

Las “Historias ilustrativas de la violencia” de Edilberto Jiménez: narrativa, testimonio y memoria

Elisa Cairati

ISTITUZIONE UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

ABSTRACT

This work aims to analyse the cultural contents and aesthetic position of Edilberto Jiménez Quispe's illustrations of the age of violence, presented in *Chungui: violencia y trazos de memoria* (Lima, 2009). Jiménez, through the plastic and figurative traditional style, makes public the concealed and denied memory of the Internal Armed Conflict. The combination of testimonies and paintings is concerned as an emotional significance of memory: a space of re-established dialogue after the age of violence, in the direction of the elaboration of identity in the region of Ayacucho.

Keywords: Peru; Internal Armed Conflict; *Sasachacuy tiempo*; memory; oral history; emotional significance

El presente trabajo propone analizar la estética y los contenidos culturales de las "historias ilustrativas de la violencia" de Edilberto Jiménez Quispe, presentadas en *Chungui: violencia y trazos de memoria* (Lima, 2009). Jiménez, a través del estilo figurativo y plástico tradicional, hace pública la memoria oculta y negada del Conflicto Armado Interno. El conjunto de dibujos y testimonios que compone la obra se configura entonces como *emosignificación* de la memoria: espacio de diálogo restituido tras la época de la violencia para la reelaboración de la identidad en el contexto ayacuchano.

Palabras claves: Perú; Conflicto Armado Interno; *Sasachacuy tiempo*; memoria; historia oral; emosignificación

Vivo en pueblo lejano,
vivo en pueblo de Chungui
seguro por estar lejos,
ni los periodistas llegan,
ni los congresistas llegan.

Dice también llora el río de Qanchi
al encontrarse con el río Chungui
así llora mi pueblo
cuando nadie se recuerda.
(Fuga, *Llaqta Maqta* del pueblo de Chungui¹)

El departamento de Ayacucho, en el Sur de Perú, ha sido el fulcro de la violenta insurgencia del Partido Comunista Sendero Luminoso y de la feroz respuesta de las Fuerzas Armadas, cuyo enfrentamiento dejó aproximadamente 70.000 muertos en veinte años (Citroni, 2004). Como en un triste y conocido guión, la mayoría las víctimas se registraron entre los sectores más pobres y más perjudicados, así como en los más aislados social, cultural y geográficamente. También para Chungui llegó el *sasachakuy tiempo*, los años difíciles.

En la parte sur de la provincia de La Mar, también conocida como “Oreja de Perro” debido a la forma de su territorio en el mapa, se halla el distrito de Chungui: un territorio que comprende montañas, quebradas, cerros, colinas, punas, valles y ceja de selva, cuya altitud llega hasta los 4.800 msnm, y en el que viven aproximadamente 11 comunidades campesinas, con un total de 42 centros poblados (Jiménez, 2009, pp. 75-76). En 1981, según el censo, la población de Oreja de Perro era de 8.257 habitantes, sin embargo hoy no llega a los 4.000 (*ivi*, pp. 77-78). El ciclo de violencia política y militar, que en estas tierras se desencadenó con crueldad inaudita, demedió la población esencialmente nativa y quechuahablante, dejando muerte sin duelo, destrucción y rencor. Como sugiere el fragmento de *Llaqta Maqta* citado en la introducción, la lejanía del distrito de Chungui, cuyos pueblos se pierden en los Andes, desanima la incursión de presencias a veces inoportunas y entrometidas como periodistas y congresistas, y sin embargo no pudo evitar las masacres que ocurrieron por la llegada tanto de los guerrilleros de Sendero Luminoso – antes – y de los soldados de las fuerzas armadas – después –. Según los análisis de Carlos Iván Degregori (Degregori 2009, p. 20), se calcula que en el distrito, entre 1983 y 1994, se

¹ *Llaqta Maqta* – literalmente “mozo del pueblo” – es un término quechua que indica un género musical tradicional del distrito de Chungui. El *Llaqta Maqta* pertenece a la tradición oral de los pueblos andinos del Sur y debe su nombre a la costumbre por la que los muchachos del pueblo iban en busca de mujeres solteras para pasar la noche bailando, tocando sus bandurrias, y celebrando la vida, sobre todo en los fríos meses de helada, pero también en épocas de siembra y fiestas patronales. Según las tradición, el término viene de la expresión quechua *Llaqta maqta qamurusqa* – “el mozo del pueblo vino” – utilizada por las mujeres para avisar de la llegada de los chicos (Jiménez Quispe, 2009, p. 125). Este género musical, acompañado por un baile típico, sigue siendo un punto central de la expresión folklórica chunguina, en la que se manifiestan y se difunden tanto las angustias y las dificultades, como la alegría y la fuerza de la vida comunitaria. Además, el *Llaqta Maqta* es un instrumento de transmisión de la historia oral del pueblo: acontecimientos y vicisitudes pueden ser involucrados en los textos de las melodías tradicionales y seguirán reproduciéndose en celebraciones o rituales importantes para la agregación de la comunidad y la conservación de la identidad cultural chunguina.

produjeron aproximadamente 1.384 víctimas, entre muertos y desaparecidos. Para dar una idea de lo ocurrido, Degregori proporciona una imagen eficaz y deslumbrante del tamaño de la tragedia humana:

Si la violencia hubiera azotado con la misma intensidad la capital, en Lima hubieran desaparecido por completo los distritos de La Molina, Miraflores, San Isidro, Surco, Surquillo, Villa María del Triunfo y Villa el Salvador. Guerra del fin del mundo, apocalipsis, holocausto: ningún adjetivo resulta en este caso hiperbólico (*ivi*, p. 21).

De esta materia apocalíptica se componen los testimonios recogidos por Edilberto Jiménez, experto retablista y antropólogo ayacuchano, que llegó en Chungui en 1996. Como integrante del equipo profesional del Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP), su objetivo era redactar trabajos de carácter etnológico sobre los recursos rurales de las poblaciones autóctonas. La realidad que allí le esperaba rompió esquemas y programas: Jiménez se volvió pronto recopilador de la memoria oral de los años de la violencia, hasta que en 2001 entró a formar parte del equipo de trabajo sobre testimonio y memoria de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Chungui logró envolver a Edilberto Jiménez en la tarea de recoger todo el dolor vivido por los comuneros, con el propósito de encontrar los instrumentos interpretativos adecuados y plasmar un documento que lograra transmitir la historia y, a través de ella, construir una memoria compartida de eventos ocultados, negados, o, peor aún, ignorados.

