



Anthropologica del Departamento de
Ciencias Sociales

ISSN: 0254-9212

anthropo@pucp.pe

Pontificia Universidad Católica del Perú
Perú

González, Olga

Testimonio y secretos de un pasado traumático: los 'tiempos del peligro' en el arte visual
de Sarhua

Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales, vol. XXXIII, núm. 34, 2015, pp. 89
-118

Pontificia Universidad Católica del Perú
San Miguel, Perú

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88639603005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Testimonio y secretos de un pasado traumático: los ‘tiempos del peligro’ en el arte visual de Sarhua

Olga González

Macalester College

RESUMEN

El presente artículo discute el destino que tienen algunas memorias peligrosas asociadas al “conflicto armado interno” en el Perú. Mi estudio se centra en las experiencias con la violencia política en la comunidad campesina de Sarhua y sus representaciones en la serie de tablas pintadas Piraq Causa (Quién es causante?). Un análisis detallado de este testimonio visual revela cuáles son las memorias peligrosas a las que se les ha negado representación. Sostengo que estos silencios y ausencias dan expresión a “huecos traumáticos” vinculados a la violencia fratricida y al apoyo inicial de la comunidad a Sendero Luminoso. Asimismo mantengo que la serie Piraq Causa refleja el secretismo magnificado que existía en la comunidad de Sarhua con respecto a aquellos eventos que acordaron de manera deliberada “recordar para olvidar”. Desde esa perspectiva, propongo que los vacíos percibidos en la narrativa pictórica provocan el desenmascaramiento de lo “secretamente familiar” en Sarhua. En esa medida, Piraq Causa desenmascara tanto como afirma el secretismo sobre las memorias traumáticas de la violencia política.

Palabras clave: arte, memoria, Perú, Sarhua, secretismo, testimonio, trauma, violencia

Recibido: noviembre 2014. Aprobado: enero 2015.

ANTHROPOLOGICA/AÑO XXXIII, N.º 34, 2015, pp. 89-118

Testimonio and secrecy in a traumatic past: The times of danger in the visual art of Sarhua

ABSTRACT

This article discusses the fate of dangerous memories of war associated with the “internal armed conflict” in Peru. It focuses on the Andean community of Sarhua in Ayacucho and their experiences with political violence as depicted in a collection of paintings, Piraq Causa (Who Is Still to Blame?). A close examination of this visual testimonio reveals that some dangerous memories have been denied representation. I suggest that these become silences and absences that give expression to a “traumatic gap”, which includes memories of fratricidal violence and the community’s initial endorsement of the Maoist Shining Path. I argue that Piraq Causa reflects the magnified secrecy around events that the community agreed to deliberately “remember to forget”. In so doing, I also propose that the perceived gaps in the pictorial narrative provoke the unmasking of what is “secretly familiar” in Sarhua. To that extent, Piraq Causa exposes as much as it affirms the secrecy around traumatic memories of war.

Keywords: art, memory, Peru, Sarhua, secrecy, testimonio, trauma, violence

El arte ha sido ampliamente utilizado como un medio para resistir los regímenes autoritarios y opresivos y para dar testimonio de las experiencias traumáticas de la guerra (Bilbija et al., 2005; Zeitlin Cooke y MacDowell, 2005; Agosín, 1989, 1996; Brett, 1986). En el Perú, la serie de veinticuatro pinturas bajo el título en quechua *Piraq Causa* (‘¿Quién es causante?’) es un ejemplo, entre muchos, de cómo se ha utilizado el arte para transmitir la experiencia de terror vivida y para denunciar las violaciones de derechos humanos durante el conflicto armado interno iniciado por el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso en contra del Estado peruano en 1980¹. De manera más específica, documenta los ‘tiempos de peligro’, frase comúnmente usada en la comunidad quechuahablante de Sarhua para referirse a los eventos de violencia que más los afectaron entre 1980 y 1983.

¹ Véase Degregori (1990), Gorriti Ellenbogen (1990) y Poole y Rénique (1992) para información adicional sobre los orígenes e historia temprana de Sendero Luminoso

El énfasis que dan los artistas a la función de testigo y de demanda por justicia convierte a su trabajo en arte testimonial (Nolte Maldonado, 1991b). Por ende, *Pirag Causa* conlleva un sentido de urgencia y de inmediatez que obliga al espectador a solidarizarse². Como modo de contar la verdad, la colección contribuye a la expansión del archivo, incorporando otras memorias e historias que van más allá de los registros escritos y oficiales (Milton, 2009).

Pero en esta historia desde abajo, ¿qué recuerdos y los recuerdos de quiénes están siendo representados? ¿La guerra afectó a todos los sarhuinos por igual? ¿Acaso la guerra no contribuyó a crear antagonismo y conflicto entre los pobladores de Sarhua? ¿Acaso no daban los sarhuinos diferentes interpretaciones respecto de un mismo evento según su propia experiencia? ¿Era posible pensar en una memoria colectiva y común a través de *Pirag Causa* o era esta tan solo una ilusión? Es así que mi preocupación no se orienta tan solo a los eventos representados en *Pirag Causa*, sino también a aquellos que están ausentes de la narrativa pictórica. Sostengo que estas ausencias o silencios dan expresión a lo que Elizabeth Jelin (2012) considera un ‘huevo traumático’. En Sarhua, una de estas ausencias se relaciona con la violencia fratricida, esa dimensión íntima de las guerras civiles que convierte en blanco de la violencia a individuos que no son extraños, sino vecinos o miembros de una misma familia. Otra ausencia significativa se vincula con la relación ambivalente de la comunidad con Sendero Luminoso y su apoyo inicial al partido.

Los vacíos o huecos percibidos en *Pirag Causa* indican que este arte testimonial consiste en cómo ‘recordar para olvidar’ eventos controversiales que podrían ser calificados de vergonzosos o destructivos para la noción ideal de comunidad. Indudablemente, el ‘hacer memoria’ es también el ‘hacer silencio’ (Stern, 2004). El olvido, desde esta perspectiva, no es ausencia o vacío, sino «la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada» debido a una diversidad de circunstancias sociales y políticas (Jelin, 2012, p. 61).

Sin embargo, no todos los silencios son iguales y el olvido se puede manifestar de diferentes maneras —obliteraciones, vacíos, distorsiones, exageraciones, secretos, mentiras, y así sucesivamente—, aunque las distinciones entre estas categorías pueden ser a veces superficiales. De ahí que sostengo que las historias

² La definición de testimonio de los artistas coincide básicamente con las definiciones de John Beverly ([1989] 1996) y George Yúdice ([1991] 1996). Los artistas se presentan como testigos de una situación de opresión, como lo es la guerra, que requiere una denuncia inmediata. Sin embargo, en lugar de utilizar la primera persona para dar testimonio, usan un estilo más característico de las crónicas históricas.

‘silenciadas’ en *Piraa Causa* son secretos públicos, ese tipo de secreto compartido por todos pero que no puede ser verbalizado, de acuerdo con Michael Taussig (1999). En ese sentido, el secreto público consiste en saber qué es lo que no debe saberse y sirve como un disfraz que enmascara la amnesia social³.

Mi experiencia con la dinámica del secreto público se dio durante mi trabajo de campo en Sarhua entre 1996 y 1997. A medida que me sumergía en la vida de Sarhua, indagaba en las rumas de documentos y actas comunales, escuchaba las historias contadas una y otra vez y miraba más de cerca las tablas, me percaté de lo que no era compartido explícitamente, o no podía serlo, con los foráneos, incluidos los antropólogos. En mi fascinación con lo que estaba enmascarado, me involucré con lo que Taussig (1999) denomina un ‘drama de la revelación’, el desenmascaramiento de algo ‘secretamente familiar’. En secreto, mantengo que los recuerdos contenciosos y traumáticos se fortalecen y están al acecho, esperando el momento para el acto trasgresor de la revelación.

El énfasis que pongo en el proceso de desenmascaramiento no debe confundirse con una búsqueda de la verdad al estilo de la denuncia que desacredita en nombre de la objetividad, como en el caso del antropólogo David Stoll (1999) con relación a las inexactitudes que encontró en el testimonio de Rigoberta Menchú, la premio Nobel guatemalteca⁴. Al revelar los secretos de Sarhua, la idea no es exponer los ‘falsos recuerdos’⁵ o simplemente listar los eventos que se recuerdan y aquellos que se han ‘olvidado’, sino comprender cómo son recordados y olvidados estos eventos, y el sentido que les dan las diferentes personas en Sarhua. Tal como el historiador oral Alessandro Portelli deja en claro, «la subjetividad es igualmente un asunto de la historia, tanto como lo son los ‘hechos’ más visibles» (1991, p. 50)⁶. Mi énfasis en la revelación se vincula también con el significado de mi presencia como alguien que percibe el secreto y presiona para conocer su contenido, pero que también participa en el secretismo de Sarhua. Fue en el

³ Véase Mookherjee (2006), quien analiza la relación entre secreto y memoria en la experiencia de mujeres violadas durante la guerra de Bangladesh de 1971. Ponciano del Pino (2008) también sostiene en su investigación sobre la violencia política en la comunidad campesina de Uchuraccay que los silencios son memorias confinadas al secreto y no al olvido.

