

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ ESCUELA DE
POSGRADO



**LA CONSTRUCCIÓN DEL MOTIVO EMBLEMÁTICO DEL PERRO AHORCADO EN
LAS NARRATIVAS LIMEÑAS SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL PERÚ**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER EN
ANTROPOLOGÍA VISUAL**

AUTOR

Santiago Javier Quintanilla Flores

ASESOR

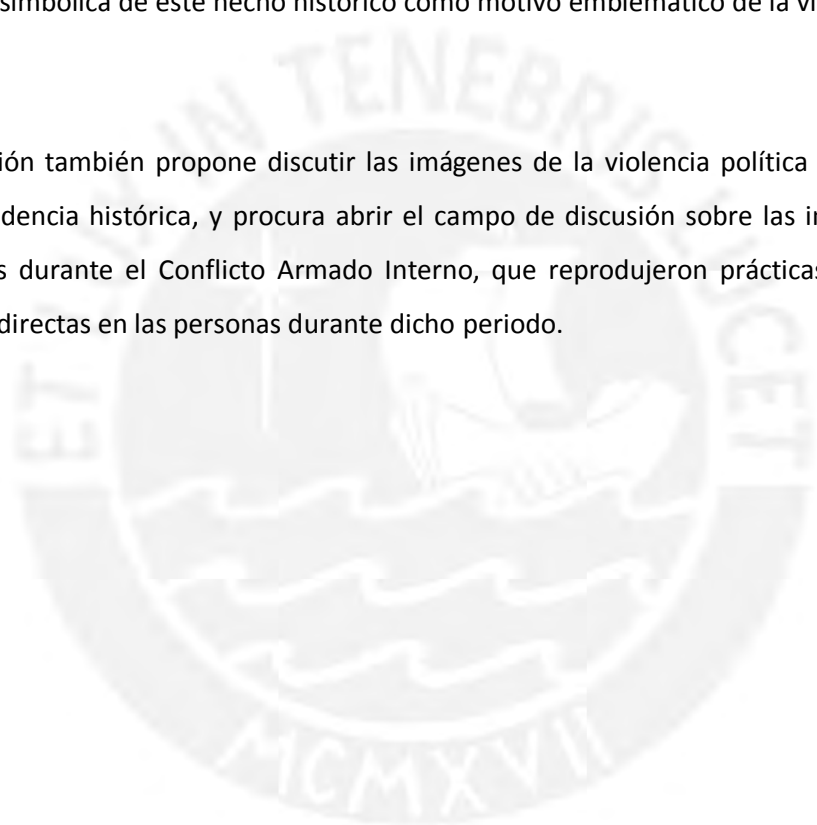
Guillermo Salas Carreño

Octubre 2017

RESUMEN

Esta investigación explora las diferentes formas en que se ha venido construyendo el *motivo emblemático* del *perro ahorcado* y plantea preguntarse de qué manera éste es relevante en las narrativas sobre la violencia política en el Perú. Toma como punto de partida las trayectorias del motivo del *perro ahorcado* en sus múltiples apariciones en diferentes momentos y contextos, desde su irrupción con acción realizada por Sendero Luminoso en diciembre de 1980 hasta producciones artísticas recientes. La investigación plantea analizar el motivo como un hecho social a través de estudiar los procesos, los agentes y las dinámicas sociales que establecen la existencia tanto material como simbólica de este hecho histórico como motivo emblemático de la violencia política en Perú.

Esta investigación también propone discutir las imágenes de la violencia política más allá de su carácter de evidencia histórica, y procura abrir el campo de discusión sobre las imágenes como agentes activos durante el Conflicto Armado Interno, que reprodujeron prácticas que tuvieron consecuencias directas en las personas durante dicho periodo.



Quisiera agradecer profundamente a todos las personas que contribuyeron a que esta investigación sea posible. A todos los artistas que me brindaron su tiempo especialmente a Ángel, a Alex y a Alfredo por su confianza y apoyo.

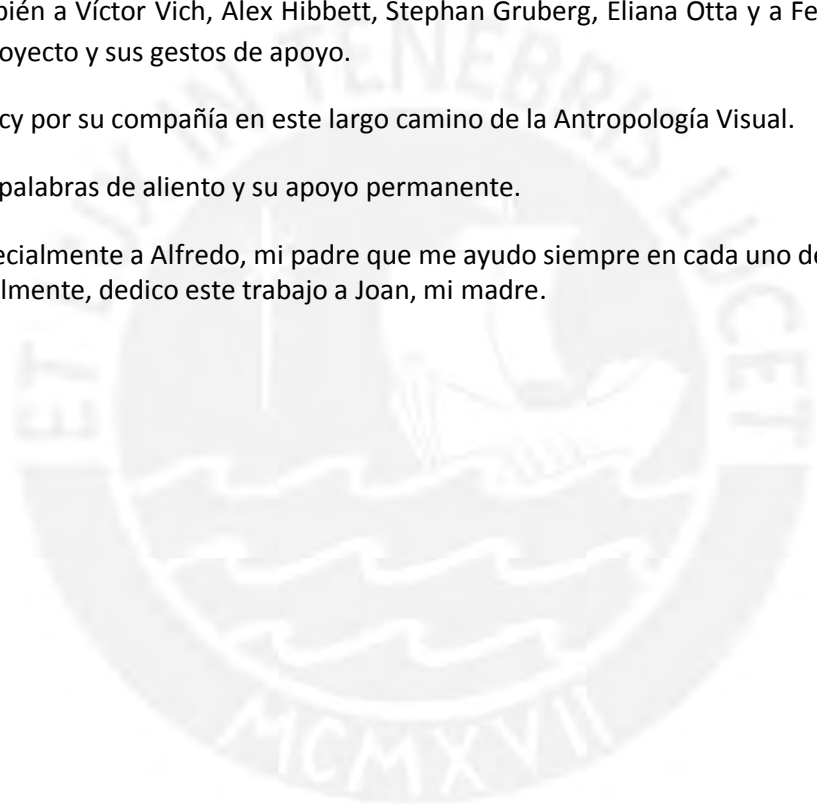
También quisiera agradecer a mis profesores de la MAV por sus enseñanzas y especialmente a Guillermo, mi asesor, por confiar en mi proyecto y ayudarme a sacarlo adelante.

Agradezco también a Mijail por las incontables conversaciones que fueron definiendo el camino de esta investigación. A Jorge Villacorta y a Ponciano del Pino por sus comentarios tan lúcidos. Quiero agradecer también a Víctor Vich, Alex Hibbett, Stephan Gruberg, Eliana Otta y a Felix Arias por su interés en el proyecto y sus gestos de apoyo.

También a Nancy por su compañía en este largo camino de la Antropología Visual.

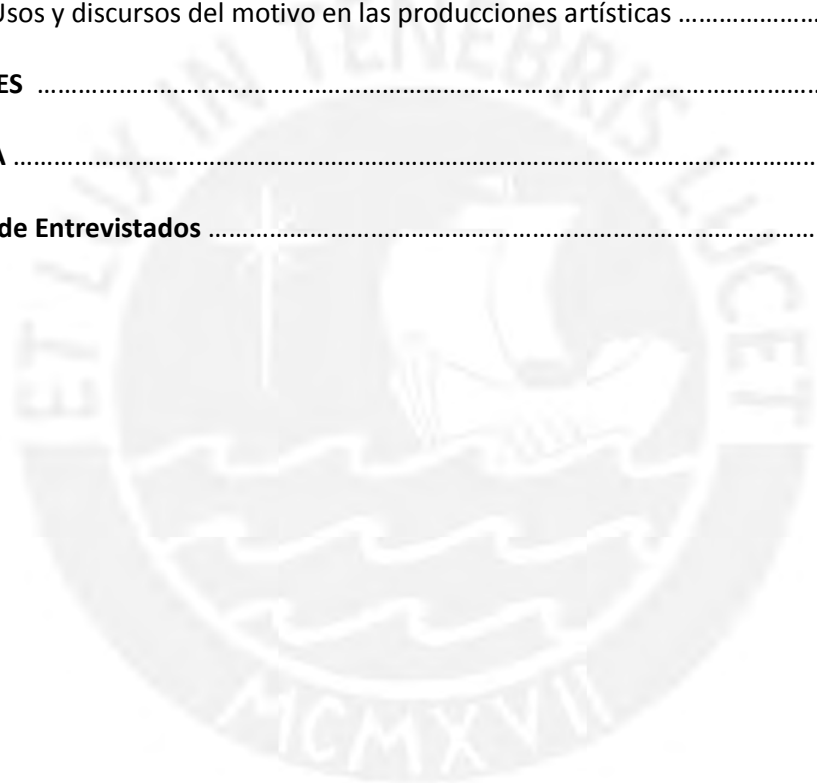
A Vero por sus palabras de aliento y su apoyo permanente.

Agradezco especialmente a Alfredo, mi padre que me ayudo siempre en cada uno de mis proyectos. Finalmente, dedico este trabajo a Joan, mi madre.



