

¿QUÉ NOS HACEN Y QUÉ HACEMOS CON LAS IMÁGENES DE VIOLENCIA?

What do they do to us and what do we do with images of violence?

RAINER HUHLE

RESUMEN

El uso de imágenes que representan escenas de violencia es un reto para la documentación de violaciones a los derechos humanos, como también para la educación en los mismos y en general para su promoción pública y la preservación de la memoria histórica relacionada con ellos. Este ensayo analiza el uso de fotografías para estos fines en diferentes momentos y contextos históricos, con un foco especial sobre la colección Yuyanapaq de la Comisión de Verdad en el Perú así como durante y después del nazismo en Alemania. Se distinguen diferentes intenciones en la toma y uso de estas fotografías y se arguye que estas intenciones no se pueden controlar porque, como ya habían señalado los tempranos teóricos de la fotografía, la recepción de una fotografía, aún más que otras imágenes, se define en una relación triangular entre productor, medio de difusión y consumidor. Con base en algunos ejemplos peruanos, se discute la relación entre las intenciones documentales de una imagen y las interpretaciones individuales que sugiere. Si bien se suele conceder a la fotografía ante todo un valor documental y una mayor veracidad mientras que a las artes plásticas se atribuye una mayor expresividad individual, esta oposición no es sostenible de manera rígida.

Palabras clave: Recepción de la fotografía / Fotografía documental / Imágenes de violencia / Violaciones a los Derechos Humanos

ABSTRACT

The use of images depicting scenes of violence is a challenge for the documentation of human rights violations, as well as for human rights education, and in general for the public promotion of these rights and the preservation of historical memory related to them. This essay analyzes the use of photographs for these purposes in different moments and historical contexts, with a special focus on the Yuyanapaq collection of the Commission of Truth in Peru as well as on another collections during and after Nazism in Germany. Different intentions are distinguished in the shot and use of these photographs, and it is argued that these intentions can't be controlled because, as early theorists of photography had pointed out, the reception of a photograph, even more than other images, is defined in a triangular relationship between producer, media and consumer. Based on some Peruvian examples, is discussed the relationship between the documentary intentions of an image and the individual interpretations it suggests. Although photography is usually granted to have a documentary value and greater veracity, while the plastic arts are attributed with a greater individual expressiveness, this opposition is not rigidly sustainable.

Keywords: Reception of a photograph / Documentary photography / Images of violence / Human Rights violations

INTRODUCCIÓN

En 1987, en la plaza de Huamanga, el capítulo local de la Asociación Nacional de Periodistas del Perú había expuesto, bajo los arcos que rodean la hermosa plaza, una serie de fotografías en blanco y negro que hacían memoria de eventos de violencia ocurridos en Ayacucho. Había, por supuesto, imágenes de la matanza de los periodistas en Uchuraccay y varias otras fotografías de cruel violencia. Miraba las fotografías, pero ante todo observé a los espectadores. Vi miradas de hombres, mujeres y jóvenes que se clavaban en estas fotografías y mientras que ellos no lograban desprender los ojos de las fotos, yo me preguntaba qué pensamientos tenían y qué emociones



Figura 1. Exposición fotográfica, Huamanga 1987.
Foto: Rainer Huhle.

experimentaban. Vi caras angustiadas, otras impasibles, y me llamó la atención un menor tan pequeño que tuvo que alzar la cabeza para fijarse en la imagen de un camión lleno de cadáveres. La letra por debajo de la fotografía rezaba: “Nunca más al horror.” Desde entonces me he preguntado: ¿cuál habrá sido el efecto de esa imagen de horror en el chiquillo en la plaza de Huamanga? [Figura 1].

A partir de abril de 1945, las tropas estadounidenses y británicas llegaron a los campos de concentración nazis y liberaron a los presos que habían sobrevivido en terribles condiciones. El aspecto de esas masas de personas demacradas, enfermas y muchas de ellas a punto de morir a pesar de los esfuerzos de sus liberadores dispuestos a prestarles ayuda, era tan chocante para los soldados aliados que no pocas veces su repugnancia se convirtió en rabia. ¿Cómo era posible esa barbarie inconcebible y tan cerca de pueblos donde la gente seguía viviendo, aparentemente sin tomar conciencia de las atrocidades allí cometidas? En Bergen-Belsen, Dachau, Neuengamme, Buchenwald y muchos otros campos liberados, los oficiales aliados convocaron a las autoridades o la población entera a ir y a ver, ver con sus ojos abiertos los cadáveres amasados. En las fotografías que se tomaron de estas confrontaciones obligadas con los crímenes cometidos en nombre del pueblo alemán, se nota el horror, la angustia y el deseo de apartar la mirada. Pero tuvieron que pasar en filas, obligados a mirar bajo la vigilancia de los soldados [Figura 2].



Figura 2. Mayo 1945: Habitantes del pueblo Nammering (Baviera) son obligados a observar los cuerpos de prisioneros muertos en una de las “caravanas de la muerte” de los últimos meses del régimen nazi. Foto: Deutsches Historisches Museum.

Más tarde, el gobierno militar estadounidense hizo de estos actos más o menos espontáneos una “pedagogía de reeducación” bajo el lema: “¡Estas infamias: Culpa de ustedes!”. En un afiche ampliamente distribuido con ese título se mostraron varias de las fotos tomadas en los campos de concentración. Otra oración en el afiche decía: “Lo habéis mirado tranquilamente y tolerado en silencio” [Figura 3].

La idea era sustituir esa supuesta mirada tranquila por una forzada mirada directa quitándole a los espectadores la tranquilidad. En esa misma línea, se organizaron en muchas ciudades visitas obligatorias a proyecciones de la película documental “Todesmühlen”¹

1 Accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=0x-JZBrtFD6Y> (26.2.17)



Figura 3. Afiche (60,8 x 85,5 cm) de las autoridades militares estadounidenses ampliamente difundido en la zona de ocupación americana en 1945. Foto: Office of Military Government, US (OMGUS).

(Molinos de la muerte), que contiene una selección de chocantes secuencias filmadas por las tropas liberadoras al llegar a los campos de concentración (Delage, 2006, con fotografías de algunas de esas proyecciones). Era como transferir el impacto sufrido al descubrir esas atrocidades a los (supuestos) culpables.

En abril de 1945, también el futuro director de cine Samuel Fuller llegó como modesto soldado americano con su tropa al pueblito

de Falkenau. Su comandante, al descubrir en las afueras del pueblo un galpón lleno de cadáveres amontonados, obligó a las autoridades a lavar los cuerpos, vestirlos con prendas nobles de sus casas, deponerlos en sábanas, también de su propiedad, y finalmente excavar fosas y darles sepultura digna en presencia de todos los pobladores. Pidió a Fuller filmar todo con la pequeña cámara que este llevaba en su mochila de batalla. Fuller no quiso mirar esta filmación durante décadas (Fuller, 2002).

Solo en 1988, el documentalista francés Emil Weiss logró incluir esas imágenes únicas en su película “Tell Me, Sam”. Pero el recuerdo de esa confrontación forzada, física y visual, de toda una población con los crímenes nazis tendría eco en una película de ficción que Fuller rodó en 1959, situada en la Alemania de 1946. Un joven, cautivado todavía por la ideología nazi, es llevado por su hermana mayor al sitio del Tribunal de Nuremberg, cuando allí se mostraba la película documental “Nazi Concentration Camp”. Al ver los cuerpos mutilados de las víctimas de los campos, el joven evita mirar la pantalla, pero su hermana lo obliga a fijarse en las imágenes [figura 4].



Figura 4. Fotograma de la película *Verboten* (Prohibido) de Sam Fuller (1959).

Con esta escena, Fuller demuestra su firme creencia en el poder repulsivo de las imágenes de horror. Hoy entre jóvenes europeos se coleccionan e intercambian las fotografías más espantosas —obligatorias por ley en cada producto de tabaco— que muestran los efectos que fumar puede producir en el cuerpo de los fumadores. El historiador Gerhard Paul,

jugando con la raíz etimológica que comparten las palabras “estética” y “anestesia”, habla del fenómeno de la “anestetificación de la percepción”, producto de la sobresaturación por el consumo involuntario de imágenes de violencia (Paul, 2004, p.469).