⁴ Véanse Menchú y Burgos-Debray (1996). Stoll (1999) identifica imprecisiones en el testimonio de Menchú, las razones políticas detrás de estas inexactitudes y lo que él considera la verdad ‘objetiva’. Arias (2001) ofrece una interesante compilación de fuentes primarias y ensayos que abordan la controversia generada por Stoll.

⁵ Portelli (1991) demuestra cómo las múltiples narrativas creadas alrededor de un evento en particular hacen que la investigación de la memoria o memorias del evento sea más relevante de lo que en realidad sucedió en términos históricos.

⁶ La traducción es mía.

encuentro intersubjetivo con otros que entendí la dinámica del secreto y la medida en la que el secreto impregnaba la vida en la Sarhua de la posguerra.

En Lima, ninguno de los estudiosos, comerciantes de arte o coleccionistas familiarizados con el trabajo de la ADAPS conocía la serie *Piraa Causa*. Pero en Sarhua tampoco nadie sabía de la serie. Mi presentación de la serie *Piraa Causa*⁷ —a través de reproducciones a color obtenidas de diapositivas— a sarhuinos que residían en el pueblo y las ciudades de Lima y Ayacucho los convirtió en un público nuevo e inesperado de espectadores. Esta metodología me permitió conocer una economía visual en la cual no todos los hechos están para ser visibilizados ni para circular en forma pictórica. Me impactó el contraste visual entre los eventos vinculados con dos hombres controversiales de Sarhua: Narciso Huicho, identificado con el inicio de la violencia política en Sarhua, y Justiniano Rojas, quien al unirse a los rangos de Sendero Luminoso - SL termina identificado con la intensificación de la violencia en la comunidad. Mientras el primero es percibido como el responsable de la violencia causada por un destacamento policial contrainsurgente denominado *sinchis*⁸, el segundo es culpado por someter a Sarhua a la dominación y violencia de Sendero Luminoso. Sin embargo, fue el misterio alrededor de la desaparición de Narciso, en contraste con la apertura de los sarhuinos para hablar de la muerte de Justiniano, lo que llamó mi atención respecto del secreto asociado a los ‘tiempos del peligro’ en Sarhua.

LOS ‘TIEMPOS DEL PELIGRO’ EN SARHUA

Sarhua es una comunidad quechuahablante ubicada a aproximadamente 3250 metros sobre el nivel del mar, con una población actual de 2985 habitantes⁹.

⁷ Realicé más de ochenta entrevistas que comprendieron un total de 199 personas. De estas entrevistas, 70% fueron entrevistas grupales —parejas, familias, amistades, estudiantes escolares— y 30% entrevistas individuales. El tipo de entrevista dependía del contexto y de la participación espontánea de algunas personas. La mayoría de entrevistas duraron dos horas; las más largas duraron cuatro horas. Aproximadamente 40% de entrevistas corresponde a mujeres y 60% a hombres. Mostrar las veinticuatro pinturas resultaba muy largo y afectaba el flujo natural y la riqueza de detalles propios en la narración de historias. Por lo tanto, seleccioné las doce pinturas que incluían los eventos considerados como más importantes de la época de la violencia por los sarhuinos. Los espectadores sabían que la colección consistía de veinticuatro pinturas, y podían ver aquellas que no se mostraban si me lo pedían. Después de contar las historias relacionadas con cada pintura, les leía la leyenda de la pintura respectiva. Las leyendas eran traducidas al quechua cuando era necesario.

⁸ En quechua, *sinchi* puede significar ‘valiente’ o ‘excesivo’.

⁹ Datos del Censo Nacional 2007 ejecutado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática - INEI.

La comunidad se dedica mayormente a la agricultura y el pastoreo¹⁰. Sarhua está al sur de Ayacucho, donde el apoyo a Sendero Luminoso fue mayor que en la zona norte. Al ser identificada como zona roja, el sur también sufrió una represión militar más dura. Algunos estudios etnográficos sobre las respuestas campesinas a la violencia política (Degregori, 1991; Berg, 1992; Coronel y Loayza, 1992; Isbell, 1992; Sánchez, 2007) demuestran que Sendero Luminoso se aprovechó hábilmente de los conflictos comunales preexistentes —rivalidades familiares, disputas por tierra entre comunidades vecinas, abigeato, corrupción de autoridades locales— además de la pobreza creciente, la falta de asistencia del Estado y una reforma agraria estancada. Pero no consideran en detalle casos como los de Sarhua, donde los campesinos no fueron actores pasivos sino activos que en algunos casos utilizaron el contexto de la guerra para lograr sus ambiciones individuales¹¹.

La década de 1970 en Sarhua estuvo marcada por un conflicto interno entre el comunero Narciso Huicho y algunos vecinos a los cuales expropió de sus tierras. El conflicto se agudizó cuando se apropió de un terreno comunal en 1979. Los sarhuinos asociaban a Narciso con la figura del gamonal, una especie de gran terrateniente, abusivo y explotador, que ejerció el poder político y económico sobre las poblaciones indígenas locales hasta la reforma agraria de 1968. Los documentos comunales indican que, para recuperar el terreno comunal, la comunidad organizó un levantamiento en mayo 1981 y votaron unánimemente por la expulsión de Narciso. Narciso denunció de terroristas a los comuneros que lideraron el levantamiento. El conflicto armado que había empezado hace exactamente un año, en mayo de 1980, no había afectado a Sarhua hasta que Narciso presentó su acusación.

El conflicto armado se convirtió en una realidad en Sarhua cuando los sinchis, acompañados de Narciso, llegaron a la comunidad el 30 de setiembre de 1981 para arrestar a los presuntos terroristas. En vez de arrestar solo a los cinco comuneros acusados por Narciso¹², se llevaron detenidas a quince personas, entre ellas a mujeres y a maestros de la escuela. Sin embargo, una investigación de derechos humanos esclareció que se trataba de un problema de tierras, y no de actos de terrorismo, con lo cual dejaron a los prisioneros en libertad en cuestión

¹⁰ Para información adicional sobre la estructura y organización de Sarhua, véanse Palomino Flores (1984) y González (2011).

¹¹ Véase La Serna (2012) para un análisis más matizado sobre las razones por las que los campesinos escogieron unirse o no a Sendero Luminoso.

¹² Oficio citatorio para la audiencia emitido por el Juzgado de Instrucción al juez de Paz de Sarhua, 27 de junio de 1981.

de veinticuatro horas¹³. A pesar de que Sarhua había sido absuelta de la acusación de terrorismo, el problema de Narciso se mantuvo hasta que un día, supuestamente en diciembre de 1981, él ‘desapareció’.

Sendero Luminoso no llegó a Sarhua hasta mediados de 1982, más tarde que a otras comunidades en la región. Para entonces, Sendero Luminoso tenía una fuerte base de apoyo en la región (CVR, 2003). Tal como lo hizo en la mayoría de comunidades campesinas, Sendero aprovechó conflictos comunales preexistentes en torno al creciente abigeato, las disputas vecinales por tierras y la corrupción de autoridades. Lo que es más importante, Sendero avaló las acciones comunales en contra de Narciso. La experiencia negativa con los sinchis hizo que los sarhuinos fueran más susceptibles al rechazo del Estado y el establecimiento de un nuevo orden moral propuesto por Sendero.

Sendero Luminoso declaró a Sarhua como zona liberada, destituyendo así a las autoridades burocráticas e instalando un Comité Popular de mujeres y varones sarhuinos. Justiniano Rojas se convirtió en el líder principal del Comité Popular. Él había sido uno de los más fuertes opositores a Narciso y uno de los cinco comuneros acusados de terrorismo. Aparentemente, Justiniano había estado involucrado en la ‘desaparición’ de Narciso.

Bajo el mando de Sendero, se organizaron escuelas populares de adoc-trinamiento. Algunos comuneros recibieron entrenamiento militar y algunos jóvenes se unieron al Ejército Guerrillero Popular. Como parte de la campaña de moralización de Sendero, el Comité Popular administró castigos públicos, por lo general azotes, a quienes maltrataban a sus esposas y a los pobladores que no obedecían las órdenes y no cumplían con sus responsabilidades. Los abigeos de comunidades vecinas también recibieron castigos y no faltaron algunos que fueron ejecutados. El creciente autoritarismo del Comité Popular, sobre todo de Justiniano, llevó a que algunos comuneros expresaran su descontento, por lo cual fueron acusados de soplones y castigados. La persistente oposición derivó en la ejecución de dos autoridades sarhuinas en noviembre de 1982. El ecónomo de la iglesia fue ejecutado por su renuencia a contribuir con ovejas y vacas de las cofradías de la comunidad para los militantes de Sendero. El alcalde fue ejecutado por corrupto. El evento fue un punto de inflexión. La ejecución provocó más disidencia y rechazo a Sendero.

¹³ El informe de 1981 de la Subcomisión de Derechos Humanos del Parlamento de la República demuestra el manejo irresponsable de los sinchis en la situación en Sarhua.

En enero de 1983, durante el gobierno del presidente Fernando Belaunde, se declaró el estado de emergencia en toda la región centro-sur, y la responsabilidad de la lucha contrainsurgente pasó a manos de las Fuerzas Armadas. Los militares llegaron a Sarhua en marzo de 1983. Aquellos que estaban directamente involucrados con Sendero huyeron a los cerros y dejaron al pueblo desprotegido. Los militares quemaron las casas de los líderes más importantes de Sendero, designaron al alcalde y al gobernador, y luego se retiraron sin arrestar a nadie. La comunidad terminó expresando su compromiso con el gobierno. Este fue el inicio del fin del control de Sendero Luminoso en Sarhua.