La mirada antropológica del autor se unió a su ingenio plástico para crear un expediente sintético de la experiencia traumática, cuya traducción en palabras se mostraba impracticable: la historia ya no como documento escrito, sino como ilustración colaborativa. El dispositivo inédito experimentado por Jiménez consiste en una recopilación gráfica elaborada a partir de los testimonios orales recogidos en los distintos pueblos del distrito. Toda la complejidad de la tragedia vivida en Chungui no encontraba un espacio adecuado en el texto escrito: la población afectada por la violencia era prevalentemente quechuahablante y analfabeta, con escasa confianza en la tinta, y en el hombre en general. Sin embargo, Jiménez logró estructurar un nuevo espacio de testimonio, configurado como imagen gráfica acompañada por fragmentos de cuentos y recuerdos de las víctimas, en el que los informantes fueron involucrados de manera participativa.

Los dibujos realizados conforman un inestimable archivo de la historia de la violencia en Chungui. De hecho, treinta y dos de éstos fueron insertados en el Tomo V del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, presentados con la etiqueta de "Historias ilustrativas de la violencia". Esta definición nos parece particularmente apropiada, ya que el conjunto de imágenes alternadas con testimonios constituye una variante inédita de narración histórica, que Degregori define "otra manera de conocer y de sentir lo sucedido en Chungui" (Degregori, 2009, p. 22). Estos trabajos gráficos se expusieron en Lima, en Ayacucho y en Japón, y finalmente fueron recogidos en *Chungui: violencia y trazos de memoria* (IEP, COMISEDH, DED, Lima, 2009). Este recorrido editorial subraya la inestimable contribución a la reconstrucción no sólo de la memoria local de las décadas oscuras, sino también de la memoria histórica nacional y transnacional.

El presente trabajo propone una reflexión sobre los aspectos constitutivos y simbólicos de las "Historias ilustrativas de la violencia" de Jiménez, analizados en su conjunto como dispositivo mnemotécnico y como mecanismo de construcción, o reconstrucción, de la identidad. Para una reflexión concreta

acerca del dispositivo indagado, las secciones del artículo estarán acompañadas por unas de las historias ilustrativas más significativas del corpus realizado por el autor. En la lectura que proponemos, trataremos de relacionar las imágenes por un lado con los hechos históricos y, por otro lado, con la cosmovisión andina de las comunidades rurales.

Del retablo a las historias ilustrativas: una narrativa plástica

Para entender el origen de las historias ilustrativas de Chungui es imprescindible mencionar unos aspectos de la trayectoria biográfica y artística del autor, nativo de la provincia de Víctor Fajardo, en la región de Ayacucho. Edilberto Jiménez Quispe se crio respirando la cultura ancestral y sincrética andina y su representación en los retablos artesanales de su padre, el reconocido maestro retablista Florentino Jiménez. Edilberto Jiménez tuvo la oportunidad de estudiar en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, lugar central de la difusión de la ideología política de Sendero Luminoso, y justo allí tuvo un primer contacto con las instancias revolucionarias de una población estratificada y compleja. Sin que Edilberto se comprometiera con la causa senderista, la experiencia universitaria, debido a los encuentros y a la observación de los distintos protagonistas de la sociedad, se tradujo en una sensibilidad acentuada hacia las constelaciones culturales de la otredad, hacia el contenido experiencial y simbólico de los acontecimientos históricos, y, sobretodo, hacia su representación. Esta simultaneidad entre la percepción de los cambios sociales y su representación plástica se debe en parte a la actitud innovadora de su padre. Él fue, de hecho, el primer artista ayacuchano en realizar una producción de retablos que se alejaba de las representaciones tradicionales, esencialmente religiosas y celebrativas², para inaugurar un nuevo momento del arte plástico popular: el testimonio artístico (Toledo Brückmann, 2004, p.149).

Florentino Jiménez elaboró, entre 1974 y 1976, una serie de retablos inspirados a la implementación y a los efectos de la Reforma Agraria, en los que, pese al cambio de función de la obra y a su temática, permanecía el interés hacia el universo simbólico y cultural ayacuchano, así como la voluntad de narrar los acontecimientos relacionados con la vida de los pueblos andinos. Esta nueva narrativa plástica se conjugaba perfectamente con las exigencias de una comunidad regional que conservaba unos fuertes rasgos culturales andinos, y una sólida tradición de historia oral. Por lo tanto, a partir de los años '70, al lado del retablo ayacuchano tradicional, nació el "retablo testimonial", elaborado a partir del canon estético regional, pero enfocado en temas históricos y urbanos de la contemporaneidad.

² El retablo originariamente nació con el nombre de "Cajón Sanmarcos", cuya iconografía peculiar se inspiraba al arte virreinal cusqueño y a la pintura campesina cusqueña del siglo XIX. Las piezas se difundieron a nivel comercial en ferias y celebraciones: por su uso original en la región de Cusco podía considerarse un objeto ritual, principalmente destinado a las comunidades rurales. Los campesinos consideraban el "cajón sanmarcos" como "huaca" es decir como artefacto sagrado y venerado, de buen auspicio en los trabajos del campo por celebrar la conexión entre la acción humana y la cosmología andina. De hecho en estas piezas destaca la presencia de una simbología y de un imaginario étnico determinado, propio de las comunidades andinas (AA.VV., 1992).

Los hijos de Florentino Jiménez, y en particular Nicario, Claudio y Edilberto, siguieron el ejemplo del padre, y entraron en los talleres artesanales ayacuchanos rompiendo las convenciones de un género antiguo, cuyas raíces se configuran como eje de la producción artística popular local³. Sin embargo, la producción de las historias ilustrativas de la violencia es diferente con respecto al proceso de creación de los retablos testimoniales, principalmente por la distancia y el tiempo de inmersión que supone la elaboración de un conjunto tridimensional. Las historias ilustrativas se realizaron en principio en forma de boceto, directamente en los lugares visitados, con el objetivo de recoger testimonios orales de los años de la violencia. Si por un lado se grabaron entrevistas y relatos, por el otro se evidenció la necesidad de recopilar un registro de testimonios más dinámico e inteligible para los informantes mismos. Entre las tareas pendientes quedaba no sólo la recolección de datos acerca de las violencias sufridas, sino también la ubicación de lugares y personajes claves, así como la individuación de los efectos derivados de estas décadas sangrientas a nivel comunitario y regional.