Cuando Fuller llevó a Hollywood esa parábola de los esfuerzos de “re-educación” a través de la confrontación con imágenes de horror, en realidad ya se había probado que el efecto de esa estrategia era más que dudoso (Weckel 2012). En el Tribunal de Nuremberg mismo, los fiscales habían obligado a los acusados a mirar un documental de una hora: “Nazi concentration camps”, con largas secuencias de imágenes de horror, para estudiar minuciosamente sus reacciones. Estas eran, como describe con detalle el psicólogo forense del Tribunal, muy fuertes y diversas (Gilbert, 1962, p.50; Delage, 2006).

Si a través de los protocolos de las conversaciones que Gustave Gilbert mantuvo con los acusados nazis después de la proyección tenemos por lo menos una vaga idea de sus reacciones, distinto es el caso del niño de la plaza de Ayacucho. ¿Qué habrá pensado al ver esas imágenes? ¿Las había visto ya en la prensa amarilla que en esos años no tenía límite en exponerlas en primera plana? ¿Fue la primera vez que vio tantas muertes violentas? ¿Se cruzaron con acontecimientos que le habían contado sus familiares o compañeros de colegio? Y cuando vio a los uniformados en camuflaje

triunfantes al lado de los muertos, como otras de esas imágenes lo mostraron, ¿se identificó con ellos o con los muertos? Al mirar esas imágenes de horror, ¿nos causan fascinación morbosa de complicidad con los hechos de extremo dominio, o empatía con las víctimas, fotografiadas en un estado de avasallamiento extremo?

En el prefacio a la edición del libro que acompañaba la exposición gráfica *Yuyanapaq. Para recordar* (CVR, 2003), la cual en los primeros proyectos iba a formar parte del Lugar de la Memoria, Salomón Lerner afirmó que las fotografías periodísticas de la violencia del conflicto armado interno reunidas en la exposición constituirían “no solamente una fuente invaluable de información (...) [sino] también uno de los caminos por los que podemos contar hoy con una verdad más integral, más plena, más colmada de dolor y esperanza” (p.18). Contrasta, según Lerner, la selección de fotografías para *Yuyanapaq* con otras tantas que demuestran la “tentación de lucrar con las imágenes de la violencia –la exposición de seres destrozados, sin otro propósito que el de la exhibición del horror por interés comercial, por un sentido de la competencia divorciado de todo escrúpulo–” (p.19). Las fotos de *Yuyanapaq*, en cambio, serían un complemento visual a la verdad de las palabras contenidas en el informe de la CVR, llegando así a “una verdad más integral, más plena, más colmada de dolor y esperanza” (p.18). “Si sabemos mirar, –agrega el presidente de la CVR– harán crecer en nosotros algo de esa compasión que

no supimos practicar en la época en que estas imágenes eran actualidad viva” (p.19).

¿Por qué Salomón Lerner puede atribuirles a unas fotografías ese poder transformativo? Para él, las fotografías de *Yuyanapaq* son en sí mismas producto de una transformación, en la cual “el periodismo fotográfico se reinventa a sí mismo para convertirse, además de registro, en comentario de los hechos que captura y preserva para el futuro” (p.19). La fotografía emblemática de Vera Lentz en la tapa del libro, esas manos campesinas mostrando la pequeña foto de un ser querido desaparecido, demuestra potentemente lo que Lerner dice. Y un volumen con fotografías de reporteros del semanario *Caretas*, publicado casi al mismo tiempo que *Yuyanapaq*, confirma lo dicho por Lerner (*Caretas*, 2003). Pese a que en este libro aparecen a veces los mismos fotógrafos y las mismas fotografías, la composición y presentación del libro producen una impresión muy diferente, permeada de agresividad y sensacionalismo.

No obstante, detrás de esta visión humanista de *Yuyanapaq* y la CVR queda un problema que ha acompañado la historia de la fotografía desde sus inicios: que entre las funciones de la fotografía como registro y como comentario existe una tensión inherente. El debate acerca de la verdad de una fotografía es tan antiguo como la fotografía misma.

A diferencia de las otras artes visuales, la fotografía, creada no con la mano de un

artista-sujeto sino mediante un proceso mecánico-químico objetivo, entró al mundo con un aura de mayor verdad representativa. Como si la mirada a través del objetivo de una cámara hiciera esa mirada misma más objetiva. Lo mecánico del procesamiento de la fotografía creó la creencia en el “así fue” (“Ça a été” - Barthes 1980, p.78). Desde el inicio, por otro lado, quedó también claro que esta objetividad del proceso estaba sujeta a múltiples posibilidades de manipulación, y de hecho los primeros fotógrafos manipulaban ampliamente sus imágenes por distintas razones. Pero a pesar de que esas posibilidades se han multiplicado en la época de la fotografía (y filmación) digital, todavía se adjudica un valor probatorio del “así fue” mayor al registro fotográfico que a un dibujo. La veracidad que se atribuye a una fotografía depende en buena parte de las posibilidades de verificar las circunstancias de su origen (autor, lugar, hora y fecha, etc.) y de la exclusión de manipulaciones posteriores. Cuando la fiscalía introdujo en el Tribunal de Nuremberg filmaciones y fotografías como evidencias, tuvo mucho cuidado de acompañarlas con documentación exacta. Presentó testimonios jurados de las personas que habían tomado las grabaciones, sobre el origen y sobre lo que se representaba en las fotos. Esto era especialmente importante, porque varias de esas fotografías y películas, que hoy son mundialmente conocidas como emblemas del horror nazi, fueron tomadas días después de la llegada de las tropas a los campos, y por lo tanto ya fueron producto,

necesariamente, de una intervención de los comandantes y camarógrafos de las tropas liberadoras. Los debates sobre la “autenticidad” de estas fotos que persisten hasta el día de hoy son ejemplares para la cuestión sobre qué hace auténtica a una fotografía. Si el Ejército Rojo al llegar a Auschwitz no tenía un camarógrafo disponible, o tenía otras prioridades, pero invitó días después a los sobrevivientes a marchar para la cámara por el mismo camino por el que habían dejado el campo de concentración, ¿es una falsificación? ¿O es simplemente una filmación auténtica de otro momento, si este otro momento está comunicado? Las fotografías no hablan. Fijan un fragmento del tiempo y del espacio que requiere interpretación, primero del fotógrafo y después del espectador.

Claude Lanzmann, en su película de nueve horas “Shoah”, no usó ni una sola fotografía “documental”. La razón evidente era que de los cuatro campos de exterminio que presenta en la película –Belzec, Sobibor, Chelmno y Treblinka– no existe ni una sola fotografía que muestre el asesinato de los más de dos millones de judíos en estos lugares. Pero no solo fue esto. Lanzmann (1994) afirmaba, incluso, que si tuviera en su mano una filmación de la muerte en las cámaras de gas, la destruiría y en sus memorias (2009) deploraba que “al parecer la imagen fotográfica se hizo el ídolo de los nuevos tiempos, en todas partes se necesitan imágenes, la imagen es la única medida, la única atestación de la verdad” (p.486).



Figura 5. “Selección” de prisioneros judíos llegados de Hungría en el campo de exterminio nazi de Auschwitz/Birkenau, Mayo 1944. Foto: fotógrafo anónimo, probablemente de la SS.

Del más famoso de los campos de concentración, Auschwitz, sí hay fotografías. Varias de ellas, como las de la llegada de miles de judíos húngaros a la infame “rampa” de selección, pertenecen al imaginario universal del horror [Figura 5].

Estaba tajantemente prohibido tomar fotos en los distintos campos que conformaban el complejo de Auschwitz. Sin embargo, una sobreviviente, Lili Jacob, encontró después de la liberación, por pura casualidad, un elegante álbum de 193 fotografías de alta calidad y

con descripciones hechas por las autoridades nazis. De este álbum provienen casi todas las fotos que conocemos de Auschwitz. Fue estudiado cuidadosamente por Yad Vashem en Israel y publicado varias veces (Auschwitz, 2002). Si bien no se conoce exactamente la finalidad de ese álbum, se sabe que las fotos fueron tomadas por fotógrafos oficiales de los nazis. Documentan el régimen en el campo, incluyendo la selección para las cámaras de gas, retratan a muchos grupos de presos y las miserables condiciones en que vivían, pero

no muestran la muerte. Por lo tanto, prácticamente toda la documentación fotográfica de Auschwitz representa la mirada de los perpetradores y una cierta voluntad (que desconocemos en detalle) de presentar el campo. Solo se conocen cuatro fotos, de pésima calidad, que muestran escenas en las cercanías de los crematorios de Auschwitz-Birkenau. Fueron tomadas clandestinamente por miembros de los “Sonderkommandos” (comandos especiales), que eran grupos de presos que tenían que trabajar en los crematorios (Didi-Huberman, 2003).

