

Fotografía, temporalidad y memoria: *Yuyanapaq. Para recordar* (2003) y *Uchuraccay* (2018) de Franz Krajnik

DANIELLA WURST

Pontificia Universidad Católica del Perú

En este artículo analizo en clave afectiva dos obras fotográficas esenciales para la memoria cultural en Perú; *Yuyanapaq. Para recordar* (2003), la primera exposición que reunió un archivo fotográfico sobre el conflicto armado interno (CAI)¹ y el ensayo fotográfico y exposición *Uchuraccay* del fotógrafo peruano Franz Krajnik, publicada y exhibida en 2018.

1 El Conflicto Armado Interno (CAI) fue uno de los períodos más violentos de la historia peruana. Desde 1980 hasta 2000, más de 69.000 peruanos, la gran mayoría de las zonas más pobres y rurales de los Andes, fueron víctimas de la violencia insurgente del grupo terrorista Sendero Luminoso (Partido Comunista Peruano-Sendero Luminoso, PCP-SL) y la violencia de las políticas contrainsurgentes dadas por el Estado.

La exposición *Yuyanapaq*, curada por Mayu Mohanna y Nancy Chappell, constituye un importante archivo visual y marca un hito en la memoria cultural en el Perú al utilizar la fotografía para confrontar el pasado reciente y proponer un consenso en la memoria colectiva apuntalada hacia la reconciliación nacional. A pesar de su innegable impacto e importancia dentro del imaginario nacional, sostengo que el discurso curatorial de la exposición evidencia la asimetría y las tensiones presentes en la producción de memoria cultural en el Perú.

Quince años después, en el reciente ensayo fotográfico y exposición *Uchuraccay* el fotógrafo peruano Franz Krajnik (2018) trabaja con una de las comunidades más afectadas por la violencia política del CAI para producir una colaboración horizontal con los ciudadanos que propone un compromiso afectivo con la memoria, influenciada por el tratamiento de la memoria y el pasado desde la cosmovisión andina. La colección de fotografías ofrece un compromiso con el pasado que se aleja de la inversión afectiva que prevalece en las representaciones de la memoria dominante en el Perú, específicamente el tratamiento del pasado de forma citacional y elegíaca que lo mantiene a una distancia segura. En efecto, *Uchuraccay* propone una reflexión de la memoria que desmantela los estigmas prevalentes en los discursos oficiales sobre la comunidad, la nación, y la reciente historia de violencia en el país.

Sostengo que el contraste entre las obras analizadas aquí señala un nuevo giro en el siglo XXI que responde a la sobrecarga afectiva generada por lo que se describió como el *boom* de la memoria que caracterizó el final del siglo XX (Huyssen 1995, Jelin 2001, Dosse 1998). La distancia retrospectiva de esta obsesión por la memoria, así como la vasta producción de conocimiento e información en torno a la misma, ha contribuido a la creación de obras que permiten nuevas formas de compromiso con los tiempos de la memoria y ofrece aproximaciones alternativas al pasado que van más allá del enfoque meramente conmemorativo o elegíaco.

En *History, Memory and State-Sponsored Violence: Time and Justice* (2014), Berber Bevernage postula que el tiempo lineal normalizado por las políticas de la memoria presente en las narrativas de las comisiones de verdad y reconciliación, y sus propuestas por una temporalidad lineal que divide de manera estricta el pasado del presente, puede ayudar a los estados sucesores a liberarse de las deudas históricas del

pasado adoptando una nueva identidad y ejecutando una ruptura definitiva con el pasado, aplacando así la fuerza problemática de las luchas afectivas de (y por) la memoria en el presente (Bevernage 2014: 84). Bajo esta temporalidad —naturalizada como progresiva y lineal— y la promesa de no repetición, el pasado es considerado como lo que hay que reconocer para alejarse de él, con el fin de avanzar como nación hacia una nueva disposición afectiva: la promesa de un futuro utópico y democrático que siempre se encuentra en el horizonte.

La colección de fotografías *Uchuraccay* (2018) consta de 126 imágenes en blanco y negro que detallan el día a día, las celebraciones, los rituales y las experiencias cotidianas de una pequeña, pero muy conocida comunidad andina del Perú ubicada a 4.800 metros sobre el nivel del mar, en las alturas de la provincia de Huanta, Ayacucho. Las imágenes varían desde tomas de paisajes con ángulos amplios y visiones expansivas y panorámicas del paisaje rodeado de montañas, hasta tomas de encuentros íntimos y cercanos dentro de espacios domésticos y afuera en comunión con la tierra y la comunidad. Me atrevo a decir que la colección de fotografías de *Uchuraccay* es uno de los proyectos más elocuentes sobre la memoria en el Perú, a pesar de no incluir ninguna fotografía o mención directa sobre el pasado violento y la masacre que marcaron a la comunidad y nación.

La reciente publicación de las fotografías en 2018 fue especialmente significativa al conmemorar el 35º aniversario de la Masacre de Uchuraccay, uno de los acontecimientos más trágicos y emblemáticos de la historia del CAI. El 26 de enero de 1983, un guía local y un grupo de ocho periodistas de Lima, que investigaban el aumento de las tensiones entre los subversivos del PCP-SL y los campesinos de Ayacucho, fueron asesinados por un grupo de comuneros. La masacre se convirtió en noticia de primera plana nacional y causó innumerables repercusiones en la comunidad². Crucialmente, esta tragedia se instaló dentro del

2 Además de la muerte de los ocho periodistas limeños, la comunidad vivió el caos, la atención desató la más vitriólica discriminación racial y social, y los habitantes tuvieron que soportar las posteriores ejecuciones sistemáticas de 135 pobladores tanto por parte de Sendero Luminoso, como de las fuerzas contrainsurgentes de

imaginario nacional como un ejemplo que justificó las tensas relaciones y la abismal distancia entre la capital de Lima y la sierra peruana donde se atribuyó la violencia a un desencuentro cultural que presentaba a los sujetos andinos como si vivieran en un territorio insular y un tiempo “atrasado”, al margen de la modernidad y el progreso nacional.