ÍNDICE GENERAL	4
ÍNDICE DE TABLAS	6
ÍNDICE DE FIGURAS	6
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	10
1.1.- Pregunta de Investigación	12
1.2.- Marco Teórico Conceptual	14
1.2.1.- Estado de la cuestión	14
1.2.1.1.- Los roles de imagen en las narrativas sobre períodos de violencia.....	14
1.2.1.2.- Las imágenes de la guerra y su relación con el mundo del arte	16
1.2.1.3.- El lugar del arte en las narrativas de la violencia en Perú	18
1.2.2.- Marco Teórico	21
1.2.2.1.- La imagen y la fotografía como signo	21
1.2.2.2.- Imagen, motivo y trampa.....	23
1.2.2.3.- La vida social de un motivo	25
1.3. Diseño de trabajo de campo: Metodología y técnicas de investigación	26
CAPÍTULO II: EL MOTIVO DEL <i>PERRO AHORCADO</i> EN SENDERO LUMINOSO: ANTECEDENTES, EMERGENCIA Y POSIBLES SIGNIFICADOS	28
2.1.- Imaginarios que anteceden al motivo del perro ahorcado	28
2.1.1.- Imaginarios perrunos	28
2.1.2.- El perro como denominación deshumanizadora	33
2.1.3 Antecedente en el uso concreto del <i>perro ahorcado</i>	36
2.2.- La emergencia y uso inicial del motivo del <i>perro ahorcado</i> por PCP SL	38
2.3.- Los usos posteriores del <i>perro ahorcado</i> durante la década de los 80s	41
2.4.- Posibles intenciones y significados del uso del motivo del <i>perro ahorcado</i> por parte de Sendero Luminoso	44
2.5 Cronología de las trayectorias del motivo del <i>perro ahorcado</i>	54
CAPÍTULO III: LOS REGISTROS DOCUMENTALES DE LA PUESTA EN ESCENA SENDERISTA	61
3.1 Las fotografías de la emergencia del motivo	61
3.2 La fotografía de Carlos Bendezú	65
3.3 La fotografía de Jaime Rázuri	72
CAPÍTULO IV: PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL MOTIVO DEL <i>PERRO AHORCADO</i> EN EL ARTE PERUANO	74
4.1 <i>Vallejo Construcción /Destrucción</i> : Taller NN, La Habana -Lima, 1989-2010	75
4.2.- <i>Juicio sumario</i> de Ángel Valdez, (1991)	80
4.3.- <i>Caja Negra</i> de Ángel Valdez y Alfredo Márquez (2001)	83
CAPÍTULO V: EL TRÁNSITO DE LAS FOTOGRAFÍAS DOCUMENTALES: ENTRE LA MIRADA PERIODÍSTICA Y LA VISUALIDAD ARTÍSTICA	89
5.1.- El motivo del perro ahorcado ingresa al Museo de Arte	89

5.2.- Las visualidades históricas	94
5.2.1 El motivo en Yuyanapaq y en La Verdad sobre el Espanto: el discurso del inicio de la violencia	94
5.2.2.- El motivo del perro ahorcado en el Lugar de la Memoria	101
CAPÍTULO VI: 2003-2017: LA EXPANSIÓN DEL MOTIVO DEL PERRO AHORCADO EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS	107
6.1.- Algunas manifestaciones del motivo en otras disciplinas de creación artística	107
6.2.- Manifestaciones en el arte plástico contemporáneo	113
6.1.1.- Perros voladores (2008) Giancarlo Scaglia	113
6.1.2.- Grabado en la memoria (2010) Alfredo Márquez	114
6.1.3.- Cielo de Perritos (2013) Claudia Martínez	116
6.1.4.- La Guerra (2013) de Cristina Planas	118
6.3.- Usos y discursos del motivo en las producciones artísticas	120
CONCLUSIONES	122
BIBLIOGRAFÍA	141
ANEXO: Lista de Entrevistados	146



ÍNDICE DE TABLAS

Mapa 1.- Ubicación de los perros que fueron colgados en siete puntos en el centro de Lima durante la madrugada del 26 de diciembre de 1980. Fuente: Elaboración propia sobre mapa de Google Maps

Mapa 2.- Ubicación de los perros que fueron colgados en dos lugares en el distrito de Jesús María durante la madrugada del 26 de diciembre de 1980. Fuente: Elaboración propia sobre mapa de Google Maps

Cuadro 1.- Cronología de las trayectorias del motivo del *perro ahorcado*

ÍNDICE DE FIGURAS

Imagen 1.- *Sin título*. De la serie *Objetos Fúnebres*. Técnica mixta sobre papel. Santiago Quintanilla, 2012.

Imagen 2.- Indios castigados por aperreamiento por Núñez de Balboa en un grabado de Theodor De Bry (Carreño 2008).

Imagen 3.- Dibujo de Guamán Poma de Ayala "Camina el autor con su hijo don Francisco de Ayala salen de la provincia hacia la ciudad de Los Reyes de Lima a dar cuenta a su magestad y sale pobre desnudo y camina envuelto a cabo". Fuente: Guaman Poma De Ayala (1980).

Imagen 4.- Fotografía adjunta en un informe de inteligencia en el archivo de la prefectura de Acobamba del Archivo de la Gobernación de Huancavelica. Foto: Autor Anónimo. Archivo: Ricardo Caro.

Imagen 5.- Titular de la noticia en el diario Extra. 27 de diciembre de 1980. Foto: Santiago Quintanilla.

Imagen 6.- Titular del diario La Crónica en primera plana. . 27 de diciembre de 1980. Foto: Santiago Quintanilla.

Imagen 7.- Ilustración de Edilberto Jiménez a partir de un testimonio recogido en Chugui. (Jiménez 2009)

Imagen 8.- Los hermanos Gutiérrez colgados de un viga de la catedral de Lima según la visión de Emilio Castelar. (Varela & Castelar 1872)

Imagen 9.- Fotografía que acompaña la nota del diario La Crónica el 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.

Imagen 10.- Segunda fotografía publicada por el diario La Crónica, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.

Imagen 11.- Fotografía que acompaña la noticia de los perros en el diario Correo, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.

Imagen 12.- Fotografía de primera plana en el diario El Comercio, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo Archivo: Santiago Quintanilla.

Imagen 13.- Fotografía que acompaña la noticia del diario Extra, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.

Imagen 14.- Fotografía de la primera plana del diario Marka, 26 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.

Imagen 15.- Fotografía de Carlos Bendezú que acompaña la noticia de la revista Caretas. 5 de enero de 1981.

Imagen 16.- Fotografía de Carlos Bendezú publicada en página entera que acompaña la noticia de la revista Caretas. 5 de enero de 1981.

Imagen 17.- Fotografía publicada en primera plana en el diario Correo. 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo.

Imagen 18.- Fragmento de la secuencia de fotografías de Bendezú no publicadas por la revista Caretas. Banco de imágenes CVR

Imagen 19.- Fragmento de la secuencia de fotografías de Bendezú no publicadas por la revista Caretas. (Gorriti 1991)

Imagen 20.- Fragmento de la secuencia de fotografías de Bendezú no publicadas por la revista Caretas. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 21.- Fotografía de Jaime Rázuri. 1989. Fuente: Banco de Imágenes CVR

Imagen 22.- Secuencia de tomas del perro tendido en el piso. Fuente: Archivo Fotográfico Jaime Rázuri / PUCP

Imagen 23.- *Vallejo Construcción /Destrucción*, en el proceso de montaje en la III Bienal de Arquitectura de La Habana en 1989. Archivo: Alfredo Márquez

Imagen 24.- *Vallejo Construcción /Destrucción*, Obra reconstruida para la exposición *Perder la Forma Humana*, Museo Reina Sofía / Museo de Arte de Lima. Archivo: Alfredo Márquez

Imagen 25.- Detalle 1 de la obra Vallejo Construcción/Destrucción. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 26.- Detalle 2 de la obra Vallejo Construcción/Destrucción. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 27.- Fotografía utilizada por el Taller NN para realizar la obra Vallejo Construcción/Destrucción. Anónimo. Archivo: Alfredo Márquez.

Imagen 28.- Detalle 3 de la pieza Vallejo Construcción/Destrucción. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 29.- *Juicio Sumario* (1991) de Ángel Valdez. Técnica mixta sobre madera. 180 x 120 cm. Foto: Archivo Ángel Valdez

Imagen 30.- *Caja Negra* (2001) Alfredo Márquez y Ángel Valdez. Técnica mixta sobre tela. 240 x 240 cm. Foto: archivo Alfredo Márquez

Imagen 31.- Detalle del proceso de *Caja Negra* (2001) Alfredo Márquez y Ángel Valdez. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 32.- Detalle del proceso de *Caja Negra* (2001) Alfredo Márquez y Ángel Valdez. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 33.- Fotografía de la serie *Lima hoy* de Jaime Rázuri, que forma parte de la colección del Museo de Arte de Lima. Fuente: Colección virtual del MALI.

Imagen 34.- Fotografía de la serie *Lima hoy* de Jaime Rázuri, que forma parte de la colección del Museo de Arte de Lima. Fuente: Colección virtual del MALI.

Imagen 35.- Fotografía de la serie *Lima hoy* de Jaime Rázuri, que forma parte de la colección del Museo de Arte de Lima. Fuente: Colección virtual del MALI.

Imagen 36.- Fotografía que registra la muerte de un “niño de la calle” electrocutado. 3 de setiembre de 1983. Anónimo. Fuente: Colectivo LIMA IN MEMORIAM.

Imagen 37.- Vista del montaje de *Arte Al Paso* en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. Fuente: Catalogo Arte al Paso

Imagen 38.- Vista del montaje de la exposición *Yuyanapaq* en la casa Riva Agüero en Chorrillos. Anónimo. Archivo: Augusto del Valle.

