



Fotografía tomada por autora, Ayacucho, 4 de diciembre 2012.

**Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo
«Para que no se repita» de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho
That is How it Happened. Nobody Told Us. Analysis of Visual Artifacts of the
«So It Does Not Happen Again» of ANFASEP in Ayacucho
Foi assim que aconteceu. Ninguém nos disse. Análise de artefatos visuais do museu
«Para que no se repita (Para evitar uma repetição) de ANFASEP da cidade de Ayacucho**

Camila Fernanda Sastre Díaz

Universidad de las Américas
(Santiago de Chile, Chile)
c.sastrediaz@gmail.com

Este trabajo forma parte de los resultados de la investigación desarrollada para obtener el grado de Magister en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Quiero agradecer a Juan Aedo Guzmán por sus comentarios en la edición de este trabajo.

doi: 10.11144/Javeriana.mys20-40.caav

Resumen

En el presente trabajo presentaré y analizaré las representaciones del conflicto armado interno (1980-2000) que azotó con particular fuerza y violencia a las comunidades de la sierra sur-central del Perú. Dicho conflicto se enmarca dentro de una larga historia de discriminación y racismo que ha caracterizado la relación entre Estado y ciudadanos quechua-hablantes. Esta experiencia es fundamental para comprender la forma y el contenido que adquieren tanto las memorias del conflicto que tienen estas comunidades, como los artefactos que componen la exhibición de los museos de memoria. Sobre la base de un trabajo de campo de carácter etnográfico, me centraré en el análisis y contextualización de los objetos que se encuentran en exhibición en el museo «Para que no se repita» de la Agrupación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) de Ayacucho.

Abstract

I present and analyze in this work the presentations of the internal armed conflict (1980-2000) that struck the communities of the Peruvian south-central sierra with particular strength and violence. Said conflict is framed in a long history of discrimination and racism, which has characterized the relationship between the State and Quechua-speaking citizens. This experience is vital to understand the form and content acquired by the memories of the conflict that these communities have, as well as the artifacts that comprise the exhibition of the memory museums. Based on an ethnographic field work, I will focus on analyzing and setting in context the objects found in the exhibition of the museum «So It Does not Happen Again» of the National Group of Kidnapped, Imprisoned, and Missing Relatives of Peru (ANFASEP) of Ayacucho.

Resumo

No presente trabalho vou apresentar e analisar representações do conflito armado interno (1980-2000) que magoou com particular força e violência às comunidades da serra sul-centro do Peru. Tal conflito se enquadra dentro de uma longa história de discriminação e racismo que tem caracterizado a relação entre o Estado e os cidadãos quechua-parlantes. Esta experiência é fundamental para compreender a forma e conteúdo que adquirem tanto as memórias do conflito que essas comunidades têm, quanto os artefatos que compõem a exibição dos museus de memória. Sobre a base de um trabalho de campo de caráter etnográfico, vou me focar na análise e contextualização dos objetos que estão em exibição no museu «Para que no se repita» da Agrupação Nacional de Familiares de Sequestrados, Detentos e Desaparecidos do Peru (ANFASEP) de Ayacucho.

Palabras clave

memoria; representación; discriminación; conflicto armado interno

Keywords

memory; representation; discrimination; internal armed conflict

Palavras-chave

memória; representação; discriminação; conflito armado interno



Según el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, de las sesenta y nueve mil víctimas que dejó el conflicto armado interno, el cuarenta por ciento eran oriundas del departamento de Ayacucho. Carlos Iván Degregori decía que si la tasa de víctimas hubiese sido proporcionalmente similar en el resto del país, las cifras totales habrían alcanzado un millón doscientos mil muertos y desaparecidos¹. La magnitud que la violencia alcanzó en los departamentos de la sierra ha producido una serie de iniciativas de memoria. Entre estas se encuentra el museo de memoria «Para que no se repita» de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) en Ayacucho.

En este museo llama la atención las características que tienen varios de los artefactos exhibidos. Estos son lo suficientemente gráficos y explícitos para representar el horror que buscan enseñar. Esta particularidad puede ser entendida tomando en cuenta las características socioculturales de las víctimas de la violencia.

La gran mayoría de las víctimas del conflicto armado interno pertenecían a lo que ha sido llamado «ciudadanos de segunda categoría»². En general, las regiones de donde provenían las víctimas del conflicto eran poblaciones consideradas «[...] irrelevantes para la economía nacional y los planes de desarrollo [...]»³. Se trataba de poblaciones mal conectadas con los centros urbanos, mayoritariamente rurales y quechua-hablantes. Estas regiones no habían experimentado el proceso de modernización que se había puesto en marcha en otras zonas del territorio peruano desde mediados del siglo xx. A modo de ejemplo, el producto interno bruto de Ayacucho era uno de los más bajos del país, manifestando así su depresión económica. Se trataba de lo que se ha dado por llamar como la «mancha india», provincias que estaban en «[...] situaciones de conflicto abierto y sin visos de solución, sea entre

sectores de la población o entre los pobladores y el Estado»⁴, debido a la escasa garantía que la institución gubernamental les entregaba respecto al acceso a infraestructura y servicios básicos. Así es como se puede entender que hayan sido estos espacios territoriales donde se acogiera el discurso senderista de guerra contra el Estado.