Distinta era la situación en el campo de concentración de Mauthausen, donde entre muchos otros estaban confinados miles de presos españoles. Uno de ellos, Francisco Boix, fue empleado por el estudio fotográfico que la SS mantenía en el campo, principalmente para registrar a los presos, pero también para documentar ciertos eventos e incluso los deleites privados de los comandantes. Boix logró hacer copias de muchas de sus fotos y, con la ayuda de habitantes del pueblo de Mauthausen, sacarlas fuera del campo. Después de la liberación del campo pudo todavía tomar fotos de los sucesos de esos días, de los restos humanos y de la vida de los sobrevivientes (Bermejo, 2002). Sus fotos, y su testimonio como testigo presencial, fueron claves para que el Tribunal de Nuremberg condenara al dirigente SS Kaltenbrunner, mientras que el “Auschwitz Album” sirvió como importante prueba en el juicio contra los SS en Francfort 1963/65.

Estas y las muchas otras fotos que nos llegaron sobre los crímenes de los nazis (Reifarth, 1983) nos obligan a reflexionar sobre los autores, las intenciones y las perspectivas de una fotografía, particularmente cuando se trata de sujetos de violencia política. Los tres casos referidos a primera vista parecen sencillos: se trata de fotos tomadas por perpetradores o de víctimas. Pero en realidad los tres casos presentan más preguntas que respuestas. Sabemos que las fotos del “Auschwitz Album” fueron tomadas por fotógrafos profesionales de la administración del campo, y por la calidad y cantidad de las fotos queda claro que estos las tomaron con permiso oficial. Pero no sabemos quién las ensambló en un álbum, ni con qué fin. ¿Para presentar a los altos jefes el cumplimiento de la terrible tarea? ¿O para preservar un recuerdo personal de algún comandante? La selección de las fotos, las perspectivas que presentan, dejan abiertas varias interpretaciones. Las cuatro fotos de los *Sonderkommando*, en cambio, evidentemente fueron tomadas de manera clandestina. Son borrosas, desenfocadas y tomadas desde ángulos inadecuados, pero son las únicas que documentan el exterminio. Según la información disponible, fueron tomadas por un miembro griego de los *Sonderkommando* con una pequeña cámara que la resistencia polaca había logrado introducir. Es de presumir que su fin era documentar el crimen del exterminio, pero tuvo poco efecto inmediato. Hoy, sin embargo, por su unicidad, son consideradas

un testimonio extraordinario del uso de la fotografía como documento y memoria. En las fotos de Boix se sobreponen múltiples perspectivas. Boix trabajaba al servicio de la administración del campo de Mauthausen y tuvo acceso también a fotos de otros fotógrafos, fueran de personal SS o de otros presos que trabajaban como él. Es imposible distinguir en ellas diferentes perspectivas; los fotógrafos tuvieron que trabajar para los fines dictados por los dueños del campo. Solo a partir del momento de la liberación, Boix se convierte en un reportero gráfico que escoge él mismo a sus sujetos y perspectivas y llega a definir sus intenciones.

Boix no fue el único preso que trabajó para los verdugos en la prisión. En Auschwitz trabajó el preso germano-polaco Wilhelm Brasse como fotógrafo. Su tarea era tomarles las fotos a los presos. En total fueron unas 50.000 fotos de personas que casi todas fueron asesinadas. En sus memorias cuenta que por lo menos trató de tomarles una foto digna –tarea imposible dadas las condiciones– (Crippa, 2015). Además, los SS le pidieron fotos privadas y hasta de ciertos lugares de los campos, adornados con flores. Una de esas fotos circuló después de la guerra como tarjeta postal (Szypulski, 2015). Cuando poco antes de la liberación de Auschwitz recibió la orden de destruir su archivo, logró salvar una parte. Brasse sobrevivió, pero nunca más trabajó como fotógrafo: las imágenes de las jóvenes asesinadas no querían salir del objetivo de su cámara.

Brasse y Boix representan a un grupo de fotógrafos del horror forzados por sus represores y que, de distintas maneras, usaban sus habilidades y aprendizajes técnicos para sobrevivir en medio del terror generalizado. Podríamos agregar a este grupo, ya en la actualidad, al fotógrafo conocido bajo el seudónimo “César”, un miembro del ejército sirio encargado de documentar en fotografías a todas las víctimas, torturadas y asesinadas, en las prisiones del régimen de Assad. Mientras estaba cumpliendo con sus funciones, tomó la decisión de pasar a la resistencia al régimen, y cuando huyó se llevó más de 50.000 fotografías como pruebas de los crímenes (HRW, 2015; Le Caisne, 2015). Las fotografías de “César” fueron expuestas, entre otros lugares, en la sede de Naciones Unidas en Nueva York; no obstante, el fotógrafo tiene que mantener el anonimato y vivir escondido².

Si bien este tipo de fotos fueron tomadas por presos y quienes resistían, necesariamente presentan en el fondo la perspectiva de los perpetradores para quienes trabajaban. En las situaciones donde un régimen ejerce un control que cree absoluto, las fotografías que nos llegan muestran en su inmensa mayoría la perspectiva de los perpetradores. Es una de las razones que llevan a Lanzmann y a otros al

² Una selección de las fotografías de “Caesar”, complementadas por fotografías de las mismas personas con vida, se pueden consultar en [https://www.hrw.org/news/2015/12/16/syria-stories-behind-photos-killed-detainees\(18/2/2017\)](https://www.hrw.org/news/2015/12/16/syria-stories-behind-photos-killed-detainees(18/2/2017))

tajante rechazo de aquellas. Para las burocracias dictatoriales eran y son un método más de organizar, documentar y supervisar sus aparatos represivos. Otro caso significativo fue, por ejemplo, el campo de exterminio de Tuol Sleng –hoy museo de la memoria– en Camboya, donde fueron torturados y asesinados unos 15.000 hombres, mujeres y niños. En ese lugar tenebroso también se empleaban a algunos fotógrafos permanentes para tomar fotos de busto, con un número en el pecho, de los presos destinados a tortura y muerte (Caswell, 2014). Las fotos están ahora expuestas en el museo³. Son, como apunta Marina Azahua, documentación del crimen, pero también, aparte de ello, son “a la vez el brazo del verdugo” (Azahua, 2014, p.84) [Figura 6].

El fotógrafo más conocido, Nhem En (o NhemEin), sin embargo, no era ni preso ni disidente; había sido preparado para su oficio por los *Khmer Rouges*. Después del cambio de régimen hizo buenos negocios con sus fotos (Maguire, 2005, pp.4, 107; RithyPanh, 2012, p.15) y entró en política, mientras que su superior, el jefe de la prisión, fue confrontado con las fotos de Nhem En como evidencia para vencerlo, en vano, de reconocer sus crímenes (RithyPanh, 2012, pp.26, 55).

En los casos referidos, de fotografías tomadas por los perpetradores o sus agentes (obligados o voluntarios), estas tenían un propósito



Figura 6. Dos víctimas de la prisión de Tuol Sleng, Camboya. Foto : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S-21_deux_victimes.JPG#file.

fundamental: la documentación para el registro de los propios regímenes. No todos los regímenes optaron por ese tipo de documentación; por ejemplo, de las dictaduras latinoamericanas no se conocen prácticas sistemáticas de documentación gráfica de sus crímenes. Donde se hicieron, estos documentos se han podido usar también en contra de aquellos regímenes. El ejemplo clásico es la Alemania nazi donde ese material fue ampliamente usado en juicios. En Camboya, por lo menos sirve ahora para exponer públicamente la crueldad del régimen de los *Khmer rouges*, y en Siria algo parecido, sin duda, ocurrirá.