Imagen 39.- Vista del montaje de *Yuyanapaq* en el Ministerio de cultura. Foto: Santiago Quintanilla

Imagen 40.- Vista del espacio *Orígenes de la Violencia* en la museografía del Lugar de la Memoria. Foto: Gizeh Castañeda. Fuente: Página de Facebook del LUM

Imagen 41.- Fortunato y Filomeno Nieto, hermanos ganaderos fueron asesinados en setiembre de 1982 por Sendero Luminosos. Foto: Hugo Ned Alarcón. Archivo Caretas. Fuente: Banco de imágenes de la CVR

Imagen 42.- Pieza gráfica de Mauricio Delgado *26 de diciembre de 1980* del proyecto *Un Día en la Memoria*. <http://undiaenlamemoria.blogspot.pe/>

Imagen 43.- Afiche de la película *Las Malas intenciones* (2011), dirigida por Rosario García-Montero.

Imagen 44.- *Gallinazo* (2017) de Augusto Montero. Fuente: Facebook del Augusto Montero

Imagen 45.- *Yo nunca me olvido* (2016) de Álvaro Portales. Instalación de medidas variables. Centro cultural de la Bellas Artes. Lima. Foto: Santiago Quintanilla

Imagen 46.- *Los perros voladores 1984* (2008) Giancarlo Scaglia. Óleo sobre lienzo. 92 x 132 cm. Foto: Santiago Quintanilla

Imagen 47.- *Grabado en la mente: for export/consumo nacional* (2013) Alfredo Márquez. Instalación con piezas de serigrafía impresa sobre láminas de bronce. Medidas variables. Archivo Alfredo Márquez.

Imagen 48.- *Cielo de perritos* (2013) de Claudia Martínez Garay. Tinta china sobre cartulina. Tríptico 100 x 70 c/u. Foto: archivo Claudia Martínez

Imagen 49.- Vista de *Los Jinetes del Apocalipsis* de Cristina Planas, en la exposición *Así Sea* en la sala de la Municipalidad de Miraflores en 2013. Fuente: Página web de la Artista

Imagen 50.- Fotografía publicada en el diario La República el 4 de diciembre de 1982. Anónimo. Fuente: Diario La República

Imagen 51.- Conferencia de prensa del MRTA, realizada en Lima en el año 1987. Fuente: Archivo CVR

Imagen 52.- Conferencia de Prensa realizada por miembros del MRTA en Pucallpa en 1988. Fuente: Centro de documentación LUM

Imagen 53.- Fotografía publicada por el semanario Cambio en 1987. Foto: Anónimo.

Imagen 54.- Presentación de Abimael Guzmán a la prensa en un patio de la DINCOTE el 24 de setiembre de 1992. Foto: Ana Cecilia Gonzales-Vigil. Archivo: CVR.

Imágenes 55 y 56.- Información Publicada en el diario La República tres semanas después de la captura de Guzmán. La conferencia de Prensa fue guiada por agentes de la policía de inteligencia en la misma casa donde fue capturado el líder terrorista.

Imagen 57.- Comando del Ejército Peruano en entrenamiento y demostración de valentía en 1983. Foto: Vera Lentz. Archivo: CVR

Imagen 58.- Capturas de pantalla del video que se virilizó durante las protestas contra el proyecto minero Conga en julio del año 2012. Fuente: Youtube.

Imagen 59.- *El Poste*, del artista Marcel Velaochaga. Fuente: ICPNA (2016)

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

En el año 2003 visité la exposición *Yuyanapaq: para recordar*, cuando aún era estudiante de pregrado en la Facultad de Arte de la PUCP. Como es bien sabido, la muestra fotográfica reunía un gran conjunto de fotografías periodísticas que retrataban momentos de lo que fueron los veinte años que duró el conflicto armado interno. La muestra acompañaba el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación a modo de relato visual del episodio histórico.

Las imágenes que allí vi por primera vez, quedaron grabadas en mi mente, y las preguntas y reflexiones que el proyecto suscitaba marcarían significativamente mi práctica artística y mis intereses personales futuros. Muchas de las imágenes que vi en aquella exposición llamaron mi atención, pero una en particular volvería a mí una y otra vez durante muchos años.

Se trataba de la fotografía, que ocupaba una gran pared casi al inicio de la exposición, que mostraba a un policía examinando el cuerpo de un *perro ahorcado* colgando de un poste de alumbrado público. La imagen que se presentó en *Yuyanapaq* fue captada por Carlos Bendezú, fotógrafo de la revista *Caretas* en 1980. La acción fue atribuida al PCP Sendero Luminoso y ocurrió a solo siete meses de que éste emprendiera en el departamento de Ayacucho su denominada “guerra popular” contra el Estado peruano, dando inicio a uno de los períodos de terror y violencia más duros que ha vivido el Perú en su historia republicana.

Con el paso de los años los *perros ahorcados* por Sendero Luminoso se han ido incorporando en el imaginario visual de la violencia política en Perú. El registro fotográfico de la acción ha sido reproducido ampliamente en un sinnúmero de publicaciones, encartes y afiches que abordan históricamente el conflicto, y actualmente forma parte de la exposición permanente del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

Pero la circulación y difusión de esta imagen no se restringe únicamente a un enfoque histórico sobre el conflicto armado interno, pues ha sido tomada y re-significada en diversas producciones artísticas de diferentes disciplinas (pintura, cine, literatura, fotografía, teatro) que, por un lado, terminan fijando aún más dicho evento en el imaginario del conflicto armado y por otro, aportan nuevas dimensiones simbólicas al evento y a la guerra desde la subjetividad de los productores culturales.

Esta investigación tuvo como primera aproximación un video ensayo¹ que realicé para el curso de Producción Documental 2, dentro del programa de maestría den Antropología Visual bajo la asesoría de Sofía Velásquez. Durante el proceso de realización de aquel trabajo noté que el fenómeno que me interesaba era más amplio de lo que había imaginado y que podía ser alimentado con mejor metodología, mayor investigación en el trabajo de campo y un mejor desarrollo de marco teórico.

La investigación que aquí presento pretende invitar a reflexionar acerca de los procesos, los agentes y las dinámicas sociales que establecen la existencia - tanto material como simbólica - de este hecho histórico como *motivo emblemático* de la violencia política en Perú. Al igual que Víctor Vich (2015), considero que el estudio de las producciones culturales sobre la violencia armada es una manera de comprender los procesos que participan en la construcción de imaginarios sobre la guerra y el papel de la creación artística como un agente importante que opera en dicha construcción.

Por último, veo la necesidad de discutir las imágenes de la guerra más allá de su carácter de evidencia histórica y procurar abrir el campo de discusión sobre las imágenes de la guerra para entenderlas también como agentes activos durante el conflicto armado, que reprodujeron prácticas que tuvieron consecuencias directas sobre las personas durante el conflicto armado interno, y que constituyeron mensajes entre los actores enfrentados contribuyendo a amplificar la espiral de violencia.

¹ *Alfabeto De Una Guerra* fue realizado entre agosto del 2015 y julio del 2016. Fue estrenado en octubre del 2016 en el espacio cultural Bisagra, en Lima. El video ensayo puede ser visto en : <https://vimeo.com/189271415>

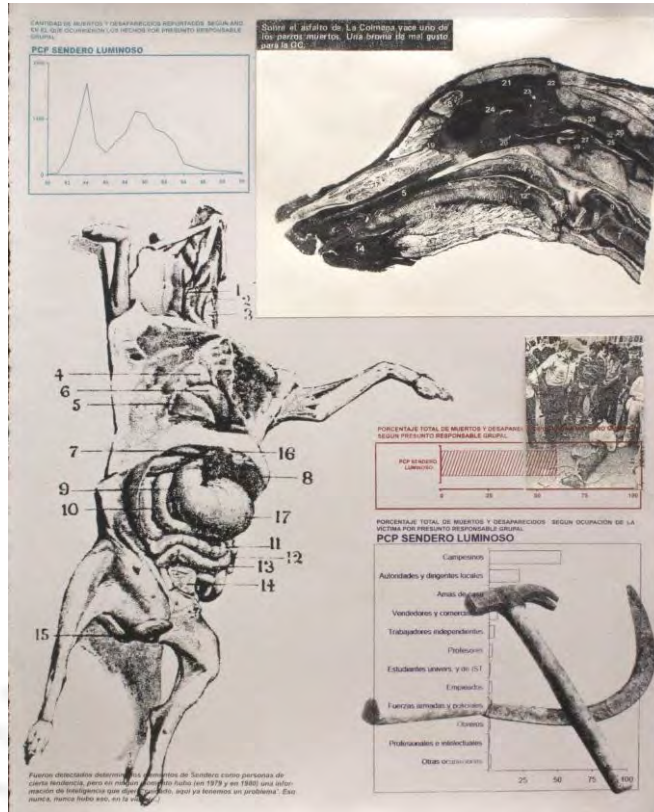


Imagen 1.- Una obra que realicé en el año 2012. Mi primera aproximación visual al motivo del perro ahorcado. Sin título. De la serie *Objetos Fúnebres*. Técnica mixta sobre papel.

1.1 Pregunta de Investigación:

La pregunta que articula esta investigación es: ¿Cuáles han sido las diferentes formas en que se ha venido construyendo el *motivo emblemático* del *perro ahorcado* y de qué manera éste es relevante en las narrativas sobre la violencia política? Para poder brindar una respuesta a esta pregunta general, me hago las siguientes preguntas específicas:

- ¿Cómo se originan las imágenes iniciales del motivo emblemático del perro ahorcado?
- ¿Cuáles son las distintas formas de circulación de las imágenes iniciales y cómo éstas han participado de la construcción del motivo del perro ahorcado?
- ¿Cómo los distintos agentes y las instituciones del circuito artístico (artistas, curadores, museos) han participado en la construcción del motivo emblemático del perro ahorcado?