Tomando en cuenta este contexto, y recogiendo las reflexiones hechas por Maurice Halbwachs sobre el carácter social e histórico que enmarca a las memorias⁵, propongo entender las características que poseen los artefactos culturales que se encuentran en exhibición en el museo mencionado. Creo que no es posible comprender la forma que adquiere la representación del horror y las memorias de la violencia experimentada por las poblaciones de la sierra peruana, sin tener en cuenta las consecuencias producidas debido al tipo de relación que se había establecido entre el Estado y sus ciudadanos. Para ello, realizaré una presentación sobre el museo de memoria «Para que no se repita» y una descripción y análisis de los artefactos que se muestran, centrándome específicamente en la exhibición propiamente tal y en los murales que se encuentran en la fachada del museo. Se trata de comprender y analizar las características particulares que poseen las representaciones de memoria de las zonas más afectadas por la violencia política. Quiero recalcar que no se trata de un análisis estético de las representaciones del horror que se hallan en estos lugares, sino un intento por acercarme a las memorias locales, a sus identidades y prácticas culturales.

1 Carlos Iván Degregori, *Qué difícil es ser Dios. El partido comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999* (Lima: IEP, 2011), 36-37.

2 Sinesio López, *Ciudadanos reales e imaginarios* (Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas, 1997).

3 Comisión de la Verdad y Reconciliación, *Informe Final*, tomo I (Lima: CVR, 2003), 81.

4 Comisión de la Verdad y Reconciliación, *Informe Final*, 73.

5 Para el autor, memoria es el proceso de recordar experiencias pasadas desde el presente, temporalidad que marca el ejercicio de reconstrucción del pasado. La rememoración del pasado es una construcción social, ya que las memorias y los recuerdos se fijan por medio de la comunicación. Es así cómo, a través del proceso socio-comunicativo, el sujeto transmite su experiencia al resto de los individuos y el recuerdo adquiere forma. Esta cualidad social de la memoria tiene relación con la noción de marcos sociales. Halbwachs los define como aquellos elementos que permiten que el recuerdo se establezca y logre una persistencia, impidiendo su volatilización. Se trata de un encuadre espacio temporal que ordena las experiencias. Los marcos sociales son constituidos y sostenidos por grupos sociales, a partir de la sedimentación de sus experiencias pasadas y compartidas entre los individuos, alimentando la vida colectiva y la identidad de un grupo social. Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004); Ramón Ramos, «Maurice Halbwachs y la memoria colectiva». *Revista de Occidente*, n.º 100 (1989): 63-81.

El propósito es adentrarme en las formas que adquieren las memorias que han articulado las víctimas, habitantes de comunidades andinas, sobre la época de la violencia política.

Como último punto, metodológicamente y por una relativa ausencia de bibliografía previa, este trabajo es principalmente resultado del análisis de mis notas y fotografías de trabajo de campo. La presencia de la primera persona en el relato trasluce el carácter etnográfico de la investigación.

Los recuerdos en las alturas de los Andes

A unas cuantas cuadras de distancia de la plaza central de la ciudad se encuentra el museo «Para que no se repita», lugar gestionado por las *mamas* de ANFASEP. Inaugurado el 15 de octubre de 2005, el museo cuenta con cuatro espacios: el Parque de la Memoria, los murales que se encuentran pintados en las fachadas del local, el Santuario de la Memoria y la exposición, que a su vez está compuesta por tres salas.

Primero que todo, ANFASEP nace como agrupación el 2 de septiembre de 1983. Su organización es el resultado de varias reuniones clandestinas en las que se dieron cita mujeres que compartían historias similares de desaparición o secuestro de sus familiares. Desde los primeros años del conflicto armado, varias *mamas* se topaban en los alrededores de la Plaza Mayor de Ayacucho, en las puertas de la Fiscalía y Comisarias, como también en las iglesias, donde buscaban apoyo. La única razón que explicaba estos encuentros fortuitos era la búsqueda de información sobre el paradero de sus seres queridos.

A medida que el conflicto armado continuaba, las víctimas iban aumentando y más familiares afectados por la violencia se acercaban a ANFASEP a pedir ayuda. El incremento de socios hizo surgir la necesidad de tener un espacio donde poder desarrollar sus reuniones y atender a los familiares. En un primer momento, las oficinas de la Municipalidad Provincial de Huamanga, como la casa de la propia alcaldesa (después asesinada por Sendero Luminoso), sirvieron como espacios de reunión en los primeros años de la organización. Sin embargo, la necesidad de contar con un espacio propio se hizo perentoria. Por esta razón es que se acercaron al Sindicato Único de Trabajadores

de la Educación de Huamanga, quienes les proporcionan un espacio para poder reunirse. A su vez, los estragos del conflicto armado comenzaron a hacerse sentir fuertemente. Muchos niños y niñas se encontraban desatendidos de sus necesidades básicas, como la alimentación. Sus madres pasaban la gran mayoría del tiempo buscando a sus esposos detenidos. Además, muchas de ellas se desplazaron desde sus comunidades a la capital del departamento, debido a la violencia desatada en el campo, abandonando así sus tierras y animales, fuentes de recursos y sustento. Es por esto que el local que habían conseguido las socias de ANFASEP comenzó a funcionar como comedor de niños a fines de 1984⁶. Allí funcionarían hasta 1991, año en que lograron adquirir el local donde actualmente funcionan como agrupación⁷.

