

“FUE ASÍ COMO SE FUE”

*El álbum fotográfico familiar como espacio para representar
y reconocer a las víctimas de la violencia en el Perú*

IRMA MERCEDES FIGUEROA ESPEJO*

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

*mfigueroa82@gmail.com

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015; aprobado: 7 de julio de 2016

RESUMEN

Entre 2010 y 2012, desarrollé una investigación en Lima (Perú), en el marco de la Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), que tuvo como punto de partida el potencial del álbum fotográfico familiar como un medio para contar historias. Concretamente, la intención era emplear este recurso para representar las historias personales de estudiantes universitarios desaparecidos y asesinados a causa de terrorismo de Estado durante los primeros años de la década de los noventa. En este artículo presento los principales hallazgos y reflexiones de mi investigación.

Palabras clave: álbum fotográfico, desaparición forzada, esfera pública, memoria, representación, víctima.

“THIS IS HOW THEY LEFT”: THE FAMILY PHOTO ALBUM AS A SPACE TO REPRESENT AND RECOGNIZE THE VICTIMS OF THE VIOLENCE IN PERU

ABSTRACT

Between 2010 and 2012, as a student at the Master’s program in Visual Anthropology at the Pontificia Universidad Católica del Peru (PUCP), I conducted a research project based on family photo albums’ narrative potential. My aim was to use this resource to tell the personal stories of disappeared college students who were murdered by the Peruvian State in the early 1990s. This article summarizes my research’s main findings and analysis.

Keywords: photo album, enforced disappearance, public sphere, memory, representation, victim.

“FOI ASSIM COMO FOI EMBORA”: O ÁLBUM FOTOGRÁFICO FAMILIAR COMO ESPAÇO PARA REPRESENTAR E RECONHECER AS VÍTIMAS DA VIOLÊNCIA NO PERU

RESUMO

Entre 2010 e 2012, desenvolvi uma pesquisa em Lima (Peru), no âmbito do mestrado em antropologia visual da Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP), que teve como ponto de partida o potencial do álbum fotográfico familiar como um meio para contar histórias. Especificamente, a intenção era empregar esse recurso para representar as histórias pessoais de estudantes universitários desaparecidos e assassinados por causa do terrorismo de Estado durante os primeiros anos da década dos noventa. Neste artigo, apresento os principais achados e reflexões de minha pesquisa.

Palavras-chave: álbum fotográfico, desaparecimento forçado, esfera pública, memória, representação, vítima.

Figura 1. Collage de fotos de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora.



Fuente: elaboración de la autora.

¿Qué imágenes vienen a nuestra mente cuando pensamos en nuestras fotos familiares? ¿Con qué frecuencia las miramos? ¿Tienen algún lugar importante en nuestra vida, en la de nuestras familias y en sus historias? De la misma manera, ¿qué pensamos cuando vemos un grupo de fotos como el que aquí se presenta? ¿Son semejantes a nuestras fotos? ¿Y esas personas, a nosotros?

Personalmente, este grupo de fotos me recuerda algunas escenas familiares propias, momentos que las familias suelen querer perennizar o preservar en el tiempo, como cumpleaños, bautizos, bodas, graduaciones, actuaciones de colegio, entre otros eventos. Y es que muchas de las fotos familiares que poseemos no solo son objetos que llevan una, dos o más décadas con nosotros, sino que son portadoras de los recuerdos que hemos ido conservando a lo largo de ese tiempo y que casi siempre reviven cuando las vemos. Funciona de la misma manera para las personas que conservan las fotografías incluidas más arriba, ya sea en álbumes, marcos, sobres, cofres, bolsas o cualquier otra forma de archivo.

La gran mayoría de las fotos de este collage están archivadas en álbumes fotográficos (figura 1). Algunas en álbumes dedicados a recuerdos familiares en general, otras en álbumes consagrados exclusivamente a la vida de ese muchacho o muchacha. El resto de fotos se conserva en sobres y bolsas. Considero importante llamar la atención sobre este hecho para entender mejor el valor que este tipo de fotos adquiere en la actualidad, cuando la práctica de revelado y archivo de fotografías en álbumes está desapareciendo o, mejor dicho, ha devenido otro tipo de registro, debido al desarrollo y fácil acceso a la tecnología digital.

El álbum fotográfico familiar es una técnica doméstica de archivo utilizada para conservar imágenes personales y de los parientes más cercanos. Al mismo tiempo, es un medio para contar historias de los miembros de la familia, lo cual lo transforma, entonces, en un testimonio del tránsito por la vida de estas personas. Los niños que vemos, en la parte superior de la figura 1, de izquierda a derecha, son Enrique Ortiz Perea, Kenneth Anzualdo Castro y Ernesto Castillo Páez, y, en la parte inferior, de izquierda a derecha, Armando Amaro Cándor, Dora Oyague Fierro y Melissa Alfaro Méndez¹.

¿Qué tienen en común estas personas? Todas ellas fueron estudiantes universitarios a inicios de la década de los noventa. Todos, a excepción de Melissa, desaparecieron entre 1990 y 1993 a manos de efectivos paramilitares durante el primer gobierno de Alberto Fujimori. Melissa, en cambio, murió instantáneamente al estallarle entre las manos un periódico bomba que no estaba destinado para ella, en 1991. Dicho artefacto fue elaborado y colocado también por efectivos paramilitares².

1 Todas las menciones de nombres propios en este artículo fueron autorizadas por las personas involucradas. Hacer mención de estos jóvenes por su nombre propio y, en general, del de cada una de las víctimas de este período adquiere vital importancia para su reconocimiento y forma parte de las agendas políticas de memoria de sus familiares, a causa de la indiferencia generalizada de la sociedad peruana y a los estigmas generados alrededor de los actores principales del conflicto.

2 De acuerdo con el portal de la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH): “[...] el explosivo utilizado estaba compuesto de 200 gramos de ambo gelatina, material de uso militar. [...] En 1993, fue remitido un comunicado del grupo militar autodenominado “León Dormido”, el cual llegó a la revista “Sí”. El documento responsabilizaba al oficial Víctor Penas Sandoval como uno de

Así como sucede con nuestras propias fotos o las de nuestros seres queridos y amigos, las fotos de estos jóvenes pueden transmitirnos sensaciones e invitarnos a recordar nuestro propio pasado o infancia, incluso, nuestra propia familia; nos invitan, quizá, a conocerlos y reconocerlos. Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora fueron los hermanos, hijos o amigos de alguien, de la misma manera que lo puede ser cualquiera de nosotros o de nuestros conocidos. Pero,

los presuntos autores, existiendo, además, responsabilidades de militares de mayor rango. La fuente fundó su testimonio a partir de su propia participación y en la utilización de explosivos de exclusivo uso militar (durante la época en que se produjeron los hechos, marzo-octubre de 1991), así como en la compleja tecnología puesta en práctica”. Véase <http://www.aprodeh.org.pe/casos2007/lima/casoalfaro.html>

Enrique, Armando y Dora, en cambio, formaron parte de un grupo de jóvenes detenidos, acusados de terrorismo, en las inmediaciones de la universidad donde cursaban sus estudios en julio de 1992. Posteriormente fueron ejecutados. Al respecto, el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación afirma que: “[...] nueve estudiantes y un catedrático de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, ‘La Cantuta’, en Lima, fueron ejecutados extrajudicialmente por agentes del Estado y que la investigación de los hechos fue obstaculizada de manera deliberada durante el gobierno del ex Presidente Alberto Fujimori a través de mecanismos legislativos y judiciales que buscaban encubrir a los responsables y evitar que sean procesados y reciban una sanción”. Sobre el caso puede revisarse el siguiente enlace: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.22.%20LA%20CANTUTA.pdf>

Por su parte, la judicialización del caso de Ernesto obtuvo una sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos contra el Estado peruano, luego de haberse comprobado que su desaparición fuera responsabilidad de efectivos de la Policía Nacional del Perú, la cual puso en marcha un plan de ocultamiento de los hechos y de los responsables. Sobre la sentencia puede consultarse el siguiente enlace: http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_34_esp.pdf.

Finalmente, si bien el caso de Kenneth aún se encuentra en pleno proceso de judicialización, una investigación realizada por el periodista peruano Ricardo Uceda (2004), publicada en el libro *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*, da cuenta de las pruebas sobre la responsabilidad del Estado peruano en la desaparición de Kenneth y un compañero suyo en las inmediaciones del entonces Servicio Nacional de Inteligencia (SIN).

aunque estas fotos por sí solas no puedan nombrar a cada uno de los jóvenes mencionados, las personas que las conservan, sí.

El objetivo del presente trabajo es proponer, a partir de su cualidad como medio para contar historias, que el álbum es un espacio donde se construyen (o pueden reconstruirse), mediante la fotografía familiar o cotidiana, historias individuales de personas desaparecidas o víctimas de la violencia política peruana.