Para poder responder la pregunta central de esta investigación me he propuesto, en primer lugar, explorar cómo se llevó a cabo la acción inicial de Sendero Luminoso aquel 26 de diciembre de 1980,

cuando el motivo del *perro ahorcado* aparece por primera vez y discutir los posibles motivos e intencionalidades que Sendero Luminoso habría tenido para realizar esta particular acción.

En segundo lugar, busco reconstruir las circunstancias en las que se llevó a cabo el registro documental del motivo del *perro ahorcado*. Indagar en estas imágenes iniciales resulta de suma importancia puesto que justamente estos registros materiales iniciales son los que permitieron la circulación del motivo del *perro ahorcado*.

Las imágenes iniciales del motivo del *perro ahorcado* han circulado de distintas formas. Una de ellas fue su circulación en medios de prensa con el fin de informar a la población sobre lo sucedido en aquel entonces. El segundo tipo de circulación se acerca al relato histórico, es decir, a la mirada del evento pasado que se inserta dentro del período establecido como el conflicto armado interno. El último tipo de circulación de las imágenes iniciales se da en el circuito artístico a partir de la fotografía del reportero gráfico Jaime Rázuri y la iteración del motivo en diferentes objetos artísticos. Explorar estos tres circuitos, me permite identificar los distintos discursos con los que se configura el motivo del *perro ahorcado*, los mensajes que se atribuye al motivo y los contextos donde se enuncia el motivo.

Por último, me propongo analizar las intervenciones e interacciones entre los agentes e instituciones del circuito artístico en la construcción y re-significación del motivo del perro ahorcado. Para esto he indagado sobre las diferentes razones, intereses o impulsos de los artistas para trabajar sobre el motivo y en la manera cómo estos trabajos expanden o reproducen formas de entender o usar el motivo del *perro ahorcado*. De la misma forma he procurado analizar las consideraciones que toman los diferentes agentes de instituciones del circuito artístico para incluir instancias de este motivo en exhibiciones y en sus colecciones.

1.2.- Marco Teórico Conceptual

1.2.1.- Estado de la cuestión:

1.2.1.1.- Los roles de imagen en las narrativas sobre períodos de violencia

Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004) estudia cuatro fotografías tomadas por algunos *sonderkomandos*, aquellos prisioneros judíos que, bajo amenaza de muerte, brindaban apoyo logístico a los nazis durante las ejecuciones de prisioneros judíos en los campos de Auschwitz. Desde una perspectiva filosófica Didi-Huberman problematiza sobre la posibilidad de una imagen de representar lo “inimaginable” del horror, planteando la condición de las imágenes como fragmentos de realidad “arrebataadas al holocausto”. Didi-Huberman, de alguna manera, problematiza la crisis de la representación fotográfica desarrollada por autores como Sontag (1980) y Fontcuberta (1997), planteando que, pese a saber que la fotografía es incapaz de decir o mostrar “toda la verdad” eso no impide que esta pueda acercarnos a “lo real”. Didi-Huberman señala que para saber es necesario imaginar y que en el caso particular de las cuatro fotografías de los *sonderkomandos* nos permiten aproximarnos a esa posibilidad de imaginar el horror de Auschwitz. Si bien la crisis de la representación invita, con mucha lucidez, a desconfiar de la noción de verdad que se le otorga a la Fotografía, Didi-Huberman plantea que existen algunos casos en que la Fotografía es ese pequeño fragmento, único vestigio *necesario del cual disponemos pese a todo* de una representación del horror.

La posibilidad de acercarse a “lo real” del horror a través de la fotografía, opera también en la investigación de Dora Apel (2005) sobre las imágenes de tortura en la prisión de Abu Ghraib. El artículo indaga en las respuestas políticas a las fotografías de tortura de Abu Ghraib, analizando las imágenes que circularon del caso, haciendo un paralelo con las fotografías y postales de linchamientos de afro-americanos a inicios del Siglo XX en Estados Unidos. Apel, identifica hechos sociales comunes a ambos casos a pesar de las diferencias de contexto y tiempo, argumentando que ambos grupos de imágenes ejemplifican que tanto la tortura, como sus representaciones, son actos políticos conscientes y que son resultantes de protocolos de poder y subordinación reconocibles. (Apel, 2005, p. 94). Lo interesante del artículo de Apel consiste en entender que, a pesar de que las fotografías son índices² de los eventos de tortura, la iteración de la imagen en sus distintas

² Los índices son una categoría de la teoría de signos de Charles Sanders Peirce (1986). Elaboraré sobre las fotografías como índices en términos peirceanos en el Marco Teórico.

materialidades y la circulación de éstas, genera un uso político por parte de los individuos que se las apropian. Pues es precisamente cuando salen de ciertos circuitos y entran en otros que las imágenes se transforman y abren las posibilidades de sus significaciones, cambiando así la manera en cómo se valora aquello que indican o reflejan, volviéndose incluso contra la intencionalidad de sus productores.

Esta aproximación de Apel acerca de cómo las imágenes de guerra se transforman -mediante la apropiación y re- significación de otros actores- en imágenes de denuncia y resistencia contra los actos que las fotografías inicialmente apoyaban, también es desarrollado por Jennifer Ubbert (2014). Esta autora analiza un *corpus* de reapropiaciones de la famosa imagen del Hombre del Tanque (famoso personaje tras los sucesos de Tiananmén en China en el año 1989), recorriendo las trayectorias de la imagen, para incidir en los múltiples significados que se le otorgan. Ubbert argumenta que los contextos políticos contemporáneos nutren a la antigua imagen del hombre del tanque para interrogar y representar el poder, y para renegociar la agencia política de la imagen (Ubbert, 2014, pp. 123-124).

De esta manera estos estudios son pertinentes para esta investigación debido a que exploran algunos fenómenos que ocurren de maneras más o menos similares con el motivo del *perro ahorcado*. Por un lado, las imágenes fotografías de la acción senderista – en tanto índices - nos permite acercarnos a un fragmento de la historia reciente, a la gestación del período de violencia, y por otro lado el discurso y valor del motivo del perro ahorcado han ido modificándose a partir de su circulación, reapropiación y reinterpretación.

Por otra parte, el trabajo de Gonzalo Portocarrero es un estudio que también resulta relevante en el caso peruano a la hora de referirme a las imágenes generadas en contextos del conflicto. En el capítulo XIII de *Profetas del Odio*, Portocarrero (2014) se acerca al imaginario senderista a partir de un *corpus* de imágenes provenientes de un folleto elaborado por un militante senderista donde se representa victoriosamente a la agrupación subversiva. Para Portocarrero las imágenes permiten revelar el inconsciente del discurso verbal; la imagen es un camino directo que nos puede acercar a lo que sentían los militantes senderistas. Plantea también, que en el dominio de lo imaginario se ponen en manifiesto las fantasías y deseos colectivos, creencias que pueden no tener una base lógica o en el saber pero que determinan el sentido del mundo de las personas (p. 190). En este sentido considero que estudiar la puesta en escena de Sendero Luminoso de colgar perros de postes

de luz puede también ayudar a “revelar el inconsciente del discurso verbal”, de “aquello que no se dice directamente pero que está presente y produce efecto” (p. 190).

1.2.1.2.- Las imágenes de la guerra y su relación con el mundo del arte

Cynthia Milton (2014, pp. 2-4), nos recuerda la tensión que ocurre cuando se tratar de representar los horrores de la guerra. Milton comenta que Adorno en un inicio señalaba que “escribir poesía después Auschwitz era una barbarie”³, aunque luego reconoció que la poesía era un importante medio de comunicación para el sufrimiento “con tanto derecho de expresión como el grito de un hombre torturado”⁴. El comentario de Adorno refiere por un lado a la imposibilidad o el absurdo de tratar de representar el horror de la guerra pero también sobre la gran importancia del arte como canal de expresión para manifestar a las atrocidades sufridas durante un conflicto. Para Milton uno de los objetivos de este tipo de representaciones en el arte es el “desafiar la barbaridad cometida y restaurar la humanidad de los ciudadanos que han sido afectados”. Milton sostiene que el arte ayuda a dar forma y a brindar sentido a las experiencias que vivieron las personas afectadas por la violencia, pero también ayuda que otros, puedan acercarse y empatizar con la situación de las víctimas (p. 3).

Pero ¿qué ocurre con aquellas imágenes elaboradas desde la guerra y para la guerra? ¿Cómo interpretarlas? ¿Cómo aproximarnos a ellas?

La posibilidad de la representación de lo inimaginable del horror a través de la imagen fotográfica producida durante la guerra ha sido materia de reflexión desarrollada por Didi-Huberman (2004) como lo señalé en párrafos anteriores. En una línea parecida Boris Groys (2013), propone trasladar el debate sobre la crisis de la representación (de la crisis de la veracidad de la imagen) hacia el ámbito del arte, pues la considera una arena ideal de crítica. Groys elabora sobre los “nuevos artistas del terror”, aquellos guerreros que son capaces de filmar sus propios ataques, las ejecuciones y las torturas que realizan, y argumenta que las imágenes generadas por estos son una manifestación de lo *sublime político*. Groy identifica las imágenes de lo *sublime político* como aquellas imágenes que sobrepasan a uno pero no por una experiencia de júbilo sino por lo grotesco que muestra. Groys

³ Traducción propia

⁴ Ídem.

establece paralelos y diferencias ontológicas entre este tipo de imágenes y las producidas por la vanguardia artística del Siglo XX. Con ello, propone que el gesto iconoclasta emprendido por la crítica de la representación de la vanguardia artística del Siglo XX que se propuso desestabilizar la realidad percibida por el ser humano, no debe detenerse. Y que la crítica de la representación más bien debe prestar atención a desestabilizar las imágenes del horror, que se imponen como “incuestionablemente reales”. Analizarlas así, propone el autor, implica estudiarlas como si fueran cualquier imagen, con características estéticas como cualquier otra, ya que en este gesto se subvierte su condición sagrada. Propone que el terreno del arte es un lugar privilegiado para hacer ese tipo de crítica (Groys, 2013).