La propuesta de un museo surgió en 2003, por parte de la Junta Directiva de ANFASEP y una serie de ONG relacionadas con la promoción y defensa de los derechos humanos. El país se encontraba viviendo la entrega y publicación del *Informe Final*, resultado de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), organizada luego de la huida de Fujimori y de su posterior destitución como presidente de la República en 2000. Inicialmente, solo el Servicio Alemán de Cooperación Social-Técnica (DED) se mostró entusiasmado en apoyar la idea presentada por la Junta Directiva, proporcionando financiamiento. Más aun, son ellos quienes proponen crear una exposición más grande de lo propuesto por ANFASEP, quienes inicialmente solo proponían exhibir en una vitrina en las oficinas de la agrupación su banderola y su cruz, emblemas de su lucha, utilizados en sus marchas, donde exigían la aparición con vida de sus familiares. Luego, ANFASEP recibirá los aportes económicos de la embajada de Alemania, la Cooperación Técnica Alemana (GTZ), el Ministerio de la Mujer y Desarrollo, la Consejería en Proyectos y la Coordinadora Nacional de Derechos Humanos⁸.

6 El comedor cerró en 2002 por falta de financiamiento.

7 Para una historia más detallada de ANFASEP, véase: ANFASEP, *Hasta cuando tu silencio* (Ayacucho, ANFASEP, 2007); Ana María Tamayo, «ANFASEP y la lucha por la memoria de sus desaparecidos», en *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, ed. Carlos Iván Degregori (Lima: IEP, 2003).

8 ANFASEP, *Hasta cuando tu silencio*, 51.

El museo busca preservar los recuerdos de la época de la violencia y las historias de represión vividas por los habitantes de Ayacucho y los poblados cercanos, y enseñarlos con el objetivo, como dice parte de su título, «Para que no se repita». Como María Eugenia Ulfe y Cynthia Milton señalan: «Los miembros de ANFASEP pensaron el Museo de la Memoria como un lugar especial para el luto, la verdad y el recuerdo [...]»⁹. Es muy importante tener en cuenta que el museo no busca presentar una memoria particular, sino que pretende ser, tal como señala la propia descripción promocional del sitio, una «[...] “representación de la memoria del periodo de violencia política vivida por las víctimas, no solo de Ayacucho sino de todo el Perú”»¹⁰. Pero en la práctica, como las autoras precisan, el museo «[...] no trata de reproducir la experiencia nacional del “*manchay tiempo*” [tiempo del miedo] [...] Más bien, este presenta la experiencia de las madres de los desaparecidos que cuentan sus historias»¹¹. Esto invita a prestar atención a las particularidades históricas y sociales de los sujetos que cuentan sus recuerdos, sobre todo centrándose en las características que posee la relación que tienen los ciudadanos de los Andes con el Estado peruano, relación mediada, al menos en parte, por la humillación y negación de sus memorias. Como dice Ana María Tamayo, los familiares de los desaparecidos que se agrupan en ANFASEP, «Después de más de 17 años de lucha [...] estarían buscando el reconocimiento público de su situación como víctimas de la violencia y, por tanto, con derecho a reparación [...]»¹². Los miembros de ANFASEP durante años han tenido que soportar la indiferencia del Estado. Como lo expresa Esteban Canchari, secretario de la agrupación: «El gobierno no nos atiende, no nos da importancia a nuestra organización. Nuestra asociación está conformada por campesinos analfabetos que no sabemos expresarnos. [...] Como somos pobres,

no podemos avanzar en nuestras gestiones»¹³. Es ese sentimiento de indiferencia, tanto de parte del Estado como de un gran sector de la sociedad peruana, con el que los socios de ANFASEP han vivido buena parte de su vida, y que finalmente se vierte en la exhibición.

Tal como he mencionado, la exhibición del Museo consta de tres salas. La primera se denomina «Caos», y describe el contexto de violencia y sus consecuencias. Cuadros con imágenes y textos explicativos se exhiben en los muros, presentando distintas temáticas sobre las que el Museo pretende llamar la atención, por ejemplo: «Muchos niños han sido víctimas», «¿Dónde hubo más violencia?», «Las mujeres fueron víctimas de reclutamiento forzado». El segundo espacio de la exhibición se llama «Nostalgia», en la cual se encuentran una serie de objetos personales de las víctimas, como ropas, cuadernos de niños asesinados, recortes de prensa de la época, revistas de la propia agrupación, entre otros. La tercera sala no tiene ningún nombre, aunque más bien es un homenaje a las *mamas*. Aquí el visitante se encuentra con un muro tapizado de fotografías con los rostros de las socias de ANFASEP, y dos líneas de tiempo paralelas del conflicto armado interno y de las acciones realizadas por la organización. Cabe señalar que los artefactos culturales a los cuales me referiré forman parte de una exhibición y son eslabones de un relato de memoria. De hecho, ellos por sí mismo poseen una narración coherente con el resto de los objetos del museo, que iré exponiendo en los párrafos siguientes.

Es en la segunda sala donde se encuentra el primer objeto sobre el cual centraré mi análisis. Se trata de un gran retablo de doce espacios con distintas escenas, las cuales narran el antes, durante y después del conflicto armado (imagen 1). La obra se titula «Historia de la violencia y nacimiento de ANFASEP», del retablista Sergio Huamaní Mitma. En primer lugar, es importante señalar que los retablos son considerados un arte popular, tradicional de la zona de Ayacucho, arte enseñada de generación en generación por artistas populares, habitantes de comunidades andinas. Parecerían ser una derivación de las capillas de santero

9 Cynthia Milton y María Eugenia Ulfe, «Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory», en *Accounting for violence. Marketing Memory in Latin America*, ed. Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne (Durham y Londres: Duke University Press, 2011), 218. Traducción propia.

