Lima: Coed. COMISEDH, DED-ZFD, IEP

LACAN, J (2002). *Seminario X. La angustia (1962-1963)*. Buenos Aires: Paidós

NASIO, J. D. (2007). *El dolor de amar*. (1ra Ed). Barcelona: Gedisa

RUBINA, C. (2015). *El Perú a través de sus discursos. Oralidad, textos e imágenes desde una perspectiva semiótica*. Lima: Fondo Editorial PUCP

SÁNCHEZ, P. (2012). Duelo Melancolía y objeto A. *Revista Borromeo N° 3 - Año 2012*. Recuperado de <http://borromeo.kennedy.edu.ar>

SPIVAK, G. C. (1988). *Selected subaltern Studies*. (1ra ed.) New York: Oxford University Press

STRAVRAKAKIS, Y. (2010). *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.

TAYLOR, D. (2007). *The archive and the Repertoire*. (3ra ed.). London: Duke University Press

UBILLUZ, J.C. Hibbett, A. Vich, V. (2009). *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: IEP

VICH, V. (2015). *Poéticas del duelo*. (1ra ed.). Lima: IEP

WAJCMAN, G. (2001). *El procedimiento silencio*. Prólogo de Andrea giunta. Buenos Aires: Paidós.

ZIZEK, S. (2007). *Prólogo en Ililar Mlackn*. Buenos Aires: Manantial.



BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- CHAPPELL, N. (2008) "*En nombre de los ausentes*". *Memoria* . Lima, 2008, número 3, pp. 43-51
- DEGREGORI, C. I. (2002) "*La palabra y la escucha: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación*". *Socialismo y participación*. Lima, número 94, 2002, pp. 93-98.
- DEUSTUA, J. (2004) "*La fotografía como memoria del horror*". Ponencia presentada en el 1er Congreso Internacional de Fotoperiodismo: ética y memoria. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. Consulta: 10 de junio de 2010.
<http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/pdf/foto_horror.pdf>
- EPAF. (2013). *De víctimas a ciudadanos: Memorias de la violencia política en comunidades de la cuenca del río Pampas*. (1ra ed.) Lima: Equipo de Antropología Forense.
- JELIN, E. (2011). *Los trabajos de la Memoria*. (2da. Ed.). Lima: IEP
- MEISELAS, S. (2000) "*Central American and Human Rights*". En: LIGHT, Ken. *Witness in our time* . Washington, D.C.: Smithsonian Institution, pp. 99-107.
- MOHANA, M. (2010) "*Yuyanapaq. Para Recordar*". Inédito. Ponencia presentada en

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

NACHTWEY, J (2007) James Nachtwey presenta mordaces fotos de guerra

[videograbación]. California: TED Ideas Worth Spreading. Consulta: 10 de junio de 2010

http://www.ted.com/talks/lang/eng/james_nachtwey_s_searing_pictures_of_war.html

SONTAG, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.

UCEDA, R. (2004). *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del ejército peruano*. Bogotá: Planeta.

ULFE, M.E. (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Colección Estudios Andinos. Lima: Universidad Católica del Perú