Pero la documentación no es el único motivo con que los perpetradores toman –u ordenan tomar– fotografías de sus crímenes. De la Alemania nazi y sus aliados se conocen también fotos donde los perpetradores se deleitan, de manera más o menos privada, en sus crímenes. Este interés privado pudo entrar en conflicto con la prohibición expresa de

³ v. <http://www.tuolsleng.com/photographs.php> (18/2/2017)

fotografiar por parte de las autoridades que no siempre querían ver documentados sus crímenes (Reifarth, 1983). El apogeo perverso de ese tipo de fotografías motivadas por gustos privados lo representan, tal vez, las fotos tomadas en la prisión de Abu Ghraib en Iraq por soldados estadounidenses de ambos sexos. Muestran a sus prisioneros árabes en situaciones no solo de tortura, sino de extrema humillación y abuso de su dignidad humana (Binder, 2013, p.295). Estas fotos, ya emblemáticas en todo el mundo por su inhumanidad, no sólo fueron tomadas triunfalmente por los guardias de la prisión, sino también difundidas a través de las nuevas tecnologías de comunicación masiva que, más allá del caso de Abu Ghraib, parecen ser un vehículo global para transgredir las barreras de vergüenza y discreción establecidas en las sociedades civilizadas. Desde las “redes sociales” supuestamente privadas o restringidas para los grupos de amigos de los perpetradores, pasaron así al repertorio icónico de crueldad deshumanizante a nivel global.

Como bien señala Walter Benjamin, las obras de arte son siempre reproducibles. Pero las modernas técnicas de reproducción, y especialmente la fotografía, llevaron a que por su velocidad “por primera vez podían seguir el paso a la palabra hablada” (Benjamin, 1955, p.10). Pero cuando Benjamin escribió esto hace unos ochenta años, pensaba solo en la producción de las imágenes reproducibles. Los efectos de la distribución, a la velocidad de luz, que hoy vivimos, nos ponen retos todavía

mucho mayores, retos que cualquier productor responsable de fotografías debería tener en cuenta. Si desde una perspectiva de derechos humanos podemos saludar que las fotos producidas por los perpetradores, gracias a su fácil reproducibilidad, pueden volverse en contra de sus autores; el control sobre las imágenes se plantea en términos mucho más complejos cuando miramos a la producción fotográfica que cuantitativamente es de lejos la mayor: la de los reporteros gráficos.

Si los perpetradores tienen objetivos más o menos claros para sus tomas fotográficas, como la documentación o el goce personal, para el reportero gráfico es más complejo justificar su labor. ¿Para quién trabaja? La respuesta “trabajo para mi agencia”, o “para mi sueldo”, no es vergonzosa de por sí, pero en el caso de fijar con la cámara escenas de gran violencia no parece justificación suficiente. Así que muchas veces se habla de la necesidad de “dar testimonio”, “revelar la verdad”, o “documentar”. En su versión más banal, esta justificación justifica todo: el deber de la fotografía sería, como lo decía irónicamente ya en 1927 el primer teórico de la fotografía, Siegfried Kracauer, “la reproducción completa del mundo accesible al aparato fotográfico”. “Nunca antes una época sabía tanto sobre sí misma, si aceptamos que saber significa: tener una imagen de las cosas que es similar a ellas en el sentido de una fotografía. [...] En verdad, sin embargo, la ración semanal de imágenes fotográficas no intenta referirse a las imágenes

originales de la realidad. Si sirviera como soporte a la memoria, la memoria tendría que hacer la selección de las imágenes. Pero el aluvión de fotografías barre todos sus contornos. Tan formidable es el asalto masivo de imágenes que tiende a borrar la conciencia de los rasgos importantes contenidas en ellas. [...] En las revistas ilustradas el público ve el mundo cuya percepción le impiden las revistas. [...] Nunca antes una época ha sabido tan poco sobre sí misma” (Kracauer, 1963, p.33).

Las condiciones tecnológicas y sociales desde las cuales autores como Kracauer y Benjamin desarrollaron sus críticas de la fotografía y el film parecen casi idílicas en comparación con la industria mediática de hoy. Si ya en los inicios de esta industria formularon esas críticas contundentes, sus parámetros definen hoy más que nunca el medio en el cual trabajan los reporteros gráficos (y los directores de películas que no son tema de este ensayo). Los fotógrafos que buscan más que el *shot* rápido de impacto fuerte, como aquellos reunidos para la selección de los curadores de *Yuyanapaq*, necesariamente se sitúan también en este contexto. Las obras para *Yuyanapaq* fueron escogidas, según explica Salomón Lerner en su prefacio al catálogo (2003), por obedecer a dos cualidades opuestas, si bien no necesariamente contradictorias: un registro visual como complemento a la documentación de la verdad escrita producida por la CVR, y por otro lado, un “comentario moral” sobre el dolor y los dramas subjetivos vividos por las víctimas de las

violencias políticas. Ambas características se encuentran en las fotos de la colección, pero ambas también están condicionadas por los contextos descritos por Kracauer y sus colegas.

En la edad de la imagen reproducible, el control que tiene el autor de una fotografía sobre su difusión es mínimo, pese a los derechos de autor. “He sido testigo y estas imágenes son mi testimonio. Los sucesos que he grabado no deben ser olvidados y no deben ser repetidos”, son palabras del famoso fotógrafo de muchas guerras James Nachtwey, en la página de inicio de su website. Pero si una fotografía es percibida como testimonio, como denuncia, como advertencia o simplemente como ilustración violenta, depende enteramente del contexto en que es publicada. Como ya en 1931 anotó Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” (1977) en su acercamiento, desde sus inicios como arte plástica hacia un medio documental, la fotografía requería más y más la letra descriptiva (p.391). Para que una foto documental no solo nos muestre sino que también nos diga algo, la palabra explicativa parece imprescindible (Yacavone, 2012, p.42). No obstante, la interpretación de una fotografía nunca es propiedad del fotógrafo; ella se construye en la interacción entre el autor, el publicista, curador, etc. y el público, o mejor dicho los públicos, porque “las imágenes no cambian, pero sí los ojos que las ven” (Degregori, 2003, p.21). Solo en esta relación multifocal se desarrolla su sentido. En esa perspectiva, es instructivo comparar las fotos



Figura 7. Mujer muestra la foto carnet de un familiar desaparecido en Ayacucho, 1984. Foto: Vera Lentz.

de *Yuyanapaq* con los lugares donde antes (o incluso después si fuera el caso) habían sido publicadas, como, por ejemplo, en la revista *Caretas* o los diarios *La República* y otros. En la prensa y también en el libro publicado por *Caretas* (2003), las fotografías pretenden a la vez agregar un valor documental a la veracidad de los textos, como inyectarlos de dramatismo. Los dos polos: presentar “la verdad” y graficar “el espanto”, aparecen en letras grandes en la carátula, con las de “espanto” bastante más grandes. La pretensión documental se afirma mediante una rígida estructura cronológica y los detallados comentarios al pie de

las fotos. El dramatismo se subraya por el uso exclusivo de reproducciones fotográficas en blanco y negro –incluso cuando los originales eran en colores– contrastadas por un diseño gráfico que solo agrega el color rojo esparcido por toda la publicación.

El libro-catálogo *Yuyanapaq*, en cambio, toca otras cuerdas. El título “Para recordar”, traducción española de *Yuyanapaq*, no reclama verdad ni evoca espanto, sino que pone a las víctimas en el centro, apoyado por la foto de la carátula: el par de manos campesinas con la diminuta foto de carné de un hombre [Figura 7].

La información de que se trata de un hombre desaparecido, la tenemos que agregar nosotros los lectores, sea por conocimiento de contexto o buscándola en el interior de la obra. La tonalidad de todo el libro es de colores discretos, muy distante del chillido del otro libro. Si bien se usan también fotos de violencia llamativa, prevalecen fotografías que presentan el dolor y la dignidad de las víctimas. La proveniencia de las fotos no es solamente de reporteros gráficos de prensa sino también de fotógrafos independientes como Vera Lentz, la autora de la foto de la carátula, o de instituciones de derechos humanos. Sin entrar aquí en la posible crítica en detalle de la selección de fotos para *Yuyanapaq* (Portugal, 2015, p.87), el proyecto refleja en cada página que en su origen no estaba simplemente el afán del reportero de captar el momento dramático de un hecho violento sino una labor cuidadosa y a largo plazo de recolectar un tesoro iconográfico para que acompañe el informe de la CVR.