De la misma manera, si consideramos su organización, los procesos de selección y decisiones alrededor de lo que representa, el álbum se hace indisociable de la voz que lo cuenta. Por ello, es importante resaltar la colaboración para la realización de este proyecto de investigación de los familiares de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora, cuyas historias representan a un grupo de víctimas del conflicto que comparten ciertas características: jóvenes, estudiantes, residentes de ámbitos urbanos, víctimas de terrorismo de Estado, entre otras. No es la intención del trabajo invisibilizar a las demás ni generalizar el análisis, sino poner a prueba e invitar a la reflexión a partir de estos casos.

La desaparición de estos jóvenes significó, además del fin de su historia de vida, un quiebre irreparable en su historia familiar, que generó un enorme vacío. La exploración etnográfica del álbum como campo de estudio y como metodología muestra, por un lado, cómo los familiares elaboran narrativas visuales y discursivas acerca de la historia de vida del joven, otorgándole un orden particular de acuerdo con lo que consideran como más representativo o propio de cada uno. Por otro lado, nos acerca a las emociones e intencionalidades detrás de estas narrativas familiares, las cuales, a través del tiempo, parecen haber resignificado el vacío generado por la desaparición. En este sentido, en la mayor parte de los casos aquí considerados, la última foto elegida del joven suele tender un puente entre el pasado y el presente, que articula la historia familiar, el compromiso y la dedicación a sus proyectos de justicia.

Pensar el álbum como un espacio para contar estas historias personales da lugar a una mirada más íntima o familiar hacia la víctima del conflicto, la cual nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la categoría de “víctima” que circula en el Perú.

A pesar de los esfuerzos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) para convencer a los peruanos de que el futuro solo puede pensarse

a partir de una mirada consensuada sobre el pasado, “[...] el problema de la memoria en el Perú ha seguido anclado en una lógica de guerra” (Poole y Rojas-Pérez 2011, 263). Este anclaje implica, entre otras cosas, la presentación objetivada de la víctima como un “otro” anónimo y lejano, cuya situación es generalizada y contextualizada en ámbitos de guerra y violencia, sin énfasis en los contextos culturales, políticos y sociales que las diferencian. Al tiempo, junto la imagen homogénea de “víctima”, también se erige la imagen de “senderista” o “terrorista” como principal “victimario”, lo cual genera una visión estigmatizada alrededor del mismo, que le otorga ciertas características intrínsecas, dejando de lado asimismo su contexto familiar y cultural.

En el Perú, la consideración de “víctima” está estrechamente relacionada con sus posibilidades de reparación, siempre que sea inocente. Esto exige a los familiares demostrar y legitimar la inocencia de sus seres queridos, lo que genera estrategias discursivas y de acción no solo de los familiares, sino de otros actores como organismos defensores de los derechos humanos, colectivos de arte y algunos medios de comunicación, por mencionar algunos. Dicha categoría se encuentra expuesta, además, a la criminalización esgrimida por ciertos sectores de la sociedad que defienden la política antisubversiva durante los gobiernos de Alberto Fujimori. En consecuencia, dos “frentes” se disputan la verdad sobre el conflicto y el pasado reciente, cuya dinámica desarrollaré líneas más adelante, este es, pues, el marco de esta propuesta.

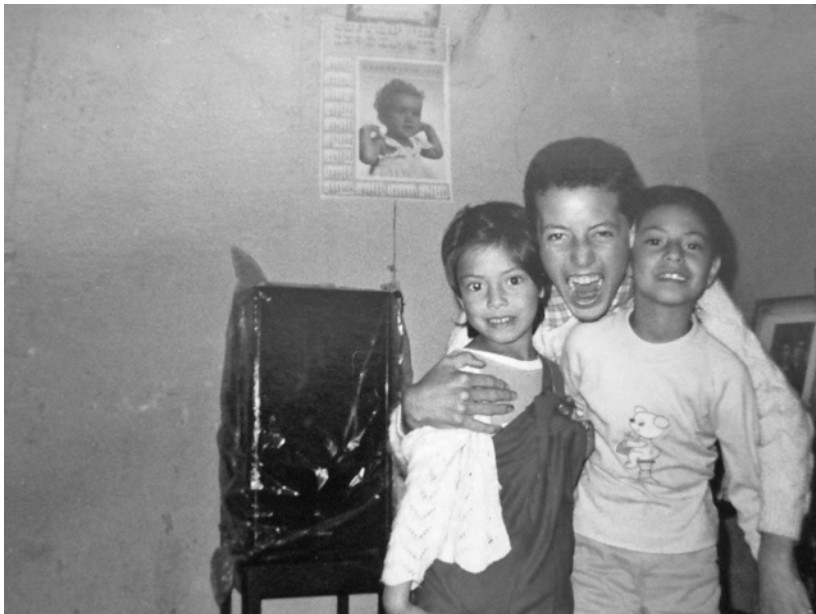
Si bien proponer el álbum de familia como un espacio para contar historias busca problematizar la noción de “víctima del conflicto” elaborada en el país a lo largo de los años, en algunas secciones del texto resultó necesario hacer uso de la misma (incluso para nombrar a Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora) para hacer alusión a su sentido más político y público, o para, precisamente, contrastar y destacar al individuo que se encuentra detrás de dicha categoría.

1. HISTORIAS PARA SER CONTADAS

Enrique, Armando y Dora eran estudiantes en la Universidad Enrique Guzmán y Valle, más conocida como “La Cantuta”, por su ubicación en la localidad así denominada, a 30 kilómetros al este de la ciudad de Lima. Enrique nació en Chachapoyas el 25 de octubre de 1970. Le gustaban

mucho los deportes y practicaba fútbol con sus amigos. Incluso estaba estudiando para ser profesor en Educación Física. Según su hermana Gisela, era muy bromista y le encantaba bailar salsa. Le decían “Misho” por sus ojos claros; “[...] cuando nació era bien gringo, mi mamá también ha sido así”, recuerda Gisela.

Figura 2. Enrique entre sus hermanas menores Mila y Gaby en su casa en Chachapoyas (1985).



Fuente: fotografía proporcionada por Gisela Ortiz.

Armando nació el 2 de diciembre de 1966, era el mayor de siete hermanos. Era estudiante de la Especialidad de Electrónica en la Facultad de Tecnología y tocaba la zampoña y la quena en el grupo de sikuris de su universidad. Antes de estudiar en La Cantuta, hizo servicio militar por dos años. Según su hermana Carmen, era una persona responsable y metódica: “[...] siempre estaba pendiente de todos”. Su madre, la señora Raida Córdor, recuerda el orden de sus cuadernos del colegio y que le gustaba participar en las actuaciones.

Figura 3. Armando (a la izquierda con gorro rojo) con un vigilante del Parque de las Leyendas (1983).



Fuente: fotografía proporcionada por Carmen Amaro y Raida Cóndor.

Dora nació en Lima y vivió siempre en San Borja. Criada por su tía materna, la señora Carmen Oyague, creció junto a su prima Carolina como si fuesen hermanas. Era estudiante de la Especialidad de Jardín de la Infancia en la Facultad de Educación Inicial. Como le encantaba bailar y actuar, era parte del teatro parroquial “La Cabaña” de la Iglesia San Francisco de Borja. Carolina y su madre la recuerdan como una chica tranquila, pero también alegre, divertida y coqueta.

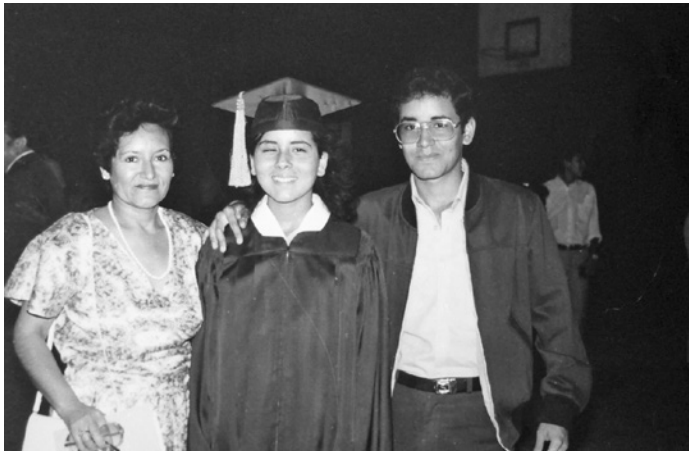
Figura 4. Dora en una reunión familiar (1989).



Fuente: fotografía proporcionada por Carolina Huamán y Carmen Oyague.

Ernesto, por su parte, estudiaba Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); junto con Dora, es el otro limeño del grupo. Nació el 3 de junio de 1968. Su madre destaca que tuvo una niñez feliz, jugando con su hermana Mónica y disfrutando de los viajes que realizaban en familia al interior del país. Otro familiar recuerda que Ernesto era un chico con sensibilidad social, por ello había decidido realizar sus prácticas pre-profesionales en un asentamiento humano de Villa El Salvador.