Uchuraccay no solo desmonta un imaginario hegemónico sobre el territorio y sus ciudadanos. El proyecto también presenta un marco temporal alternativo para pensar el pasado que desafía los discursos oficiales de la memoria respecto al pasado violento. *Uchuraccay* es uno de los proyectos de memoria cultural más elocuentes hasta la fecha y, sin embargo, no tiene imágenes del pasado, de violencia, o de los sujetos nacionales como víctimas sufrientes. ¿Qué significa tener un proyecto de memoria sin imágenes del pasado? ¿Qué significa pensar en la memoria no como lúgubre o meramente conmemorativa? Como señala Bevernage, necesitamos superar la dicotomía modernista de un presente “vivo” y un pasado ontológicamente inferior, ausente, lejano e insular (Bevernage 2014: 12). Es decir, ir más allá del reconocimiento del pasado como un gesto vacío para avanzar hacia el prometido futuro democrático y reconciliado de la nación.

En este artículo, pongo en diálogo *Uchuraccay* con la muestra *Yuyanapaq. Para recordar*. Me interesa discutir la manera en la que el discurso curatorial de *Yuyanapaq* evidencia sintomáticamente los puntos ciegos de la memoria por el discurso oficial y las prácticas culturales sobre la memoria nacional. En contraste, exploraré la forma en que el pasado es (re)pensado y (re)presentado en *Uchuraccay* para proponer este proyecto artístico como un archivo alternativo que captura las posibilidades lúdicas de la memoria dentro del presente, ejemplificando una colaboración y compromiso del fotógrafo y la comunidad que articula la idea de la fotografía como un *contrato civil* entre el fotógrafo y los ciudadanos fotografiados (Azoulay 2008: 17).

las Fuerzas Armadas. Atrapados en la línea de fuego, los sobrevivientes restantes se vieron obligados a exiliarse de la comunidad, a la que regresaron el 10 de octubre de 1993. El retorno y la refundación del pueblo fue un paso necesario para “dotarse de una nueva autenticidad histórica y resignificar la memoria del pasado” (Ulfe 2018).

Las narrativas proporcionadas por un estado urbano centralista y capitalista y sus discursos oficiales de reconciliación no solo homogeneizan el pasado y lo insulan dentro de una temporalidad específica (1980-2000), sino que también invisibilizan —en el sentido de dejar fuera de la vista— las complejidades en las que las comunidades andinas experimentan y conviven con este pasado: no como una narrativa cerrada, sino como una historia abierta en la que el pasado se coloca frente al presente.

Mi intención en este ensayo es doble. En primer lugar, me interesa discutir la manera en la que el discurso curatorial de *Yuyanapaq* exhibe las tensiones sintomáticas de una memoria cultural profundamente fragmentada. En segundo lugar, quiero subrayar cómo el proyecto de Krajnik integra la cosmovisión andina en la presentación de la memoria y el tiempo; presentando una visión que no tiene “ni post ni pre en su visión de la historia, que no es lineal ni teleológica; el pasado-futuro está contenido en el presente” (Rivera Cusicanqui 2010: 56), es decir, la manera en la que este proyecto muestra una integración del pasado como parte vital y cotidiana del presente. Esta relación con el pasado nos presenta una forma de compromiso afectivo con la memoria que debería integrarse en el imaginario colectivo nacional, ya que muestra una verdadera colaboración horizontal que desmonta la asimetría en la mediación de la memoria cultural en Perú.

Uchuraccay como sinécdoque: los dos “Perús” y el tiempo congelado

La masacre de 1983 constituyó un punto de inflexión en la historia de la violencia del CAI, un antes y un después que marcó tanto a la comunidad como al imaginario nacional. Poco después de la masacre, el presidente Fernando Belaunde nombró una comisión investigadora encabezada por el escritor Mario Vargas Llosa y un grupo de expertos antropólogos, lingüistas y abogados. El objetivo de la comisión era investigar las razones de este violento encuentro entre los pobladores y los periodistas limeños. El *Informe de la Comisión Investigadora de*

Uchuraccay (Vargas Llosa *et al.* 1983) concluyó que la matanza había sido una decisión comunal de autodefensa apoyada por un Estado ausente que animaba a los pobladores a actuar si se enfrentaban a las fuerzas insurgentes. Crucialmente, la violenta reacción de defensa de los pobladores —al confundir a los periodistas limeños con la amenaza terrorista— se atribuyó a una serie de malentendidos culturales debido “a un primitivismo pre-moderno de las comunidades altamente aisladas” (Vargas Llosa *et al.* 1983).

Vargas Llosa utiliza la autoridad del discurso antropológico para subrayar la naturaleza fragmentada de la nación peruana. Establece una diferenciación entre un “Perú oficial” y un “Perú profundo” separado del resto de la nación. Este “Perú profundo” se describe como económica y socialmente atrasado y ajeno a la modernidad occidental y al progreso histórico: “La noción misma de progreso debe ser difícil de concebir o adoptar para comunidades que nunca han experimentado ninguna mejora en sus condiciones de vida, salvo un prolongado estancamiento” (Vargas Llosa *et al.* 1983: 12).

Según Juan Carlos Ubilluz (2003), la fuerza persuasiva de este discurso oficial reprodujo un existente paradigma andinista que pudo velar la participación y contribución del Estado como causal de la masacre. El paradigma andinista, similar al paradigma orientalista descrito por Edward Said, es la creencia de que el mundo andino es radicalmente Otro. Esta creencia sustenta una realidad nacional basada en la segregación de las masas andinas que se mantienen simbólicamente al margen de un proyecto nacional moderno, replicando así una herencia colonial de dominación y subordinación.

El dualismo entre los dos “Perús” se extiende más allá de Uchuraccay y llega a representar un Perú indígena andino generalizado. Así, Uchuraccay se convierte en una sinécdoque, una parte que representa a toda la región andina y a los ciudadanos indígenas al margen de un proyecto nacional y modernista. Esta creencia permite una segregación discursiva endémica que retrata sistemáticamente a los sujetos andinos del altiplano como si estuvieran fuera del flujo de la historia.