No obstante estas cualidades, el proyecto *Yuyanapaq* no resuelve la tensión inherente entre, por un lado, las pretensiones (del fotógrafo) y expectativas (del consumidor ilustrado) a “la verdad” de una foto, entendida como la representación objetiva de un hecho real, y por otro lado las intenciones de dar “un comentario moral” (del bienintencionado fotógrafo) y los deseos de ser excitado por fuertes emociones (del consumidor adicto). No me parece convincente el camino, propuesto por Salomón Lerner, de buscar un “punto intermedio” (2003,

p.18) entre estos dos polos, porque en realidad no hay fotografía que no tenga elementos de ambos. Tomemos como ejemplo dos fotografías de *Yuyanapaq*: la de las manos en la carátula y la de Alejandro Balaguer de mujeres asháninkas liberadas en 1991.

La foto de las manos es manifiestamente una foto compuesta por la autora. Casi al estilo de Tina Modotti, su composición es de extrema austeridad: bastan las manos visiblemente marcadas por el trabajo campesino y una foto de carné para transmitirnos las ansias, el dolor, la petición y también la esperanza de esa mujer invisible que busca a su familiar. La verdad de esta fotografía, mil veces reproducida en todos los tamaños, desde postal a afiche, no reside en el “así fue” de un momento fugaz captado por la cámara, sino en el resumen, que la fotógrafa logra representar simbólicamente, de una situación generalizada de desapariciones forzadas en esos años en la región de Ayacucho.

Salvando las diferencias, la fotografía de Lentz se acerca en este sentido a lo que ha acompañado a la historia de la fotografía desde sus inicios: el “re-enactment” o reconstrucción, re-escenificación de un hecho realmente ocurrido, pero que no pudo ser fotografiado. Varias de las fotografías más conocidas de la historia son reconstrucciones en este sentido, por ejemplo, las filmaciones y fotos de la liberación del campo de concentración de Auschwitz por el Ejército Rojo, la muerte del

soldado republicano en el Cerro Muriano durante la Guerra Civil Española, de Robert Capa (Whelan, 1999), o la bandera estadounidense erigida en la isla de Iwo Jima al final de la Segunda Guerra Mundial, posiblemente la fotografía más reproducida del mundo (Hariman, 2002). También era una práctica habitual entre los etnólogos cuando éstos descubrieron la cámara fotográfica como nueva herramienta en su disciplina (Edwards 2001, cap.7). La verdad

de una composición simbólica, como en la foto de Lentz, o de una re-escenificación, es distinta de la verdad de una instantánea que fija un determinado momento y lugar, pero por ello no es menos verdad. Parte de su verdad, eso sí, es también la conciencia de que, y del por qué, es una re-escenificación.

La otra foto que quiero destacar es la del fotógrafo argentino Alejandro Balaguer, descrita en *Yuyanapaq* como “Mujeres asháninkas, liberadas de un campamento senderista mediante la operación militar ‘Ene’, esperan alimentos donados por el gobierno en Cutivireni, Junín, 1991” [Figura 8].

Lo que se lee como una descripción fáctica en un prospecto de ACNUR (la Agencia de la ONU para los refugiados) queda en extraño contraste con la fotografía correspondiente, que es una de las más sobresalientes de la exposición, por sus colores y su tamaño y que está incluida entre los 11 “íconos visuales” que la CVR destaca de su tesoro de imágenes. Para mí es también la fotografía más desconcertante de todas. Desconozco las circunstancias en que fue tomada y cómo llegó a la colección de la CVR, pero lo que veo en la imagen no tiene nada que ver con la nota explicativa. No veo una operación militar o liberación, no veo a alguien que espere alimentos, donados o no. Lo que veo es la composición de un cuadro meticulosamente arreglado, de un colorido exquisito, con una mujer lactante en el centro, rodeada por niñas, cuya expresión no revela

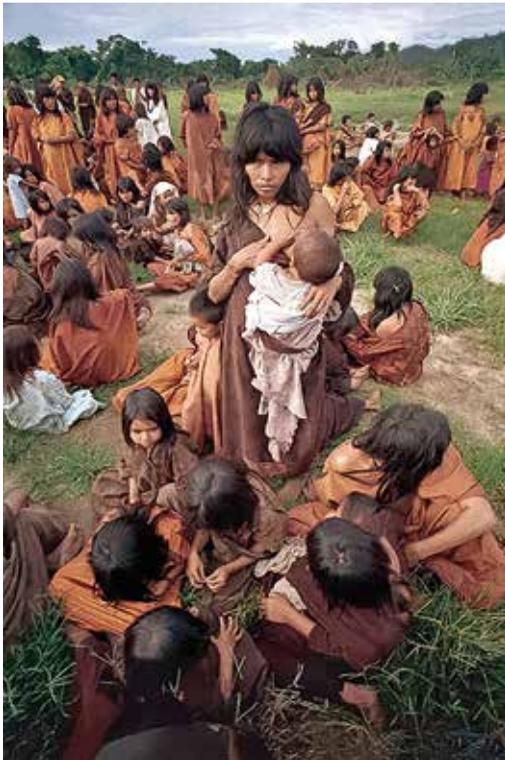


Figura 8. Mujeres asháninkas, liberadas de un campamento senderista mediante la operación militar ‘Ene’, esperan alimentos donados por el gobierno en Cutivireni, Junín, 1991. Foto: Alejandro Balaguer.

qué están haciendo o sintiendo. La escena, de perfecta armonía estética, está tomada desde un punto elevado que permite retratar la figura central de cuerpo entero, a pesar de su posición en medio de las niñas. Todo esto evoca asociaciones de un cuadro religioso renacentista y no de un hecho real fotografiado en un momento dramático que sugiere el texto que lo acompaña. Como en esos cuadros religiosos, las expresiones de las caras, particularmente de la mujer/madonna en el centro, son equívocas, todo está bañado en un aura de melancolía indeterminada. Esto le da a la foto su fuerza estética –porque a pesar de todo es una foto–, su poder de seducción, del cual da fe el lugar destacado que se le ha concedido en la exposición de *Yuyanapaq*.

Si, como todo indica, la foto es una escenificación para formular con la cámara un “comentario moral”, usando símbolos icónicos para transmitir un mensaje, como lo hace, con medios radicalmente diferentes, Vera Lentz, la pregunta es: ¿cuál es su verdad, su mensaje, su comentario moral? ¿Qué emociones despierta esta foto? ¿Compasión? ¿Indignación? ¿Solidaridad? Como la interpretación de una fotografía de personas siempre depende de la triada involucrada –el fotógrafo, los retratados y los observadores– no habrá respuesta consensuada por todos. Pero me parece que la foto infunde ante todo un sentido de distancia, producido por la posición del fotógrafo a la vez cercano y alejado en la altura, y el hecho de que ninguna persona mira a la cámara es

un rasgo más que demuestra el cálculo preciso con que está compuesta toda la foto.

Al considerar las fotografías (re-)escenificadas, la cuestión no es si son “falsas” o “reales”. Tienen, insistimos, su propia verdad y su propia moral, la cual puede ser pervertida, como en las también cuidadosamente arregladas fotos de los prisioneros desvestidos de su dignidad en Abu Ghraib (Azahua, 2014, p.55). En todo caso, y a diferencia de una foto instantánea tomada por un reportero, cuyo valor y mensaje muchas veces se revela solamente después, las fotos escenificadas son hechas para transmitir un valor, una verdad subjetiva del fotógrafo. No es casual que en ello se acerquen los códigos estéticos de la pintura y las artes plásticas en general. De ellas nadie espera la reproducción exacta de unos hechos (olvidándonos de los innumerables líos entre pintores y retratados...) sino una interpretación artística subjetiva del mundo. Pero si las fronteras entre fotografías documentales y de “comentarios morales” no son siempre nítidas, también es el caso en las artes plásticas. El artista, periodista y antropólogo Edilberto Jiménez comenzó a partir del 1996 una serie de viajes a la zona de Chungui, en la alejada provincia La Mar del departamento de Ayacucho. Su propósito y encargo era documentar las múltiples y graves violaciones a los pobladores de la región, de las cuales se había tenido muchos rumores pero poca información precisa. En su primera expedición llevaba toda la parafernalia del documentalista: grabadora, cámara fotográfica y



Figura 9. Miguel Lawner explica sus dibujos, en exposición en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago 2010 (Foto: Rainer Huhle).

de filmación (Jiménez, 2009, p.98). Para la CVR elaboró un minucioso registro de las víctimas y fosas clandestinas, tomando testimonios orales de muchos sobrevivientes. Pero, además de esa labor profesional de recoger datos y documentos, en el curso de las entrevistas dolorosas que mantuvo con los sobrevivientes, Edilberto Jiménez, valiéndose de su vena artística, descubrió una nueva forma de documentación: los dibujos. Registrando los testimonios orales de los pobladores, comenzó a dibujar sus relatos, como si su lápiz fuera una cámara

hacia el pasado. El impactante realismo de estos dibujos-testimonio, finalmente publicados y complementados en un extraordinario libro (Jiménez, 2009), es consecuencia no solo de los dones del artista sino también del método de trabajo. Muchos de estos dibujos fueron hechos en presencia de los testigos, quienes observaron el registro gráfico de sus relatos y, cuando les parecía indicado, lo corrigieron.