Figura 5. Ernesto con su madre Carmen y su hermana Mónica en la graduación escolar de esta última (1988).



Fuente: fotografía proporcionada por Carmen Páez, madre de Ernesto.

Melissa estudiaba Periodismo en la Escuela de Periodismo (hoy Universidad) Jaime Bausate y Meza y trabajaba en el semanario *Cambio*. Su mamá recuerda que ella era la divertida de la familia, siempre estaba haciendo bromas. Tenía una excelente relación con su hermana Carla, salían juntas y estudiaron en el mismo colegio. Le apasionaba su carrera, disfrutaba sobre todo hacer reportajes. Por eso le dedicó varios meses a su trabajo sobre niños de la calle, del cual realizó más de una publicación.

La fotografía que aquí se presenta de Melissa no es precisamente familiar ni captada por algún miembro de su familia, sino más bien por un compañero de trabajo, no obstante, fue elegida por su madre porque siempre quiso verla retratada en lo que tanto le gustaba hacer: la labor periodística.

Figura 6. Melissa durante unas de las entrevistas que realizó para sus reportajes sobre niños de la calle (1989).



Fuente: fotografía proporcionada por Norma Méndez.

Kenneth nació en Chiquián, capital de la provincia ancashina de Bolognesi, el 13 de junio de 1968. Era el menor de tres hermanos. Estudiaba Economía en la Universidad del Callao y era miembro del consejo estudiantil. Su hermana mayor, Marly, cuenta que le encantaba viajar: “[...] agarraba su mochila y se iba, le gustaba mucho ir a la fiesta de Chiquián. Ahí se encontraba con su mejor amigo”³. Formaba parte también del equipo de fútbol Santa Rosa de Chiquián.

En el momento de su desaparición y muerte estos estudiantes tenían entre 21 y 25 años de edad. La mayoría nació en el interior del país, a excepción de Ernesto Castillo y Dora Oyague que nacieron en Lima. Para sus familiares, eran jóvenes responsables y con un futuro prometedor. Como víctimas de terrorismo de Estado, particularmente del Grupo Colina, padecieron, en diferentes niveles, secuestro, tortura, asesinato y desaparición. Los cuerpos de cuatro de ellos (más de la mitad del grupo) aún no han sido hallados.

3 Entrevista con Marly Anzualdo Castro, 26 de septiembre de 2010.

Figura 7. Kenneth en casa con su perro Gorbi (1983).



Fuente: fotografía proporcionada por Félix y Marly Anzualdo.

Resulta igualmente importante reflexionar alrededor de los recuerdos de familia y de las historia de vida de personas víctimas de agentes de terrorismo. Por ejemplo, ¿qué maneras de (re)presentación a través de la fotografía familiar tendría una madre, padre, hermana o hermano que perdió a su familiar en un atentado terrorista? Más aún, si tenemos en cuenta las diferentes realidades de la gran mayoría de familias afectadas por la violencia política en el Perú, diversas representaciones de historias personales de “víctimas” (que permitan trascender dicha categoría) son posibles.

A excepción de la PUCP, centro de estudios de Ernesto Castillo, las universidades a las cuales pertenecían el resto de jóvenes eran públicas. Tanto la Universidad Nacional del Callao como la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, estaban intervenidas con bases militares en el momento de las desapariciones.

Como parte de sus actividades como estudiantes, algunos de estos jóvenes fueron dirigentes de centros federados o de asambleas estudiantiles; otros incluso mostraron interés en alguna tendencia de

izquierda y militaron en alguno de los partidos de esa época. Las simpatías políticas o ideológicas de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora formaron parte de sus trayectorias de vida. Ignorarlas sería otra manera de hacerles invisibles. Sin embargo, como veremos más adelante, el carácter político de la vida de estos jóvenes no es destacado por sus familiares como un aspecto importante que deba ser representado en sus historias personales. Mencionan, más bien, su responsabilidad y conciencia social. Las razones de estos “silencios” tienen que ver con los imaginarios y estigmas atribuidos a la izquierda durante esos años y también en la actualidad.

Por su parte, el llamado “Caso La Cantuta” es paradigmático de la violencia en el Perú, así como en la búsqueda de justicia para crímenes de lesa humanidad, sobre todo en el período de la dictadura fujimorista, y tiene un carácter más público que el resto de casos aquí mencionados⁴. El hecho de que la mitad del grupo esté conformada por estudiantes de La Cantuta se debe, por un lado, a que inicialmente este trabajo fue previsto con los familiares involucrados en este caso⁵; y, por otro, a que la visibilidad pública de este caso puede dificultar distinguir a cada uno de los involucrados, porque los familiares de las personas implicadas en este están, por decirlo de alguna manera, “más familiarizados” con la narración pública de sus testimonios y de su pasado, y esta suerte de “entrenamiento” propicia un tipo de “relato estándar” que borra las diferencias entre individuos.

En los siguientes apartados señalaré el proceso metodológico y de trabajo de campo de la investigación. Luego, revisaré brevemente los contextos políticos y sociales en los cuales se han movido los familiares durante y luego del conflicto, los cuales asimismo enmarcan la presente

4 Véase el capítulo del informe final de la CVR dedicado a las investigaciones sobre el caso: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/2.22.%20LA%20CANTUTA.pdf>

5 El trabajo con las seis familias fue tomando forma durante el desarrollo del trabajo de campo. Buscando poner a prueba mi propuesta, descubrí que no todos los familiares que inicialmente pensaba entrevistar se encontraban en Lima — lo cual era fundamental para garantizar la continuidad de mi trabajo —, pero, en cambio, entré en contacto con la Coordinadora Contra la Impunidad (CCI), iniciativa organizacional promovida por los familiares de víctimas, de la cual forman parte casi todos las personas que entrevisté.

propuesta, así como la participación de los familiares. Finalmente, presento las principales conclusiones y reflexiones del trabajo.

2. EXPLORACIÓN ETNOGRÁFICA Y METODOLÓGICA DEL ÁLBUM DE FOTOGRAFÍAS FAMILIARES

La discusión sobre memoria raras veces puede ser hecha desde afuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos.

(Jelin 2002, 3)

La idea de plantear la selección de fotografías y conformación de álbumes como formas de contar historias de vida de personas desaparecidas surgió de la lectura de dos trabajos: *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*, de Armando Silva (1998) y el proyecto *Álbum de familia* —un trabajo conjunto entre el Centro Municipal de Fotografía (CMDF), el Centro de Estudios Interdisciplinario de Uruguay y la organización Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos—, descrito en la ponencia “Fotografía y desaparecidos” de Magdalena Broquetas (2006).

En su texto, Silva explora el significado que tienen las fotos y el álbum de fotografías para las familias colombianas. Para el autor, revelan no solo la intimidad de una familia, sino también, por extensión, la de una sociedad: sus ritos, sus fetiches, sus poses, sus aficiones y ocultamiento. Para develar estos significados, Silva utiliza como principal recurso metodológico la construcción artificial de un mini-relato, el cual consiste, en primer lugar, en invitar al relatante a escoger la foto que considere como más significativa en su memoria familiar. A esta fotografía, conservada en un álbum en particular, se le agregan, teniendo en cuenta su ubicación física y un criterio narrativo de abrir y cerrar un relato, la primera y última fotografía del mismo álbum. De esta manera, “[...] creamos un mini-relato, que superpusimos a la historia central, la expuesta en todo el álbum como conjunto” (Silva 1998, 209).

El mini-relato le permitió a Silva comprender mejor la reconstrucción de la memoria familiar, “[...] tanto la consignada en el álbum como la que quedaba fuera de él, según la elección de la foto central” (Silva 1998, 209). De esta manera, elegir una foto como la más importante del álbum incluía una valoración de la fotografía por parte de la familia y, por ende, la expresión de su relación con aquella. Asimismo, esto facilitaba el análisis, ya que estudiar todas las fotos de todos los álbumes era una labor imposible, además de inútil, pues no todos los álbumes poseen una estructura narrativa expresa, la cual sí se logró construyendo el mini-relato.

Por su parte, el trabajo de Broquetas resalta la utilidad del álbum de familia como una instancia de diversificación de fuentes para el mejor conocimiento del colectivo heterogéneo conformado por los detenidos-desaparecidos en Uruguay. El proyecto consistía en trabajar, conjuntamente con los familiares de 16 detenidos-desaparecidos, un universo de diez fotografías, a modo de álbum de familia, mediante el cual contarán sus historias. Las imágenes elegidas por los familiares marcan el paso del tiempo e informan sobre diferentes aspectos de la vida de cada individuo detenido-desaparecido (estudios, hobbies, aficiones, entre otros). También van acompañadas de textos, los cuales representan a la voz que cuenta la historia.

Teniendo en cuenta ambos referentes, busqué que el proceso de investigación involucrase a los familiares como los relatores de sus memorias, historias de las cuales ellos también son actores, a partir de su relación con las imágenes que elegían y con lo que esas imágenes representaban para ellos. Por ello, tomo la idea de álbum como un espacio o relato visual, más pequeño en relación con todo el archivo fotográfico familiar, producido a partir de una intervención —la de la investigadora— que supone un proceso de selección de fotografías consideradas como las más representativas para narrar una historia de vida.