Cabe subrayar que las comunidades, antes integradas en un sistema de organización geo-social del espacio, padecieron una total desarticulación de las estructuras públicas y familiares, lo que provocó una subversión absoluta del mundo tal como lo conocían. La alteración violenta de los equilibrios comunitarios en la cosmovisión andina fue percibida como una revolución de las fuerzas naturales que preservaban la vida rural: no solamente un *Pachakuti*⁴, sino más bien un *Pachaticray*⁵, es decir la irrupción de un total e incomprensible desorden en la visión del mundo real relacionado al mundo ancestral.

Por lo tanto, la misma tarea de recoger testimonios se demostró profundamente anclada a la necesidad epistemológica de interpretación de las experiencias personales a nivel simbólico. No fue suficiente grabar y guardar las declaraciones. Para comprender el tamaño y la configuración del dolor padecido por las comunidades en cuestión se evidenció la exigencia de encontrar un soporte compartido en el que depositar la memoria. Edilberto Jiménez

³ Entre los trabajos más destacados de Edilberto Jiménez antecedentes a la época de la violencia están "Toma de tierras", "Protesta estudiantil en Ayacucho", "Contra el armamentismo de las potencias y la drogadicción", "Destitución del gamonalismo" (Toledo Brückmann, 2004, p. 152). De la elaboración de las historias ilustrativas también nació un ciclo de siete retablos sobre la violencia que funcionan como crónicas plásticas de los enfrentamientos entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas en el distrito de Chungui (Escribano, 2009).

⁴ El concepto andino de *Pachakuti* hace referencia a una inversión cósmica de los mundos de arriba, *Hanan pacha*, y de abajo, *Hurin pacha*, así como se configuran en la cosmovisión ancestral. El *Pachakuti* no se configura necesariamente como una profecía negativa, sino más bien forma parte del orden natural del universo, que en este momento lleva al cabo un proceso de renovación y restauración del orden perdido e invertido por las pasiones humanas. En quechua, la palabra *Pacha* se refiere a la Tierra, a la vida y a la naturaleza con su poder creador, mientras que el término *kuti* indica un cambio imprevisto y violento del orden. Walter Mignolo (2007: 19-20) define el *Pachakuti* como una inversión total del espacio y del tiempo, una época de revolución que Mignolo también introduce como paradigma interpretativo de la herida histórica de la Conquista (2007: 76-77).

⁵ Mark Cox utiliza el término quechua *Pachaticray*, o mundo al revés, en el título de su volumen de testimonios y ensayos acerca de la producción cultural peruana sobre la violencia política (Cox 2010) para referirse a la inversión irracional y fuera de cada lógica interpretativa de carácter ancestral: las comunidades andinas, así como la sociedad peruana en su totalidad, no estaba preparada para recibir un flujo de violencia de tal intensidad y no lograron reelaborar estos episodios, o esta temporada, a la luz de los recursos culturales propios de la cosmovisión ancestral.

experimentó, por lo tanto, la técnica gráfica de la ilustración inspirada en la estética compositiva del retablo, cuyo estilo es conocido y, sobretodo, reconocido en toda la región, y hasta percibido como expresión auténtica de la identidad ayacuchana. Éste pareció el instrumento más adecuado para albergar los testimonios de las comunidades del distrito de Chungui: los que antes se considerarían “informantes” se volvieron “coautores” de las narraciones plástica, participando activamente en su elaboración y reconociéndose en ellas. El método utilizado no es nuevo a su aplicación en el campo de la representación de la realidad: las novelas testimonios de Miguel Barnet (*Biografía de un cimarrón*, 1966) o de Elizabeth Burgos (*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983) muestran la misma praxis de autoría mediada por un recopilador del testimonio del informante principal⁶. El proceso de coautoría, por tanto, confiere al trabajo de Jiménez un valor esencialmente testimonial, capaz de restituir las percepciones íntimas de las víctimas. La colaboración gráfica llevó, de hecho, a la individuación común, dirigida y compartida por los comuneros, de las estructuras “traumatógenas” (Theidon, 2009, p. 43) conllevadas por la violencia, es decir el conjunto de sistemas, consecuencias y relaciones que colaboraron a la alteración deshumanizante del universo ayacuchano.

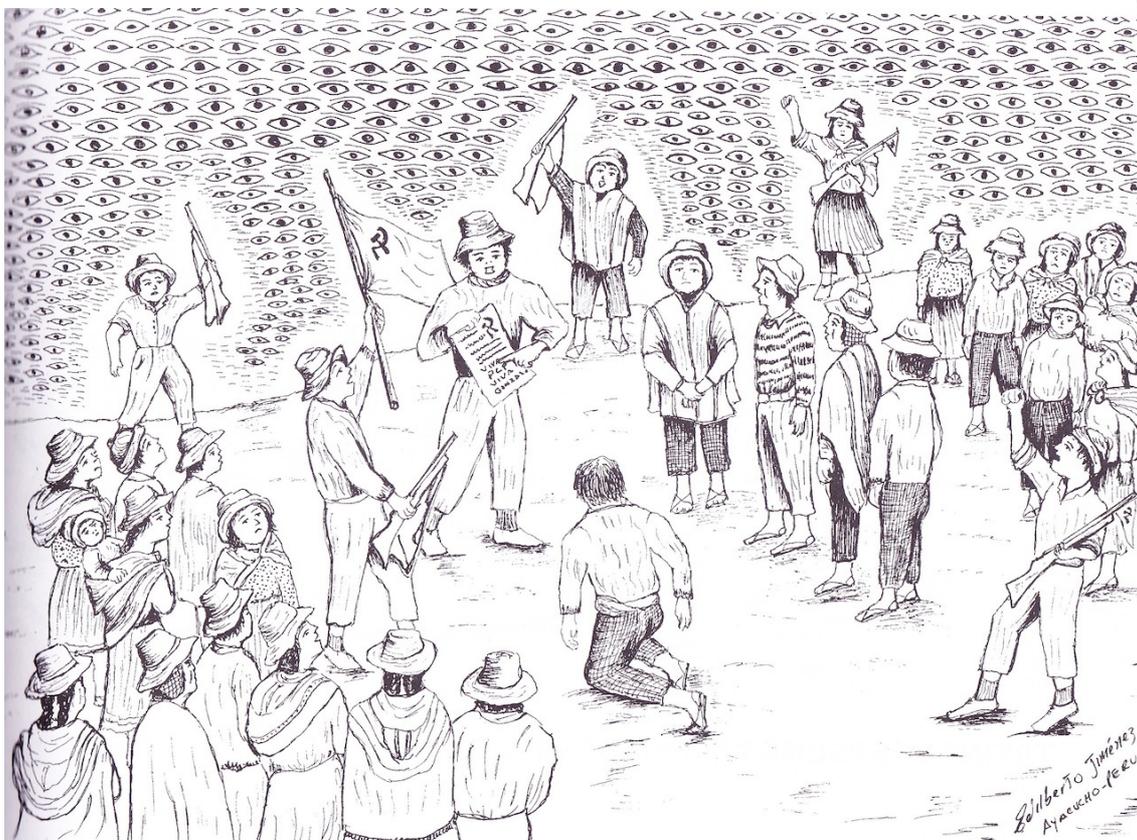
Jiménez se centra justamente en la posibilidad de representar este substrato de vivido social traumático. Sus dibujos no son simples escenas trágicas, sino que, como podremos ver en las siguientes imágenes, desvelan el impacto de la violencia como elemento destructor y disgregador tanto a nivel material y corporal, como a nivel simbólico. Unos de los expedientes gráficos más recurrente en las tablas es la saturación del espacio-horizonte, a señalar la totalidad de la experiencia traumática y la falta de alternativa frente al momento histórico. No queda ningún espacio vacío, todo está contaminado por la violencia: entonces el cielo se llena de mil cabezas, de mil ojos, de mil soles y lunas. Miles de balas que acompañan armas y escenas de guerrillas o ejecuciones. Miles de lágrimas que caen del cielo sobre la desolación del terror y de la muerte.