10 Milton y Ulfe, «Promoting Peru», 218. Traducción propia.

11 Milton y Ulfe, «Promoting Peru», 218. Traducción propia.

12 Tamayo, «ANFASEP», 108.

13 Tamayo, «ANFASEP», 118.



Imagen 1.
Fotografía tomada por la autora, Aya-
cucho, 4 de diciembre de 2012.



Imagen 2.
Fotografía tomada por la autora, Aya-
cucho, 4 de diciembre de 2012.

traídas por los españoles para evangelizar a los indígenas, las que terminaron convertidas en los llamados sanmarcos, usados en rituales típicos de la vida rural de la sierra, como herranzas y marcación de ganado. Desde hace un tiempo, los retablos han experimentado un «[...] proceso de descontextualización y resignificación»¹⁴, convirtiéndose en un soporte que ha dado cabida a otros temas a representar, como ha ocurrido con las memorias sobre la época de la violencia política. Así, los retablos se han convertido en un

soporte para expresar sus vivencias, su cotidianidad, sus memorias y sus anhelos¹⁵.

El retablo de Huamaní se lee desde abajo hacia arriba. En los espacios del primer piso se representa el contexto previo al inicio de la violencia; se puede observar cómo los campesinos se ayudaban mutuamente en la construcción de sus casas, cosechaban juntos y se divertían en comunidad (imagen 2). Estos tres espacios nos invitan a pensar en un pasado idílico, sin conflictos entre los miembros de las comunidades. La *mama* que me acompañaba en mi recorrido del museo

14 Marfa Eugenia Ulfe, *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos* (Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011), 36.

15 Para saber más sobre los retablos y su transformación cultural véase: Ulfe, *Cajones de la memoria*.



Imágenes 3, 4 y 5.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

respecto a estas escenas dijo: «Así vivía la gente en el campo. Todos unidos, juntos, en las fiestas, en carreras de caballo en Cangallo, cosechaban sus productos. Ellos están haciendo sus casitas y todos ayudábamos. [...] Así era antes de la violencia. Todos unidos en el campo»¹⁶.

Luego de retratar el periodo previo a la violencia, el retablo pasa a graficar su surgimiento y efectos en los siguientes pisos. Uno de los espacios representa cómo amanecían los muros de los pueblos pintados con mensajes senderistas: «Viva pensamiento Gonzalo», «Viva la lucha armada», «Viva Marx, viva Lenin, viva Mao» (imagen 3). Los campesinos indican las pintas como si les hubiesen preguntado por ellas. Un segundo espacio representa un enfrentamiento (imagen 4). En él aparecen campesinos, con sus rostros descubiertos y con armas en sus manos, enfrentándose a soldados. De fondo, pintado en los muros del retablo, se observan sujetos con sus rostros cubiertos con capuchas, armas y sus manos empuñadas en alto y quemando las ánforas electorales, recordando el acto declarativo de la guerra de Sendero Luminoso contra el Estado peruano en el pueblo de Chuschi. El cielo de la escena tiene dos características que merecen ser mencionadas. El sol está dibujado escondiéndose entre las montañas, haciendo referencia al atardecer, momento del día en que se desplegaba la violencia en las comunidades¹⁷. En el siguiente espacio se puede ver cómo un grupo de mujeres encuentran en un risco cuerpos de personas muertas (imagen 5). Llama la atención tres elementos de la escena. Uno de ellos es un grupo de puercos que destrozan el cuerpo de un hombre para alimentarse. El segundo elemento es la silueta de un soldado

16 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora, Ayacucho, 5 de diciembre, 2012.

17 En 2003 varias organizaciones civiles convocaron a un concurso de arte regional con el objetivo de recuperar la memoria de los miembros de las comunidades afectadas por el conflicto. Uno de los formatos de expresión era la poesía. Entre los poemas recibidos hay uno que hace referencia y relaciona el atardecer con la llegada de los senderistas o soldados a sus pueblos, imponiendo el miedo entre sus pobladores: «Cuando el sol se esconde / Mi pueblo se puso triste / Esperando la terrible noche / Tarde maldita y el corre viento / Los cantares triste de los pájaros / Esperando la mala noche». Camila Sastre, «Yuyarisum: reflexiones y análisis de testimonios de comuneros de Huancavelica», *Revista Isthmo*, n.º 25-26 (2013): 12. <http://istmo.denison.edu/n25-26/proyectos/13.html> (consultado en octubre de 2014).

de espaldas, que camina en dirección contraria al lugar del hallazgo de las mujeres, como si recién los soldados hubiesen arrojado los cuerpos en el peñón. Un tercer y último elemento es la bandera de Sendero Luminoso entre los cuerpos de los asesinados, levantando la duda sobre la autoría de los hechos criminales. Lo único claro de la escena son las mujeres y su tristeza debido al hallazgo, expresada en sus manos. Los colores rojizos del cielo coronan una escena que enseña la brutalidad de la violencia.