Después de que los militares se retiraron del pueblo, la comunidad capturó a Justiniano, el líder principal de Sendero Luminoso, y lo mató. Algunos militantes sarhuinos escaparon y nunca más regresaron al pueblo. Después de la muerte de Justiniano, la comunidad decidió comportarse de manera hospitalaria con los senderistas y los militares para evitar enfrentamientos con cualquiera de las dos partes. Esto significaba darles de comer si pasaban por la comunidad. Asimismo, decidieron evitar el uso de términos que pudieran comprometerlos, como por ejemplo la palabra *compañeros* para referirse a los senderistas. En abril de 1983, para protegerse de los militantes de Sendero, Sarhua buscó una alianza con las comunidades vecinas. Para garantizar el apoyo de los militares, Sarhua pidió a las Fuerzas Armadas que ratificaran la alianza. El conflicto armado estaba lejos de haber concluido en el Perú, pero en Sarhua el fin de los ‘tiempos de Justiniano’ parecía haber prevenido la intensificación de la violencia en la comunidad. Parte de esta historia sobre la violencia está representada en las pinturas de *Pirag Causa*.

PIRAQ CAUSA: MEMORIAS PINTADAS DE LOS ‘TIEMPOS DEL PELIGRO’

La serie *Pirag Causa* fue creada por un grupo de artistas ayacuchanos: Primitivo Evanán, Juan Walberto Quispe, Julián Ramos, Valeriana Vivanco, y Carmelón Berrocal, todos originalmente de la comunidad campesina de Sarhua pero residentes en Lima. El grupo se constituyó en Asociación de Artistas Populares de Sarhua - ADAPS a mediados de la década de 1970. *Pirag Causa* fue creado entre 1990 y 1992, antes de la captura del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán. *Pirag Causa* forma parte de una tendencia más amplia de las artes populares ayacuchanas en torno al tema de la violencia política¹⁴. La singularidad de la colección *Pirag*

¹⁴ Florentino Jiménez, un reconocido artista ayacuchano, y sus hijos iniciaron esta línea temática sobre la violencia política en 1984.

Causa es que se centra básicamente en Sarhua. Los artistas, activistas y otras personas familiarizadas con el arte ayacuchano —particularmente los retablos de comentario social¹⁵— nunca dejaban de mencionar que los artistas sarhuinos pintaban ‘solo Sarhua’. El fuerte énfasis puesto en la comunidad significaba que los artistas no representaban eventos de alcance nacional o temas conceptuales, como se puede apreciar en otros trabajos de arte ayacuchano sobre la violencia política.

Al mismo tiempo, el uso del arte popular como un medio para denunciar la violencia y condenar las violaciones en contra de los derechos humanos coloca a la serie *Pirag Causa* más allá de las fronteras locales, regionales y nacionales, y dentro de la comunidad global. La colección ha formado parte de una exposición en Costa Rica y de siete exposiciones en los Estados Unidos. El apoyo inicial para *Pirag Causa* provino de Peter Gaupp¹⁶, un periodista suizo y coleccionista de arte político que había estado trabajando en Costa Rica como corresponsal para Latinoamérica durante mi trabajo de campo. La colección fue mostrada en los Estados Unidos gracias al interés de Barbara Cervenka, profesora de arte en la Universidad de Siena Heights en Michigan y codirectora de la organización sin fines de lucro Con/Vida, que tiene a *Pirag Causa* entre sus colecciones¹⁷.

La colección aún no ha sido mostrada en el Perú. A principios de la década de 1990, cuando los artistas crearon *Pirag Causa*, la violencia en Lima se había intensificado y no ofrecía un ambiente seguro para los artistas. Sendero había entrado en su fase de ‘equilibrio estratégico’, ampliando su red en los asentamientos humanos, incrementando sus acciones violentas junto con las acciones militares y paramilitares. Atemorizados de que Sendero o la Policía —que realizaban constantes incursiones en los asentamientos humanos— pudieran encontrar los cuadros, los pintores optaron por mandar cada pintura fuera del país tan pronto como fue posible. Es solo recientemente, en el contexto de posconflicto y después de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y la apertura del Lugar de la Memoria, Tolerancia y la Inclusión Social, que los artistas y Con/Vida están contemplando el retorno de *Pirag Causa* al Perú.

Las pinturas de *Pirag Causa* forman parte de una nueva tradición artística comúnmente conocida como ‘tablas pintadas modernas’, en contraste con las

¹⁵ La etnografía de Ulfe (2011) examina las transformaciones en los retablos que representan la historia reciente de violencia política en Perú.

¹⁶ En 1993 Peter Gaupp publicó un ensayo sobre los efectos de la violencia política en la población campesina usando las imágenes de *Pirag Causa*.

¹⁷ Véase <https://www.facebook.com/AyacuchoTheTimesOfDangerExhibit> para información adicional sobre la exposición más reciente.

tablas pintadas tradicionales, que representan la genealogía familiar, práctica singular en Sarhua, y que son su fuente de inspiración. Con el tiempo, sin embargo, tanto la antigua tradición del pueblo como la nueva tradición creada en Lima se han integrado en el inconfundible estilo de la pintura sarhuina¹⁸. Este arte, también conocido como *qellca* —palabra quechua que significa tanto dibujar como escribir—, ha sido asociado por su estilo con la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, que data de 1615. Sin embargo, no puede desestimarse su semejanza con los murales de las iglesias católicas. Lo interesante es que las tablas genealógicas tradicionales no están hechas para ser exhibidas públicamente. También se les conoce como *alza-techos*, porque son colocadas entre las vigas de los techos inclinados de las casas y resaltan por su función ritual. Estas se hacen para la bendición de una casa. Uno o más compadres entregan al nuevo dueño de la casa una *qellca* como regalo y como símbolo de su compromiso con la relación de reciprocidad. El número de *qellcas* que tiene un sarhuino representa el tamaño de su red de relaciones de reciprocidad.

Las tablas pintadas tradicionales están hechas de listones de madera de aproximadamente dos metros y medio de largo y treinta centímetros de ancho. Estas pertenecen a la habitación donde la familia almacena sus productos, herramientas, ropa y otros objetos de valor, lejos de la mirada de cualquier visitante. Las tablas tradicionales representan la genealogía del dueño de casa, incluyendo tres o cuatro generaciones. Este tipo de tabla está dividida en ocho a diez campos independientes, distribuidos verticalmente y divididos por franjas con diseños geométricos o en forma de flores nativas. Hay un orden preferencial que va de abajo hacia arriba. Empieza con la dedicación del compadre, que va acompañada por la imagen de uno de los santos patronos de Sarhua. En el siguiente campo están representados los dueños de casa, y en los campos restantes se incluye a los otros parientes en orden de importancia. En el campo ubicado en la parte superior, existe siempre una representación de las deidades andinas, por lo general los Apus o montañas, el Sol y la Luna.

Todos los personajes están representados desempeñando sus actividades características. Estas deben ser consideradas conductas socialmente aceptadas y prescritas en la comunidad. Las tablas son normativas y buscan fomentar el buen comportamiento. Muchos dicen que el miedo a ser retratados negativamente frena el ‘mal comportamiento’ de las personas. A la misma vez, las reglas de reciprocidad impiden que el donante del regalo incluya representaciones negativas de cualquier miembro de la familia del dueño de casa.

¹⁸ El estudio de Nolte (1991a) examina la amplia producción artística de la ADAPS

En términos estilísticos, las tablas modernas imitan a las tradicionales. Las flores o las figuras geométricas que dividen los campos se convierten en marcos decorativos, y los personajes de formas planas y colores básicos son delineados en negro sobre una superficie blanca. Más tarde, sin embargo, el fondo blanco tradicional es llenado con detalles que proporcionan más información. El uso de títulos y leyendas está relacionado con los nombres escritos en las tablas genealógicas. De cualquier modo, la imagen siempre prevalece sobre el texto. La ausencia casi total de puntuación en las leyendas sugiere la importancia de la tradición oral. Si bien las leyendas están escritas mayormente en español, la sintaxis es predominante quechua e incluye palabras en quechua que le informan al espectador que esa es la lengua materna de los artistas.

A diferencia de las tablas tradicionales, las modernas son producidas en tablones de madera de formas cuadrangulares para ser exhibidas en las paredes. El contenido también es replanteado. Las escenas relacionadas con los mitos, las costumbres y las antiguas tradiciones recobran vida con pinceladas artísticas. Las imágenes bucólicas y hasta cierto punto estáticas transmiten la nostalgia de los artistas por una forma de vida sarhuina y su miedo por la discontinuidad cultural. Su proyecto, dicen los artistas, es uno de revalorización y preservación de la cultura andina, que según ellos «la influencia de la modernidad y la penetración del capitalismo y el mundo occidental» han destruido¹⁹.