Los familiares con quienes ensayé esta propuesta son principalmente las madres y hermanas de Enrique Ortiz Perea, Ernesto Castillo Páez, Armando Amaro Córdor, Melissa Alfaro Méndez y Kenneth Anzualdo Castro. También tuve la oportunidad de conversar con un hermano de Melissa, con una prima y una tía de Dora Oyague Fierro y con el padre de Ernesto Castillo.

Entonces, los familiares de cada uno de estos jóvenes eligieron un conjunto de fotografías del total de sus archivos fotográficos familiares que consideraban significativas para representar a sus seres queridos ausentes. De este proceso, resultaron seis selecciones que conformaron, a su vez, seis álbumes que narran las historias de vida de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Kenneth y Dora. Todas las fotos que incluidas en este artículo son parte de las selecciones realizadas por los familiares. Como parte de la presentación final del trabajo de tesis, imprimí un photobook que agrupa las seis historias que puede ser consultado en la Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP. Adicionalmente, imprimí álbumes más pequeños con las historias individuales para ser entregados a las personas que participaron de esta investigación.

La elección del álbum como recurso metodológico involucró los siguientes pasos: la selección de las fotografías, la digitalización, edición y devolución a sus propietarios, la revisión y consulta del material con los familiares.

2.1. ¿Qué fotos se incluyen?

La selección de las fotografías siguió los criterios y las preferencias de cada uno de los familiares involucrados. En algunos casos, por ejemplo, prefirieron fotos que mostraran ciertos gestos (como poses, sonrisas y muecas, entre otros), que consideraron signos de la personalidad del o la estudiante; en otros, la selección respondió a un criterio cronológico: mostrar las diferentes edades.

Si bien primaron preferencias particulares, todos los familiares compartieron un mismo criterio: ordenar sus fotos cronológicamente. Para Bourdieu (2003), las imágenes conservadas y ordenadas cronológicamente evocan y transmiten el recuerdo de los momentos que merecen ser conservados; podríamos decir, así, que dicho criterio da cuenta también del valor atribuido a estas imágenes. Los álbumes, entonces, incluyen principalmente imágenes de cada estudiante en sus primeros meses de vida, luego en su niñez, y, finalmente, tras dar un gran salto en la mayoría de casos, sus últimas imágenes: cuando estudiaba en la universidad; incluso aquellas fotografías consideradas públicas y que circulan en diferentes ámbitos se incluyeron.

Por otro lado, si bien los familiares tuvieron en cuenta cuestiones estéticas o técnicas de la foto, como la calidad de la toma y la condición del papel, estas no fueron prioritarias.

Por ejemplo, la señora Norma Méndez eligió una foto en mal estado de su hija Melissa cuando tenía tres años (figura 8) porque es una de las pocas que tiene de ella en esa edad y la única en primer plano. Además, cabe señalar que Melissa aparece en esta foto con el dedo en la boca, rasgo característico de su niñez que su madre quiso mostrar en el álbum.

Figura 8. Melissa Alfaro a los 3 años, antes de establecerse con su familia en Lima.



Fuente: fotografía proporcionada por Norma Méndez.

De la misma manera, Marly Anzualdo eligió una foto de su hermano Kenneth que no respondía a ningún patrón estético ni técnico, basándose en cambio en su significado personal y simbólico (figura 9). Ella cuenta que Kenneth siempre quiso viajar a Cusco y conocer Machu Picchu, una meta personal que le produjo gran satisfacción cuando logró hacerlo. “Ya puedo morir tranquilo”, recuerda Marly que dijo Kenneth cuando regresó de su viaje⁶.

6 Entrevista con Marly Anzualdo, octubre del 2010.

Figura 9. Kenneth y un amigo durante su viaje al Cusco.



Fuente: fotografía proporcionada por Félix y Marly Anzualdo.

La fotografía, como vemos, es resultado de dos tomas superpuestas durante el proceso de revelado, quedando de esa manera en su impresión. Marly priorizó el significado de este viaje para su hermano y por eso decidió incluir esta foto en su selección. Cabe señalar, además, que se encontraba en uno de los álbumes de Kenneth, en el cual conservaba, entre otros, algunos de sus propios recuerdos sobre los numerosos viajes que realizó en el país.

En segundo lugar, la gran mayoría de las fotografías seleccionadas muestran a cada estudiante en compañía de otras personas, principalmente su familia nuclear, en eventos durante su época escolar, como cumpleaños o su primera comunión. Cada estudiante suele aparecer al lado de sus padres o de sus hermanos. A la compañía de la familia nuclear, le sigue la de otros familiares como abuelos y primos (figura 10), así como también de amigos.

Las fotos en las que la familia aparece reunida celebrando diferentes ocasiones puede responder a que “[...] precisamente porque la fotografía es un rito del culto doméstico, en el que la familia es a la vez sujeto y objeto, la necesidad de fotografiar se siente más vivamente cuando el grupo está más integrado, cuando atraviesa por su momento de mayor integración” (Bourdieu 2003, 57). Luego de los eventos de desaparición de cada joven, la integración plasmada en las fotos seleccionadas fue trastocada por la ausencia, pues esta hace imposible reproducir escenas como las registradas en el pasado. Esto no implica necesariamente la desintegración familiar, pero sí la reconfiguración de sus dinámicas privadas de representación.

Figura 10. Ernesto Castillo (segundo a la izquierda) con sus primos en casa de sus abuelos paternos en Pacora, Lambayeque.



Fuente: fotografía proporcionada por Cromwell Castillo (derechos reservados).

Durante la investigación no recurrí a un formato fijo de visitas ni quise estandarizarlas; siempre busqué propiciar un espacio cómodo que nos permitiera desarrollar la entrevista a modo de conversación, esperando que esto favoreciera la selección de los familiares, siguiendo su propio ritmo. Cabe señalar, entonces, que el número de voces involucradas en el relato también influyó en la elaboración del álbum.

Durante las primeras visitas, trabajaba con un solo familiar, principalmente, la hermana o la madre, pero, debido a que la conversación tenía lugar en sus propios hogares, era frecuente el encuentro con otros familiares. Por ejemplo, Carmen Amaro y Carolina Huamán me esperaron junto a sus madres, Raida Córdor y Carmen Oyague; mientras Marly Anzualdo invitó a su padre, Félix Anzualdo, a participar del relato. En cada visita reiteré el objetivo y la dinámica del trabajo en los momentos en que fue requerido por las personas entrevistadas o cada vez que lo consideré necesario.

También fueron incorporándose otras voces luego de las primeras visitas a un solo familiar. Por ejemplo, en el caso de los familiares de Enrique Ortiz, primero conversé solo con su hermana Gisela, pero luego otra hermana y su madre participaron también del relato. Si bien no empleé en todos los casos la entrevista a profundidad que hice con Gisela, hermana y madre vieron juntas la selección de la primera

y se animaron a agregar más fotografías y a compartir anécdotas que querían incluir en el álbum de su hermano o hijo, lo que indica que estas historias personales también son historias familiares.

En los casos de entrevista con dos familiares al mismo tiempo, propuse dos opciones: que realizara cada uno su selección para luego agruparlas o hacer una selección conjunta. La primera fue la opción elegida en todos los casos. Así, incluí ambas selecciones y las incorporé para armar una sola. Presenté la agrupación final siempre a los familiares, quienes la aprobaron.

La cantidad de material fotográfico fue decisiva durante todo el proceso, ya que determinaba las posibilidades de selección de los familiares; en otras palabras, una mayor cantidad de fotografías ofrecía un mayor número de imágenes entre las cuales elegir. A mayor cantidad de material, mayor número de opciones para elegir. Por esta razón, el caso de Dora Oyague me parece particular, ya que sus familiares apenas cuentan con un pequeño archivo (Dora solo aparece físicamente en cinco fotografías). Esto se debe a que, de acuerdo con su prima hermana Carolina, Dora llevó sus álbumes fotográficos a la residencia de la universidad para hacer un collage⁷. Cuando Carolina y su madre se acercaron a la universidad a buscar las pertenencias de Dora luego de su desaparición no lograron encontrar estos álbumes. De acuerdo con su familia, Dora tenía pocos días de mudada a la residencia universitaria en La Cantuta cuando fue secuestrada. Decidió residir en el campus por motivos económicos, ya que debido a la recesión de la época (acababa de ocurrir el “paquetazo”) no podía seguir gastando en pasajes de su casa la universidad y viceversa.

El resto del archivo del que actualmente disponen está compuesto por fotografías de Carolina y su madre en distintos eventos de conmemoración, romerías, entre otros; fotos en las cuales siempre aparecen con un polo o cartel que incluye la foto más pública de Dora: la de su carnet universitario (figura 11)⁸.