Los siguientes tres espacios relatan el surgimiento de ANFASEP, su lucha y su trabajo como organización. En el primer espacio aparece un grupo de hombres, mujeres y niños en las puertas de una iglesia, portando la cruz emblemática de la agrupación, inscrita con las palabras «No Matar», además de un cartel que reza «Exijo que aparezca mi hija viva» (imagen 6). Un segundo espacio representa el comedor que ANFASEP instaló (imagen 7). El último espacio representa los talleres de manualidades, de artesanías y de expresión artística que organizó ANFASEP para niños y jóvenes, en su mayoría huérfanos producto de la violencia (imagen 8).

Los últimos tres espacios del retablo cuentan el contexto luego de finalizado el conflicto armado. En el primer espacio se observa un grupo de hombres y mujeres que parecieran estar celebrando (imagen 9). Un grupo de hombres tocan guitarras, mientras otros bailan al son de la música. El cielo se encuentra pintado de colores azules, evocando tranquilidad. La segunda escena tiene como tema la presentación del *Informe Final* de la CVR en Ayacucho (imagen 10). Se hace referencia al retablo gigante que se diseñó como escenario para aquella ocasión. El último espacio grafica los hallazgos de fosas clandestinas en las cercanías de comunidades afectadas por la violencia (imagen 11). En este, nuevamente los personajes hacen gestos con sus manos de asombro y tristeza por los descubrimientos.

La narración que el retablo busca transmitir tiene dos elementos sobre los cuales llamaré la atención. En una de las cajas del gran retablo se representa cómo los familiares encontraban los cuerpos de sus seres queridos arrojados desde riscos, sitios que comenzaban a ser visitados habitualmente por perros o puercos para obtener



Imágenes 6, 7 y 8.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.



Imágenes 9, 10 y 11.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

alimento. Es precisamente esta imagen la que retrata la escena del retablo (imagen 5). Aquí se observan dos puercos negros devorando el cuerpo de una víctima (imagen 12). Lo crudo de la imagen y lo despiadado de la representación capturan la curiosidad del espectador.

El segundo elemento tiene relación con el cuestionamiento del relato general que el retablo exhibe. La suma de situaciones representadas enseñan un relato que ubica a la totalidad de los campesinos en una posición de víctima: son los afectados por la violencia desatada por la lucha entre dos bandos armados; por eso la necesidad de organizarse y resistir, como también luchar por la verdad y la justicia. Sin embargo, esta representación homogeneizante de la experiencia de la violencia ha sido puesta en tela de juicio por algunas investigaciones. Kimberly Theidon, en su trabajo titulado *Entre prójimos* de 2004¹⁸, enseña la existencia de memorias de campesinos que han sido clausuradas por ellos mismos, para así ocultar su apoyo inicial a Sendero Luminoso, como también su participación política en el grupo. Incluso se esconde la existencia de problemas previos a la violencia entre los campesinos de las comunidades, que, en algunos casos, finalmente fueron resueltos haciendo uso de la «violencia senderista». Claramente la situación subvierte la visión paradisiaca de un tiempo previo sin conflicto al interior de las comunidades.

Un segundo retablo es exhibido en el museo de ANFASEP. El autor de la obra es Wari Zarate, artista ayacuchano, y se titula «Encuentro de conciencias». En comparación con el retablo anterior, este no tiene el formato tradicional. Aunque mantiene los espacios o cajas, estas se encuentran empotradas a dos grandes pinturas (imagen 13). En primer lugar, quiero referirme a los cuadros centrales del retablo, donde se aprecian dos siluetas con cabezas de calaveras. Los cuerpos se encuentran cubiertos por unas especies de capas de color verde y rojo, remitiendo con sus colores a militares y senderistas, respectivamente. De esta manera, el autor asocia la muerte —por medio de las calaveras— con los dos actores del conflicto armado.

18 Kimberly Theidon, *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (Lima: IEP, 2004).



Imagen 12.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

Vale la pena advertir los múltiples símbolos de hoz y martillo que se encuentran dibujados sobre la tela que viste la silueta «senderista». A cada cuadro se encuentran unidos seis minirretablos. En ellos se representan diversas formas de violencia que ejercieron tanto senderistas como militares sobre la población campesina. Entre los hechos que estos pequeños retablos representan se encuentran varias violaciones de derechos humanos cometidos por soldados como lo son los abusos sexuales contra mujeres campesinas, las ejecuciones

extrajudiciales, la incineración de cuerpos de personas asesinadas y el lanzamiento de cuerpos desde helicópteros (imágenes 14, 15 y 16). En el caso de los retablos que representan la violencia ejercida por Sendero Luminoso, se puede ver cómo estos mataban a las personas azotando grandes rocas sobre las cabezas de sus víctimas, el uso de hachas para asesinar y las violaciones a mujeres campesinas (imágenes 17, 18, 19 y 20).

Del retablo destaca lo explícito de las representaciones. En ellos se busca presentar de manera

Imagen 13.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.





Imágenes 14, 15 y 16.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

realista la violencia cometida. Un ejemplo es la escenificación de una violación sexual cometida por los soldados. En el retablo se ve claramente cómo los militares violentan a la mujer, a quien le tienen la falda arremangada, mientras que un soldado tiene sus pantalones abajo. Incluso el artista se ha dado el trabajo de retratar elementos como la vagina de la mujer y el pene del soldado, «limitando» las posibilidades de abstracción del espectador. Otra escena retrata asesinatos cometidos por senderistas, donde se les puede ver azotando piedras contra las cabezas de campesinos.