En la imagen siguiente, titulada “Dijeron: deben obedecer a los responsables”, destaca la presencia totalizadora de los “mil ojos” del partido. En comunidades alejadas, dónde ni siquiera llegaba la presencia del Estado y el orden era garantizado por instituciones locales de carácter pseudo-familiar, la irrupción del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso adquiere una dimensión casi mítica. Ya a partir de las primeras etapas de insurgencia del movimiento, Sendero desarrolla un lenguaje extremadamente metafórico, impregnado de referencias sincréticas que apoyan por un lado a la cosmovisión andina y por el otro a la dimensión espiritual e histórica del catolicismo⁷. El horizonte, saturado, colabora a representar la dimensión simbólica de un trauma configurado como miedo imperante. Un miedo que se vuelve violencia simbólica: los mandos senderistas llenan el cielo con la amenaza del control de

⁶ En el caso de Miguel Barnet, el informante es Esteban Montejo, el último esclavo cimarrón cubano, mientras que en el caso de Elizabeth Burgos, el testigo es Rigoberta Menchú, mujer iletrada de origen maya que restituye voz a las comunidades rurales y étnicas mexicanas. Para un estudio crítico acerca de la literatura testimonial véase Jara René y Vidal Hernán (1986) y Sklodowska, Elzbieta (1992).

⁷ He analizado la retórica senderista en el artículo "Cronache della guerra in Perù: il discorso apocalittico di Sendero attraverso l'opera di Gorriti", *Altre Modernità*, n. especial "Apocalipsis 2012", 6/13, <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>> (en publicación).

un partido de los “mil ojos”, dejando a la comunidad desconcertada e inermes frente a las incursiones de los guerrilleros.

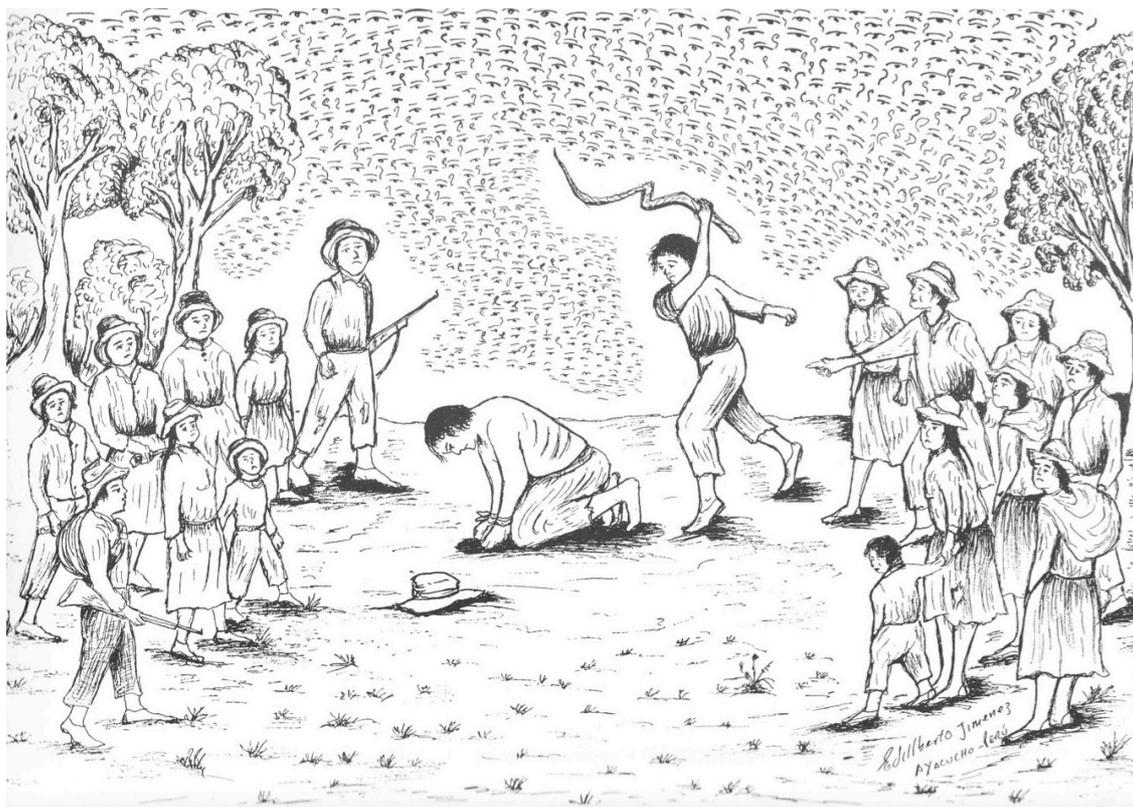


1. “Dijeron: deben obedecer a los responsables” dibujo de Jiménez Quispe, 2009, p. 157.