7 Entrevista con Carolina Huamán Oyague, noviembre de 2010.

8 Incluso tienen una foto de este tipo en la que aparecen la señora Carmen con su hermano, el padre biológico de Dora.

Figura 11. Foto carnet de Dora Oyague.



Fuente: fotografía proporcionada por la familia de Dora Oyague.

Inicialmente, yo pensaba que ambas, su tía y prima, resolverían mi pedido incluyendo la totalidad de su archivo —es decir, las 5 fotos en las que aparece Dora— y algunas fotos de eventos significativos para ellas, sin embargo, eligieron solo cuatro. Aquí hay dos aspectos que considerar.

En primer lugar, la única fotografía no elegida fue aquella en la cual Dora aparece entre sus amigos en el campus de La Cantuta. No dieron mayores razones para su exclusión, pero considero que estas son emocionales: la ausencia de relación con los amigos de Dora, la presencia del recinto de donde fue secuestrada, un atuendo que no solía usar... aspectos que, para su familia, no la representan.

Tampoco eligieron como parte de la historia de vida de Dora las imágenes que consideran que la presentan como “víctima” o “desaparecida” en distintos circuitos de memoria, en cambio priorizaron otras representaciones de ella. Contrariamente lo hizo Carmen Amaro en la selección que realizó para su hermano (figura 12). A mi parecer, ella incluyó esta imagen con la intención de representar la desaparición de Armando como indisoluble de su historia de vida y la de su familia; esta foto es la última del álbum y representa un cierre o final de la narración.

En esta imagen aparece la fecha de desaparición de Armando, la cual pone, simbólicamente, “punto final” al álbum, es decir, a su historia de vida. Asimismo, la imagen fue captada en el memorial *El Ojo que llora*, de modo que la composición llama la atención tanto sobre la piedra en la cual fue escrito el nombre completo de Armando como sobre el reconocimiento público de lo ocurrido que implica la existencia de ese espacio. Esta foto, a mi parecer, representa también el compromiso de

los familiares en su proyecto de memoria y búsqueda de justicia; es una memoria de resistencia, una causa también a futuro.

Figura 12. Fotografía de la imagen más pública de Armando Amaro, elegida y proporcionada por su hermana Carmen.



Fuente: fotografía proporcionada por Carmen Amaro.

De una manera similar procedieron Gisela Ortiz y Norma Méndez puesto que eligieron las fotos más públicas de su hermano e hija, respectivamente, porque “fue así como se fueron”. La foto elegida por Gisela (figura 13) no está en un álbum, sino guardada, junto a otra similar, en un sobre con tarjetas de periodistas y otros contactos. Ella las mantiene allí para tener un acceso más fácil y poder mostrar, principalmente a medios de comunicación, aunque también a otras entidades, la apariencia de su hermano en el momento de su desaparición. “Así se fue, con esas zapatillas lo encontramos”, afirma Gisela. Además, esta foto, en tal

contexto, demuestra la existencia de quien desapareció⁹. Un familiar de Ernesto también eligió su foto más pública. Como podemos apreciar, ellos incluyeron la foto original, la cual posteriormente recorrerían diferentes circuitos de memoria a lo largo de los años¹⁰.

Figura 13. Enrique en el campus de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta, días antes de su desaparición en 1992. Es una de las fotos que Gisela Ortiz ha mostrado más a periodistas y abogados.



Fuente: fotografía proporcionada por Gisela Ortiz.

9 Entrevista con Gisela Ortiz, 15 de mayo de 2010.

10 La fotografía de Ernesto (figura 15) es una ampliación de la fotografía original que está enmarcada.

Figura 14. Melissa en las oficinas de Cambio. Esta imagen apareció en la edición especial en memoria de Melissa días después del atentado en el cual falleció. Esta figuraba junto a su foto de carnet de trabajo, que es la imagen de mayor circulación.



Fuente: publicación proporcionada por Norma Méndez.

Figura 15. Ernesto en la sala de su casa en una de sus últimas fotografías. Esta imagen es la que más se utiliza en eventos y ha tenido diversas ediciones (pines, polos, entre otros).



Fuente: fotografía proporcionada por Cromwell Castillo (derechos reservados).

La inclusión de la foto más pública constituye un mecanismo simbólico de lucha, ya que representa un puente que articula el tiempo pasado y el tiempo presente y futuro; articula la historia de vida del joven y el compromiso de sus familiares con sus propios proyectos de justicia y memoria. De esta manera, las memorias familiares, básicamente privadas, ingresan al ámbito de lo público (circuitos de memoria) y adquieren sentido político cuando sus narrativas son representadas o puestas en escena, cuando se confrontan con otras miradas sobre nuestro pasado reciente, cuando buscan el reconocimiento público de sus familiares como “víctimas” o sujetos de reparación. Dicho sentido está circunscrito en un marco de acción que analizaré en la siguiente sección.

Llamo “circuitos de memoria” a aquellos ámbitos de acción que los propios familiares, a lo largo de los años, han ido construyendo para recordar y reivindicar a sus seres queridos, alrededor de su versión y experiencia de la violencia. Tales circuitos se han reforzado, a su vez, por la participación de otros agentes como organismos de derechos humanos, académicos, colectivos de artistas y fotógrafos, entre otros; los circuitos han generado y siguen generando opiniones y acciones diversas en la esfera pública.

Estos circuitos consisten en una serie de eventos que se celebran de manera regular desde hace varios años. Estos eventos involucran distintas actividades que, aun respondiendo a fines diversos, están relacionadas con la construcción y fortalecimiento de la memoria sobre la época de violencia peruana (1980-2000, de acuerdo con el Informe Final de la CVR). Estos han tenido mayor convocatoria y visibilidad en los últimos años, gracias a las plataformas virtuales y las constantes acciones de las organizaciones de derechos humanos. Además de la visibilidad que otorga la performatividad de estas manifestaciones, debemos tener en cuenta que los temas relacionados con la memoria y los derechos humanos han devenido un campo de argumentación política a escala local y global.

Entre tales eventos destacan las romerías en cementerios y lugares de memoria, las marchas, plantones y vigilias realizadas en espacios públicos abiertos o con la finalidad de llegar a un edificio público determinado (Palacio de Justicia, Congreso de la República, entre otros), y los conversatorios en espacios académicos como universidades o instituciones varias.

Las romerías, celebradas durante los aniversarios de desapariciones y asesinatos o en fechas significativas y alusivas como el Día de los Muertos (1 de noviembre), son actos conmemorativos que implican un desplazamiento hacia el lugar que representa la presencia o “morada” del desaparecido, como una tumba, placa conmemorativa o lugar de memoria¹¹. Durante las romerías, familiares y amigos llevan consigo flores, ofrendas y fotografías del estudiante desaparecido, ya sea en pancartas o en carteles pequeños que van colgados del cuello. Estas fotos se constituyen, de esta manera, como las más públicas de los estudiantes y muestran cómo lucían antes de su desaparición.

La conmemoración pública de las víctimas implica la puesta en escena del recuerdo y dolor de sus familiares, a partir de ellos se hacen visibles los ausentes y se denuncia su muerte. En estos eventos, las denuncias individuales se trasladan al reclamo colectivo, lo que les aporta una clara especificidad: la problemática se instala explícitamente en el espacio público (Camelli y Luchetti 2009).

Asimismo, mediante estos eventos la experiencia subjetiva, individual y colectiva del duelo que enfrenta este conjunto de personas es escenificada. Por eso también la importancia de la apropiación e institucionalización de ciertas fechas en el año, ya que estas sirven de marco performativo para las agendas de memoria.

Además de la pérdida de un hijo, hija, hermano o hermana, cabe tener en cuenta que los familiares no vivieron oportunamente el duelo propio de la pérdida de un ser querido, lo que implica su despedida final mediante la sepultura de su cuerpo, así como la expresión misma del dolor por la pérdida, de manera compartida con otros miembros de la familia, amigos y conocidos del difunto.

Por esta razón, los actos públicos de conmemoración de las víctimas son espacios para el duelo compartido con otros familiares de víctimas, así como con otros agentes identificados y solidarios con estas familias, lo cual los acerca a la dimensión colectiva del proceso de duelo, que favorece la experiencia de dolor compartido y la expresión de las emociones

11 De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (23º Edición), una romería es un viaje o peregrinación hecho a un santuario, especialmente por devoción. A veces no es necesario que sea todo un viaje, sino que la fiesta dure todo un día, una mañana o una tarde.

en grupo. En estos actos, además, tiene lugar un trabajo conjunto de memoria, el cual es llevado a cabo mediante el nombramiento de cada una de las víctimas por todos los asistentes, así como por medio del ambiente de solidaridad generado.