En conversaciones con el historiador Ponciano del Pino, respecto a las características que adquieren las representaciones de la violencia política que se exhiben en el museo de ANFASEP, el autor reflexiona sobre el valor que estas tienen y adquieren para la propia gente de la agrupación. Para Del Pino, el museo se convierte en un instrumento para llamar la atención sobre su condición, «[...] para que la gente de afuera te pueda ver y advertir, a través del lugar, tu presencia»¹⁹. Las madres de ANFASEP intentan mostrar de la manera más «fiel» los eventos desgarradores que vivieron, con el fin de que el resto de la sociedad reconozca lo que les ocurrió: «¡Cómo nosotros hemos sufrido!»²⁰. Para ellas, la muestra no es ninguna exageración: «Lo que ellas dicen es que “lo que hemos sufrido y vivido ni siquiera se puede mostrar en esto [en la exposición]”. Es insignificante la muestra frente a su sufrimiento [...]»²¹. Si bien es un lugar que busca enseñar lo terrible de la experiencia de la violencia, es también un espacio que exhibe la agencia de las mujeres de ANFASEP, de su lucha como agrupación y de su búsqueda por verdad, justicia y reconocimiento. Pero se transforma en «[...] una demanda de reconocimiento de lo que ellas sufrieron»²², expresada a través de la representación explícita de lo vivido.

La forma de representar la violencia, la obstinación por mostrar la crueldad de la violencia, de la manera más gráficamente posible, tiene relación con la intención y necesidad de contrarrestar la

19 Ponciano del Pino, entrevistado por la autora, Lima, 18 de diciembre, 2012.

20 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora.

21 Del Pino, entrevistado por la autora.

22 Del Pino, entrevistado por la autora.



Imágenes 17, 18, 19 y 20.

Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

constante negación de sus experiencias, por parte del Estado y buena parte de la sociedad peruana. Esta situación se producía (y produce) por la estigmatización que los campesinos sufrían por provenir de Ayacucho, sinónimo de senderistas, siendo «[...] por lo tanto sus demandas silenciadas y tergiversadas»²³. De hecho, la mujer que me acompañó en mi recorrido al museo de ANFASEP cuenta que cuando viajaban a Lima a pedir ayuda y hacer denuncias, «A pesar de que éramos peruanos [...] nos decían: ¡Ah! Los de Ayacucho son terroristas»²⁴. Ella insiste, mientras me acompaña a lo largo del recorrido, que todo lo que narran los objetos exhibidos son las experiencias que a ellos les ha tocado vivir, pretendiendo legitimarse discursivamente: «Esto nadie nos ha contado. Nosotros hemos vivido»²⁵.

Otras dos instalaciones del museo vuelven a invocar el realismo a la hora de representar la violencia. Una de ellas es la réplica de una sala de torturas (imágenes 21 y 22). Se trata de una puerta de hierro de tamaño real. El espectador tiene dos opciones: abrir la puerta o mirar a través de una ventanilla. En ambos casos, lo que el visitante logra presenciar es una golpiza de parte de un soldado a un campesino. Tanto el victimario como la víctima son de tamaño real. La otra instalación se trata de una réplica de las fosas comunes, que desde las investigaciones iniciadas de la mano de la CVR en 2003 se han encontrado en diversos lugares de la sierra peruana. La representación contiene algunas réplicas de restos óseos, simulando el hallazgo de algún detenido desaparecido (imagen 23).

Este tipo de artefactos nos introducen en el debate sobre las estéticas de las representaciones del horror. Para Cynthia Milton y María Eugenia Ulfe, la estética realista presente en la exposición

23 Tamayo, «ANFASEP», 116.

24 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora.

25 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora.



Imágenes 21, 22 y 23.

Fotografías tomadas por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

contiene en sí mismo un valor, ya que no se empana en estéticas complicadas y rebuscadas²⁶. Desde la misma perspectiva, este tipo de estética puede ser considerada una característica de la manera de contar y transmitir los recuerdos de la violencia, a través de formas que manifiesten «lo concreto de su dolor»²⁷. Pero lo concreto también puede ser un artilugio que les permite a las víctimas legitimar sus testimonios, negados en pleno periodo de violencia solo debido a su condición étnica. Es por eso que cuando uno conversa con víctimas de la violencia política o familiares de detenidos desaparecidos o asesinados, sus discursos están tapizados de muletillas como «Eso es lo que pasó», «Nadie nos lo ha contado», «Nosotros lo hemos vivido». De hecho, en mi recorrido por el museo, al acercarnos al retablo de autoría de Huamaní, la *mama* que me acompañaba dijo que el joven había retratado la violencia «[...] como ha visto en el campo [...] como le contaba su mamá [...]»²⁸, otorgándole validez a lo enseñado en el retablo por su calidad de testigo; «Este joven ha plasmado todo en su arte»²⁹. Incluso, para el caso de la representación de la sala de tortura, la misma señora dice: «Esta es la sala de tortura como la que ha existido en el cuartel [Cabitos]. Las personas que han sido detenidos, ellos han plasmado cómo a ellos los torturaban»³⁰. Se trata de réplicas, al estilo de los museos de cera de Madame Tussands³¹, que tienen como objetivo convertirse en estrategias para posicionar sus voces.