En el caso del *perro ahorcado*, como en el caso de Hombre del Tanque, las imágenes mediáticas, surgidas durante situaciones de conflicto sirvieron como punto de partida a diferentes artistas. Este terreno del arte se ha ido definiendo como un lugar de discusión, reflexión y quizá también de disputa sobre las representaciones de los horrores de la guerra, aunque también como un espacio de reflexión íntima que toma la guerra como metáfora de los conflictos interiores de los artistas. Por ello, veo necesario considerar las discusiones sobre arte y antropología tomando en cuenta que buena parte de las elaboraciones del motivo del *perro ahorcado* se dan a través de objetos de arte y están inscritos en circuitos artísticos.

Fred Myers (2001, pp. 29-30) propone que el arte es una clasificación cultural históricamente específica, cuyos oposiciones y diferencias ante otro tipo de objetos o actividades son fundamentales para los contextos (museos, artistas, curadores, galerías, educación artística) que establecen estas diferencias. Plantea además que la materialidad del arte ha sido productiva como un espacio que constituye y considera el valor y la diferencia humana. En esa misma línea establece cuatro principales tópicos en el debate contemporáneo y la antropología sobre la relación arte y diferencia; *el arte y el kitsch*, donde las categorías de arte moderno y cultura de masas antagonizan; la *distinción*, donde el consumo de cultura material determina diferenciaciones y clasificaciones, usualmente jerárquicas, entre los agentes de acuerdo al tipo de materialidad que consumen; el discurso sobre el *orientalismo y primitivismo*, referido a la expansión occidental y sus discursos coloniales que son elementos centrales en la construcción y autoimagen de Occidente en oposición al resto del mundo, a los Otros; y finalmente, el *discurso de la nación* que señala que el arte involucra un conjunto de prácticas importantes en la construcción de identidades nacionales. Este último tópico es relevante para esta investigación debido a que el motivo del perro ahorcado ha

sido incluido en los relatos visuales oficiales del Estado peruano sobre la violencia política⁵ apelando al lenguaje estético para sensibilizar al público, una elección que determina como relevante su aparición en la narrativa por sobre otros acontecimientos.

Pero las representaciones visuales oficiales sobre lo ocurrido durante el conflicto armado interno no son las únicas representaciones que configuran el entendimiento histórico del conflicto. Como expondré párrafos abajo, las manifestaciones artísticas sobre la violencia política en Perú son múltiples, muchas veces son dispositivos que cobijan otras memorias silenciadas, son lugares de resistencia, tensión y duelos, pero también son índices de performances que participan de la reconstrucción del pasado.

1.2.1.3.- El lugar del arte en las narrativas de la violencia en Perú

Como es sabido, la Comisión de la Verdad y Reconciliación consideró la representación visual como un elemento importante para construir una narrativa nacional Conflictó Armado interno al optar por acompañar la entrega del Informe Final junto a la exposición fotográfica *Yuyanapaq, para recordar; relato visual del conflicto armado interno 1980-2000*. Como señala Cynthia Milton (2014) la entrega del Informe Final en el año 2003, trazó una serie de iniciativas en distintas agrupaciones de la sociedad civil que abrieron el debate sobre la memoria de la violencia desde la producción cultural, cuyo impacto traspasó las formas tradicionales de representación visual como los monumentos y las placas conmemorativas. Las manifestaciones artísticas se convirtieron entonces en una plataforma para hablar abiertamente del pasado, “dando importancia y legitimidad a experiencias esquivas y silenciadas” (Milton, 2014, p. 15). Este “decir la verdad” formó parte del dominio público incluso a nivel nacional más que un asunto de grupos individuales. Para esta autora uno de los aspectos importantes de las producciones artísticas es que estas pueden ser un foro de discusión y una forma de expresión, y a la vez un lugar de tensión y disputa

En este sentido, las discusiones sobre productos artísticos relacionados a la violencia política en Perú son diversas. En la bibliografía que he podido revisar, he considerado las propuestas de algunos

⁵ Como en el proyecto visual *Yuyanapaq* que acompañó el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación y se encuentra actualmente en la narrativa del Lugar de La Memoria la tolerancia y La inclusión social.

autores que han decidido enfocar sus estudios desde diferentes perspectivas como la memoria, la performance, el valor y el rol del arte en la construcción de imaginarios. Cabe señalar que la mayoría de estos estudios, a excepción del trabajo de Mijail Mitrovic, abordan producciones artísticas figurativas que no presentan ningún vínculo con el medio fotográfico, a diferencia de la presente investigación.

María Eugenia Ulfe (2004) estudia los retablos ayacuchanos como vehículo para entender la representación del pasado reciente y comprender el modo en que las diferentes memorias - individuales, colectivas, históricas, populares- se expresan y se materializan. Sostiene además que es a través de estas manifestaciones artísticas que la sociedad peruana configura una memoria social que no necesariamente se encuentra escrita y que a través de estos objetos es posible ver como la cultura andina se reinterpreta y se articula con el mercado, recibiendo así innovaciones que las toma y apropia. Ulfe propone que a través de los retablos la creación artística se manifiesta de forma política, de forma que la representación del periodo histórico se hace protesta social pero también un elemento desde el cual buscan reconocimiento y participación en la sociedad. Lo interesante es que Ulfe estudia los retablos no como hechos aislados o detenidos en el tiempo sino como productos y agentes sociales en permanente diálogo con las personas que participan en sus trayectorias; ya sean productores, distribuidores y el público que finalmente las consume.

Olga González (2011) explora las memorias incómodas o peligrosas durante el conflicto en el Perú, a través de la serie de pinturas *Piraa Causa* de la comunidad de Sarhua. La investigación indaga sobre cómo los hechos de violencia fratricida que ocurrieron en la comunidad son “recordados para ser olvidados”. González argumenta que las representaciones en las tablas de Sarhua y los relatos orales que recolectó en la comunidad son un reflejo innegable de cómo “el secreto fue una realidad no sólo durante la guerra sino también en sus secuelas”. Lo que encuentro particularmente interesante de esta investigación es la relación que existe entre el recuerdo y el olvido y su materialización a través de las pinturas. La serie *Piraa Causa*, podría entenderse como reflejo de las decisiones de recordar ciertos asuntos y de aquellos que no deben serlo, y que ese “no querer recordar” es un indicador de cómo se van construyendo políticamente las identidades de las víctimas.

Por su parte, Karen Bernedo en la investigación titulada *Mama Quilla: Los hilos (des)bordados de la guerra: arpilleras para la memoria* (2011) aporta a la discusión sobre la memoria y los eventos de la

guerra, centrando su investigación en el estudio de una serie de arpilleras realizadas por Asociación de Mujeres Desplazadas de Huaycán *Mama Quilla*. El enfoque que propone Bernedo apunta a entender la producción artística como un espacio que reúne diferentes memorias, pero donde también éstas se negocian y se performan. Bernedo plantea que las dinámicas en la creación y producción de las arpilleras de *Mama Quilla* se configura la memoria social de una manera particular donde el “conocimiento se corporaliza” y se establecen “relaciones físicas con la memoria y la identidad”.

Desde los estudios culturales, Victor Vich en su estudio *Poéticas del Duelo* (2015) reúne varios ensayos sobre arte y violencia política en el Perú donde interpreta diversas producciones culturales desarrolladas posteriormente a la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. A través de este conjunto de ensayos, el autor postula que el informe de la CVR ha repercutido de manera significativa en las representaciones simbólicas y que, precisamente, son los objetos culturales los que vienen cumpliendo el papel de “reformular los imaginarios ciudadanos”. Vich señala que las diversas producciones culturales como el cine, el humor gráfico, el arte popular, la performance y el arte contemporáneo han empezado a cumplir un papel importante pues han reactivado los debates sobre el significado de la violencia que se había estancado en la intransigencia. El arte, de acuerdo a este análisis, se plantea como una herramienta interpelativa para la ciudadanía y reflexiva que desafía los sentidos comunes, muy arraigados en el autoritarismo que forma parte de nuestras prácticas cotidianas.

Recientemente Mijail Mitrovic (2015) analiza las diferentes trayectorias que la *Carpeta Negra*, obra del colectivo de artistas peruanos *NN*, realizó en la década de los años 80, desde su producción hasta la actualidad. Mitrovic estudia las instancias sociales que articulan el valor económico y simbólico de los objetos, y las interpretaciones generadas sobre éstos, que construyen “significaciones”. El autor plantea una reflexión antropológica que se enfoca en los procesos, los actores y las relaciones sociales que determinan al artefacto como un hecho social, que encarna y comenta las tensiones y contradicciones de los procesos sociales y políticos que el Perú viene atravesando en las últimas décadas. Lo interesante de esta investigación es que el autor hace un seguimiento a la biografía de un objeto artístico deteniéndose en los “efectos de significación” social que el artefacto produce en cada régimen que determina el autor para reflexionar sobre el lugar del arte en la política y como dichas manifestaciones reflejan las contradicciones de tomar posición frente a la violencia del momento.