Además, en esta ilustración podemos apreciar el énfasis asociado con el poder del papel escrito, elemento central de la composición, como revelación casi sagrada frente a que la comunidad entera tiene que arrodillarse. Sin embargo, la dimensión colectiva resulta quebrada desde el principio: en la imagen los hombres y las mujeres están colocadas en posiciones diametralmente opuestas, separadas por los insurgentes del Partido Comunista Sendero Luminoso. Los senderistas se distinguen claramente de los comuneros por impugnar armas y banderas, notorios instrumentos de dominio y colonización, así como por enseñar un texto escrito, que resultará incomprensible para la mayor parte de la comunidad andina quechua-hablante. Surge espontánea la comparación con la iconografía de la conquista peruana, en particular con la representación de la captura de Atahualpa realizada por Garcilaso de la Vega el Inca, en la que la figura central de Fray Vicente de Valverde, con la Biblia en mano, trata de explicar a las tropas incas la necesidad de una conversión que coincidirá con la sumisión (Guamán Poma de Ayala, 1980, p. 278).

La estructura gráfica de los “mil ojos” del partido se repite en varios dibujos, de manera más o menos explícita, y sería interesante tratar de proporcionar hipótesis acerca de la correlación entre un determinado tipo de saturación del espacio y la representación de un cierto tipo de escena. En general, el espacio se llena de ojos en las tablas que representan una manifestación de

Sendero Luminoso, tanto a nivel de proclamas o mensajes – en el caso de la ilustración precedente – como a nivel de puniciones – en el caso de la segunda imagen que proponemos.



2. "Le dieron más de 20 chicotazos" dibujo de Jiménez Quispe, 2009, p. 161.

El trazo gráfico se vuelve más estilizado y menos marcado con respecto a la primera imagen. Sin embargo, los ojos siguen representando la vigilancia constante del partido, que determina la sanción de quienes se burlen de él, así como de los ladrones y traidores. El imperativo era obedecer en silencio, bajando la cabeza frente a la mirada fría e impassible de estas pupilas atomizadas.

El testimonio entre etnografía colaborativa y socialización del trauma

Desde una perspectiva antropológica, la operación gráfica de Jiménez se configura como una estrategia de etnografía colaborativa, debido a que, como ya mencionamos, los "informantes" fueron involucrados de manera participativa en la elaboración del testimonio. Este sistema resulta ser profundamente coherente con las peculiaridades del Conflicto Armado Interno peruano por distintas razones. El primer lugar, cabe subrayar que en el caso de las comunidades andinas afectadas por la violencia, el trauma no fue vivido en una dimensión exclusivamente individual, sino más bien en una dimensión colectiva. Por lo tanto, el testimonio privado de un poblador de Chungui no puede prescindir de las relaciones traumatógenas, propias de un sistema opresor, que lograron alterar la percepción del individuo al interior de su contexto social (Theidon, 2009). La "guerra sucia" peruana logró desarticular los vínculos grupales y reproducir una

modalidad de sufrimiento psicológico debido no sólo a la pérdida de los seres queridos, o al recuerdo de las violencias, sino también a la corrupción de las coordenadas sociales que estructuraban el mundo rural comunitario. Esto quiere decir que el trauma colectivo sólo podrá comprenderse y relatarse a partir de una colectivización del sufrimiento social, contraria a la lógica de la individualización médica y terapéutica de carácter occidental. Las estructuras jurídicas vigentes se rigen esencialmente sobre estos principios de responsabilidad y padecimiento individual, que sin embargo no resultan ser categorías adecuadas con respecto a contextos "otros". Y sin embargo, reconocer las peculiaridades de las culturas andinas no corresponde a la radicalización de la "otredad" de los quechua-hablantes.

En segundo lugar, el conjunto de imágenes de las historias ilustrativas constituye una fenomenología de la violencia política que enfoca tanto el tema del cuerpo individual, como el del cuerpo social. Si por un lado asistimos a la representación de acontecimientos de agresión y muerte que afectaron a determinadas personas, por el otro, nos miramos en el reflejo del imaginario de las memorias traumáticas de una entera comunidad, o de lo que queda de ella. La violencia, entonces, actúa también a nivel simbólico accionando un mecanismo de alteración del mapa socio-cultural que amplifica el padecimiento de las violaciones físicas. Junto con la destrucción del equilibrio social, se rompe también la relación armónica con un territorio que de cuna se vuelve prisión, paradójicamente, en nombre de una libertad propugnada por Sendero y en realidad condicionada por el control y a la dominación de los cuerpos. Así el territorio se vuelve extensión del cuerpo y se somete a un proceso de reestructuración de referencias que "se completa con la modificación de los nombres de los pueblos, aldeas y parajes, cambiando el mapa, superponiendo nominaciones de manera arbitraria e inconsulta" (Vergara, 2009, p. 52). Frente a esta desarticulación operada en varios niveles por el conflicto, resulta cada vez más necesaria la predisposición de archivos de memorias capaces de restablecer los vínculos y las coordenadas quebradas por el *sasachakuy tiempo*. El dispositivo de las historias ilustrativas, en las que la comunidad entera puede mirarse y reconocerse, se configura, por lo tanto, como un proceso de socialización de la experiencia traumática.

Otro aspecto interesante consiste en el hecho de que, más allá del tema de la violencia, el trabajo gráfico de Jiménez logra estimular una reflexión acerca de la desigual afiliación a una comunidad imaginada llamada "nación" (Theidon, 2009, p. 143). Una nación en la que los grupos dominantes dictan una memoria oficial hegemónica y que se configura como una memoria represiva respecto a otras perspectivas. La noción de memoria es esencialmente agregativa, ya que relaciona los recuerdos individuales en un único punto. Desde luego, una memoria compartida, no es tan sólo un simple conjunto de recuerdos individuales, sino un proceso comunicativo, que integra las distintas perspectivas, construido en torno a un dispositivo mnemotécnico (Margalit, 2004, p. 49). Por lo tanto, el proyecto de Jiménez, apostando por la construcción de una memoria compartida, se estructura sobre los testimonios polifónicos de un sector emarginado y olvidado de la sociedad peruana, en la que la comunidad rural quechua-hablante está corrientemente sustantivada por las categorías de pobreza y atraso, considerada sólo a nivel folklórico y marginada por los procesos de desarrollo nacional. Las historias ilustrativas, en cambio, originan un espacio de

memoria contra-hegemónica y popular como herramienta de emancipación intrínsecamente democrática. Como escribió Jelin (J2002, p. 6):

El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el silencio”: *recordar para no repetir*. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es, en verdad, “memoria contra memoria”.