En la misma sala titulada «Nostalgia» se encuentra una vitrina en la que se exhiben una serie de ropas de víctimas. Son las vestimentas con que desaparecieron hombres y mujeres, y que permitió el reconocimiento de sus cuerpos. Se pueden observar prendas como vestones, poleas, camisas y accesorios como gorros y bufandas. Entre estos se puede observar una caja de

26 Milton y Ulfe, «Promoting Peru», 220.

27 José Carlos Agüero, Tamia Portugal y Sebastián Muñoz-Najar, «Memoria y violencia política», *Que Hacer*, n.º 185, (enero-marzo 2012): 69.

28 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora.

29 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora.

30 Madre de ANFASEP en visita guiada al museo, entrevistada por la autora.

31 Milton y Ulfe, «Promoting Peru», 220.



Imagen 24.
Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.

vidrio en cuyo interior se encuentra la soga que maniataba las manos del cuerpo sin vida de Jorge Martínez Zea (imagen 24).

La exhibición de las prendas nos invita a pensar en la ausencia, en los hombres y mujeres muertos y en los cuerpos desaparecidos que serían vestidos por estas ropas. Pero también es posible una segunda lectura respecto a la exhibición de las ropas desde la perspectiva de una representación «realista» de la violencia. De hecho, hay algunas prendas en las que incluso se puede leer el maltrato sufrido por los cuerpos. En este caso, la soga exhibida es la demostración más locuaz de todas, la prueba que legitima los testimonios narrados. El último espacio sobre el cual me referiré es la representación gráfica de la violencia presente en los murales que se encuentran en la fachada del museo. En primer lugar, los murales del exterior retratan la violencia que sufrieron las comunidades, como

también las luchas que los socios de ANFASEP han emprendido en el tiempo (imágenes 25 y 26). La manera de narrar aquellos años aciagos vuelve a ser de forma explícita. Vemos representado cómo los senderistas asesinaban a los campesinos, arrasaban sus comunidades, destruían e incendiaban sus aldeas, viéndose obligados a desplazarse a otros lugares. Pero de lejos el elemento que más atrae la atención es el dibujo de tres piernas cercenadas, las que se insinúan que han sido cortadas por soldados, ya que a su lado se ven botas militares.

Respecto a los murales, el historiador Nelson Pereyra, quien en un principio participó en la creación del museo en cuestión, dice respecto a la idea de hacer un mural:

Fue una discusión tremenda qué colocar en el mural. Las señoras querían que fueran las caras de los tres gobernantes perpetradores de derechos humanos: Belaunde, Alan García y Fujimori. Ok, perfecto,



Imágenes 25 y 26.
Fotografías tomada por la autora, Ayacucho, 4 de diciembre de 2012.



podríamos poner las caras de los tres presidentes, pero imagínese el lío que eso hubiese significado. [...] Entonces, se les convenció finalmente a las señoras de que no vaya la cara de Alan García y que hayan cosas un poquito más abstractas [...] pero se impuso la representación realista y se pintaron figuras. Hay unos niños y una pierna cercenada³².

La representación realista nuevamente irrumpe en el museo como una manifestación de la necesidad de evidenciar «[...] lo concreto de su dolor y su pérdida con retratos vividos de la crueldad

a la que estuvieron expuestas»³³. Esta reflexión también es compartida por el antropólogo Javier Torres, quien señala, al ser consultado por la estética adoptada en el museo de ANFASEP, que «[...] es una necesidad [...] de mostrar las cosas tal como fueron. Hay mucha necesidad de decir “oye, entienda”. Es como un grito: “oye, entiendan qué diablos pasó. Ya que no nos creen, mírenlo [...]»³⁴. Es, más bien, el desnudamiento de la violencia como resultado del sentimiento

32 Nelson Pereyra, entrevistado por la autora, Ayacucho, 3 de diciembre, 2012.

33 Agüero, Portugal y Muñoz-Najar, «Memoria y violencia política», 69.

34 Javier Torres Seoane, entrevistado por la autora, Lima, 15 y 20 de noviembre, 2012.

Imagen 27.

Fotografía tomada por la autora, Ayacucho, 5 de diciembre de 2012.



de discriminación e indiferencia de parte del Estado y buena parte de la sociedad hacia con estos grupos marginalizados y marginales del Perú.

Conclusión

En la ciudad de Huanta se encuentra la Casa de la Memoria de *Yuyana Wasi*, iniciativa promovida por organizaciones civiles como la Asociación Provincial de Huérfanos y Víctimas de la Violencia Política de Huanta (APROHVIPH) y el Frente Provincial de Organizaciones Afectadas por la Violencia Política en Huanta³⁵. Son varios

los objetos que componen la exhibición de *Yuyana Wasi*. Sin embargo, es uno en particular el que sorprende, y pareciera continuar con un cierto «estilo»³⁶ que el resto de los artefactos culturales analizados en este trabajo también poseen. Se trata de una escultura de un cuerpo humano de tamaño real. Es un hombre que tiene el torso desnudo y mira al cielo, extendiendo uno de sus brazos con una antorcha en la mano. En su pecho se encuentra dibujado un gran signo de

Distritales de Delegados de Organizaciones de Sociedad Civil y Afectados (ADOCIA).

36 Hablo de «estilo» en un sentido exploratorio y provisional, pero sin dejar de lado la posibilidad de pensar en la existencia de un fenómeno cultural e histórico más preciso, merecedor de conceptos como «estética andina» o «lógica andina».