Las veinticuatro tablas de *Pirag Causa* dan la impresión de haberse apartado de las imágenes por lo general románticas de Sarhua que caracterizan el trabajo de la ADAPS. En *Pirag Causa*, eventos relacionados con los ‘tiempos de peligro’ ocupan el escenario principal. Las imágenes se centran en situaciones traumáticas causadas por la violencia política que empezó en 1980, cuando Sendero Luminoso declaró la lucha armada contra el gobierno peruano. En *Pirag Causa*, las escenas de ejecuciones, incursiones militares y de senderistas, y la coerción y huidas, son presentadas en oposición a una forma ideal de vida previa. Pero los artistas no ven a *Pirag Causa* como apartada de su proyecto más amplio de preservación de sus valores culturales. Aunque la serie resalta la violencia que los sarhuinos vivieron, las pinturas también transmiten, tanto en las imágenes como en los textos, aspectos de su modo de vida tradicional. Los artistas representan a la mayoría de tradiciones como habiendo resistido el paso del tiempo, la influencia de la modernidad y la violencia de la guerra.

¹⁹ Entrevista en castellano con los pintores de la ADAPS, 24 de junio de 1997.

Resulta interesante que, aunque la violencia política es supuestamente el tema principal, las imágenes sobre tradiciones continúan teniendo un rol bastante predominante. El contraste con la violencia da mayor visibilidad a los aspectos tradicionales que corren el riesgo de desaparecer si no son protegidos. A primera vista, el espectador puede pasar por alto las imágenes de violencia en medio de los muchos detalles variados de la cultura andina y que saturan cada cuadro. El fondo, la tradición cultural andina, puede pasar a un primer plano, y lo que se supone que es el primer plano, la violencia política, puede pasar a un segundo plano. De esta manera, los artistas resuelven el dilema que enfrentaron inicialmente: representar eventos de violencia política, algo que ellos temían podría alejarlos de seguir representando las costumbres y tradiciones andinas que constituían el núcleo de su trabajo.

Los pintores de la ADAPS conceptualizan su trabajo como testimonio. Afirman que «lo que pintamos es la expresión cultural, pues, una realidad [de nuestro pueblo] que no es nada invento»²⁰. Su objetivo es concientizar y producir un cambio con el fin de preservar la forma de vida sarhuina. Asimismo consideran que su arte testimonial conlleva «la protesta y la denuncia», en la medida en que su papel como testigos, motivados por la urgencia de la guerra y la violación de los derechos humanos, los obligó a comunicar la lucha por la supervivencia de su pueblo (Beverly, 1996; Yúdice, [1991] 1996). Según Evanán: «¡Nadie tiene preocupación por nuestro pueblo, ningún periodista va! ¿A quién pues vamos a quejarnos de la violencia que han sufrido los sarhuinos? ¡No hay derechos humanos para nosotros! Por lo menos nuestros cuadros son como un testimonio de lo que ha ocurrido en nuestra comunidad»²¹. Pero al igual que en las tablas genealógicas, no todo puede hacerse visible.

LA IMAGEN AUSENTE DEL HOMBRE DESAPARECIDO

La creación de una narrativa histórica confronta al historiador con la imposibilidad de representar todos los detalles para el logro de una historia completa. A veces el problema es el exceso de información sobre algunos eventos; en otras ocasiones se trata de la falta de información o vacíos que se observan en las fuentes. ¿Pero no es posible acaso que la totalidad no sea siempre el ideal? Esa fue mi impresión cuando examiné por primera vez las pinturas. Los pintores introducen a los

²⁰ Entrevista en castellano con Juan Walberto Quispe hablando en nombre de la ADAPS, 8 de marzo de 1997.

²¹ Entrevista en castellano con Primitivo Evanán, 8 de enero de 1997.

espectadores/lectores en una secuencia de eventos que es desentrañada por el controversial Narciso Huicho (aunque las tablas no mencionan nombres), pero luego desaparece abruptamente de la narración²². En cambio los sinchis, introducidos en el segundo cuadro de la serie (ver figura 2)²³, se convierten en los protagonistas principales. El espectador/lector se queda sin ningún indicio de lo sucedido con Narciso después de que la comunidad es declarada libre de los cargos de terrorismo debido a una investigación de derechos humanos que obliga a los sinchis a regresar a Sarhua para supuestamente disculparse y (representada en la cuarta pintura en la serie, véase la figura 3) antes de la llegada de los senderistas a la comunidad, como se ve en *Onqoy*²⁴ (véase la figura 4 que corresponde a la quinta pintura en la serie). La falta de una imagen y texto sobre la ausencia de Narciso lo convierte en una presencia enigmática.

Para mi sorpresa, ninguno de los sarhuinos a quienes les mostré las pinturas —con excepción de la esposa de Narciso, doña Luisa, y su suegra— parecía darse cuenta o importarle el vacío dejado en la historia. Solo Luisa exigía ver la imagen ausente del hombre desaparecido. «Y esa persona, ¿dónde está? ¿Dónde está? ¿Dónde está lo que ha pasado a esa persona?». Luisa preguntaba insistentemente después de mostrarle y leerle la leyenda de *Comuneros enardecidos* (primera pintura en la serie, véase la figura 1)²⁵.

LA COMUNIDAD POR TRADICION INMEMORIAL TIENEN RESERVADA TIERRAS COMUNALES CONSIDERADAS INTRANSFERIBLES. NADIE PUEDE USUFRUCTUAR INDIVIDUALMENTE - SIN EMBARGO UN COMUNERO RENEGADO EGOISTA Y AMBICIOSO ACAPARA VALIENDOSE A SU FUERZA Y PODER RECURRIR A FAVORES POLITICOS DE LA CIUDAD - HACIENDO CASO OMISO A LOS ACUERDOS COMUNALES Y LOS CONSEJOS AUTORIDADES - OBEDECIENDO A LOS TENTIRILLOS RECALCITRANTES QUE PREGONAN "LA TIERRA ES PARA QUIEN LA TRABAJA" - LA COMUNIDAD POR EL ACUERDO EN EL CABILDO DECIDEN DERRUMBAR LOS CERCOS Y CHOZA HASTA CONVERTIRLOS EN PAMPA LIBRE - RECUPER LA COMUNIDAD SU POSESION COMUNAL - ESTE HECHO ES DENUNCIADO COMO ACTO DE TERRORISMO - AUTORIDADES DE LA CIUDAD ENVIAN SINCHIS TRAEN PRESOS HINOCENTES COMUNEROS MALTRATANDO.

²² González (2011) contiene las láminas de las veinticuatro pinturas y un análisis de cada una de ellas.

²³ Las cinco imágenes en este artículo están presentadas en el orden en que aparecen en la secuencia original de *Pirag Causa*.

²⁴ Los artistas usan el término quechua *onqoy*, que significa 'enfermedad', para identificar a los senderistas, porque estos trajeron perjuicio y muerte y también contagio al propagar sus ideas entre los jóvenes.

²⁵ Todas las citas de Luisa y su madre provienen de la entrevista realizada en quechua el 20 de julio de 1997.

No me atreví a preguntarle quién y a qué situación se refería, pero le hice saber que yo sabía acerca de lo que estaba hablando. En alguna medida nuestro mutuo silencio e incapacidad para definir el evento y hacerlo explícito era un indicador de lo que era indecible en Sarhua. En otro nivel, lo indecible entre doña Luisa y yo también era la prueba de que compartíamos cierta información que no necesitaba verbalizarse. Tal como ella lo había sospechado, yo sabía más de lo que estaba dispuesta a admitir, y ella también. Y como el resto en Sarhua, me encontré recreando el secretismo y el misterio que, en general, los sarhuinos creaban cuando se trataba de comentar o no sobre la suerte de Narciso. En Sarhua todos estábamos atados por el secreto público. Y mientras el secreto público consiste en «saber lo que no debe saberse» también incluye «saber lo que no debe decirse y lo que no debe preguntarse»:

«Lo que ha desaparecido ese hombre, ¿dónde está?», insistió Luisa, esperando aún que le mostrara una pintura que representara cómo desapareció el hombre descrito como el ‘renegado egoísta y ambicioso comunero’. Nuevamente le dije que no existía dicha pintura y le pregunté por qué no habría una pintura sobre la desaparición de ese hombre. «Se ha muerto, decían, ¿qué será? No sabemos nada», me dijo Luisa, expresando su incertidumbre. Sin embargo, ella y su madre estaban convencidas de que otros sí sabían. «El que ha hecho esto debe saber muy bien», me dijeron refiriéndose a los pintores involucrados en la creación de los cuadros. Para ellas la representación pictórica indicaba que los pintores debían tener la historia completa, pero mantenían parte de ella en silencio. Este silencio había alentado inicialmente a que doña Luisa y yo nos mantuviéramos en un silencio más profundo. Pero a medida que lo invisible se hizo más evidente, también se hizo más notoria la necesidad de doña Luisa de crear la imagen que faltaba.

«Alguien que lo ha matado, él te va a avisar cómo ha muerto», me dijo la madre de Luisa en voz baja. A lo cual Luisa reaccionó con inquietud diciendo: «Hay que hacerles ver [a los supuestos asesinos]. [Los cuadros] están *sumaq*, *sumaqta*, bonito habían hecho. La persona que ha hecho estos debe saber muy bien». «Cuando miren esto yuyarichcancha [recordarán], pues», afirmó la madre de Luisa. «Ñuqanchikpas *yurarichkanchik* [Nosotros también nos hemos recordado]», agregó Luisa, como si quisiera con ello validar el poder de las imágenes como vehículo para recordar.