Retomando el caso de Dora, cabe señalar que Carolina Huamán Oyague y su madre mantienen un perfil más bajo en lo que respecta a su aparición pública que Gisela Ortiz o Raida Cóndor, quienes están presentes siempre como portavoces de los familiares del caso La Cantuta y, casi siempre, por extensión, de todos los peruanos desaparecidos. Por esta razón, quizá, la representación de su vida pública alrededor de Dora no haya sido incluida. La señora Carmen y su hija Carolina son cuidadosas en su participación. Asimismo, una de las fotos que conforman el álbum de Dora es la edición de otra más amplia, a pedido expreso de Carolina, porque no quería “exponer” a otros familiares de Dora (figura 4).

Las desapariciones de Enrique, Ernesto, Armando, Dora, Melissa y Kenneth cambiaron drásticamente la dinámica familiar en sus hogares, marcando un quiebre doloroso en su historia. Estas familias no volvieron a ser iguales, pues sus seres queridos desaparecidos y ellas mismas se convirtieron en “víctimas” para la sociedad peruana y para su historia, así, han debido afrontar, en adelante, las implicaciones que dicha condición trae consigo, lo que las ha obligado a generar diversas estrategias para afrontar tales cambios. En ese sentido, destaco nuevamente que la selección de las fotos más públicas hace evidente este quiebre en su historia y, a la vez, es el nexo entre los recuerdos sobre la historia individual de cada joven y los compromisos, presentes y futuros, de memoria, justicia y reparación de las familias.

También considero importante llamar la atención sobre el aspecto más emocional de este trabajo, el cual fue intenso y demandante. Todos los familiares con quienes conversé transmitían distintas emociones cuando me mostraban las fotografías, describiendo lo que veían en cada una de esas imágenes, recordando lo que había pasado ese día y en ese lugar, llamando la atención sobre un detalle, un gesto, un atuendo, un juguete, una habitación, una mascota, contando una anécdota que les pareciera graciosa o cómo se llevaba a cabo una tradición familiar cuando eran niños... en fin, reviviendo el momento.

Cada familia tuvo su propio duelo, su propia manera de asimilar lo sucedido; igualmente, cada una tiene su forma de recordar. Algunos lloraban porque al revivir, extrañan; porque pensaban en los responsables de la muerte de sus hijos o hijas, hermanos o hermanas; lloraban con pena, con amargura, unos más que otros. Las fotografías evocan las historias y recuerdos alrededor del estudiante, contienen aspectos de su vida, pero también reafirman su ausencia, es decir, dan la certeza de su existencia pero también de su muerte.

También estaban quienes reían al ver alguna mueca o la moda de la época. Las madres siempre tenían esa sonrisa orgullosa en el rostro cuando me mostraban las fotos de graduación de colegio, del partido con la camiseta del equipo, o cuando me contaban acerca de logros y cualidades. Una sonrisa igual a la de nuestras madres cuando cuentan a familiares y amigos algún logro o mérito nuestro. En lo personal, el trabajo fue más difícil con las madres, ¿será por ese vínculo que todos identificamos como natural e indisoluble entre madres e hijos? ¿Será porque los padres no deberían enterrar a sus hijos? No logro explicarlo con claridad.

A la vez, mi presencia, posicionamiento¹², y la investigación misma generaron todas las situaciones de trabajo, lo cual planteó retos no solo de corte metodológico, sino ético. Por un lado, estaba el temor al rechazo de la propuesta por parte de los familiares, y, por otro, el que yo misma cayera, por devenires propios de la investigación, en la instrumentalización de sus experiencias. Traté cada historia con el mayor respeto, por ello, la gratitud de algunos de los familiares por el trabajo realizado ha sido una de las mayores recompensas de esta labor.

Mi acercamiento a estas familias, desde mi posición de investigadora, partía de la categoría de “víctima”. Sin embargo, con el transcurso de la investigación, redescubrir a Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth en su humanidad fue transformando también mi propia

12 El posicionamiento (Ferguson y Gupta 1997) puede entenderse como la mirada desde la cual el investigador hace trabajo de campo y construye su campo de investigación. El posicionamiento se sustenta sobre la base de un cuerpo teórico adecuado en negociación constante con otras metodologías y con los discursos de los sujetos de estudio entendidos como interlocutores. Entonces, hay una suerte de hibridez entre diferentes miradas igualmente válidas y relevantes.

valoración. Mi acercamiento a la historia íntima que los familiares compartieron conmigo me permitió ver a estos chicos como el hijo, la hija, el hermano o la hermana que alguna vez fueron y que ahora hacen falta.

Esta suerte de (re)encuentro también tuvo lugar con sus hermanas y madres, quienes no solo me abrieron sus archivos fotográficos para mostrarme las historias de sus seres queridos, sino también me dejaron conocer gran parte de sus propias historias personales y cómo estas fueron cambiando —y transformándose en un compromiso de lucha— a raíz de los eventos de desaparición. En este sentido, el trabajo permitió también un espacio en el cual los familiares pudieran repasar su historia y mirarse como tales, es decir, mirarse también como Gisela, Gabriela y Milagros Ortiz, Magna Perea, Carmen Páez, Cromwell Castillo, Raida Córdor, Carmen Amaro, Norma Méndez, Carmen Oyague, Carolina Huamán, Félix y Marly Anzualdo.

La presente propuesta nos invita precisamente a realizar este redescubrimiento, partir de lo cotidiano para quebrar el anonimato y lejanía de las personas que identificamos como “víctimas”; ingresar y conocer, por medio del álbum, esa historia más allá del discurso público y de las agendas políticas.

Cabe reflexionar, también, sobre cómo el género moldea las memorias, ya que la participación mayoritariamente femenina en esta propuesta es un elemento más que enmarca estas selecciones. Durante las visitas realizadas, los varones estuvieron al margen de la investigación, mientras las mujeres asumían la voz principal en el relato de la historia familiar; un protagonismo en el hogar que se traslada luego fuera del mismo. Si bien he visto a padres y hermanos tomando la palabra en diferentes circuitos de memoria, la participación masculina que he presenciado ha sido básicamente la del acompañamiento y apoyo a las voceras principales.

¿Por qué los familiares varones no tienen una mayor participación? Me parece que la respuesta está en que la tradición hizo de la mujer el eje de la familia. Frente a la violencia, no solo siguió siendo el eje de una familia fragmentada, sino que resignificó su rol en la resistencia, en la búsqueda de sus seres queridos y en su activismo fuera del ámbito privado; en el cual, a la vez, tenía lugar un proceso de adaptación o cambio en función de las nuevas circunstancias (es decir, la desaparición del familiar).

Jelin (2002) considera que no es accidental que las organizaciones de familiares de víctimas sean principalmente lideradas por mujeres. El carácter de género de estas agrupaciones y sus movilizaciones también se manifiesta en los usos de algunos íconos y actividades rituales, de los cuales forman parte también las fotografías familiares; tal y como ocurre en los circuitos de memoria antes descritos.

Con los años, la participación de las mujeres en estos ámbitos se ha institucionalizado e instalado en el imaginario colectivo como ejemplo de tenacidad, valentía y determinación. Lo masculino, en cambio, ha estado relacionado tradicionalmente con la arena de lo público y de lo político. Quizá por esta razón su presencia no resulta tan notoria en relación con la participación de la mujer.

Este protagonismo femenino marca, entonces, el ingreso de lo tradicionalmente considerado como privado al ámbito de lo público, pues las mujeres, guardianas privadas del hogar y la memoria familiar, devienen el rostro público de la búsqueda de justicia para sus seres queridos.

3. MEMORIAS SOBRE EL (Y EN) CONFLICTO

Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes.

No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total.

(Huysen 2009, 15)

Para continuar el análisis, cabe considerar el contexto temporal en el cual he pedido a los familiares hacer la selección de fotografías, teniendo en mente la cuestión acerca de cómo habría sido la selección en un momento distinto al de ahora. Por ejemplo, si se hubiera dado en momentos más cercanos a los eventos de la desaparición o diez años después, ¿cómo habría sido representado cada estudiante? ¿Se habrían seleccionado las mismas fotografías? ¿Habrían compartido las mismas anécdotas?

La respuesta a estas preguntas no podemos saberla, sin embargo, resulta igualmente importante no perder de vista el momento particular en el cual se ha desarrollado esta propuesta: la coyuntura actual y reciente del país, y el tiempo transcurrido (entre 23 y 26 años); además de otros factores relevantes como el proceso reflexivo de los propios familiares, sus heridas cerradas o aún abiertas, su resignación o su decisión de mantenerse en “pie de lucha”, puesto que todos los anteriores son elementos que intervinieron en la selección y que, de una manera u otra, pueden intervenir en el modo de recordar y de relacionarse con la fotografía y con lo que en ella está representado.

Resulta igualmente importante no perder de vista el marco político y social en el cual los familiares realizaron su proceso reflexivo. Este marco refiere las condiciones sociales y políticas que enfrentaron y manejaron los familiares de víctimas en el Perú, principalmente luego del conflicto, y en las cuales, a su vez, elaboraron estrategias de acción y representación diversas, tanto discursivas como visuales, en la esfera pública. Tales estrategias responden también a cómo fueron configurando sus agendas políticas de reparación y búsqueda de justicia.