35 El Frente Provincial reúne a las víctimas y a sus familias y a organizaciones de comunidades afectadas, además de las Asambleas

interrogación. Además, el cuerpo se encuentra totalmente pintado, simulando manchas de sangre y hematomas. Su rostro está marcado por unas llamativas ojeras y gestos faciales de sufrimiento y temor (imagen 27).

Se vuelve a hacer patente un tipo particular de representación de la violencia: la presencia de ciertos colores buscando simbolizar la sangre, las heridas y los hematomas, presentando explícitamente la violencia experimentada por los campesinos, y pretendiendo encausar una interpretación específica en el espectador sobre las memorias enseñadas a través de los artefactos.

A lo largo de las páginas he intentado exponer y reflexionar sobre la representación de las memorias de la época de la violencia política que se encuentra en el museo «Para que no se repita» de ANFASEP. He buscado dar cuenta de un tipo específico de representación que se encuentra en dicho espacio de memoria y he intentado presentar una explicación sobre el tipo de estética adoptada.

Para terminar, quiero finalizar con una reflexión realizada por el crítico literario uruguayo Ángel Rama, respecto a la obra del antropólogo y escritor peruano José María Arguedas. Rama señala que en la obra arguediana, a diferencia de cierta literatura latinoamericana en las últimas décadas, en la narrativa del autor se concibió «[...] un exacto diagrama verbal de una realidad cuya patencia nunca puso en duda: así era la realidad y así exactamente la decían las palabras, y prácticamente no había distancia entre ambos distantes registros»³⁷. De hecho, para Arguedas no existía un problema en relación con el referente, demostrando la asimilación entre palabra y cosa. Para él «[...] la palabra “era” la cosa, no meramente su significado representado en un sonido»³⁸, relación que puede ser vista como una expresión cultural, avalada por su trabajo como folklorista, como etnólogo, antropólogo y por su niñez, en donde se logra observar que la palabra es concebida como un instrumento de elaboración cultural con capacidades encantatorias y sobre todo

sobrenaturales y sacralizadoras³⁹. Se trata de enfatizar en el reflejo material de los fonemas.

Como se señala en el análisis de la obra de Arguedas, existe una relación directa sin mediación entre la palabra, entendida como un grafema, y el significado al cual apela, sin existir una distinción entre signo y significado. Un cierto paralelo o símil se puede observar en la relación entre la representación de las memorias y las vivencias experimentadas por los sujetos, donde se busca producir una asimilación entre presentación y representación. Si bien este antecedente cultural no puede ser dejado de lado en una consideración que busque ser exhaustiva sobre las representaciones del museo de Ayacucho, la larga historia de discriminación que ha caracterizado la relación entre el Estado y estas comunidades es un elemento fundamental para entender el contenido específico que adquieren estas narraciones y memorias, tanto del conflicto armado interno, como del Perú del posconflicto.

Bibliografía

Fuentes primarias

Del Pino, Ponciano. Entrevistado por la autora. Lima, 18 de diciembre, 2012.

Madre de ANFASEP en visita guiada al museo. Entrevistada por la autora. Ayacucho, 5 de diciembre, 2012.

Pereyra, Nelson. Entrevistado por la autora. Ayacucho, 3 de diciembre, 2012.

Torres Seoane, Javier. Entrevistado por la autora. Lima, 15 y 20 de noviembre, 2012.

Fuentes secundarias

Libros

ANFASEP. *Hasta cuando tu silencio*. Ayacucho: ANFASEP, 2007.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*, tomo I. Lima: CVR, 2003.

Degregori, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios. El partido comunista del Perú-Sendero Luminoso y*

37 Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1987), 234.

38 Rama, *Transculturación narrativa*, 235.

39 Rama, *Transculturación narrativa*, 235.

el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999.

Lima: IEP, 2011.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

López, Sinesio. *Ciudadanos reales e imaginarios.* Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas, 1997.

Rama, Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI, 1987.

Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú.* Lima: IEP, 2004.

Ulfe, María Eugenia. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos.* Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

Capítulos de libros

Milton, Cynthia y María Eugenia Ulfe. «Promoting Peru: Tourism and Post-Conflict Memory». En *Accounting for violence. Marketing Memory in Latin America*, editado por Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne, 207-233. Durham y Londres: Duke University Press, 2011.

Tamayo, Ana María. «ANFASEP y la lucha por la memoria de sus desaparecidos». En *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, editado por Carlos Iván Degregori, 95-134. Lima: IEP, 2003.

Artículos de revistas

Agüero, José Carlos; Tamia Portugal y Sebastián Muñoz Najjar. «Memoria y violencia política». *Que Hacer*, n.º 185 (enero-marzo 2012): 60-69.

Ramos, Ramón. «Maurice Halbwachs y la memoria colectiva». *Revista de Occidente*, n.º 100 (1989): 63-81.

Sastre, Camila. «Yuyarisum: reflexiones y análisis de testimonios de comuneros de Huancavelica». *Revista Istmo*, n.º 25-26 (2013). <http://istmo.dennison.edu/n25-26/proyectos/13.html>.

■ Recibido: 21 de julio de 2015

■ Aceptado: 24 de agosto de 2015

■ Disponible en línea: 30 de marzo de 2016

Cómo citar este artículo

Sastre Díaz, Camila Fernanda. «Así fue cómo pasó. Nadie nos ha contado. Análisis de artefactos visuales del museo "Para que no se repita" de ANFASEP de la ciudad de Ayacucho». *Memoria y Sociedad* 20, n.º 40 (2016): 26-42. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.caav>