Dibujos de atrocidades hechos por sobrevivientes existen desde muchos lugares donde

lápiz y papel eran herramientas fácilmente accesibles o, en todo caso, más fácilmente que una cámara y película.

Mencionemos por lo menos algunos: los dibujos del arquitecto Miguel Lawner sobre sus experiencias en la isla/prisión Dawson en el extremo sur chileno (Lawner, 2003)[imagen 9]; los numerosos dibujos, acuarelas y otras obras gráficas producidas en el campo de concentración de Terezín cerca de Praga (Art Against Death, 2006; Dutlinger, 2001); los dibujos coloreados, elaborados durante diez años por la prisionera Jefrosinija Kersnowskaja en el Gulag soviético (Kersnowskaja, 1991); los óleos creados por el pintor camboiano Vann Nath después de su estancia y supervivencia en el campo de exterminio de S-21/TuolSleng (Nath, 1998); y la obra extraordinaria, en sus dimensiones y cualidad, del sobreviviente prisionero Nº 432 de Auschwitz, Marian Kolodziej, preservada en la cripta de una iglesia del Centro Maximilian Kolbe, a pocos kilómetros de Birkenau (Kolodziej, 2009).

Todas estas obras de arte, algunas de suma calidad, buscan dar testimonio del dolor o la injusticia sufrida. La obra que tal vez más se parezca a la de Edilberto Jiménez son los cientos de dibujos del soviético Danzig Baldaev. Hijo de una víctima de la “Gran depuración”, era guardián de prisión y después fue policía hasta su muerte. Hizo muchos dibujos de las crueldades en los campos del Gulag, algunos de observación propia, la mayoría basados

en relatos de exproisioneros. Como Jiménez, Baldaev procuró que sus dibujos reflejen minuciosamente los detalles de los relatos que recibió, acompañándolos con explicaciones precisas (Baldaev, 2010).



Figura 10. Kolodziej, Marian: The Labirinth.
Foto: Rainer Huhle

La gran originalidad del trabajo de Edilberto Jiménez queda en el proceso participativo de su origen y su función particular debido a ello. Este método necesariamente limitó de alguna manera la libertad creativa del artista, porque lo que prima en sus dibujos de Chungui es la exactitud fáctica. Esto no les quita, sin embargo, expresividad y dramatismo, cualidades que son muy propias del arte en que se había formado Jiménez y en el cual sigue trabajando: el arte del retablo ayacuchano. Junto con su padre, Florentino Jiménez, y sus hermanos, Edilberto ha sido uno de los grandes renovadores del arte tradicional del “Sanmarkos”, desarrollando su iconografía tradicional en unas obras de poderosa expresividad y denuncia.

Para diseñar bien la coreografía de los muchos personajes que pueblan los cajones de un retablo, los retablistas usan bosquejos, de manera que existe un puente natural entre el dibujo y el retablo. Ya antes de sus viajes a Chuschi, Edilberto Jiménez había creado muchos retablos con temas de la violencia política, buscando nuevos formatos y expresiones que correspondan a los horrores inauditos, especialmente en los años ochenta. Es muy ilustrativo observar cómo el trabajo de los dibujos documentales de Chuschi parece haber influenciado su estilo como retablista, experiencia que puede observarse en el libro monográfico que el IEP dedicó a su obra (Golte, 2012, especialmente pp. 90-97) [Figura 11].

Mientras en los dibujos el estilo está marcado por la urgencia de reproducir con precisión los hechos relatados, en los retablos hay mucho más espacio para la imaginación, la creatividad y las emociones subjetivas del artista. Si bien en los retablos que recogen los temas que Jiménez había trabajado también en la documentación gráfica, aparecen fielmente las mismas escenas, su impacto en los retablos es todavía más fuerte. La plasticidad tridimensional y los fuertes colores aumentan el impacto, pero todavía más las libertades que el artista se puede tomar en la composición de las escenas, el dinamismo de los movimientos y la expresividad de las emociones. En los retablos se refleja el terror vivido y relatado por los supervivientes de Chuschi, pero a la vez el profundo sentir del artista que hace suyo el sufrimiento



Figura 11. "Asesinato de niños en Huertahuaycco", retablo y dibujo de Edilberto Jiménez, 2007.

ajeno y le añade sus propias emociones y reflexiones. El resultado de este proceso de transformación es una obra de arte de valores e interpretaciones propias, que le da forma artística a la crudeza de los hechos. Es esta la diferencia profunda entre la mera reproducción fotográfica y las obras de los retablistas, ceramistas y otros artistas que han trabajado en Ayacucho –o en otros lugares a donde tenían que huir– sobre los terribles actos de violencia política, continuando los patrones estéticos del arte popular ayacuchano.

Un buen ejemplo es el crimen que tal vez ha despertado más atención que cualquier otro durante las dos décadas de violencia en el Perú: la muerte de los ocho periodistas en Uchuraccay, cuyas circunstancias y motivos precisos siguen sin esclarecerse en su totalidad, a pesar de sentencias judiciales, una oficial *Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay* (Guzmán, 1983), un largo capítulo en el Informe de la CVR (CVR, 2003, cap. 2.4) y una serie de análisis cuidadosos (Del Pino, 2003; Falconí, 2010; Tipe, 2015). No puede sorprender que el crimen de los periodistas captó de manera excepcional la atención de sus colegas de la prensa. Apenas llegaron los primeros reporteros a la zona, algunos días después de la matanza, se tomaron y difundieron las primeras fotografías en los medios de Ayacucho y de Lima. Varias de ellas eran de contenido brutal y, junto con los titulares gigantescos, de presentación chillona. Una de ellas mostró los restos exhumados de los periodistas, desnudos en la tierra, con letreros fijados por una piedra en sus pechos. Fue publicada por *Caretas* y el *Diario Oficial El Peruano*, y por razones que difícilmente encajan con lo expuesto en el prefacio, llegaron también a posiciones prominentes en *Yuyanapaq* (en el libro la foto cubre una doble página). Algunas de estas fotografías se exhibieron también en la plaza de Huamanga en la ocasión referida al inicio de este ensayo. Si muchas de estas fotos de los primeros días de reconocimiento del lugar de los hechos destacaron por su sensacionalismo,

obviamente no podían documentar la matanza sino meramente la llegada y la labor de las autoridades durante esos primeros días. Grande fue entonces la expectativa cuando, casi cuatro meses más tarde, se encontró en las afueras del pueblo la cámara del fotógrafo Willy Retto, una de las víctimas, que todavía contenía las últimas fotografías que Retto pudo tomar antes de ser abatido. Sin embargo, estas fotos, publicadas miles de veces en todo el mundo –también en *Yuyanapaq*– no revelan una historia coherente. Al contrario, han sido interpretadas de maneras contradictorias y a veces arbitrarias, sirviendo para cimentar las diferentes tesis que cursan sobre los motivos y las circunstancias de las muertes (Del Pino, 2003; Arenas, 2012; Poole, 2015). Esta serie de fotos son un caso ejemplar de los límites del valor documental de las fotos “auténticas”: sin conocimiento de las circunstancias lo auténtico no habla, pero sí emociona sobremedida. No probando más que su mera existencia, ésta misma, junto con su inexistencia pública durante varios meses, contribuyó al surgimiento de numerosas especulaciones sobre las muertes tan misteriosas. Por esa aura de misterio, y no solo porque las víctimas eran periodistas, Uchuraccay se convirtió en el hecho más emblemático de la violencia, fuera de proporción con el resto de muertes y desapariciones.