Para doña Luisa, los cuadros contenían una verdad suficiente como para provocar el despertar de recuerdos que debían ser expresados. En su irresistible belleza ella veía la posibilidad de escapar de la tortuosa represión de sus sentimientos de

venganza. Los cuadros la habían motivado a sentir la emoción de la persecución de sus enemigos, y confiaba en su insuperable belleza para hundirlos²⁶.

¿Pero quiénes eran los presuntos asesinos a quienes los cuadros y yo debíamos persuadir de confesar? Asumí que doña Luisa sabía quiénes eran estos sujetos innombrables. En cualquier caso, existía el entendimiento tácito de que ambas estábamos ocultando información y que el que calla otorga. En ello radicaba el poder del secreto público que nos mantenía juntas a Luisa y a mí.

En Sarhua, nadie parecía notar el hueco que doña Luisa y yo percibíamos en la narrativa histórica. En todo caso, era un reflejo de sus historias orales —tal como me fueron relatadas espontáneamente—, las cuales nunca resolvían la situación con Narciso, sino que siempre la soslayaban, a menos que yo preguntara sobre la exclusión de Narciso y compartiera mi sospecha acerca de su presunto asesinato. La omisión de la desaparición de Narciso sugería que había una verdad oculta, una que probablemente se consideraba destructiva o vergonzosa, o ambas, y que, por lo tanto, debía ser sustraída de la historia. Si bien es posible pensar en la omisión como una mentira histórica que contribuye a la imagen de una comunidad imaginada, tal vez no sea descabellado pensar que ello revela otro aspecto de la realidad fáctica que giraba en torno a la desaparición de Narciso. Esta era una realidad caracterizada por la evasión, independientemente de cuántas pruebas pudiesen existir con respecto a lo que le sucedió a Narciso. En esta realidad, el secretismo era un hecho indiscutible que daba expresión al ‘hueco traumático’ de Sarhua.

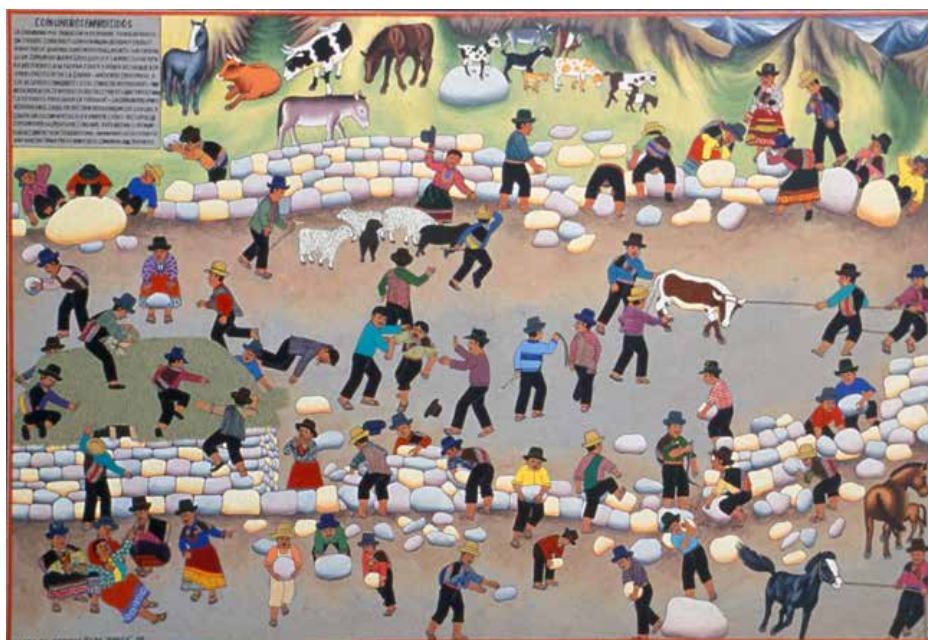
Paradójicamente, ninguno de los sarhuinos que entrevisté negó haber escuchado o haber sabido sobre la muerte de Narciso. Su muerte era un secreto, pero uno que se había esparcido con la rapidez y la potencia del rumor o chisme, creando a su vez *un secreto a voces* o *un secreto a gritos*, un secreto del cual, a pesar de su exposición y de ser conocido por todos, es mejor no hablar. Fueron los asesinos quienes, al no poder mantener el secreto para sí mismos, lo divulgaron, convirtiendo a todos en cómplices y posibilitando que otros gozaran en comunión el sentimiento de superioridad que provoca la posesión de un secreto de tal magnitud. El secreto, no obstante su función —de guardar silencio, ocultar, encubrir o enmascarar— tiene una naturaleza perturbadora que coloca al individuo que posee el secreto en un dilema, dividido entre el deseo y la necesidad de revelación del secreto y su imperativo de permanecer oculto. Tal como sostiene

²⁶ En este caso, la belleza no corresponde a la noción kantiana de “brindar placer sin interés” sino más bien una promesa de felicidad, que de acuerdo con Nietzsche ([1887] 1998) es precisamente lo que produce la excitación de la voluntad, es decir del interés.

el sociólogo Georg Simmel (1964), el secreto tiene la cualidad de una joya que necesita ser resguardada tanto como necesita ser expuesta.

Mas la desaparición de Narciso no era el único secreto. En conjunción con otras pinturas de la serie *Piraa Causa*, otros huecos o vacíos se hicieron notorios y adquirieron una visibilidad particular que estimularon mi búsqueda por historias ocultas relacionadas con la ejecución de Justiniano.

Figura 1



1

COMUNEROS ENARDECIDOS

LA COMUNIDAD POR TRADICION INMEMORIAL TIENEN RESERVADA TIERRAS COMUNALES CONSIDERADAS INTRANSFERIBLES. NADIE PUEDE USUFRUCTUAR INDIVIDUALMENTE - SIN EMBARGO UN COMUNERO RENEGADO EGOISTA Y AMBICIOSO ACAPARA VALIENDOSE A SU FUERZA Y PODER RECURRIR A FAVORES POLITICOS DE LA CIUDAD - HACIENDO CASO OMISO A LOS ACUERDOS COMUNALES Y LOS CONSEJOS AUTORIDADES - OBEDECIENDO A LOS TENTIRILLOS RECALCITRANTES QUE PREGONAN «LA TIERRA ES PARA QUIEN LA TRABAJA» - LA COMUNIDAD POR EL ACUERDO EN EL CABILDO DECIDEN DERRUMBAR LOS CEROS Y CHOZA HASTA CONVERTIRLOS EN PAMPA LIBRE - RECUPER LA COMUNIDAD SU POSESION COMUNAL - ESTE HECHO ES DENUNCIADO COMO ACTO DE TERRORISMO - AUTORIDADES DE LA CIUDAD ENVIAN SINCHIS TRAEN PRESOS HINOCENTES COMUNEROS MALTRATANDO

Collection: Peter Gaupp

60 x 80 cm

1992. Photo: Beatrice Kuenzi

Figura 2



2
SINCHIS

30 SETIEMBRE 81 2 P.M. ENTRE GRANIZADAS RAYOS VIENTOS SEMI URACAN DESTRUYERON A LA COMUNIDAD 13 EXALTADOS SINCHIS ARMADOS DE METRALLETAS BOMBAS LACRIMOGENAS VALIANDOSE SIN CONTROL MANUCIO A SOLTERAS Y NIÑAS - AFANOSE EN SAQUEAR EMPRESA COMUNAL TIENDAS CASAS BUSCO PLATA ANTIGUA RECLUTO ENTRE CHARCOS DE SANGRE SIN COMPASION A HINOCENTES HUMILDES CAMPESINOS (AS) CREO TERROR FIN DEL MUNDO - QUEDO CENTENARES NIÑOS Y ANCIANOS ENFERMOS - CON EL BRUTAL INHUMANO AGRESION.

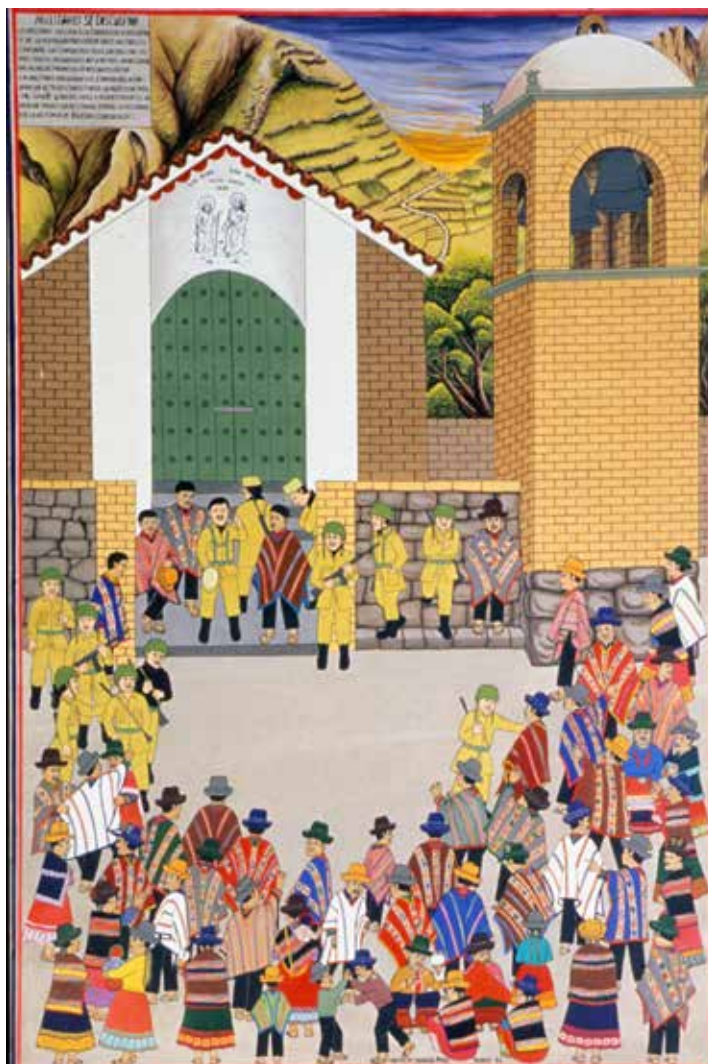
Collection: Peter Gaupp

60 x 80 cm.