Enrique Mayer (1992) menciona que esta separación dentro del territorio nacional no es solo espacial o cultural, sino que también es temporal: ambos Perú están separados por una distancia abismal tanto en el

tiempo como en el espacio. El tiempo-espacio marginal al progreso moderno de la nación se configura como asincrónico al tiempo de progreso nacional moderno. Uchuraccay entonces no solo representó un espacio particular (y ajeno) dentro del territorio nacional, sino que se convirtió en un significante cargado que representaba un *atraso* en el tiempo.

Es justamente esta imagen del mundo andino, como aquella que ocupa un tiempo y espacio al margen de la nación, aquello que contribuyó a la indiferencia de una gran parte de la sociedad civil durante y después del período de violencia política. La abismal brecha sociocultural entre el mundo andino y los ciudadanos modernos de la capital costera contribuyó a reproducir una barrera interiorizada que hizo imposible ver, y casi imposible pensar, la violencia y las pérdidas de miles de peruanos como verdaderas pérdidas nacionales, como —utilizando la terminología de Judith Butler— vidas dignas de velar³. ¿Cómo pueden estas pérdidas integrarse afectivamente en un imaginario nacional si sus vidas son concebidas como vidas que ocupan un tiempo y espacio distinto al tiempo y espacio nacional?

Al escribir sobre la economía visual andina, Deborah Poole (2007) afirma que en el Perú del siglo XIX, la fotografía se utilizó para regular y normalizar las relaciones coloniales de dominación, valor y raza. Esto produjo una relación asimétrica entre el espectador y los sujetos: las fotografías de los sujetos andinos se convirtieron en una pantalla donde los espectadores proyectaban tanto sus fantasías como las nociones preconcebidas que fijaban a los sujetos indígenas rurales como “tipos” estáticos, pasivos, anónimos y sin voz. ¿Continúa esta visión y velamiento simbólico en las prácticas contemporáneas de la memoria cultural y su uso de la fotografía documental? Como veremos a continuación, los archivos fotográficos pueden velar los antagonismos en el presente para restaurar un sentido de unidad en la nación. Asimismo,

3 El concepto de “vidas dignas de ser veladas” (*grievable lives*) es elaborado por Judith Butler en su libro *Frames of War. When is Live Grievable?* (2009). Nelson Manrique sugiere que el sentido de tragedia nacional no existe en la sociedad civil peruana como en los países del Cono Sur, porque la mayoría de las víctimas en Perú (sujetos andinos quechua-hablantes) no son vistos con los mismos derechos que los ciudadanos plenamente reconocidos de la nación (Manrique 2009).

la fotografía puede, a su vez, crear espacios de apertura que desmonten los legados visuales coloniales heredados y abran la narrativa del pasado a territorios más fértiles e inclusivos.

Yuyanapaq. Para recordar: el despertar y el deber nacional de ver

Junto con el Informe de la Verdad y la Reconciliación de 2002, se publicó *Yuyanapaq. Para recordar*⁴. Una “Narrativa Visual” de la CVR (Comisión de Verdad y Reconciliación) que se expuso en la capital limeña en 2003. La exposición consistió en una selección de 200 imágenes de archivo a partir de una amplia gama de archivos en periódicos, documentación de organizaciones de derechos humanos, revistas, archivos policiales y militares, fotógrafos independientes y álbumes familiares de víctimas, acumulando un contenido de más de 90 archivos distintos y 1.700 imágenes. De este archivo, una selección de 200 fotografías fueron elegidas por Mohanna y Chappell para ser exhibidas y subsecuentemente publicadas en el catálogo de la exposición. Actualmente, *Yuyanapaq* se expone de forma permanente en el Museo Nacional del Perú, un gesto que integra oficial y simbólicamente el período de violencia política como parte necesaria de la historia nacional peruana.

Tanto la CVR como la exposición compartían el mismo objetivo: transmitir el conocimiento histórico de lo acontecido durante los veinte años de violencia pasada para crear una memoria colectiva y así unificar la nación fragmentada. “Yuyanapaq”, como señala Salomón Leerner, presidente de la CVR, “es una palabra en quechua que

4 Se han realizado numerosos trabajos académicos sobre la exposición *Yuyanapaq*: su alcance pedagógico y cultural (Ulfe 2009), su inserción en un mercado de la memoria (Milton y Ulfe 2011), el poder de la fotografía para crear una visión empática (Saona 2009, 2014, Vich 2015) y el énfasis en su discurso curatorial (Hoecker 2008). Dos estudios, “Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru” (Poole y Rojas 2010) y “What the Past Will Be: Curating Memory in Peru’s Yuyanapaq: Para Recordar” (Murphy 2014) abordan las contradicciones y fracturas de la representación del pasado.

significa ‘recordar’ pero también significa ‘despertar’, abrir los ojos” (*Yuyanapaq* 2003: 1). La exposición supuso un paso importante y necesario para abordar el pasado violento reciente y la necesidad de una memoria nacional en torno a un pasado difícil, reciente y no resuelto.

En *Yuyanapaq*, el acto de ver se enmarca como un imperativo nacional, como un encuentro necesario para producir una nueva conciencia que despierte y unifique colectivamente a la nación indiferente. El proceso de “recordar” es paralelo a un “despertar”, al descubrimiento de una verdad a través de la vista. El acto de ver es configurado como lo necesario para producir una nueva conciencia que despierte y unifique colectivamente a la nación. Las curadoras explican: “El acto de ver, de comprender por la vía de las imágenes, implica a la sociedad peruana para conocer su historia, acercarse a la verdad” (2006: 54, citado en Murphy 2014: 28). Aquí radica una importante contradicción: ¿Cómo recordar aquello a lo que el público (objetivo) se enfrenta “por primera vez” como una experiencia “reveladora”? ¿A quién va dirigido el acto de ver?