Cuando las fotografías no hablaban, fueron artistas quienes buscaron darle sentido a lo incomprensible. Florentino Jiménez, junto con sus hijos Edilberto y Claudio, hizo un retablo

grande, de tres pisos y una “corona”, titulado “Mártires de Uchuraccay”. El término “mártir” para los periodistas asesinados ya se había establecido en el discurso público, incluso en un timbre de Correos del Perú, pero los Jiménez le devolvieron su significado religioso: en los tres pisos se narra con detalle la subida de los periodistas a las alturas, la matanza y el escandaloso entierro. Incluso los ocho periodistas y su guía local son designados por sus nombres. Un zorro en su camino avisa malos augurios según las creencias andinas, mientras toda la obra está coronada por tres elementos de la pasión de Cristo: el camino hacia el Gólgota, la muerte en la cruz y el sepelio por las mujeres (v. Huhle, 2014). La obra puede ser leída como una analogía entre el destino de Jesús y de los periodistas, o también como la incorporación de lo sucedido en Uchuraccay en el marco más amplio de la vida humana: del sufrimiento a la redención. En todo caso, la obra manifiesta una clara voluntad de interpretar lo sucedido en los términos de las creencias que comparten los artistas ayacuchanos, y que son propias de la tradición de los retablos mismos.

Los Jiménez no fueron los únicos artistas que buscaban darle sentido a esas muertes tan extrañas. El joven retablista Teodoro Ramírez también pone Uchuraccay en un contexto interpretativo más amplio. Su relato, en cuatro pisos, recoge más detalles de los reportes de prensa de la época, como p.ej. el uso de licor durante la matanza. Y visualiza de manera drástica una de las hipótesis que abundaba en

la época: que los campesinos que cometieron los asesinatos estaban manipulados por unas manos externas. En los siguientes pisos del retablo, Ramírez amplía el foco cada vez más. De la microperspectiva de Uchuraccay llega a presentar, en partes iguales, el “arrasamiento” de los militares y el “ajusticiamiento” de los senderistas, ambos crueles y sangrientos. Finalmente, en el piso inferior, que le da su título “Pobrechalla campesino” al retablo, él también pone todo en un contexto religioso: mientras el diablo y Dios (con una pancarta con la palabra “paz”) se enfrentan desde ambos lados, los siete pecados mortales personificados presiden un pueblo impotente entre las dos fuerzas violentas que lo vienen atacando de un lado y otro.

Ambas obras, como también los retablos mencionados de Edilberto Jiménez y muchas otras que aquí no cabe mencionar (v. Huhle, 2003), contienen escenas de cruel violencia. Son impactantes, pero de manera distinta a la de muchas fotografías. Mientras éstas nos avasallan por su real o pretendido realismo en el sentido del “así fue”, el realismo de las obras de arte es del tipo “así lo veo yo y así lo entiendo.” La diferencia no reside en el grado de violencia mostrada sino el acto humano del artista de darle forma y, muchas veces, también sentido a los hechos; un sentido que podemos aceptar o no, pero que nos da un puente frente a los hechos crudos porque sentimos que no estamos solos frente al horror reproducido en una imagen, sino en compañía de otro ser humano sensible.

Por esta calidad apreciamos y necesitamos las obras de los artistas.

El punto aquí, sin embargo, no es establecer una oposición esquemática entre fotografía y artes plásticas. Ambas son modalidades de las artes visuales, y ambas pueden ser portadoras de creaciones artísticas sensibles, pero también magnificar la violencia sin transformarla en un mensaje humanista. Un craso ejemplo me parecen los numerosos óleos del colombiano Fernando Botero que repintan en fuertes colores las fotografías de las torturas de Abu Ghraib, tal vez con la intención de denunciarlas, pero que no hacen más que reproducir de manera aún más chillona las fotos originales. “Mostrar sangre, heridas de balas y cadáveres amontonados reduce el valor de la víctima,” dice la artista palestina Samia Halaby (2016, p.154). En su serie de dibujos sobre la masacre de Kafr Qasem, ella opta por retratar a las víctimas con nombre propio, la mirada dirigida al espectador en momentos antes de su muerte. La dignidad de las víctimas es prioridad absoluta para Halaby. En ello se distingue radicalmente de muchos dibujos sobre temas de violencia que con frecuencia caen en el sensacionalismo estético, como, pese a su cuidadosa investigación, muestra la historieta gráfica “Barbarie” de Jesús Cossio (2010). En otra historieta anterior, en cambio, del mismo Cossio junto con dos autores más, se demostró que también ese género históricamente proclive a la estridencia, es capaz de expresar mensajes meditados y diferenciados. En el capítulo sobre Uchuraccay

de la historieta *Rupay* (Rossell, 2009), se presenta un relato muy reflexivo sobre los sucesos, sus causas y explicaciones, valiéndose de un estilo gráfico moderado y de interesantes incorporaciones de copias de la prensa e incluso de una tabla de Sarwa. La carátula de *Rupay* también construye un puente entre historieta y otros medios: exhibe un dibujo con una réplica de la fotografía de Vera Lentz que también está en la carátula de *Yuyanapaq*. Que esta foto se preste a usos tan variados nos puede llevar a unas reflexiones finales en este breve ensayo. No cabe duda que la foto es producto de una imaginación artística que no se queda atrás respecto a las obras de artes plásticas. Apunta a ese gran malentendido de que la fotografía sea un medio objetivo que representa la realidad, mientras que las artes plásticas son expresiones subjetivas que solo representan el sentir de su autor. Se sabe bien que no es así, pero la demanda insaciable de los medios de comunicación masiva por fotografías para soportar sus relatos reproduce permanentemente esa falsa disyuntiva. La foto con las manos y el carné nos indica que la fotografía también tiene poderes más allá de lo documental; es más, que lo documental puede adquirir dimensiones simbólicas propias de las artes. La foto de Lentz es también la foto de una foto, de una sencilla foto de carné. Pero en las manos de la familiar de una persona desaparecida, la foto se transforma: de un documento hecho para probar, mediante la similitud facial, la identidad entre la imagen y una persona presente,



Figura 12. Mujeres de luto presentando fotografías de sus familiares desaparecidos, Putumayo colombiano. Foto: Erik Arellano.

se convierte en un símbolo de la ruptura entre imagen y persona, de la ausencia de esa persona y en el reclamo por la re-presencia de la persona desaparecida. En todos los países donde existen numerosos casos de desapariciones forzadas, las fotos de carné se han convertido en el símbolo visual de la búsqueda. De tamaño carné hasta ampliadas en formatos

grandes, las fotos son llevadas por los familiares en sus cuerpos, en el pecho, en la cabeza, en las manos, reclamando: “Con vida los queremos”. La fotografía de carné, de naturaleza estéril e invasiva, en las manos y los cuerpos en movimiento de los familiares adquiere vida y difunde empatía [Figura 12].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arenas Fernández, L.

2012. Memoria visual en el Perú: las fotografías del caso Uchuraccay. *Corpus, Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 2, N° 2. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus>:

Art Against Death

2006. *Permanent exhibitions of the Terezin Memorial in the former Magdeburg Barracks*. Praga: Oswald.

Azahua, M.

2014. *Retrato involuntario: El arte fotográfico como forma de violencia*. México: Tusquets.

Baldaev, D.

2010. *Drawings from the Gulag*. Londres: Fuel.

Barthes, R.

1980. *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W.

1955. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M: Suhrkamp.

1977. Kleine Geschichte der Photographie. En Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Ed. por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Bermejo, B.

2002. Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen: Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen. Barcelona: RBA libros.

Binder, W.

2013. Abu Ghraib und die Folgen: Ein Skandal als ikonische Wende im Krieg gegen den Terror. Bielefeld: transcript.

Brink, C. & Wegerer, J.

2012. "Wie kommt die Gewalt ins Bild? Über den Zusammenhang von Gewaltakt, fotografischer Aufnahme und Bildwirkungen". *Fotogeschichte* 125, 5-14.

Cánepa, G.

2013. Imágenes del mundo, imágenes en el mundo. *Poliantea*, IX (16), 179-207.

Caretas (ed.)

2003. *El Perú en los tiempos del terror: La verdad sobre el espanto*. Lima: Caretas.