En este sentido, el ámbito del arte se define como un terreno de discusión y de construcción de memoria que opera a través de repertorios variados. Por un lado brindan un complemento al discurso oficial a través de testimonios visuales que se vinculan más a la experiencia humana de los testigos directos de la violencia y las propias víctimas, formas de hacer memoria que a veces no pasan necesariamente por la palabra escrita. Otras manifestaciones artísticas operan como expresiones que determinan identidades de grupos particulares, donde los agentes se constituyen como víctimas y determinan un posicionamiento político. Existen también expresiones artísticas que Otras en cambio, operan como índices de posturas incómodas ante la violencia (como la indeterminación de tomar partido dentro de los años del conflicto) o la borrosa línea que divide víctimas de victimarios en ciertas situaciones del conflicto. Sin embargo, como expondré más adelante (ver capítulo 6) existen manifestaciones que no dan contrapunto al relato oficial ni lo complementan, sino que lo toman como punto de partida para emprender una labor pedagógica y responden únicamente a los intereses personales de sus productores que ven la violencia política como un tema más sobre el cual trabajar. Mantener viva la historia que parece que nos fuera arrebatada por los grupos de poder de turno que les resulta inconveniente recordar

1.2.2.- Marco Teórico

1.2.2.1.- La imagen y la fotografía como signo

La teoría de signos de Charles Sanders Peirce (1986) es particularmente útil para analizar imágenes en la vida social puesto que esta va más allá del signo convencional, que usualmente ha dominado las discusiones de medios semióticos no lingüísticos, e introduce conceptos para pensar en un mismo esquema aquellos que están contruidos por semejanza y relaciones de causa-efecto. Dado que las imágenes, y en particular la fotografía, están claramente vinculadas con estos dos últimos tipos de signos, el marco teórico de Peirce resulta relevante para este proyecto. Peirce (1986) propone que los **signos** están relacionados unos a otros en cadenas en permanente dinámica. Para Peirce el **signo** o *representamen* se presenta en lugar de su objeto, pero éste es comprendido en la mente de alguien, creándose así un nuevo **signo**. Pierce llamó a este nuevo signo *interpretante*, que es la traducción o conceptualización de la relación entre el signo y el *objeto*. Para Peirce, estos tres elementos, *representamen*, *objeto* e *interpretante*, articulan la *semiosis*, la dinámica permanente de los **signos** (Parmentier, 1994)

Lo interesante de la propuesta de Peirce es que contempla a los **signos** en su dinámica social, pues para él, éstos no sólo existen en la mente de las personas, sino que están necesariamente en relación a la materialidad del mundo que media las interacciones sociales. En este sentido, los signos necesariamente involucran **materialidades** para poder ser tales. La **materialidad** constituye y permite la interacción semiótica y al mismo tiempo construye los marcos de interacción que guían nuestras interacciones sociales (Miller, 2005) (Parmentier, 1994).

Las **imágenes** son unos tipos particulares de signos. Para Mitchell (1987) la **imagen** está relacionada a la mirada, y todo aquello que pasa por nuestra mirada, incluso por nuestra mirada interior, como puede ocurrir en el caso de un sueño, tiene la posibilidad de convertirse en una imagen. La imagen, por lo tanto, también requiere de una **materialidad** para existir; requiere globos oculares que permiten mirar, requieren de un papel para alojar una fotografía, o necesita conexiones neurológicas para alojar los sueños de una persona. Las imágenes, en tantos signos, requieren una materialidad. De esta forma, la **imagen**, entendida en su forma figurativa, es un signo que muestra visualmente algo que no está en él mismo, se presenta visualmente en lugar de aquello a lo que representa (Mitchell, 1987).

En este sentido todas las **imágenes** elaboradas con el motivo del perro ahorcado operan como signos, es decir, transmiten un sentido que es interpretado por los individuos, construyendo significados dinámicos y cambiantes de acuerdo a los marcos o regímenes en que circulan, pero también de acuerdo a los sujetos que las interpreten en sus propios marcos interpretativos.

En términos de Peirce, las fotografías son imágenes. Para él, las imágenes son un tipo particular de íconos: aquellos signos cuya relación con su objeto es de semejanza. Las imágenes visuales son signos que se asemejan de forma directa – y así representan - visualmente a sus objetos.

Sin embargo, será necesario para esta investigación considerar ciertas particularidades que hacen a las **imágenes fotográficas** del perro ahorcado signos que no sólo son imágenes, pues, no sólo se relacionan de manera icónica con el objeto al que se refieren. Es decir, no sólo tienen una relación de semejanza a los perros originalmente colgados en los postes. Estas fotografías, y la fotografía en general, también tienen una conexión material de contigüidad espacio-temporal o de causa-efecto, con sus objetos. Debido a esta relación de causa-efecto mediada por los mecanismos ópticos de la cámara, las fotografías son un tipo de huellas de sus objetos. Entonces, las fotografías del perro ahorcado, como toda fotografía, no son solo íconos sino también índices de sus objetos. De acuerdo

a Peirce (1986), un índice es aquel signo cuya relación con su objeto es precisamente esta relación de contigüidad espacio-temporal o de causa-efecto. Este concepto de *índice* en las fotografías del motivo del perro ahorcado las desarrollaré luego.

1.2.2.2.- Imagen, motivo y trampa

Panofsky define **motivo** como un conjunto de formas plásticas/formales que portan significados primarios o directos (Panofsky, 1987, p. 47-48) Un motivo es, pues, un conjunto de formas visuales portadoras de sentido que se encuentran en una imagen y las relaciones mutuas entre estos elementos. Un ejemplo de motivo sería un conjunto de tres hombres crucificados o una mujer cargando a un bebe ambos con halos en sus cabezas, o para los propósitos de esta investigación, un perro colgado del pescuezo por una cuerda, es decir un *perro ahorcado*. El **motivo** sería entonces la conjunción de determinados signos visuales específicos que se encuentran reproducidos, reiteradamente, en diferentes imágenes particulares. El concepto de **motivo** me permite abordar tanto las puestas en escena de Sendero Luminoso, los registros fotográficos de estas acciones, así como las posteriores producciones culturales que reproducen o hacen referencia al *perro ahorcado* como un *corpus* definido por la inclusión del *perro ahorcado*, a pesar de sus diferentes materialidades y los diferentes regímenes de circulación y valor en los que están inscritos.

Para Panofsky (1987) los significados de los motivos son directos y convencionales, y los analiza de tal manera que, quizás debido por la distancia histórica que tenía de sus objetos de estudio, tendían a ser considerados como relativamente homogéneos y fijos en una sociedad y tiempo dados. Un motivo, según el autor, está asociado a un tema, y esto guarda relación con el significante y el significado en el esquema de Saussure o con un símbolo en el Peirce; de tal forma que un signo refiere a su objeto de la misma forma que un motivo a un tema.

Sin embargo, para los propósitos de esta investigación es necesario precisar que el término **motivo** será utilizado considerando una permanente dinámica en su significación de modo que el análisis se pueda enriquecer con la complejidad de los distintos tipos de signo desarrollados por Charles Sanders Peirce. Como mencioné párrafos arriba, para Peirce (1986) los signos van asociados unos a otros en una dinámica permanente en las interacciones semióticas. Esta teoría de los signos es compatible con elaboraciones teóricas como *la biografía del objeto* que propone Kopitoff (1991) que desarrollaré más adelante.

También veo necesario tomar en cuenta la acción senderista del perro colgado de un poste de alumbrado público como la emergencia del **motivo** del *perro ahorcado*, considerándola como una puesta en escena. Por ello he decidido usar el término **imágenes iniciales** que permite referirme a aquellas imágenes que se produjeron inmediatamente después de la puesta en escena de Sendero Luminoso. Las **imágenes iniciales**, a diferencia de los objetos artísticos que incluyen el motivo del *perro ahorcado*, son aquellas que mantienen una relación indexical con la puesta en escena senderista. Esto quiere decir que las imágenes iniciales, esto es, las fotografías de la puesta en escena senderista, son índices de la acción senderista, al ser una huella del acontecimiento, estableciendo una continuidad espacio-temporal entre las fotografías del motivo del *perro ahorcado* y sus objetos, los perros reales colgados por Sendero Luminoso en la vía pública (Doane, 2007; Salas, 2016)

Al emplear la terminología de Peirce para discutir las imágenes del **motivo** del *perro ahorcado* propongo utilizar **motivo emblemático** en sustituto de «motivo icónico» para evitar confusiones. Para Pierce (1986) lo *icónico* implica una relación de semejanza entre el objeto y el signo. La manera peirceana de entender la iconicidad es pues diferente de cómo se tiende a usar este término para referirse, por ejemplo, a fotografías famosas como “fotografías icónicas” (ver por ejemplo Ubbert 2014). Lo **emblemático** se propone entonces para referirse a imágenes o motivos «ampliamente conocidos», o «famosos». Parte de la investigación busca dar luz acerca del proceso por el cual el *perro ahorcado* se convirtió en un **motivo emblemático**.