Aunque el objetivo de *Yuyanapaq* era utilizar la fotografía como medio para reconocer el pasado con el fin de construir la unidad nacional, el discurso curatorial que enmarca la exposición revela una relación asimétrica entre los ciudadanos, las víctimas y los encargados del deber de recordar/despertar. Esto aparece sintomáticamente en el prólogo, el cual presenta la siguiente dedicatoria: “*A las víctimas, al Perú*” (*Yuyanapaq* 2003).

La coma separa a ambos grupos: honra a las víctimas, pero las desplaza involuntariamente de la unidad colectiva de quienes se les pide que abran los ojos y recuerden. El espectador es, por tanto, la nación colectiva a la que se le pide que despierte y se encuentre con la historia de violencia que se ha desarrollado en la nación durante veinte años y que reconozca a sus víctimas. Por el contrario, las víctimas se incluyen en la medida en que se convierten en iconos visuales instrumentales para facilitar el encuentro del espectador con el pasado, un deber cívico necesario para avanzar hacia una nación unificada y democrática.

Tanto en la exposición como en el catálogo, la fotografía se presenta como un medio que transmite la facticidad de los acontecimientos históricos y de una temporalidad cronológica apoyada en los textos que acompañan a las imágenes, extraídos del relato oficial de la CVR.

Sin embargo, la selección de las fotografías no se basa en los resultados de la CVR, sino en la intencionalidad estética de las curadoras y en su comprensión de lo que la fotografía podía lograr para “atraer y mantener al espectador” a través del acto de ver (Murphy 2014: 28). Así, las imágenes se utilizaron para realizar una narración afectiva del informe de la CVR. Para el discurso curatorial, la selección de imágenes esperaba fijar iconos visuales para crear un imaginario evocador del pasado. En una entrevista, las curadoras afirman: “La situación exigía que el arte sirviera de paliativo contra el dolor; la estética y la historia se combinarían para evocar una respuesta de compasión, solidaridad y reconstrucción. Pensamos que esto podía lograrse a través del lenguaje de la fotografía” (Chappell y Mohanna 2006: 53).

KM Murphy se pregunta si este imperativo de crear un archivo de imágenes bellas, conmovedoras e icónicas, desplaza el imperativo de la narrativa testimonial de la CVR, cuyo objetivo principal era revelar las verdades que se habían negado y dar una plataforma y voz a las víctimas del conflicto.



Figura 1. Vera Lentz, *Denuncia*, en *Yuyanapaq*, 2003.

Ninguna imagen ilustra mejor esta tensión que la fotografía *Denuncia* (Figura 1) de Vera Lentz, tomada en Ayacucho en 1984. La imagen consiste en una toma con un encuadre cerrado que muestra un pequeño par de manos que sostienen una foto carnet de un hombre de perfil. En un plano alegórico, la imagen transmite simbólicamente la fragilidad de sostener la memoria en las manos como todo lo que queda, un signo de dolor, pérdida y lucha humana que trasciende las fronteras nacionales y culturales. La composición de la imagen transmite una intimidad conmovedora. El ángulo de la fotografía exige una cercanía física entre el cuerpo de la fotógrafa y su cámara y el cuerpo

cuyas manos sostienen la foto carnet. En su composición, *Denuncia* evidencia un alineamiento entre la fotógrafa, el sujeto fotografiado y el espectador: los tres dirigen su mirada a la pequeña y precaria foto carnet, compartiendo la misma distancia visual con el pequeño y desafiado registro visual que sirve como material para la denuncia.

Denuncia se convirtió en la imagen más icónica de *Yuyanapaq*, sirviendo como portada del catálogo de la exposición y entrando en el imaginario nacional como icono de la memoria⁵. Aunque la imagen da al espectador una sensación de cercanía, las múltiples ausencias de la imagen hacen que la demanda sea abstracta, operando solo desde un plano estético que vuelve difusa la demanda original. Lo que hace poderosa a la imagen es el gesto y el simulacro de cercanía que produce con el espectador. La composición le otorga una centralidad a las manos que sostienen la foto carnet, lo que parece evocar este objeto como todo lo que queda de los desaparecidos, toda la evidencia de la demanda. La imagen opera en un plano alegórico que transmite simbólicamente la fragilidad de sostener la memoria. *Denuncia* evoca la condición de la fotografía como objeto atesorado, captura lo que Marita Sturken describe como el poder afectivo de las fotografías: “la fotografía representa lo inalcanzable, *está impregnada del deseo de tener lo inalcanzable en las manos*” (Sturken 1997: 22, énfasis mío). Lo conmovedor de la imagen es que captura simultáneamente todo lo que queda de una demanda y la futilidad de la misma.

Sin embargo, hay otra imagen incluida en el archivo de fotografías que invierte el ángulo de *Denuncia*, haciendo la demanda mucho más explícita. La fotografía (Figura 2), tomada por el fotoperiodista Manuel Vilca el mismo día, muestra a la mujer que hace la demanda sosteniendo desafiante la foto de identificación descolorida y mirando directamente a la cámara y al futuro espectador. Está claro que conoce los códigos visuales de la demanda y recrea el gesto de otras protestas realizadas por familiares de ciudadanos detenidos y desaparecidos en toda América Latina.

5 Lo que Mayu Mohanna llama “iconos de sufrimiento” para referirse a las fotografías más impacantes y evocativas de la exposición (Hoecker 2008: 23, citado en Murphy 2014: 32).