Por lo tanto, de acuerdo con los aspectos analizados, las historias ilustrativas logran abrir una brecha narrativa disidente entre las memorias y los olvidos, facilitando la transmigración de la violencia desde la intimidad de los supervivientes hasta la pública exposición de la ilustración, que, por lo tanto, se configura como un espacio recuperativo de la humanidad y también de la ciudadanía. Los elementos aglutinantes de este proceso de reconocimiento y debate acerca de la memoria en el trabajo de Jiménez se concretiza, más allá del uso del estilo figurativo típicamente ayacuchano, en la escenificación de la cosmovisión andina como elemento aglutinante. El objetivo de configurar un dispositivo mnemotécnico en el que las poblaciones afectadas por la violencia puedan socializar la experiencia traumática a través de sus propios rasgos culturales.

La finalidad última será configurar un dispositivo mnemotécnico en el que las poblaciones afectadas por la violencia puedan socializar la experiencia traumática a través de sus propios rasgos culturales. Sólo a través del reconocimiento mutuo será posible lograr una reconciliación entendida como concertación entre memorias antagónicas: un proceso largo y complejo que pasa por etapas de reconfiguración del yo como individuo y como parte de una sociedad.

Como ya se ha mencionado, uno de los recursos gráficos más utilizados por Jiménez en la representación de la violencia es la saturación del espacio, no sólo como espacio de manifestación del trauma, sino también como espacio de interpretación de la dimensión simbólica del *sasachakuy tiempo*. La siguiente imagen representa una de los episodios de crueldad insensata perpetrada por una tropa de civiles integrantes de las rondas de autodefensa armadas por el ejército⁸.

⁸ Mientras Sendero Luminoso amenazaba a las comunidades, obligándolas con la fuerza a servir el Partido, el Ejército impulsaba la formación de Comités de Autodefensa, que actuaron como una estructura paramilitar, sin poder contar con ninguna formación, con escasos recursos, y un profundo miedo al terrorista. Los miembros de estas tropas improvisadas, denominados “ronderos” a menudo ocasionaron masacres colectivas motivados por un rencor contrasubversivo, reproduciendo el patrón de la guerra fratricida y alimentando la complejidad del Conflicto Armado Interno Peruano (Degregori, 2011).



3. "Las cabezas estaban en distintos lugares" dibujo de Jiménez Quispe, 2009, p. 237.

En esta escena, como denota el título, el énfasis está en el desmembramiento de los cuerpos. A primera vista, podríamos asociar el título con la ferocidad de la acción, sin embargo el testimonio relacionado con el boceto delata la violencia simbólica de esta matanza:

Habían matado sin misericordia a mujeres y niños. No creyeron en Dios, han sido salvajes para matar. Enterramos rápido haciendo 5 huecos, ya no podíamos llorar, pareciera que el sol lloraba. [...] Las almas estaban con sus cabezas, manos, pies, cortados por todas partes, no podía reconocer de quién era el brazo, los pies, sus cabezas. Pues no respetaron a las almas (Jiménez Quispe, 2009: 236).

Mirando más allá del dibujo, cabe recordar que en la cosmovisión andina el cuerpo, aunque sin de vida, se considera sagrado, y su entierro permite la migración del alma al mundo de los muertos junto con su cuerpo. Por lo tanto, el desmembramiento de los cuerpos de las víctimas representa una violación simbólica añadida. Además, este tipo de masacre reproduce el mismo macabro ritual de descuartizamiento del rebelde Túpac Amaru II⁹, cuya ejecución tenía supuestamente que sofocar una rebelión. El cuerpo de Túpac Amaru II no fue enterrado en un único sitio: sus miembros fueron enviados a distintos pueblos de la colonia para que no logran reunirse con el alma, y de este modo se creía poder impedir la supervivencia simbólica del héroe.

⁹ José Gabriel Túpac Amaru Noguera, caudillo indígena de la mayor rebelión anticolonial del siglo XVIII, fue ejecutado en 1781 en la Plaza de Armas del Cuzco, tras el asesinato de sus aliados, de sus amigos y de su familia (Flores Galindo, 1987).

La imagen subraya además la división simbólica del espacio en la cultura originaria andina: el cielo, en este caso lleno de cabezas que lloran, representa el *Hanay Pacha*, el "mundo de arriba", mundo superior de elevación espiritual, mientras que la dimensión terrestre es el *Kay Pacha* o "mundo de acá", nivel intermedio entre el mundo superior y el inframundo, o *Uku Pacha*, reino de los muertos (Venturoli, 2006: 36-52)¹⁰. Esta época de subitánea e inaudita violencia crea una fractura entre los planos, una herida tan grande que ni siquiera el *Hanay Pacha* puede volver a establecer el orden y el equilibrio. El cielo no puede hacer nada más que llorar.

En la siguiente imagen asistimos nuevamente a la representación del trauma de la violación del cuerpo de la víctima. La escena muestra la recuperación del "cuerpito" de un familiar querido que había sido asesinado a golpes de piedra, machete y cuchillo por los "ronderos" de Chunguy, hombres del pueblo, armados por el Ejército, con la misión de eliminar cualquier sujeto sospechado de colaborar con Sendero Luminoso¹¹.

¹⁰ Sofia Venturoli, en su interesante estudio acerca de las religiones del Antiguo Perú, dedica varias páginas a la exploración de la concepción del espacio en el mundo ancestral andino. La tripartición del espacio (*Hanay, Kay y Uku Pacha*) sería en realidad la representación de una dualidad esencial entre arriba y abajo que ve su punto de encuentro en la dimensión terrenal. En la época del imperio del *Tawantinsuyu* era la presencia del Inca la que garantizaba el equilibrio entre estas dimensiones cósmicas, configuradas como molde arquetípico de cada relación o conceptualización andina. De hecho, el imperio Inca reproducía incluso geográficamente este dualismo espacial entre arriba y abajo, alto y bajo, *Hanan y Hurin*, tanto en las ciudades como en el desarrollo regional (Venturoli, 2006: 48-49).

¹¹ La práctica de las Rondas y Comités de Autodefensa se instauró sobre todo en las zonas más alejadas del País, en las que no había una presencia constante del ejército y en donde las incursiones de Sendero habían ocasionado grandes masacres. Sin embargo, armar a comuneros para que garantizaran la paz en sus comunidades no fue sino el enésimo error ya que se ocasionaron nuevas violencias, muy a menudo operada contra inocentes.