ADAPS 1991

Photo: Beatrice Kuenzi

Figura 3



4

MILITARES SE DISCULPAN

LOS MILITARES VUELVEN A LA COMUNIDAD A DISCULPARSE DE SU AVERGONZADO ERROR ANTE UN CABILDO COMUNAL – LOS COMUNEROS ADOLORIDOS CON LOS MALTRATOS INHUMANOS RESENTIDOS YA NO CREEN EN LAS FALSAS PROMESAS DE RECONCILIACION – LOS MILITARES OBLIGARON A LA COMUNIDAD A FIRMAR UN ACTA DESCONOCIENDO SU AGRESION BRUTAL – LO QUE GENERO ODIOS Y RESENTIMIENTO – LA HERIDA PADECIDA RETENIDA JAMAS SE OLVIDARA EN LA HISTORIA DE MUCHAS COMUNIDADES.

Collection: Peter Gaupp

60 x 80 cm.

ADAPS 1991

Photo: Beatrice Kuenzi

Figura 4



5
ONQOY

PORTANDO METRALLETAS CUCHILLOS PETARDOS EXPLOSIVOS Y BANDERA ROJA CON VESTIDOS DESTINTOS LLEGARON INTRUSOS ELEMENTOS EXTRAÑOS A LA COMUNIDAD - SACANDO CASA EN CASA A LOS COMUNEROS A UN CABILDO OBLIGANDO CON AMENAZAS DE MUERTE SE LES ESCUCHE SUS FALSAS PROMESAS DE JUSTICIA SOCIAL - MEJOR ESTANDAR DE VIDA- HUMILDES HINOCENTES CAMPECINOS NETAMENTE HABLA QUECHUA CON IDEOLOGIA PROPIA DE TRADICION NO COMPRENDEN DISCURSOS PROMETIDORAS DE LOS EXTRAÑOS - CONFUNDIDOS PIDEN PROTECCION A LOS APUS DIOS.

Collection: Peter Gaupp
60 x 80 cm.
ADAPS 1992
Photo: Beatrice Kuenzi

Figura 5



22

DESCUARTIZAMIENTO AL JEFE DEL «ONQOY»

MUY CANSADOS Y ABURRIDOS CON LOS ABUSOS Y MALTRATOS INHUMANOS PROPINADOS POR EL JEFE DEL «ONQOY» LA COMUNIDAD ACUERDAN ELIMINAR CON LA MISMA ARMA QUE ENSEÑO MATAR A OTROS CON TANTO ODIO Y FURIA FUE ARRASTRADO POR LAS CALLES GOLPEANDOLES CON HACHA PODADERA CACHIPORRAS RIJON SOGAS PALOS Y PIEDRAS - ASI SE EXTIRPO POLITICA DE DOMINAR CON TERROR Y A LA FUERZA - LA COMUNIDAD RECOPERO SU ORGANIZACION TRADICIONAL DE ORIGEN INCAICA DESPUES DE LLEVAR LA VIDA AMARGADA POR VARIOS AÑOS.

Collection: Peter Gaupp

80 X 120 cm.

ADAPS 1992

Photo: Beatrice Kuenzi

DETRÁS DE LO VISIBLE: EL RESPALDO INICIAL DE LA COMUNIDAD A SENDERO LUMINOSO

La hipervisibilidad otorgada a la ejecución de Justiniano en *Descuartizamiento al jefe del onqoy* (véase figura 5, vigésimo segundo cuadro en la serie) está en marcado contraste con la ausencia de una imagen sobre el destino fatal de Narciso. Este cuadro, por lo general descrito como «la liberación de Sendero Luminoso» en Sarhua, suponía el final de la historia y el fin a mis preguntas. Intrigada por la actitud esquiva de los espectadores respecto de mis preguntas sobre Justiniano, empecé a preguntarme qué había detrás de lo visible y decidí visitar a la madre de Justiniano, doña Carmen Manco.

Varios comuneros me desanimaron de conversar con doña Carmen, aduciendo que era una persona reservada y con limitado contacto con las demás personas en Sarhua. Algunos de sus parientes la describían como una mujer amargada e irascible, sobre todo después de que mataron a Justiniano. Después de varios intentos de buscarla en su casa, finalmente la encontré y aceptó conversar conmigo.

Doña Carmen asumió que yo estaba interesada en mitos andinos, de manera que comenzó a contarme sobre *ñawpa vida*, la vida antigua de los antepasados. Era el tipo de historia generalmente contada por los abuelos a los niños en Sarhua, pero también era el tipo de historia recolectada por antropólogos. Yo no mencioné mi interés en la violencia reciente o su representación en *Pirac Causa*. Cuando terminó de contarme sobre *ñawpa vida* le pregunté cuántos hijos tenía. Al hablar sobre sus hijos fallecidos mencionó uno que había fallecido en su adultez. Le pregunté sobre las causas de su muerte, a lo cual doña Carmen respondió con una avalancha de historias sobre el destino fatal de su hijo. Sus historias resaltaban el rol de Justiniano como líder comprometido con el bienestar de la comunidad y como persona en la cual los comuneros confiaron cuando tuvieron los conflictos por tierras con Narciso. «Mi hijo era teniente monitor. [Los comuneros] venían con sus quejas, '[Narciso] me quita mi tierra', 'Hay que hacernos respetar', mi hijo decía. 'Hay que apoyarnos en don Justiniano', decían [los comuneros]... Mi hijo a la comunidad ha levantado para derrumbar sus cercos [construidos por Narciso]... Mi hijo quería para el pueblo».²⁷

Aunque otros sarhuinos también comentaron sobre el importante rol que cumplió Justiniano en el conflicto por tierras con Narciso, así como su escape

²⁷ Todas las citas de Carmen Manco provienen de la entrevista realizada en quechua el 21 de agosto de 1997.

de los sinchis, la mayoría tendía a recordarlo por sus vilezas como militante de Sendero. El énfasis de doña Carmen en el rol de liderazgo de Justiniano estaba en oposición a la descripción de su hijo simplemente como un terruco. Solo después de contarme sobre el bien hecho por su hijo fue que pudo decirme: «Por gusto lo han matado». Doña Carmen no me dio detalles y yo tampoco pregunté por temor a causarle un mayor dolor.

«Mi hijo siempre quería para el pueblo», repetía doña Carmen. Y luego dijo: «A esa persona [Narciso], maldigo mil veces a ese hombre». Por último, culpaba a Narciso por la muerte de su hijo porque fue Narciso quien acusó a Justiniano de ser terrorista y fue Narciso quien trajo a los sinchis que arrestaron y golpearon a su hijo. Esta experiencia fue, según doña Carmen y muchos otros sarhuinos, la que provocó la indignación y *capricho*²⁸ que llevó a Justiniano a unirse a Sendero. Doña Carmen recordaba a su hijo decir: «Con razón voy a ser terruco». «¡Acaso solamente mi hijo era terruco! Sino todos han creído en eso [Sendero Luminoso],» recalcó inmediatamente. La comunidad apoyó su nombramiento como líder de Sendero Luminoso en Sarhua en su primera asamblea. Yo había escuchado esto solo una vez, de boca de dos parientes de Justiniano, quienes me dijeron: «Justiniano fue nombrado por voto popular». Pero doña Carmen recalcó que, aunque Sendero había persuadido a Justiniano, él no aceptó el nombramiento sin el respaldo de la comunidad:

Cuando los *compañeros* aparecieron diciendo: «[Justiniano] va a ser cabeza», mi hijo en el cabildo ha preguntado: «¿Eso van a consentir o no? Quiero que la comunidad tante... Tantéenme, ¿estoy haciendo lo correcto? No quisiera que mañana más tarde me maldigan. Mejor hablar ahora. ¿Van a seguir o no van a seguir a esos terrucos?». «Vamos a seguir», respondió la comunidad. «Estás diciendo bien, vamos a seguir, que sea compañero».