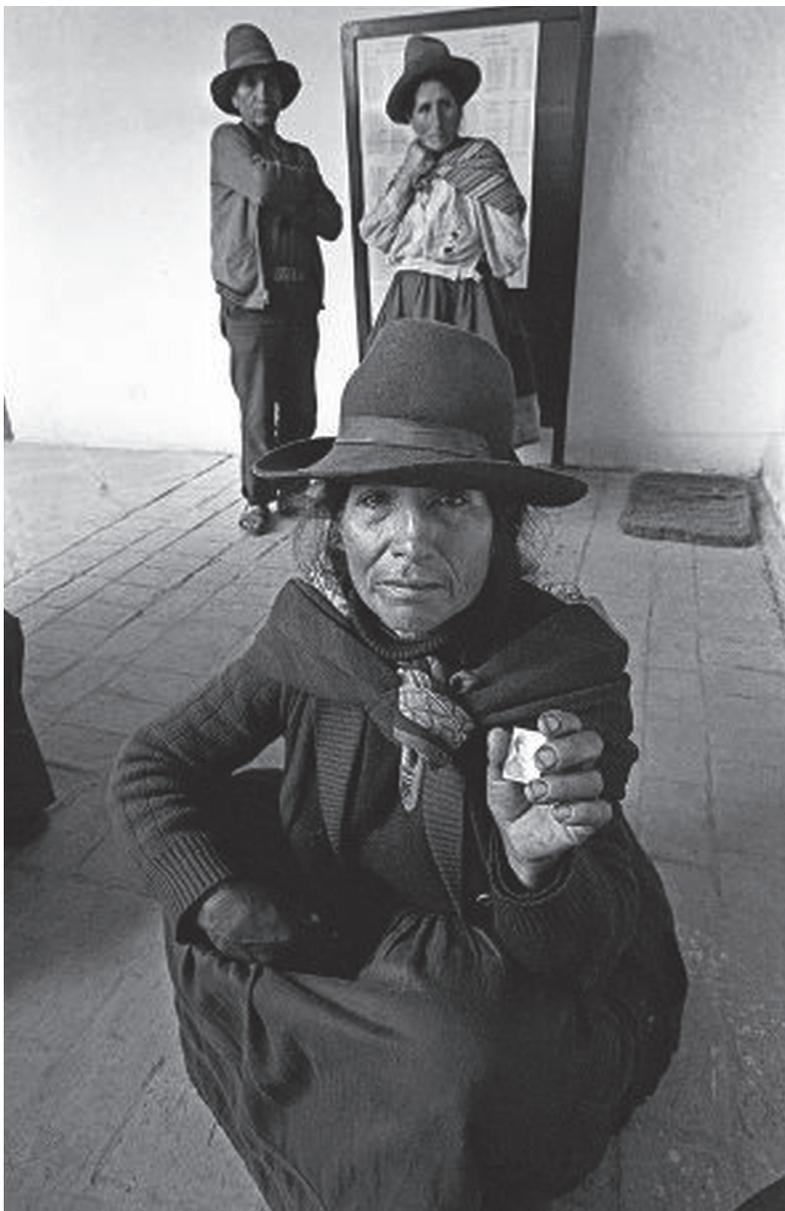


Figura 2. Manuel Vilca, Archivo Electrónico Yuyanapaq, 2003.

Esta imagen hace que la foto carnet pase de ser un objeto de contemplación estética a uno utilizado como herramienta y plataforma de reivindicación política. El sujeto fotografiado participa activamente en lo que Ariella Azoulay llama el contrato civil de la fotografía: el uso del fotógrafo como marco alternativo de los ciudadanos a las estructuras institucionales que los han olvidado (2008: 17). En el trasfondo de la imagen, dos campesinos con los brazos cruzados miran con recelo al fotógrafo, ambos testigos y parte del evento fotográfico. Mientras que la condensación icónica de *Denuncia* difumina la agencia política del gesto en un tema abstracto de sufrimiento y pérdida, en un pasado insulado en el tiempo, la imagen de Vilca —relegada al archivo electrónico— da cuerpo a la demanda, mostrando su urgencia, así como el uso de la fotografía como plataforma de acción y reconocimiento.

En una entrevista, Mohanna explica la decisión curatorial de incluir la fotografía de Lentz en la exposición y relegar la de Manuel Vilca al archivo. Afirma: “La fotografía [de Manuel Vilca] también es poderosa. Puedes ver los ojos llorosos de la mujer. Puedes imaginar su lucha, cuántas veces ha ido a buscar a su familiar desaparecido. Pero, estéticamente, no es tan potente como la fotografía de Vera Lentz. *Hay elementos que te distraen*. Eso no ocurre en la otra fotografía” (Martínez 2016: 31, énfasis mío).

Parece como si los elementos que distraen el mensaje de la fotografía fueran los que nos informan de la agencia y la acción de la demanda. La fotografía de Vilca amplía el contexto de la imagen, incluyendo la presencia del sujeto que hace la demanda más allá del gesto simbólico de sostener la memoria en las manos. Al reducir la reconciliación a un gesto simbólico, el uso y la selección de las imágenes revelan cómo, en el esfuerzo por unificar la nación, también se difuminaron las inclusiones horizontales de la ciudadanía y la agencia de las fotografías por parte de ciudadanos vistos más allá de su condición de víctimas e iconos del sufrimiento.

Yuyanapaq pone en manifiesto el riesgo de la iconicidad y los puntos ciegos de la memoria cultural, al armar una narrativa visual centrada en la inversión estética y afectiva. *Denuncia* se convierte en una metáfora, al reducir la reconciliación a un gesto visual

simbólico, la exposición revela inadvertidamente la paradoja de la mirada, el modo en que, en un esfuerzo por unificar a la nación a través de la vista, las fotografías —especialmente las bellas y conmovedoras— también pueden convertirse en pantallas que velan confrontaciones necesarias, y un enfrentamiento con la indiferencia nacional y la fragmentación entre un “Perú oficial” y un “Perú profundo”, la cual fue endémica para el Desarrollo del CAI. Al igual que en el uso de fotografía en el siglo XIX descrito por Deborah Poole, las fotografías icónicas que constituyen el archivo oficial del *Yuyanapaq* pueden servir como pantallas que proyectan un deseado encuentro redentor con la historia nacional en camino a su redención, e invisibilizan las tensiones y confrontaciones necesarias con la propia historia.

En *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Sara Ahmed menciona cómo las expresiones de vergüenza colectiva pueden funcionar como una forma de construcción de la nación, en la medida en que lo vergonzoso del pasado queda cubierto por la propia declaración de vergüenza. Bajo el manto de la colectividad, el acto de ver puede convertirse en una acción autocomplaciente que difumina la confrontación individual del espectador con su propia indiferencia hacia el pasado. Ahmed se pregunta: “But in allowing us to feel bad, does shame also allow the nation to feel better?” (Ahmed 2004: 102).