Las llamadas “luchas sobre las memorias”, es decir, los conflictos alrededor del sentido del pasado, hacen evidentes los resquebrajamiento de nuestra sociedad luego de la violencia y dibujan, a su vez, el marco político y discursivo en el cual todos sus actores directos e indirectos se desenvuelven. De igual manera, estas batallas por la memoria constituyen un factor crucial en el proceso de construcción democrática, así como en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas; tanto para quienes vivieron el período de violencia como para las generaciones siguientes, que solo tendrán conocimiento de lo sucedido de forma indirecta (Hershberg como se citado en Degregori, 2003).

Reconocer las memorias como objeto de disputa y batalla enfatiza el papel, activo y productor de sentido, de los participantes de esas luchas, quienes están, a su vez, enmarcados en relaciones de poder. Como señala Félix Reátegui, la memoria es:

[...] una representación social compartida que no es solamente un conjunto de contenidos —de enunciados con pretensiones de verdad sobre el pasado violento o represivo—, sino también, y fundamentalmente, una fuente de crítica y deslegitimación de

ciertas prácticas sociales precedentes —cierto tipo de relaciones entre Estado y sociedad; cierta forma de encarar la lucha política; ciertos hábitos y retóricas que determinan la relación entre las diversas clases sociales y conglomerados étnicos de la nación— y, naturalmente, una demanda de transformación de dichas prácticas (2006, 194).

En este sentido, la memoria es el producto de procesos deliberados de selección y ordenamiento de los hechos. Tales procesos son llevados a cabo con el objetivo de generar un relato coherente en función de ciertos intereses, valores y de una forma de entender las políticas que debe asumir el Estado para superar los daños generados por el conflicto en cuestión (Barrantes y Peña, 2006). En este marco las víctimas de la violencia y sus familiares manifiestan sus propias memorias y experiencias sobre esta época.

Cabe mencionar que las memorias y experiencias de los familiares alrededor del conflicto armado interno no son las únicas, por supuesto, aquellas coexisten con las de militares, policías, civiles e incluso terroristas. Por lo cual, resulta igualmente relevante generar propuestas e iniciativas para profundizar y reflexionar sobre estas memorias.

La política de reparación propuesta por la CVR establece que solo aquellas personas que hayan sufrido algún atentado contra sus derechos humanos y no hayan participado en grupos ni actividades subversivas serán consideradas como “víctimas”. Esta premisa “obliga” a los familiares de víctimas a comprobar la inocencia de sus seres queridos durante el conflicto, para ser considerados sujetos de reparación del Estado y la opinión pública. El marco, entonces, también está definido por la posibilidad de ser considerado beneficiario de reparación; incluso, si los familiares no se adscriben a esta condición, podrían llegar a ser calificados como terroristas.

Por ello, las denuncias de los familiares al Estado peruano involucran no solo la identificación y sanción de los responsables de las desapariciones de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth, sino también la aclaración de que estos no tuvieron participación ni vinculación alguna con agentes subversivos. Dicha aclaración constituye un instrumento de reivindicación para cada uno de estos jóvenes, así como para sus familias, quedando registro de ello en las sentencias finales.

3.1 Silencios: lo que no se (quiere) representa(r)

Tzevan Todorov propone, por un lado, que la memoria y el olvido no son asuntos opuestos, que la conservación y supresión se encuentran en constante interacción: “[...] la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. [...] Conservar sin elegir no es una tarea de la memoria” (2000, 16).

Por otro lado, plantea que tanto la recuperación del pasado como su posterior utilización son procesos distintos, cada uno con sus propias características y paradojas.

Como la memoria es una selección, ha sido preciso *escoger entre todas las informaciones recibidas*, en nombre de ciertos criterios; y esos criterios, hayan sido o no conscientes, servirán también, con toda probabilidad, *para orientar la utilización que haremos del pasado* (Todorov 2000, 17, énfasis agregado).

En este sentido, la memoria es lo que se recuerda y lo que no se recuerda, lo que se dice y lo que no se dice; es un proceso de selección y decisión.

Los álbumes elaborados con los familiares en la investigación incluyen todo aquello que ellos han deseado presentar sobre su ser querido. En esta representación, el activismo político de estos jóvenes no se hace evidente ni es considerado un tema relevante. Sin embargo, hacer visible la militancia y/o activismo político de las personas desaparecidas es también importante para su reconocimiento y humanización. En referencia a las desapariciones durante la dictadura Argentina, Pilar Calveiro señala:

Los desaparecidos eran, en su inmensa mayoría, militantes. Negar esto, negarles esa condición es otra de las formas de ejercicio de la amnesia, es una manera más de desaparecerlos, ahora en sentido político. La corrección o incorrección de sus concepciones políticas es otra cuestión, pero lo cierto es que el fenómeno de los desaparecidos no es el de la masacre de “víctimas inocentes”, sino el del asesinato y el intento de desaparición y desintegración total de una forma de resistencia y oposición (2004, 102).

El hecho que los familiares no incluyan este aspecto en los álbumes de las vidas de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth

puede deberse a factores diversos —al parecer principalmente personales y políticos— sobre los cuales, respetando su libre elección y participación en este trabajo, no indagué durante las entrevistas. Sin embargo, es posible esbozar algunas razones relacionadas con las disputas por el sentido del pasado reciente, las cuales constituyen el marco político y social en el cual los familiares actúan, lo que influyó, por ende, sus selecciones fotográficas.

Comparando las agrupaciones de víctimas de la violencia peruanas y colombianas, Heeder Soto reflexiona lo siguiente:

Algunas de las organizaciones de víctimas en Colombia, a diferencia de las peruanas, se identifican con una orientación política partidaria de izquierda. Esto podría ser porque en Colombia hay un alto porcentaje de víctimas del Estado. En el caso peruano no conozco ninguna organización de afectados que tenga una orientación política partidaria; tal vez porque *los peruanos tenemos una percepción negativa de lo “político” y lo satanizamos como “malo para los objetivos sociales”*. Esto desvía las orientaciones de reivindicación que podrían conseguirse por la vía política. Sin embargo, algunas organizaciones son de interés para los políticos solo en épocas electorales. El resto del tiempo, las organizaciones buscan algún tipo de participación o incidencia para recibir apoyo en sus agendas y objetivos (2012, s.p., énfasis agregado).

Recordemos que el discurso de la “memoria salvadora”, aquella que representa la gesta pacificadora que lideraron Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos, buscó aislar la participación ciudadana de las víctimas en el tratamiento de la memoria y contribuyó a instalar el imaginario alrededor de la izquierda que la considera casi un sinónimo de terrorismo. En dicha gesta además “[...] la encarnación del mal no eran solo Sendero Luminoso y el MRTA, sino todos aquellos que discreparan con la versión oficial sobre lo ocurrido en esos años” (Degregori 2004, 76). Según esta memoria, Fujimori, respaldado por las fuerzas armadas, fue el único responsable en la derrota estratégica de PCP-Sendero Luminoso¹³.

13 Como contraparte de esta “memoria salvadora”, existen una o varias “memorias por la reconciliación” que cuestionan el discurso de la “memoria salvadora”. Entre sus principales voceros están los organismos de derechos humanos y

Como ya he señalado, junto a estas condiciones, está la concepción de “víctima”, exclusivamente, como aquella persona que no ha tenido participación de ningún tipo en algún grupo subversivo. La exigencia de demostrar la inocencia de las “víctimas”, para que puedan ser consideradas sujetos de reparación y reconocimiento público, obliga a eliminar cualquier sospecha o duda sobre su pasado político. En consecuencia, los familiares construyen la imagen de una “víctima apolítica” para asegurar el reconocimiento de estos jóvenes como inocentes; despolitizándolos, no obstante, mediante un acto sumamente político.

Asimismo, la selección de las imágenes hecha por sus familiares, así como los aspectos incluidos por estos en las narrativas visuales sobre las vidas de Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth implica también un “mostrar hacer y ser” (Schechner 2000). Es en este sentido que Diana Taylor analiza la protesta de las Madres de la Plaza de Mayo, cuyas manifestaciones se enfocan simbólicamente (caminar lento, uso de pañuelos blancos y de un espacio público inicialmente restringido) en el trauma que prevalece por la desaparición de sus seres queridos. Para la autora:

El movimiento de las Madres ha sido brillante porque *aceptó la lógica del cuerpo-estatal patriarcal y, simultáneamente, revirtiéndolo para mostrar todas sus contradicciones*. Las mujeres proclamaban estar haciendo solo aquello que se supone tenían la obligación de hacer —cuidar y buscar a sus hijos—. Pero ¿qué pasa cuando estas “buenas” madres, en virtud de esa misma responsabilidad sobre sus hijos, se ven forzadas a salir a buscarlos fuera del hogar y confrontar a los poderes? —¿Dejan de ser madres? ¿O dejan de ser a-políticas?—. Este espectáculo remarca las fisuras en la lógica del Estado (2011, s. p., énfasis agregado).