El enfoque de Alfred Gell (1998) enriquece de manera sustancial la discusión sobre el **motivo** del *perro ahorcado* al proponer que la agencia de ciertas imágenes opera como una **trampa**. Gell desarrolla esta idea a partir de los diseños *kolam*, utilizados en la zona sur de India, que consisten en dibujos lineales de patrones repetidos que se inscriben en el suelo, justo en las puertas de ingreso a las casas para impedir que los malos espíritus ingresen a los hogares. La lógica de los diseños *kolam* es que éstos, por sus cualidades formales, confunden a los espíritus distrayéndolos, atrapándolos en la confusión del diseño (Gell, 1998, pp. 84-90). Este concepto resulta útil para mi investigación pues me permite vincular el **motivo** del *perro ahorcado* en el hecho social, en tanto el motivo, por una serie de características que elaboraré en los capítulos, **atrapa** la atención de los actores, construyendo relaciones entre ellos. Propongo que la estructura formal del **motivo** del *perro ahorcado* resulta impactante e intrigante y que además posee una gran riqueza polisémica, debido a las asociaciones que los signos que conforman el motivo, producen.

El concepto de trampa es interesante de ser discutido y complementado con otra noción que propone el mismo autor que consiste en la **tecnología de encantamiento**. Para Gell la **tecnología del encantamiento** se refiere al poder de ciertos artefactos cuyos procesos técnicos poseen la capacidad de hechizarnos “de manera que veamos el mundo de una forma encantada” (Gell, 1999, p. 163). Si bien el autor propone esta definición para tratar de entender las relaciones de las personas con los objetos de arte, me interesa elaborar sobre algo similar que ocurre con el motivo del perro ahorcado de modo que parte de su actual carácter emblemático puede ser explicado a través de procesos similares. Estos conceptos desarrollados por Gell los utilizaré no sólo para analizar las imágenes que registran la puesta en escena o las imágenes que reproducen el motivo, sino también la misma puesta en escena como **una tecnología del encantamiento**, por sus características formales, por su realización a niveles técnicos, Debe quedar claro que este encantamiento no es uno a un nivel de júbilo estético sino por el misterio o el horror con el que nos hechiza.

1.2.2.3.- La vida social de un motivo

Usando como punto de partida el concepto de la *biografía cultural de un objeto* planteado por Igor Kopitoff (1991), la adaptaré para analizar las trayectorias de un **motivo** a través de sus diferentes apariciones en diversos objetos culturales. Para Kopitoff la *biografía cultural de un objeto* implica hacer el seguimiento de la vida de un objeto (biografía), pero no se trata de dar cuenta de la existencia física del objeto a lo largo del tiempo sino intentar entender al objeto como una entidad culturalmente construida, que tiene una circulación entre las personas, con valores construidos socialmente y cargada de significados culturales (Kopitoff, 1991, p. 94).

Debido a que el **motivo** del *perro ahorcado* no se materializa únicamente en un objeto, sino que, por el contrario, se ha desarrollado a través de distintos objetos, con diversas materialidades, propongo indagar en la **biografía del motivo** en lugar de la del objeto. Dicha noción, me permitirá rastrear las diferentes trayectorias del motivo, así como su circulación entre diversos agentes.

Veo conveniente enriquecer la biografía **del motivo** del *perro ahorcado* con la noción de **régimen de valor** que propone Arjun Appadurai (1986) y Fred Myers (2001). Appadurai define que el valor no es inherente a los objetos y que es más bien un juicio que el sujeto hace sobre éstos y coincide con Myers en que es la circulación de los objetos una instancia clave para determinar el valor de los ellos. Mientras la teoría clásica sobre el intercambio plantea la oposición del regalo y la mercancía

como dos sistemas antagónicos, Myers plantea que existen muchas circunstancias donde estos sistemas de intercambio coexisten e identifica que el sistema del arte es un territorio privilegiado que condensa la coexistencia de ambos sistemas.

En diálogo con Myers y Appadurai entiendo los regímenes de valor como una suerte de dominios sociales por los que atraviesa un objeto en la trayectoria que su vida social. Identificar los regímenes de valor permitiría localizar los estratos/contextos/espacios y marcos culturales donde los objetos adquieren valor y construyen identidades tanto para los grupos humanos como para los individuos. En este caso no se trata de un objeto que adquiere diferentes valores a través de su circulación en diferentes contextos, sino de un **motivo** que está presente y circula a través de distintos objetos inscritos en diferentes regímenes, donde adquieren valores definidos socialmente. De esta manera es posible identificar un *régimen mediático* del motivo, que demuestra que la acción senderista ocurrió y su valor radica en informar a la ciudadanía sobre lo acontecido; y diferenciarlo de un *régimen de valor histórico*, donde el motivo se convierte en una acción constitutiva de los orígenes de la violencia. Y finalmente identificar un *régimen de valor artístico*, en los discursos sobre el motivo que son variados, pues, por un lado, responden a los intereses particulares de cada artista y por otro, adoptan el discurso del régimen histórico y lo incorporan como propio, asumiendo una labor pedagógica del arte para la construcción de la memoria local.

1.3. Diseño de trabajo de campo: Metodología y técnicas de investigación

Este es un proyecto que se basa en métodos cualitativos y, en particular, en reconstruir la biografía de un motivo. Las principales metodologías de investigación han sido el trabajo etnográfico y el trabajo de archivo. El recojo de información se llevó a cabo a través de lo que George Marcus define como una etnografía multilocal (2001), por las condiciones del propio objeto de estudio, esto es, el seguimiento sostenido a las diferentes materialidades que incorporan el motivo.

Para esta investigación ha sido necesario, producir información que permita comprender la construcción del motivo del *perro ahorcado*. Para ello fue importante empezar por explorar las fuentes periodísticas que reportaron la primera aparición de dicho motivo. El trabajo de archivo se concentró principalmente en la aparición del motivo, es decir, su emergencia. Esta parte del diseño permite aproximarme al evento histórico de los perros colgados por el Partido Comunista Sendero Luminoso (PCP SL) durante la década de 1980 y obtener información desde distintas publicaciones

como periódicos y revistas, acerca de cómo se sucedieron los hechos, su ubicación, su duración, sus características materiales, su impacto social en un momento específico, los discursos que se construyeron sobre el motivo y las imágenes que incluyen, para poder acercarme a la producción del motivo del *perro ahorcado*, pues ha sido infructuosa la búsqueda de personas que participaron directamente de la puesta en escena. Considero que consultar archivos periodísticos de distintas hemerotecas me ha permitido obtener la información necesaria para reconstruir la acción senderista. En este caso, las hemerotecas consultadas, fueron la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, la hemeroteca de la PUCP, el Centro de Documentación de Ciencias Sociales en la PUCP y la hemeroteca del Instituto Riva Agüero y el Archivo TAFOS en la Facultad de Ciencias de la comunicación de la PUCP.

Además, ha sido necesario consultar blogs de arte y páginas web de artistas e instituciones del arte para poder identificar las diferentes trayectorias de los artefactos culturales producidos con el motivo del *perro ahorcado*.

También se realizaron entrevistas semiestructuradas a diversos actores que participaron como testigos de la acción senderista, o en la producción de las imágenes iniciales del motivo, así como en la producción de objetos culturales que incorporan el motivo del *perro ahorcado*. Se incluyeron testigos visuales de la acción senderista, reporteros gráficos, editores gráficos, curadores de proyectos visuales, artistas que hayan realizado obras sobre el tema de distintas generaciones, coleccionistas que hayan adquirido obras sobre los perros ahorcados y otros expertos en el tema.

Finalmente, también he realizado distintas visitas a exposiciones con la finalidad de investigar de qué manera las instituciones han adquirido, hacen uso y exponen los distintos objetos culturales sobre el motivo del *perro ahorcado* y así poder identificar los significados y discurso que se le otorgan y su protagonismo en las narrativas del conflicto armado interno.

CAPÍTULO II: EL MOTIVO DEL PERRO AHORCADO EN SENDERO LUMINOSO: ANTECEDENTES, EMERGENCIA Y POSIBLES SIGNIFICADOS

Este capítulo tiene como objetivo describir la emergencia del motivo del *perro ahorcado* relatando su primera aparición con la puesta en escena senderista a partir de la recolección de diferentes fuentes noticiosas de la época. Mi propósito es indagar en el contexto en el que emergió, sus posteriores usos por parte de Sendero Luminoso y los posibles significados de esta particular acción.

Antes de reconstruir el hecho histórico de la emergencia del motivo del *perro ahorcado* y describir otras apariciones del motivo considero importante presentar de modo general qué tipo de imaginarios sobre perros orbitan nuestra sociedad y cómo estos imaginarios guardan relación directa con el motivo del *perro ahorcado*, pero, también, una relación compleja con la condición humana y la violencia.

2.1.- Imaginarios que anteceden al motivo del *perro ahorcado*

Es necesario aclarar que no es mi intención revisar exhaustivamente todos los imaginarios sobre los perros que anteceden al motivo del *perro ahorcado* en el contexto local del conflicto armado interno. Mi interés consiste en poder brindar, en un primer momento, un panorama muy general que permita comprender algunas características que se han ido asociando al perro y que han ido definiendo el imaginario local sobre el vínculo entre humanos y perros. En un segundo momento, me parece importante mencionar un hecho particular que inserta el motivo del *perro ahorcado* en el contexto discursivo político en el Perú.

2.1.1 Imaginarios perrunos

De acuerdo a los estudios de Andrade (2011) el imaginario perruno en la cultura occidental está conformado por características que resultan contradictorias. En una revisión histórica del imaginario perruno en Occidente, el autor identifica que una de las ideas más antiguas que se asocian al perro es la impudencia, esto es, la falta de vergüenza. Esta es una valoración negativa que ubica a este animal de manera antagónica a los buenos hábitos humanos como el respeto y el sentido de vergüenza en la vida de la antigua Grecia. Andrade señala que la falta de estos valores chocan con la base de la cultura griega, ya que éstos, el sentido de la vergüenza junto con el sentido de justicia,

son los pilares de la sociabilidad humana incorporados en la cultura occidental desde el mito de Prometeo (p. 2). El perro visto como un animal poco gregario, individualista y poco solidario con los de su misma especie, es utilizado como un insulto hacia aquellos que “por afán de provecho o por un arrebatado pasional, quebrantan las normas fundamentales del respeto y la decencia” (Andrade, 2011, p. 3).