El sujeto nacional, al ser testigo de la historia de injusticia hacia los demás puede, en su vergüenza reconciliarse, pero solo consigo mismo. Así, el *despertar-patriótico-a-través-del-acto-de-ver* revela la asimetría nacional en la producción de memoria cultural: “nuestra vergüenza” tiene que ver con “su dolor” (Ahmed 2004: 10, énfasis mío). Al igual que la sintomática coma en la dedicatoria de *Yuyanapaq*, el ver/despertar patriótico proyecta la persistente distancia cultural y social que sigue existiendo en la nación, incluso en su esfuerzo por suturarla. Todavía hay dos Perú presentes dentro de la dicotomía de los “recordados” y los que se supone que tienen el deber de “recordar”. En ese sentido, de manera similar a la temporalidad histórica lineal de las comisiones de la verdad que aíslan el pasado como lejano y finalizado, las imágenes icónicas de *Yuyana-*

paq entran en el imaginario nacional, pero solo como iconos estáticos del pasado al servicio de la promesa de un presente y futuro reconciliado.

La memoria transtemporal y el retorno a Uchuraccay

Las imágenes en blanco y negro de Franz Krajnik cuentan una historia que visibiliza y desestabiliza la memoria canónica y “oficial” que fija al sujeto y al mundo andino como iconos pasivos, o víctimas silenciadas y estancadas en el pasado. Las imágenes muestran un recorrido donde se da un acercamiento progresivo y paulatino hacia la comunidad de Uchuraccay. Se pasa de tomas de paisajes a gran escala y desde un lente aéreo (*birds eye view*) a un acercamiento visual que nos enseña una cálida intimidad y cercanía familiar con la comunidad. Desde la vista panorámica del Apu Rahuzilca —la montaña protectora (Figura 3) y los amplios paisajes del altiplano—, nos adentramos hasta los ámbitos íntimos y los espacios domésticos presentes en la comunidad de Uchuraccay (Figura 4).



Figura 3. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 4. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

Uchuraccay traza un recorrido visual que es a la vez individual y colectivo. Las fotografías de Krajnik se tomaron a lo largo de más de ocho viajes a Uchuraccay y se puede ver una sensación de familiaridad que se despliega a medida que avanzan las imágenes. De manera crucial, las fotografías cambian el sentido de lo que significa llamar a la sierra “Perú profundo”. En el proyecto, la profundidad no es un abismo que aleja y separa al Perú en dos, configurando al territorio andino como un enigma irresoluble congelado en el tiempo. Las imágenes desmontan el discurso superficial con una visión paternalista que configura al mundo andino como primitivo y ajeno al progreso de la nación. En efecto, Krajnik acorta la distancia visual y simbólica, y se integra en el interior de la comunidad, capturando una memoria que se vive desde adentro. Como fotoperiodista, esta hazaña no es una tarea fácil, sobre todo teniendo en cuenta la tensa historia de una comunidad que fue destruida precisamente por la confusión y el enfrentamiento entre los periodistas y los comuneros.

A pesar de las reservas iniciales, Krajnik fue acogido en el interior de la Nueva Uchuruccay, cohabitando en la vida cotidiana, los

rituales y las celebraciones de la comunidad. Sus fotografías desmontan los discursos que concebían a los uchuraccainos como sujetos primitivos que operan en códigos de creencia completamente diferentes a los del resto de la nación. Por un lado, muchas de las fotografías de Krajnik muestran el sincretismo religioso de la comunidad —la integración de la cosmovisión andina en las tradiciones católicas como los bautismos (Figura 5) y el imaginario religioso—, siendo particularmente evocadora la presencia de una paloma en la cima del Apu (Figura 6), un significante del espíritu santo que vela por la comunidad, pero también un signo de renovación y paz. Un tema general de renacimiento está presente en toda la colección, enmarcado por el 20º aniversario del retorno a Uchuraccay después del forzado exilio.



Figura 5. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

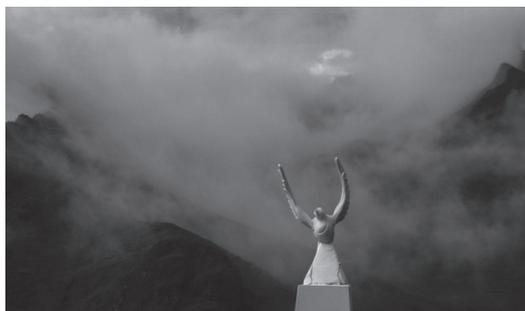


Figura 6. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

El proyecto de Krajnik muestra una colectividad, ya que contó con la participación activa de los pobladores en la creación de las imágenes, pero también es un proyecto profundamente personal. En su introducción a la colección, el autor menciona que su propia experiencia de pérdida y el inmenso vacío dejado por la ausencia forzada y prolongada de seres queridos le hicieron buscar respuestas en la pequeña comunidad andina que tuvo que reconstruirse de las cenizas. Krajnik viaja a Uchuraccay en múltiples ocasiones para averiguar cómo “se puede convivir con el dolor” (Krajnik 2018: 158).

En *How Soon is Now?* (2012), Carolyn Dinshaw menciona que a menudo nuestras experiencias personales se apartan del cronometraje métrico del tiempo que mide una sucesión de momentos uno tras otro. Indica que tanto el sueño como el dolor ejemplifican que nuestro sentido del tiempo vivido puede diferir del tiempo medido de intervalos lineales sucesivos. Esto es cierto no solo en un sentido individual, sino también a nivel colectivo. El proyecto fotográfico *Uchuraccay* cruza ambas experiencias: está impulsado por la búsqueda personal del autor e ilustra el modo en que el dolor y la pérdida del pasado son vividos colectivamente por la comunidad de una manera que se aleja de la temporalidad lineal impuesta por los discursos oficiales.

En ese sentido, la comunidad de Uchuraccay incorpora el pasado como una presencia vital en la vida cotidiana de los habitantes. En contraste con una concepción y experiencia moderna occidentalizada de la temporalidad como lineal y progresiva —donde mirar al futuro implica dejar atrás el pasado y marcar una distancia frente a este—, la cosmovisión andina coloca la memoria del pasado en el primer plano de todas las experiencias futuras.