Caswell, M.

2014. *Archiving the Unspeakable: Silence, memory and the Photographic Record in Cambodia*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Comisión de la Verdad y Reconciliación

2003. *Informe Final*. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Cossio, J.

2010. *Barbarie. Comics sobre la violencia política en el Perú, 1985-2000*. Lima: Contracultura.

Cossio, J., Villar A., & Rossell, L.

2009. *Rupay: historias de la violencia política en Perú, 1980-1984*. Lima.

Crippa, L. & Onnis, M.

2014. *Wilhelm Brasse: Der Fotograf von Auschwitz*. München: Blessing.

Degregori, C.I.

2003. Tiempo de la memoria. En Comisión de la Verdad y Reconciliación (ed.). *Yuyanapaq - Para recordar 1980-2000 - Relato visual del conflicto armado interno en el Perú* (p.20), Lima: IEP.

Del Pino, P.

2003. Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes. En Del Pino, Ponciano & Elizabeth Jelin (comps.). *Luchas locales, comunidades e identidades* (pp.11-63), Madrid: Siglo XXI.

Delage, Ch.

2006. *La Vérité par l'image: De Nuremberg au procès Milosevic*. Paris: Denoel.

Didi-Huberman, G.

2003. *Images malgré tout*. Paris: Editions de Minuit.

Dutlinger, A. D. (ed.)

2001. *Art, Music and Education as Strategies for Survival: Theresienstadt 1941-45*. New York/London: Herodias.

Edwards, E.

2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford/New York: Berg.

Falconí Gonzales, J.

2010. *El caso Uchuraccay: las claves de un complot contra la libertad de expresión (Ayacucho-Perú, Enero de 1983)*. Lima: Asociación Nacional de Periodistas del Perú.

Fuller, S.

2002. *A Third Face: My Tale of Writing, Fighting and Filming*. New York: Knopf.

Gilbert, G.

1962. *Nürnberg Tagebuch: Gespräche der Angeklagten mit dem Gerichtspsychologen*. Frankfurt: Fischer.

Golte, J. & Pajuelo, R. (eds.)

2012. *Universos de memoria: Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: IEP.

Gretton, Th.

1995. Images of firing squads in 19th-century Mexico: the transfiguration of transgression and the representation of repression. En Pascual Soto, Arturo (ed.). *Arte y violencia. XVIII Coloquio internacional de historia del arte*. México: UNAM.

Guterman, I. & Gutman, B. (eds.)

2002. *The Auschwitz Album – The Story of a Transport*. Jerusalem/Oswiecim.

Guzmán Figueroa, A., Castro Arenas, M. & Vargas Llosa, M.

1983. *Informe de la Comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay*. Lima: Editora Perú.

Halaby, S.

2016. *Drawing the Kafr Qasem Massacre*. Amsterdam: Schilt Publishers.

Hariman, R. & Lucaites, J. L.

2002. Performing Civic Identity: The Iconic Photograph of the Flag Raising on Iwo Jima. *Quarterly Journal of Speech*, 88 (4), 363-392.

Huhle, R.

2014. Arte popular tradicional ayacuchano y violencia política. En Schäffauer, Markus K., Segura García, B., Silva Santisteban, R. & Willer, H. (eds.). *Perú: Medios, Memoria y Violencia* (pp.139-155), Lima: Fondo Editorial Ruiz de Montoya.

2003. *La violencia política y social en las obras del arte popular peruano*. Recuperado de: http://mensenrechte.org/peru_ausstellung/transfondo.htm

Human Rights Watch

2015. *If the Dead Could Speak: Mass Deaths and Torture in Syria's Detention Facilities*. New York: Human Rights Watch.

Kersnowskaja, J.

1991. *'Ach Herr, wenn unsre Sünden uns verklagen': Eine Bildchronik aus dem GULAG*. Kiel: Neuer Malik Verlag.

Kolodziej, M.

2009. *The Labirinth [sic], Passing 2*. Gdansk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Kracauer, S.

1963. Die Photographie [FZ 28. Okt. 1927]. En Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse, Essays* (pp.21-39), Frankfurt: Suhrkamp.

Lanzmann, C.

31 de marzo de 1994. Holocauste, la représentation impossible. En *Le Monde*.

2009. *Le lièvre de Patagonie*. Paris: Gallimard.

Lawner, M.

2003. *La vida a pesar de todo*. Isla Dawson, Ritoque, Tres Alamos. Santiago: LOM.

Le Caisne, G.

2015. *Opération César. Au cœur de la machine de mort syrienne*. Paris: Stock.

Lerner, S.

2003. Prefacio. En Comisión de la Verdad y Reconciliación (ed.). *Yuyanapaq - Para recordar 1980-2000 - Relato visual del conflicto armado interno en el Perú* (pp.17-19), Lima: IEP.

Maguire, P. H.

2005. *Facing Death in Cambodia*. New York: Columbia University Press.

Milton, C. E. (ed.)

2014. *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham/London: Duke University Press.

Nath, V.

1998. *A Cambodian Prison Portrait: One Year in the Khmer Rouge's S21*. Bangkok: White Lotus Press.

Paul, G.

2004. *Bilder des Krieges - Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh/Fink.

Poole, D. & Rojas Pérez, I.

2015. Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru. En *E-misférica* 7 (2), After Truth. Hemispheric Institute of Performance and Politics. Recuperado de: <http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>.

Portugal Teillier, T.

2015. Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú. En Degregori, C. I., Portugal Teillier, T., Salazar Borja, G. & Aroni Sulca R. (eds.). *No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. (pp.71-236), Lima: IEP.

Reifarth, D. & Schmidt-Linsenhoff, V.

2015. *Die Kamera der Henker: Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa*. Recuperado de http://www.zeithistorische-forschungen.de/sites/default/files/medien/material/2015-2/Reifarth_Schmidt-Linsenhoff_1983.pdf.

Rithy, P.

2012. *L'élimination*. Paris: Grasset.

Szypulski, P.

2015. *Greetings from Auschwitz*. Zurich/Krakow: Edition Patrick Frey/Foundation for Visual Arts.

Tipe Sánchez, J. y Tipe Sánchez, V.

2015. *Uchuraccay, el pueblo donde morían los que llegaban a pie*. Lima: G7 Editores.

Weckel, U.

2012a. Disappointed hopes for spontaneous mass conversions: German responses to allied atrocity film screenings, 1945-46. En *Bulletin of the GHI* 51, pp.39-53.

2012b. The Power of Images. Real and Fictional Roles of Atrocity Film Footage at Nuremberg. En Priemel, Kim C. & Stiller, A. (eds.). *Reassessing the Nuremberg Military Tribunals: Transitional Justice, Trial Narratives, and Historiography* (pp.221-248), New York/Oxford: Berghahn.

Whelan, R.

1999. Robert Capa in Spain. En: *Heart of Spain. Robert Capa's photographs of the Spanish Civil War from the collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* (pp.43-51), s.l.: Aperture.

Yacavone, K.

2012. *Benjamin, Barthes and the singularity of photography*. New York: Continuum.

Rainer Huhle - rainer.huhle@menschenrechte.org

Autor independiente. Politólogo y especialista en derechos humanos y políticas del pasado, así como en política y cultura de América Latina, vive en Nuremberg, Alemania. Es miembro de la directiva del Centro de Derechos Humanos de Nuremberg (NMRZ) y co-redactor del sitio www.menschenrechte.org de dicho Centro. De 2008 a 2016 fue vicepresidente del Consejo Directivo (“Kuratorium”) del Instituto Alemán de Derechos Humanos, Berlín. Desde 2011 es miembro del Comité de la Convención contra la Desaparición Forzada de Naciones Unidas, actualmente su vicepresidente. Trabajó de 1997-1999 como experto en la Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos en Bogotá.

En 2009/10 fue miembro del equipo curatorial de la exposición permanente sobre el Tribunal de Nuremberg, en la histórica sala del Tribunal, que se inauguró en 2010. Actualmente enseña el curso sobre Justicia Transicional en el Programa de Maestría de Derechos Humanos en la Universidad de Erlangen/Nuremberg.

Es autor de numerosas publicaciones sobre derechos humanos y memoria histórica, así como sobre política, historia y cultura de América Latina. Algunas publicaciones con relación al ensayo presentado.