4. "Calladitos, sin que sepa nadie, nos llevamos su cuerpiito" dibujo de Jiménez Quispe, 2009, p. 296.

El hombre, ya "huesito" (Jiménez Quispe, 2009: 297) había sido matado a golpes de piedras, cuchillo y machete, por ser considerado un "terrucó". Tras la agresión, a la que su mujer había asistido ocultada, su cuerpo había sido abandonado en una quebrada. Sin embargo, la mujer quiso recuperar el cuerpo de su marido, rigurosamente de noche y sin que nadie lo supiera, para darle el merecido entierro cerca de su casa. Así el hombre podía seguir junto a ella protegiendo a su familia. Como se nota, el horizonte, esta vez nocturno, vuelve a saturarse de lágrimas de las que emergen varias cabezas de lobo, símbolo de los peligros de la noche, pero también del permanente estado de terror en el que vivió la población andina en aquellos años.

Emosignificación como memoria e identidad

Las reflexiones propuestas nos llevan a tomar en consideración el proceso de construcción de una memoria de la violencia y de una nueva estructuración de la identidad postraumática. Nos centramos en el concepto de espacio, en este caso el espacio representado en las historias ilustrativas, que se configura como emosignificación de la memoria y de la identidad (Vergara, 2003), es decir como lugar de diálogo y concertación restituido, brecha de reconocimiento, extensión de una identidad fragmentada. Abilio Vergara Figueroa, antropólogo y alumno de Néstor García Canclini, en sus estudios sobre la representación de los espacios y de su narrativa, estructura conceptualmente los "espacios" como conjuntos de materiales culturales organizados en determinadas coordenadas geográficas y

temporales. Estos universos complejos se basan en una relación dinámica entre las emociones y los significados estratificados en ellos, que tienen la función de caracterizar y dar sentido a la realidad. Las emoseñificaciones se expresan a nivel simbólico a través de operaciones de estructuración de “espacialidades” (Vergara, 2007, p. 129) que se traducen en prácticas de apropiación e identificación tanto individual como colectiva. En este sentido, la representación de los espacios se configura como una legítima estrategia de conocimiento.

Retomamos el concepto de “espacio” de Vergara para referirnos a los horizontes polifónicos encarnados en las historias ilustrativas de Jiménez, en las que la figuración de la violencia se estructura en torno a un imaginario simbólico propio del mundo ayacuchano. El dispositivo gráfico va dibujando una nueva geografía íntima del territorio, en la que se despliega la afectividad y la emotividad asociada tanto a los lugares como a los dolorosos acontecimientos históricos (Vergara, 2009). Por lo tanto, el autor logra representar una significación simbólica recurriendo a contenidos culturales y recursos expresivos no coyunturales, sino orientados al imaginario comunitario andino, a través de asociaciones historia-forma-imagen que son vehiculadas por relaciones sociales, culturales y psíquicas. En palabras de Vergara (2007, pp. 134-135):

El simbolismo pone en existencia social al imaginario, es su forma de hacerla pública y resguardar-contener sus emergencias y garantizar cierta permanencia y posibilitar sus transformaciones y conexiones significativas y emotivas, en una facultad que produce comunidad y continuidad. Es a partir del trabajo simbólico que podemos acceder a los imaginarios de una sociedad.

En este sentido, la representación de los que podríamos definir “espacios traumáticos” de Chungui adquiere una nueva perspectiva terapéutica: en primer lugar por la posibilidad de atestiguar una memoria oral ocultada y negada por una parte de la sociedad, y, en segundo lugar, por la estimulación de un proceso de reelaboración de la identidad. Dicha práctica se configura, por lo tanto, como “representación social” (Vergara, 2007, p. 119), es decir como reconstrucción de un imaginario y de un mapa social y temporal compartido.

Y de la relación entre recuerdo e imaginación nace una nueva conexión entre el espacio y el tiempo, antes suspendida por la incursión del *sasachakuy tiempo*, en la que pueden ir colocándose los símbolos culturales que estructuran tanto el mundo como la vida cotidiana. Las historias ilustrativas logran de alguna manera dibujar un mapa de emoseñificaciones “impregnadas”, en el sentido de Bachelard (1997), del territorio y de la historia: la materia cultural que origina las imágenes conlleva un conjunto de emociones y significados que se encarna en la representación de la experiencia y permite asegurar una actividad deductiva múltiple, en la que las identidades fragmentadas recuperan el código de lectura de su mapa conceptual y se manifiestan, desde una perspectiva revitalizada y disidente, frente a otras visiones. Por lo tanto, las imágenes no expresan y no proyectan su potencial evocativo hacia el interior de la comunidad en la que nacen, sino hacia el exterior, “evidenciando la emergencia de un imaginario otro, plural, que incluye al nosotros” (Vergara, 2009, p. 43).

Se presenta por lo tanto la cuestión del destinatario de este proyecto, del que emerge una mirada decididamente poscolonial, elaborada desde la perspectiva de “lo otro”. La narrativa gráfica indagada se configura, entonces, como herramienta para la afirmación de una identidad no sólo fragmentada en

sí, sino ocultada en el contexto de reproducción de las estructuras coloniales interna al sistema nacional, en dirección opuesta a las relaciones jerárquicas establecidas por los sectores sociales hegemónicos. Por ende, el proyecto de memoria de las historias ilustrativas de Jiménez, más allá de representar una narración iconográfica de una realidad compleja y extensa en la que sedimenta la cultura de la población productora, más bien, y sobre todo, es una toma de posición que implica necesariamente a la comunidad nacional e internacional. Esta propuesta promueve la visión de una comunidad de memoria que colabore a la plasmación de la nación, en trayectoria opuesta al usual y extenuado modelo nacional de imposición unívoca (Margalit, 2004, p. 87). Podemos enfocar entonces la idea de memoria que brota de las historias ilustrativas como un espacio recíproco y punto de transición a partir del cual ensamblar el pasado privado para luego articular un proyecto de futuro compartido. El objetivo final encerrado en el dibujo es la entrega a la sociedad de un testimonio vivo, impregnado de significados emocionales y cognitivos, que evidencia los asuntos con los que la sociedad tiene que enfrentarse, antes o después, para rearticular una narración nacional.