Silvia Rivera Cusicanqui describe la temporalidad andina en una relación con el pasado que se compromete con el presente —*aka pachá*—, al contener en su interior las semillas del futuro que emergen de las profundidades del pasado (Rivera Cusicanqui 2010: 56). Esto es representado en la fotografía de los Quenoales (Figura 7), donde cada árbol plantado personifica una de las 136 vidas perdidas en el pasado. Así, el pasado se integra y se mantiene presente en la vida cotidiana, son las raíces de un tiempo que integra la memoria dentro

de un presente lúdico y de celebración ante el regreso del exilio a Uchuraccay.



Figura 7. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

La comunidad de Uchuraccay ha logrado resignificar la memoria como una producción activa donde el pasado puede transformarse, pasar de ser parte de una historia estática, a integrarse como una parte política y simbólica del presente. Junto con un discurso evangélico de renacimiento presente en las ceremonias de bautismo y el día de la memoria donde se presenta tanto la luz como la oscuridad, el carnaval del regreso del exilio en octubre transforma la memoria del pasado violento —la masacre de 1983, la atención y los discursos nacionales impuestos y el eventual exilio— en una que permite un nuevo presente que incorpora el pasado en un constante devenir.

Esta representación visual está en línea con la cosmovisión andina que sitúa visual y lingüísticamente el pasado frente al presente: lingüísticamente, en la lengua quechua las principales conjugaciones se hacen en el tiempo pasado, y la conjugación del futuro se hace en tanto contraposición y combinación del tiempo pasado y presente. Visualmente, existe la creencia de que, puesto que el pasado ya ha sucedido, este debe integrarse y colocarse frente a uno. Poner el pasado en primer plano permite construir y afrontar lo desconocido del futuro. El uso del blanco y negro en las fotografías sirve para trazar un recorrido en el que pasado, presente y futuro pueden super-

ponerse. Las imágenes no están ancladas a un tiempo concreto que pueda fecharse y, por tanto, no pueden cerrarse a una única lectura. El esquema de color monocromático también favorece la dinámica presente entre la oscuridad y la claridad, ambos necesarios al tratar el dolor transtemporal que puede ser resignificado y transformado continuamente.

No se trata de que la experiencia del dolor pasado suspenda la sucesión lineal del tiempo, sino que la incorporación del pasado al tiempo del presente (*ahora/now*) crea un encuadre temporal alternativo en el proceso de memorialización del pasado. De este modo, el fotógrafo se aleja de captar lo que Henri Cartier-Bresson ha llamado “el momento decisivo” (Cartier-Bresson 2003), y opta, en cambio, por buscar los momentos *entre* ese antes y ese después. Inspiradas en las fotografías de Robert Frank en su serie *The Americans* (1958), las fotografías de Krajnik muestran lo que Jack Kerouac ha descrito como el momento intersticial: un momento de espera, de misterios intermedios que nos sitúa en el medio de una historia, donde no sabemos si estamos al principio, al final o realmente en el medio (Kerouac 1958: 1). Estar en “el entre” implica ubicarse dentro de un momento mientras se está desarrollando. En su prólogo a *The Americans*, Kerouac describe el momento intersticial como aquel compuesto por “escenas mundanas que nunca se pensó que se podrían captar en una película” (1958: 1). Al capturar este espacio cotidiano entre un antes y un después, las fotografías rescatan un tiempo que se resiste a ser reducido o fijado en una determinada lectura lineal teleológica o histórica.

Las fotografías capturan un tiempo que está en constante movimiento, dentro de un *ahora* que no tiene principio ni fin. La colección de imágenes nos muestra escenas cotidianas, y de celebración: los pobladores lanzando caramelos en el aire, participando de manera alegre en el carnaval que celebra el regreso a la tierra después del exilio, jóvenes en plena carrera en el maratón anual (Figuras 8 y 9). Las imágenes suspendidas en medio de la acción señalan esa incapacidad de aprehender una totalidad fija sobre el pasado.

Las fotografías también nos muestran esos momentos previos al “momento decisivo”, una banda ensayando para las celebraciones del



Figura 8. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 9. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

aniversario (Figura 10), un padre y un hijo preparándose para ser fotografiados (Figura 11), dos niñas pequeñas que salen corriendo de su casa para jugar a las escondidas (Figura 4). Al capturar estos momentos, las fotografías crean la sensación de un tiempo abierto que no está determinado por el desarrollo concreto de un acontecimiento, sino que subraya la posibilidad temporal del pasado, el presente y el futuro en un constante diálogo entre sí.



Figura 10. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.



Figura 11. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

Las fotografías sugieren nuevas posibilidades alternativas para repensar las estrategias de memoria y conmemoración distintas a las presentadas por los discursos hegemónicos que fijan el pasado en un lugar estático y un tiempo lejano. Este gesto permite desafiar la asimetría dentro de la memoria cultural que mantiene al sujeto andino como aquellos que ilustran la memoria a la nación que recuerda (*A las víctimas, al Perú*). Las fotografías nos muestran maneras alternativas de convivir con el pasado, rompiendo los marcos heredados por la economía visual colonial que fija al sujeto andino como un icono visual estático, fuera del espacio y tiempo del imaginario nacional⁶.

El diálogo entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado permite un comentario más lúdico y libre sobre la memoria y la identidad nacional, ya que el sujeto andino no se fija simplemente como un icono pasivo, sino que forma parte activa del contrato civil de la fotografía en su retrato. Una de las fotografías más llamativas es la de un niño que imita el disparo al fotógrafo con un rifle improvisado (Figura 12). La nota al pie de la foto cuenta que el muchacho exclama “¿Señor Terrorista?!” al fotógrafo, en alusión al trágico encuentro de 1983. Tanto el fotógrafo como el niño desempeñan sus roles correspondientes —Krajnik como el periodista y el niño evocando al aldeano en alerta máxima y listo para la autodefensa en caso de amenaza terrorista—. El pasado, densamente cargado, es así recreado y resignificado por el gesto lúdico de la infancia en este (re)encuentro simbólico.