La versión de doña Carmen sobre la relación de la comunidad con Sendero era controversial, debido a que lo que definía el presente era el rechazo hacia Sendero y su rol como víctimas de los subversivos. El uso fluctuante de los términos ‘terruco’ y ‘compañero’ de doña Carmen para referirse a Sendero también sugiere la relación ambivalente con el partido. Aparentemente el temor de la comunidad respecto de que su aceptación inicial de Sendero pudiese ser interpretada como un apoyo en curso al partido dio lugar a un discurso que resaltaba su desacuerdo

²⁸ El término es utilizado para describir un tipo de ira de irresistible fuerza que se manifiesta de forma inmediata, espontánea, violenta, y sin consideración de los medios utilizados para lograr un fin.

con los subversivos desde un inicio. Pero en la disyunción texto-imagen en *Onqoy* (figura 4) el tema adquiere visibilidad²⁹.

Si bien el texto alude al rechazo de los sarhuinos a Sendero, la imagen sugiere lo contrario al mostrar a muchos sarhuinos aclamando a los senderistas e interactuando con ellos en un ambiente de aparente camaradería. No todos los sarhuinos podían ver o estaban dispuestos a ver en *Onqoy* nada que sugiriera su aceptación inicial de Sendero. «Les teníamos miedo», decía la mayoría de espectadores en su reacción inicial a la imagen. «Con sus armas nos obligaban a ir a sus asambleas», añadían muchos otros. Era notoria la tendencia a repetir una y otra vez que los sarhuinos tuvieron que estar con los *senderistas* y hacer lo que les decían «por temor de nuestras vidas y que nos pongan nuestros nombres en la *lista negra*». «Nosotros fuimos *obligados*» era una frase común en la época de mi trabajo de campo. Incluso al ser confrontados con la representación de comuneros dando vivas a los subversivos en *Onqoy*, la mayoría sostenía que estaba aparentando estar de acuerdo con los ‘compañeros’. Sin embargo, algunos comuneros que vieron este cuadro lograron articular lo que otros aparentemente habían «elegido olvidar». Según ellos, la imagen representaba la aceptación inicial de Sendero, pero la leyenda se refería a un momento posterior, cuando cambiaron de parecer luego de que Sendero ejecutara a las autoridades locales en un juicio popular.

Otros sarhuinos, enredándose en contradicciones y vacíos en sus propios relatos, terminaron deslizando información. Su empleo de frases ambiguas tales como «[Sendero] nos engañó» o «Nos obligaron a creer» parecía expresar su ambivalencia³⁰. Si los sarhuinos se sintieron engañados, tenían que haber creído en algo que pensaban era verdadero. Forzados o no, el uso del término *creer* alude en última instancia a la confianza inicial que tuvieron en Sendero. La campaña de moralización de Sendero fue atrayente para los sarhuinos por su castigo a los abigeos, adúlteros y a los que golpeaban a sus esposas. También se sintieron seducidos por las ‘maravillas’ que prometía el partido a través de su discurso sobre igualdad y justicia social. Algunos comuneros comentaban que todos «estábamos como hipnotizados».

Aparentemente, no fue solo la promesa de Sendero de un mejor futuro lo que hizo que los sarhuinos fueran receptivos a sus ideas. Su experiencia reciente con Narciso y los sinchis había convertido el discurso de Sendero en especialmente

²⁹ Lemlij (2004) llega a una conclusión parecida sobre la disyunción texto-imagen en *Onqoy*.

³⁰ Gamarra (2002) y Theidon (2004) demuestran en sus respectivos estudios etnográficos cómo el apoyo inicial de muchos campesinos a Sendero Luminoso es recordado en la actualidad como el resultado de haber sido obligados o engañados debido a su ignorancia y analfabetismo.

atractivo. Había algunos sarhuinos que creían que fue debido a lo sucedido con Narciso que los subversivos llegaron a Sarhua. «Por esa causa estos patas también llegaron, cruzarían rumores, pues, por ahí: ‘Aquí [en Sarhua] hay un persona que es gamonal’, y [Narciso] era, pues, gamonal. Llegaron pensando que no estaba eliminado, pero ya estaba eliminado. Entonces, cuando se enteraron, dijeron, ‘Ah está bien, los felicitamos’», es como lo contaba don Misael, cuyo liderazgo había sido esencial en la recuperación de tierras tomadas por Narciso³¹. Aparentemente la validación de Sendero respecto de la muerte de Narciso fue recibida como un alivio, y su presencia fue percibida como una forma de protección en contra del retorno de los sinchis.

La ilusión de seguridad y un futuro diferente con Sendero fue de corta duración. Los sarhuinos como comunidad le retiraron su apoyo al partido aproximadamente tres a cuatro meses después de su llegada a mediados de 1982, luego de que Sendero ejecutara a dos autoridades locales en noviembre de 1982. Al final, las acciones de los senderistas terminaron siendo peores que las de los sinchis, y Justiniano, quien una vez se había distinguido como un líder comunal en el conflicto con Narciso, terminó pareciéndose a él. El sentimiento general era que se había convertido en un *munayniyoq* (una persona ambiciosa que lo quiere todo), un mandón que «se creía un rey». Peor aún es que muchos pobladores acusaban a Justiniano de haber exigido a los mandos senderistas de fuera de la comunidad que ejecutaran a las autoridades de Sarhua, sosteniendo que el partido perdería su autoridad si no sentaban un ejemplo en contra de individuos corruptos y opositores. ¿Era posible que los sarhuinos recordaran que alguna vez hubieran aceptado a Sendero cuando ello había resultado en muerte y una vida de temor? Esta era una memoria que preferían enterrar.

A diferencia de muchos sarhuinos, doña Carmen estaba decidida a desenterrar las historias que pudieran reivindicar a su hijo. Bañada en lágrimas, ella recordaba cómo le había aconsejado que no aceptara el nombramiento de líder de Sendero. «La comunidad se va a volver en tu contra», recordaba haberle dicho. «Pero no escuchó, convencido de que el *pueblo* estaba con él». Doña Carmen lamentaba que sus palabras se volvieran realidad. Ella reconocía la cólera y amargura que sentía hacia sus compueblanos en general, quienes, asumía, tenían una historia diferente que contarme. Es por eso que me dijo: «Seguramente nadie te ha contado lo que yo te he contado».

³¹ Entrevista realizada en castellano y quechua con Misael Zamora, 8 de agosto de 1997.

En contraste con otros sarhuinos, doña Carmen me dio información importante sin la ayuda de las pinturas, pero le mostré algunas de todos modos. Las pinturas relacionadas con Sendero Luminoso fueron las que más la alteraron. «Me puse loca porque ellos mataron a mi hijo mayor. Por mi hijo lloro mucho», me dijo sollozando. No me atreví a mostrarle el cuadro que representa la espantosa muerte de Justiniano. A diferencia de doña Luisa, quien desesperadamente buscaba el cuadro que pudiera dar evidencia del asesinato de Narciso, doña Carmen no preguntó por el cuadro ni lo buscó. Ella no necesitaba pruebas. Pero al sacarlo yo también le había dado invisibilidad, creando quizás la ilusión de que la ejecución de Justiniano era una historia que debía permanecer oculta y mantenida en secreto.

CONCLUSIÓN

La serie *Pirag Causa*, con su valor testimonial, nos ofrece una mirada particular sobre el pasado traumático de Sarhua. Según los artistas, *Pirag Causa* les permitió dar testimonio, pero también les sirvió como *desfogar* para expresar su «rabia por las injusticias cometidas contra campesinos inocentes»³². La palabra *desfogar* combina el prefijo negativo *des* y la forma verbal para fuego. Su asociación con fuego sugiere la capacidad explosiva de rabia embotellada. Como acción, *desfogar* tiene una cualidad catártica puesto que se trata de aliviar la tensión y ansiedad que resulta de suprimir sentimientos y memorias de dolor. Por lo tanto, el arte testimonial involucra tanto la función de dar testimonio como la función de elaboración del trauma (LaCapra, 1998).

Este parece ser el caso con algunas memorias dolorosas representadas en *Pirag Causa*, pero no todas. Hay dos eventos significativos cuya ausencia en la representación pictórica de la historia de la violencia en Sarhua traen complejidad. Los dos eventos silenciados están relacionados con dos hombres sarhuinos acusados ya sea de iniciar o de intensificar la violencia en la comunidad. Una imagen ausente es la desaparición de Narciso Huicho, percibido como el «el comunero ambicioso que quería ser gamonal» y que en consecuencia acusó a la comunidad de terrorismo para luego traer a los sinchis. La otra imagen ausente se relaciona con el apoyo comunal inicialmente otorgado a Justiniano Rojas y a Sendero Luminoso. Estas ausencias en la narrativa son reflejo de la experiencia traumática de la guerra en Sarhua.

³² Entrevista en castellano con los pintores de la ADAPS, 24 de junio de 1997.

La imposibilidad de representar los eventos traumáticos arriba mencionados en *Piraq Causa* no debe entenderse como una borradura de estas memorias perturbadoras, que en el caso de Sarhua circulan en ese espacio creado por la tensión generada entre el ocultamiento y la revelación de los secretos públicos. Paradójicamente, la preponderancia otorgada a algunas historias también hace que el encubrimiento de otras sea igualmente evidente, obligando a algunos espectadores a crear las imágenes ausentes y revelar historias secretas.