Para lograr su objetivo, las Madres reafirman su posición o condición de madre, en su sentido más tradicional; un rol que el Estado y la sociedad

el periodismo de oposición, junto con algunos gremios profesionales, sectores progresistas del espectro político, la iglesia, organizaciones de víctimas y algunos medios de comunicación. Esta(s) memoria(s) reconoce(n) y denuncia(n), además, las responsabilidades de los miembros de las fuerzas armadas y los gobiernos de Fernando Belaunde, Alan García y Alberto Fujimori en violaciones sistemáticas y generalizadas a los derechos humanos.

espera de ellas. Los familiares peruanos, sin embargo, se encuentran en una posición que les exige comprobar que sus víctimas son inocentes para ser consideradas como tales ante el Estado y la sociedad, lo cual conlleva el reconocimiento de sus derechos a reparación.

La conjugación de estos factores, junto con la percepción negativa sobre “lo político”, puede haber generado este silencio sobre la actividad y filiación política de las víctimas; principalmente entre aquellas víctimas jóvenes —como Enrique, Ernesto, Armando, Melissa, Dora y Kenneth—, cuya edad e incluso su condición de estudiantes fueron considerados como un factor más de sospecha en el “identikit del subversivo” durante la década de los noventa (Degregori 2003). Asimismo, si bien no mencionaron de manera concreta la militancia del joven durante las entrevistas, sí enfatizaban su conciencia social; un valor que puede considerarse como menos “comprometedor” y que, a diferencia de la militancia, no genera sospecha.

La responsabilidad y conciencia social que, de acuerdo con sus familiares, los caracterizaba me lleva a preguntarme si ellos, junto con el numeroso grupo de jóvenes desaparecidos y asesinados en la misma época, conformarían una clase política actual, una clase que pudo haber delineado su propia izquierda.

Podemos identificar, entonces, la presencia de dos activismos políticos en escena: el de los familiares y el de sus víctimas. Los primeros han sido perfilados, a lo largo del tiempo, como figuras públicas y líderes de opinión con una agenda política de reivindicación y reparación claramente definida. Sin embargo, estos han tenido que perfilar a los segundos como individuos “apolíticos” para reafirmar su inocencia frente al Estado y a la sociedad, así como para asegurar su reconocimiento y reivindicación. El álbum entonces permitió, de alguna manera, visualizar y relatar también aquello que se silencia, ya que incluso aquello que no se dice comunica algo.

REFLEXIONES FINALES

Por medio de esta de investigación busqué rescatar el valor testimonial y potencial de las fotos familiares para reconocer al individuo detrás de la “víctima”, es decir, para comprenderlo con una historia personal y familiar. Este tipo de metodología me parece importante, por un lado, porque involucra la participación-acción directa de los familiares en su

aplicación; por otro, porque la selección permite representar en imágenes no solo una historia, sino aquello considerado como más distintivo de ella para un grupo de personas en particular.

Las selecciones fotográficas hacen visible la lectura que hacen los familiares de estas imágenes en sus ámbitos domésticos, mirando a Enrique, Ernesto, Armando, Dora, Melissa y Kenneth (e incluso a ellos mismos) como hijos, hijas, hermanos o hermanas y no únicamente como “víctimas”. Así, la historia familiar es rescatada frente a la historia violenta, de modo que construye una suerte de microhistorias familiares, mediante las cuales acontece un proceso de humanización.

El (re)acercamiento de los familiares a sus fotografías para (re) mirarlas y (re)ordenarlas con miras a contar una historia puede ayudar en el proceso de sanación. De hecho, la dinámica generada por la construcción de los álbumes hace de la investigación en sí una suerte de espacio de sanación, el cual pone en escena a quienes ya no están entre nosotros. Es la familia quien hace la puesta en escena con su selección y decisiones sobre qué mostrar y qué no; es ella la que ordena las fotos y les otorga significado, construyendo, así, una narrativa.

Como señalé previamente, el momento en que se realizó esta investigación fue crucial. Por un lado, porque no sabremos qué fotografías se habrían seleccionado o qué memoria habría sido puesta en escena si el trabajo hubiera sido realizado en cualquier otro momento o contexto distinto al actual. Por otro lado, porque las decisiones de los familiares alrededor de qué fotografías seleccionar estuvieron delineadas por contextos sociales y políticos previos, marcados por las batallas por la memoria, lo que ha ocasionado que la familia deba enfrentar diversas categorizaciones y estigmas, así como descalificación en su participación en el debate público sobre el conflicto.

Si bien esta investigación busca generar un espacio diferente de representación y reflexión para pensar a las víctimas del conflicto peruano, puede convertirse —sin haber sido esa la intención inicial— también en una herramienta de reivindicación para los familiares: los familiares han tenido que construir un personaje a quien van a defender y en el ejercicio de esta defensa silencian (o resignifican) muchas cosas.

La organización del álbum, entonces, no es neutral y, de hecho, responde una narrativa previamente construida, en la cual, como ya he dicho, no se incluye la militancia de los jóvenes. Así, la familia construye

un relato en el que se siente en paz respecto al miembro desaparecido. Casi siempre la muerte lleva a una familia a elegir la mejor fotografía: esa es la que se enmarca. No obstante, esto no ocurre con quien desaparece; el proceso en ese caso es diferente.

Finalmente, cabe mencionar que la presente investigación se ubica en el campo de la antropología visual no solo por el trabajo con la fotografía familiar como lugar de investigación y metodología, sino porque busca explorar las posibilidades de este tipo de imágenes para diversificar las formas de expresar las memorias acerca de la violencia¹⁴. Así, propone una reflexión sobre nuestro pasado reciente a partir de imágenes que parecieran tener un valor y un uso exclusivamente privado, es decir, sin un significado fuera del ámbito en el cual fueron producidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrantes, R. y Peña, J. (2006). Narrativas sobre el conflicto armado interno en el Perú: la memoria en el proceso político después de la CVR. En F. Reátegui (Ed.), *Transformaciones democráticas y memorias de la violencia en el Perú* (pp. 16-40). Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Broquetas, M. (2006). Fotografía y desaparecidos. Ponencia presentada en las *Segundas Jornadas sobre Fotografía. La fotografía y sus usos sociales*, Montevideo.
- Calveiro, P. (2004). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Editores Colihue.
- Camelli, E. y Luchetti, F. (2009). La eternidad de la mirada devuelta. Acerca de la representación de la desaparición y la construcción de memoria(s) en la posdictadura argentina. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 4, 7.

14 Por falta de espacio queda pendiente tratar diversos temas relacionados, entre los cuales destacan las revisiones alrededor de diferentes definiciones de víctima (más allá de la proporcionada por la CVR), y la tradición fotográfica peruana y sus legados, así como su rol en la preservación de las memorias en el Perú. Finalmente, queda pendiente la reflexión sobre el proceso por medio del cual las víctimas de la violencia son consideradas “mártires” de la lucha por la democracia contradiciendo, aparentemente, el carácter apolítico que se ha ido construyendo de ellas a lo largo de los años (sobre este último tema véase Sandoval 2002).

- Recuperado de s.p. <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=ArtesVisuales&page=07.ArtesVisuales.Camelli.Luchetti.htm&idautor=158,%20159#T1>
- Degregori, C. I. (Ed). (2003). *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ferguson, J. y Gupta, A. (1997). Discipline and Practice: “The Field” as Site, Method and Location in Anthropology. En J. Ferguson y A. Gupta (eds.), *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science* (pp. 1-46). Berkeley: University of California Press.
- Huysen, A. (2009). *Prólogo. Medios y memoria*. En C. Feld y J. Stites Mor. (Comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 15-24). Buenos aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Poole, D. y Rojas-Pérez, I. (2011). Fotografía y memoria en el Perú de posguerra. En G. Cánepa (Ed.), *Imaginación visual y cultura en el Perú* (pp. 263-303). Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Reátegui, F. (2006). Memoria histórica, política de la cultura y democracia en el Perú. En G. Cortés y V. Vich (Eds.), *Políticas culturales. Ensayos críticos* (pp. 177-211). Lima: IEP Ediciones e Instituto Nacional de Cultura.
- Sandoval, P. (2002). *El olvido está lleno de memoria. Juventud universitaria y violencia política en el Perú: la matanza de estudiantes de La Cantuta* (Tesis de pregrado). Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/cybertesis/1360/1/Sandoval_lp.pdf
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos aires: Libros del Rojas; Universidad de Buenos Aires.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Soto, H. (2012, enero 25). Colombia y Perú, caminos de la memoria. *NoticiasSer.pe*. Recuperado de <http://www.noticiasser.pe/25/01/2012/informe/colombia-y-peru-caminos-por-la-memoria>
- Taylor, D. (2001). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona, España: Paidós.
- Uceda, R. (2004). *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del Ejército Peruano*. Bogotá: Planeta.