Las imágenes monocromáticas de Krajnik muestran a los sujetos fotografiados no como sujetos estoicos o víctimas estáticas en el tiem-

6 En una entrevista personal con el fotógrafo (enero de 2018), Krajnik detalló lo activa e involucrada que estuvo la comunidad de Uchuraccay en los eventos fotográficos. La comunidad se empeñó en disipar las concepciones dadas por el *Informe de Uchuraccay* y por múltiples representaciones mediáticas, estudios antropológicos, etc. Los miembros de la comunidad en Uchuraccay vieron a Krajnik fotógrafo como una plataforma a través de la cual representarse a sí mismos. Las fotografías representan ese contrato civil de la fotografía, en el que los miembros del evento fotográfico colaboran en la producción de una imagen.



Figura 12. Franz Krajnik, *Uchuraccay*, 2018.

po, sino como sujetos que tienen agencia y reconocen el medio de la fotografía como uno en el que pueden crear sus propias imágenes de sí mismos. Las fotografías de Krajnik son hermosas, pero no están silenciadas ni subsumidas a la narrativa impuesta por el propio fotógrafo. Las imágenes son producto de una colaboración con los sujetos fotografiados que son capaces de trascender un imaginario visual fijo que los ha sobredeterminado por mucho tiempo.

Al enmarcar el proyecto como una experiencia de aprendizaje impulsada por su propia búsqueda personal, el proyecto de Krajnik no duplica las relaciones verticales de dominación entre el fotógrafo como creador omnisciente y autoridad del conocimiento o el sujeto fotografiado como estático y pasivo. En la colaboración con los sujetos fotografiados, este proyecto de memoria es capaz de eludir las relaciones asimétricas que han mediado las narrativas del pasado en las prácticas de la memoria cultural, así como los puntos ciegos en la creación de una memoria colectiva que supuestamente unificará a la nación.

Al mostrar las formas en que la comunidad integra el pasado en el presente, *Uchuraccay* amplía las posibilidades de pensar en el tiempo y

en nuestra relación con el pasado más allá de su cita lúgubre. Las fotografías reflejan de cerca la vida de la comunidad, que se ve a sí misma dentro de las imágenes porque tuvo un papel activo en su creación (Figuras 13-15), evocando una memoria que trasciende la pedagogía histórica o de los esfuerzos oficiales o institucionales que supuestamente salvaguardan el pasado. Así, Uchuraccay abre un potencial para reafirmar la ciudadanía, la pertenencia nacional y el compromiso con un pasado vivo dentro del propio presente.



Figura 13. Franz Krajnik, presentación de *Uchuraccay*, Archivo Personal de Krajnik, 2018.



Figura 14. Franz Krajnik, presentación de *Uchuraccay*, Archivo Personal de Krajnik, 2018.



Figura 15. Franz Krajnik, presentación de *Uchuraccay*, Archivo Personal de Krajnik, 2018.

Bibliografía

- AHMED, Sarah (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- AZOULAY, Ariella (2008): *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone.
- BUTLER, Judith (2009): *Frames of War. When is Live Grievable?* New York: Verso.
- BEVERNAGE, Berber (2014): *History, Memory and State-Sponsored Violence: Time and Justice*. New York: Routledge.
- CARTIER-BRESSON, Henri (1952): *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster.
- CHAPPELL, Nancy, MOHANNA, Mayu y BROCKBANK, Eileen (2006): “In Order to Remember”, en *Aperture*, 183, pp. 54-63.
- DINSHAW, Carolyn (2012): *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers and the Queerness of Time*. Durham: Duke University.
- DOSSE, François (1998): “Entre histoire et mémoire. Une histoire sociale de la mémoire”, en *Raison présente*, vol. 128, pp. 5-24.
- FRANK, Robert (1958): *The Americans*. Intro. Jack Kerouac. New York: Steidl.

- HOECKER, Robin (2008): "Making *Yuyanapaq*: Recounting Peru's Armed Conflict through Photographs", en *Education in Journalism and Mass Communication*. Conference. Chicago.
- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- JELIN, Elizabeth (2001): *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KRAJNIK, Franz (2018): *Uchuraccay*. Lima: UPC.
- MANRIQUE, Nelson (2009): "Political Violence, Ethnicity and Racism in Peru in Time of War", en *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 4, pp. 5-18.
- MARTÍNEZ, María Fe (2016): *Of Guardians and Archives: Memory and the Crafting of a Visual Legacy in Peru's Truth Commission*. Tesis de máster. New York: New York University.
- MILTON, Cynthia B. y ULFE, María Eugenia (2011): "Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory", en Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne (eds.), *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*. Durham: Duke University, pp. 207-223.
- MURPHY, Kaitlin M. (2014): "What the Past Will Be: Curating Memory in Peru's Yuyanapaq: Para Recordar", en *Human Rights Review*, vol. 16, pp. 23-38.
- POOLE, Deborah, y ROJAS-PÉREZ, Isaías (2010): "Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru", en *E-misférica*, vol. 7, pp. 1-23.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- SAONA, Margarita (2009): "The Knowledge that Comes from Seeing: Yuyanapaq and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission", en *Hispanic Issues On Line*, vol. 4, pp. 210-227.
- STURKEN, Marita (1997): *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemics and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California.
- UBILLUZ, Juan Carlos (2009): "El fantasma de la nación cercada", en Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich (eds.), *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 19-85.

- ULFE, María Eugenia (2009): “Tantas veces Lima: el museo de la memoria”, en *Coyuntura: Análisis Económico y Social de la Actualidad*, año 5, n.º 26, pp. 23-27.
- (2018): “En Blanco y Negro”, en Franz Krajnik, *Uchuraccay*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, pp. 24-29.
- VARGAS LLOSA, Mario (1983): *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.
- VICH, Víctor (2015): *Poéticas del duelo. Ensayo sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Yuyanapaq. Para recordar: relato Visual del Conflicto Armado Interno en el Perú, 1980-2000* (2003). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.