La última imagen que presentamos se relaciona con este recorrido hacia el futuro de la memoria, y se basa en la tesis de que a la verdad, por sí misma, no corresponde necesariamente la reconciliación. El proceso, sin embargo, es mucho más complejo, y apuesta por la extensión de la "comunidad natural de memoria" a nivel local, hacia una "comunidad ética de memoria", a nivel universal (ivi, pp. 62-72).



3. "Cómo podemos perdonar a uno que ha matado a nuestros hijos" dibujo de Jiménez Quispe, 2009, p. 308.

El dibujo propone una escena de disputa entre comuneros del mismo distrito de Chungui, que en los años de la violencia se vieron obligados a enfrentarse por la presión de los mandos, por un lado militares y por el otro senderistas, que se repartieron los pueblos y las zonas andinas. El espacio es definitivamente simbólico, pues desaparece cualquier indicio de la ubicación geográfica, y sólo vemos dos grupos que se acusan, separados por una figura central. Detrás de este hombre aparece nuevamente la palabra escrita, el símbolo colonial de las relaciones hegemónicas, que sigue persiguiendo e influenciando la vida comunitaria incluso después del *sasachakuy tiempo*. El dispositivo del archivo impreso se configura por lo tanto como una memoria negativa, que sigue perpetrando las mismas estructuras traumatógenas y opresivas. Asimismo reaparece el elemento simbólico religioso, esencialmente sincrético: el cuadro es dominado por los Santos y la Virgen pertenecientes a la iconografía católica, flanqueados por los astros celestes Sol y Luna, relacionados con la cosmovisión andina. La esfera religiosa abraza el conjunto de los hombres, y subraya la persistencia de tensiones fratricidas que oponen entre sí individuos iguales, recordando la importancia de la voluntad de restablecer los vínculos sociales quebrados por los años de la violencia.

Para concluir, tras la exploración de los aspectos interesantes del proyecto de memoria gráfica de Jiménez, sólo falta reconocer que las historias ilustrativas de la violencia, más allá de representar un complejo dispositivo mnemotécnico simbólico, lanzan una provocación fuerte hacia el futuro. De hecho estas obras nos llevan a percibir de manera concreta como hasta que cualquier proyecto de memoria no esté suportado por políticas de perdón implementadas a nivel consciente y coherente por el Estado, por la elección de un compromiso hacia la superación de razones excluyentes y hostiles, así como de prácticas sistémicas de olvido, lamentablemente, la construcción de una comunidad ética de memoria verdaderamente compartida permanecerá una mera utopía.

Bibliografía

- AA.VV. *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Lima, IEP, 1992.
- AFFUSO, Olimpia. "Trasmissione intergenerazionale di memoria e rappresentabilità dei passati traumatici", *M@gm@*, Vol. 10, N.1, 2012, http://www.magma.analisiqualitativa.com/1001/articolo_03.htm [19.02.2012].
- BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión 2002.
- CITRONI, Gabriella. *L'orrore rivelato. L'esperienza della Commissione della Verità e riconciliazione in Perù: 1980-2000*. Milano, Giuffrè, 2004.
- COMISIÓN DE ENTREGA DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Hatun Willakuy – Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*, Lima, CVR, 2008.
- COX, Mark R. *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Editorial San Marcos, Lima, 2004.
- COX, Mark R. *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia*. Lima, Pasacalle, 2010.

- DEGREGORI, Carlos Iván. "Edilberto Jimenéz. Una temporada en el infierno", en JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima, IEP, COMISEDH, DED, 2009, pp. 18-35.
- DEGREGORI, Carlos Iván. *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú 1980-1989*, IEP, Lima, 2011.
- ESCRIBANO, Pedro. "Siete retablos capitales de Chungui". *La República.pe*, La República, 23 de junio de 2009, <http://www.larepublica.pe/23-06-2009/siete-retablos-capitales-de-chungui> [19.02.2013].
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. México, Conaculta, 1987.
- FLORES LIZANA, Carlos. *Diario de vida y muerte. Memorias para recuperar humanidad*. Cusco, Centro Bartolomé de las Casas, 2002.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y comunicación visual*. México, FCE, 2003.
- GORRITI, Gustavo. *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima, Apoyo, 2008.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- JARA, René, y Hernán VIDAL (eds.). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis, Institute for the Study of ideologies and literature, 1986.
- JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima, IEP, COMISEDH, DED, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "La eficacia simbólica", en *Antropología estructural*. Buenos Aires, EUDEBA, 1980, pp. 168-185.
- LUTZ, Tom. *El llanto. Historia cultural de las lágrimas*. México, Taurus, 2001.
- MARGALIT, Avishai. *L'Etica della memoria*. Bologna, Il Mulino, 2006.
- MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio Hispano-Americano. Historia, teoría, poética*. New York, Peter Lang, 1992.
- THEIDON, Kimberly. *Entre próximos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima, IEP, 2009.
- TOLEDO BRÜCKMANN, Ernesto. "Violencia social y política en el retablo de Ayacucho: acercamiento al arte ayacuchano desde el conflicto social" en COX, Mark R.. *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima, Editorial San Marcos, 2004, pp. 148-161.
- VENTUROLI, Sofia. *Le religioni dell' Antico Perú*. Roma, Carocci, 2006.
- VERGARA FIGUEROA, Abilio César. "Horizontes del imaginario. Hacia un reencuentro con sus tradiciones investigativas" en VERGARA FIGUEROA, Abilio César. *Imaginario, horizontes plurales*. México, ENAH-BUAP-CONACYT, 2002, pp. 11-83.

VERGARA FIGUEROA, Abilio César. *Identidad, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec, La Capitale*. Conaculta, México, UNSCH, 2003.

VERGARA FIGUEROA, Abilio César. "Imaginario, simbolismo e ideología". *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, N° 2, 2007, pp. 109-146.

VERGARA FIGUEROA, Abilio César. "La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción" en JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima, IEP, COMISEDH, DED, 2009, pp. 36-67.

Elisa Cairati: (Magenta, 1985), es doctoranda en Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras por la *Università degli Studi di Milano*. Sus intereses de investigación se focalizan en el análisis de las compenetraciones y contaminaciones entre historia y literatura en la no ficción latinoamericana contemporánea, y en específico en el fenómeno híbrido del periodismo narrativo peruano.

Contacto: elisa.cairati@unimi.it

Recibido: 01/03/2013

Aceptado: 17/04/2013