Los cuadros de *Piraq Causa* confrontan a los espectadores con una política de (in)visibilidad que determina lo que puede adquirir visibilidad respecto de ‘los tiempos del peligro’. Lo que llega a ser visible es también lo que puede y debe ser recordado. Lo que se mantiene invisible es un indicador de lo que debe ser olvidado. La investigación sobre memoria requiere prestar atención a la relación dialéctica entre recuerdo y olvido. Además, «las ideas y las imaginaciones mediante las cuales la gente revela lo que debiera hacerse público, y cómo debieran manejar el ocultamiento de una narrativa con otra» (White, 2000, p. 11, la traducción es mía) pueden decir mucho acerca de los pasados y los presentes.

La memoria en *Piraq Causa* debe ser entendida desde esta perspectiva. Paradójicamente, la amnesia actúa como una forma de enmascarar algo que no solo se recuerda bien sino que es bien recordado por todos. Es así que algunas memorias traumáticas se fortalecen en el silencio. De ahí que la presión para olvidar pueda ser contraproducente, y pueda alentar a ceder ante la tentación de la revelación. En Sarhua, fueron mujeres afligidas con relaciones de parentesco con los dos hombres culpabilizados por la violencia en Sarhua las que estuvieron más dispuestas a desafiar el secreto y a revelar no solo historias ocultas sino también sentimientos velados de venganza y desconfianza. Al compartir sus ‘memorias aisladas’ (Gamarra, 2002), desafiaron el discurso dominante de la comunidad respecto de la guerra, buscando a su vez convertirme en cómplice de su posición contra el olvido intencional de la comunidad.

Piraq Causa refleja la magnificación del secreto con relación a algunos eventos que la comunidad acordó ‘recordar para olvidar’. Esta perspectiva resuena con la noción de ‘olvido activo’ planteada por Nietzsche ([1887] 1998) como necesario para despejar el camino para lo nuevo para hacer viable una vida más vivible. Los huecos y silencios en *Piraq Causa* adquieren particular relevancia en conjunción con sus voces revelatorias que desenmascaran lo que es ‘secretamente familiar’ en Sarhua. En esa medida, *Piraq Causa* revela tanto como afirma el secretismo respecto de ciertos eventos traumáticos en Sarhua.

Agradecimientos

La versión original de este artículo aparece en FOCAAL - Journal of Global and Historical Anthropology, 69 (2014): 65-83 con el título «Testimonio and secrecy in a traumatic past: The ‘times of danger’ in the visual arts of Sarhua». La autora agradece a FOCAAL por haber otorgado permiso para su publicación en español. El trabajo de campo realizado para este estudio fue financiado por la Fundación Wenner-Gren para la Investigación Antropológica. Mi mayor agradecimiento está dirigido a los pobladores de Sarhua por confiarme sus memorias.

REFERENCIAS

- Agosín, Marjorie (1989). *Scraps of life: Chilean arpilleras; Chilean women and the Pinochet dictatorship*. Trenton, NJ: Red Sea.
- Agosín, Marjorie (1996). *Tapestries of hope, threads of love: The arpillera movement in Chile, 1974-1994*. Santa Fe: University of New Mexico Press.
- Arias, Arturo (ed.) (2001). *The Rigoberta Menchú controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berg, Ronald H. (1992). Peasant responses to Shining Path in Andahuaylas. En David Scott Palmer (ed.), *Shining Path of Peru* (pp. 83-104). Nueva York: St. Martin's.
- Beverly, John (1996[1989]). The margin at the center: On testimonio (testimonial narrative). En Georg M. Gugelberger (ed.), *The real thing: Testimonial discourse and Latin America* (pp. 23-41). Durham, NC: Duke University Press.
- Bilbija, Ksenija, Jo Ellen Fair, Cynthia E. Milton y Leigh A. Payne (eds.) (2005). *The art of truth-telling about authoritarian rule*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Brett, Guy (1986). *Through our own eyes: Popular art and modern history*. Philadelphia: New Society.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación, Perú (2003). *Informe final*. 9 vols. Lima: CVR.
- Coronel, José y Carlos Loayza (1992). Violencia política, formas de respuesta comunera en Ayacucho. En C.I. Degregori con Javier Escobal y Benjamín Marticorena (eds.), *Perú: el problema agrario en debate: SEPIA IV* (pp. 509-538). Lima: Universidad Nacional de la Amazonía Peruana/Seminario Permanente de Investigación Agraria.
- Degregori, Carlos Iván (1990). *Ayacucho 1969-1979: El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: IEP.

- Degregori, Carlos Iván (1991). Jóvenes y campesinos ante la violencia política. En Enrique Urbano (ed.), *Poder y violencia en los Andes* (pp. 395-471). Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- Del Pino, Ponciano (2008). «*Looking to the government*»: *Community, politics and the production of memory and silences in twentieth-century Peru, Ayacucho*. PhD diss., University of Madison, Wisconsin.
- Gamarra, Jeffrey (2002). Las dificultades de la memoria, el poder y la reconciliación. En *Debates en ciencias sociales* (pp. 1-37). Ayacucho: Instituto de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y el Instituto y Promoción del Desarrollo y Paz de Ayacucho.
- Gaupp, Peter (1993). The sorry fate of Peruvian peasants—in pictures. *Swiss Review of World Affairs* 9, 16-21.
- González, Olga (2011). *Unveiling secrets of war in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gorriti Ellenbogen, Gustavo (1990). *Sendero, historia de la guerra milenaria en el Perú*. Vol. 1. Lima: Apoyo.
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2007). *Censos nacionales: XI de población y VI de vivienda*. Lima: INEI.
- Isbell, Billie Jean (1992). Shining Path and peasant responses in rural Ayacucho. En D.S. Palmer (ed.), *Shining Path of Peru* (pp. 59-82). Nueva York: St. Martin's.
- Jelin, Elizabeth (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP.
- LaCapra, Dominick (1998). *History and memory after Auschwitz*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- La Serna, Miguel (2012). *The corner of the living: Ayacucho on the eve of the Shining Path*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lemlij, Moisés (2004). De la creación al fin del mundo: una mirada psicoanalítica a las tablas de Sarhua. En M. Lemlij y Luis Millones (eds.), *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú* (pp. 17-69). Lima: SIDEA (Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos).
- Menchú, Rigoberta y Elisabeth Burgos-Debray (1996). *I, Rigoberta Menchú: An Indian woman in Guatemala*. Traducción de Ann Wright. Nueva York: Verso.
- Milton, Cynthia (2009). Images of truth: Art as a medium for recounting Peru's internal war. *A Contracorriente: Journal on Social History and Literature in Latin America*, 6(2), 63-102.

- Mookherjee, Nayanika (2006). «Remembering to forget»: Public secrecy and memory of sexual violence in the Bangladesh war of 1971. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n.s., 12, 433-450.
- Nietzsche, Friedrich (1998[1887]). *On the genealogy of morality*. Traducción de Carol Diethe y edición de Keith Ansell-Pearson. Cambridge Texts in the History of Political Thought. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nolte Maldonado, Rosa María Josefa (1991a). *Qellcay: arte y vida de Sarhua, comunidades campesinas andinas*. Lima: Terra Nuova.
- Nolte Maldonado, Rosa María Josefa (1991b). La violencia en el arte de las sociedades andinas. Paper presented at the Seminario de Permanente de Investigación Agraria (SEPIA) IV, Iquitos, August.
- Palomino Flores, Salvador (1984). *El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua: la complementariedad de los opuestos en la cultura andina*. Lima: Pueblo Indio.
- Poole, Deborah y Gerardo Rénique (1992). *Peru: Time of fear*. Nueva York: Latin America Bureau.
- Portelli, Alessandro (1991). *The death of Luigi Trastulli and other stories: Form and meaning in oral history*. Albany: State University of New York Press.
- Sánchez, Martí (2007). *Pensar los senderos olvidados de historia y memoria: la violencia política en las comunidades de Chuschi y Quispillacta, 1980-1991*. Lima: Asociación Servicios Educativos Rurales y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Simmel, Georg (1964). *The sociology of Georg Simmel*. Traducción de K. H. Wolff. Nueva York: Free Press.
- Stern, Steve (2004). *Remembering Pinochet's Chile: On the eve of London 1998*. Durham, NC: Duke University Press.
- Stoll, David (1999). *Rigoberta Menchú and the story of all poor Guatemalans*. Boulder, CO: Westview Press.
- Subcomisión de Derechos Humanos del Parlamento de la República (1981). *Informe sobre Ayacucho: los operativos policiales antiterroristas y los derechos humanos*. Lima: Parlamento de la República del Perú.
- Taussig, Michael (1999). *Defacement: Public secrecy and the labor of the negative*. Palo Alto, CA: Stanford University Press.
- Theidon, Kimberly (2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.

- Ulfe, María Eugenia (2011). *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- White, Luise (2000). Telling more: Lies, secrets, and history. «Not telling»: Secrecy, lies and history, special issue. *History and Theory*, 39(4), 11-22.
- Yúdice, George ([1991] 1996). Testimonio and Postmodernism. En Georg M. Gugelberger (ed.), *The real thing: Testimonial discourse and Latin America* (pp. 42-57). Durham, NC: Duke University Press.
- Zeitlin Cooke, Ariel y Marsha MacDowell (2005). *Weavings of war, fabrics of memory: An exhibition catalogue*. East Lansing: Michigan State University Press.