Existe también un grupo de valores que asocia al perro con la buena compañía y la fidelidad, vinculado más a un carácter individual, a la relación particular entre amo y mascota. Aquí podemos ubicar a Argos, el perro compañero de Odiseo, el único en el relato capaz de reconocer a su amo cuando disfrazado de mendigo regresa a Ítaca tras su larga travesía. También se puede ubicar aquí la noción de fidelidad y el afecto al amo referidas a través de la figura del perro en la Historia de Eliano en la antigua Roma, obra donde aparecen narraciones que construyen una imagen perruna donde el amor desmesurado al amo supera en virtud incluso el comportamiento humano (Andrade, 2011, pp. 6 y 8).

Estos valores se vinculan a su vez a características como la obediencia y mansedumbre, características que se manifiestan en el Renacimiento en las pinturas que retratan personajes junto a sus mascotas. Es en este período cuando aparecen los perros de compañía, e ingresan a la intimidad de los hogares humanos y son retratados junto a sus amos. En este período los animales pequeños se asocian a la feminidad mientras que a los perros grandes se les atribuyen masculinidad. La obediencia también puede verse en las representaciones de perros galgos quienes ocupaban un lugar determinante en la caza. (Andrade, 2011, pp. 12-13).

Durante la Conquista, los perros europeos fueron factores clave en la guerra de conquista, junto con las armas de fuego y los caballos y en frecuentes ocasiones fueron empleados para masacrar a las poblaciones nativas. La práctica del “aperreamiento” no se trató de casos esporádicos sino de “una práctica consistentemente puesta en funcionamiento, que tenía por objetivo la utilización del terror psicológico, la tortura y la aplicación de brutales penas de muerte” (Andrade, 2011, p.18). A ello se suma que, durante la Conquista, la mirada de Europa representó a los perros americanos de forma diametralmente opuesta al imaginario de sus pares europeos. Mientras, los canes europeos eran grandes y fieros, sus pares americanos fueron descritos como pequeños, mudos y mansos.



Imagen 2.- Grabado de De Bry, que muestra el uso de Aperreamiento como forma de castigo durante la conquista. Fuente: Carreño, 2008.

Sin embargo, dos décadas después de terminada la Conquista, se puede apreciar que el cronista indio, don Felipe Guamán Poma de Ayala, en su *Crónica y Buen Gobierno*, muestra más bien una relación de amo/acompañante con su perro, a los que denomina “Amigo” y “Lautaro”, en su célebre dibujo “Camina el autor”. (Ver imagen 3)

Antagónicamente a la mansedumbre con su amo se ubica otra característica de este animal, la bravura frente a los enemigos del amo. Esta cualidad sitúa al perro como un protector de los posibles males que asechan a su amo, tanto en el mundo terrenal, contra ladrones o enemigos, al igual que también contra los malos espíritus. Así, el perro vigilante/defensor hace uso de su bravura contra el enemigo.

El atributo del perro como protector y guía en el camino hacia la “otra” vida aparece también en el imaginario andino. En la novela *Rosa Cuchillo* de Oscar Colchado Lucio, describe con detalle la travesía de Rosa Wanka (Cuchillo) por el mundo de los muertos, mientras busca a su hijo Liborio, quien fue asesinado en Ayacucho en los años de la violencia política. Rosa Cuchillo deambula en por la otra vida hasta que se encuentra con su perro Wayra, quien la guía y protege en el camino al Janaqpacha. Esta novela de ficción utiliza como fuentes un conjunto de relatos andinos sobre el rol del perro luego de la muerte del amo



Imagen 3.- Dibujo de Guamán Poma de Ayala “Camina el autor con su hijo don Francisco de Ayala salen de la provincia hacia la ciudad de Los Reyes de Lima a dar cuenta a su magestad y sale pobre desnudo y camina envuelto a cabo”. Fuente: Guaman Poma De Ayala (1980).

Golte (2003) por su parte reporta un testimonio⁶ interesante que reafirma y complementa el papel del perro en el paso hacia la otra vida en la cosmovisión andina pero, además, brinda información sobre la contradictoria relación entre humanos y perros en los Andes:

Las personas que en esta vida nos portamos mal con los perros, los que les odiamos, los que les apaleamos, o los que no les dimos de comer, cuando nuestra alma pasa por el pueblo de ellos es devorada hasta con hueso y todo; ya después de ser defecada en ese excremento debe orinar un perro blanco, con eso recién el cuerpo de nuestra alma se forma de nuevo y nuestra alma después de levantarse sacudiéndose de ese excremento camina toda triste para arriba y para abajo por el canto del Map’a Mayo [Río sucio y turbulento, que nace del Qorpuna y en sus aguas incluso arrastra

⁶ Testimonio recogido y traducido por Carmen Escalante y Ricardo Valderrama [1980: 249-263] a mediados de los años setenta del siglo XX, en Auquimarca departamento de Apurímac.

marlos de maíz que consumen los de la otra vida. n.d.a.] suplicando a uno y otro perro negro para que le haga pasar el Map'a Mayo [...] Dicen que el Map'a Mayo está en las cercanías del Apu Qorpuna allá por el lado de Arequipa. Para una persona de esta vida aparece como un simple arroyo con poquita agua que nunca seca. Pero para los de la otra vida es impasable, turbulento y caudaloso, que sólo se puede pasar cabalgando sobre un perro negro [Esta es la razón por la que se mata un perro negro después del entierro. Este perro negro ha de ser defensor del alma cuando ésta sea acosada por los perros del alqo llaqta y sobre su lomo la hará cruzar el Map'a, mayo, de ahí que otros acostumbran matar al perro junto al río durante el p'acha t'aqsay o lavado de ropa. n.d.a]. (Golte, 2003, pp. 49-50)

Durante las entrevistas reunidas para esta investigación algunos comentarios surgieron respecto al maltrato que reciben los perros en las zonas rurales andinas. El antropólogo Guillermo Salas, comenta que, a diferencia de otros animales domésticos, los perros no tienen ninguna festividad, como el caso de las llamas o de cualquier tipo de ganado. El historiador Ponciano del Pino, por su parte señala que el perro en el campo es constantemente maltratado y mal alimentado, y tiene prohibido el ingreso al hogar por ser considerado un animal sucio que come excremento. Los testimonios reunidos confirman que el perro es un animal que constantemente recibe maltratos por parte de las personas por lo que el sacrificio de un perro negro se hace necesario para asegurar que el difunto pueda llegar al otro lado del Map'a Mayo. Algo que resulta particularmente interesante es el testimonio del antropólogo Alex Huerta, quien asegura haber sido testigo de un sacrificio de perro en Huancavelica donde el animal fue colgado del pescuezo de la rama de un árbol.

En resumen, se puede observar que el imaginario perruno ha sido representado a través de valoraciones tanto positivas como negativas y que, por momentos, resultan contradictorias. Esa actitud ambigua del hombre hacia el perro está presente en la cultura campesina andina. Por un lado, se valora la obediencia, mansedumbre y fidelidad hacia el amo, por otra, su bravura y la correspondiente protección que ofrece, estas últimas convierten al perro en un animal hostil y fiero para sus extraños y desconocidos, supuestamente amenazantes. Sin embargo, estos atributos se tornan negativos cuando el comportamiento del animal no corresponde con el sujeto a quien se le ha destinado la conducta esperada del animal. Por ejemplo; se espera que un perro sea dócil ante sus amos, pero este comportamiento no debe manifestarse hacia los invasores/atacantes. Un perro no puede mostrarse manso en su rol protector. Es así cuando el carácter dócil del perro se torna en un valor negativo.

La fiereza del perro sólo tiene lugar en el rol protector del perro para con su amo, un buen perro guardián es aquel que es fiero y que ejerce violencia contra el enemigo, contra el diferente, contra el Otro. De ninguna manera se espera que un perro sea fiero contra su propio amo, de ser así, el animal quebrantaría su condición de leal acompañante e inmediatamente sería considerado como un perro fuera de control. La ferocidad del animal hacia su amo sería entonces castigada con su separación del ámbito doméstico familiar o incluso con la muerte.

De esta forma, desde la mirada del amo/dominante, el perro siempre debe ser fiel, dócil y manso, incluso cuando se le humilla o cuando se le inflige algún castigo. Sin embargo, si un sujeto incorpora estas características sería visto como un ser con falta de agencia, como alguien no valiente y, por lo tanto, cobarde. La obediencia y pasividad constituirían afrentas al rol dominante que se espera de él y en el caso de los varones, una afrenta contra su propia masculinidad. Así, la docilidad, la obediencia y la fidelidad, son valoraciones positivas exclusivamente cuando las encarna la mascota/el subalterno, pero son negativas cuando las asume el dominador.

2.1.2.- El perro como denominación deshumanizadora

La denominación “perro” siempre ha sido utilizada de múltiples formas como un término peyorativo en el habla popular. Expresiones como “vida de perros”, “hijo de perra”, “murió como un perro”, son ejemplo de ello. De la misma forma, refranes como “muerto el perro se acaba la rabia”, “muerta la perra se acaba la leva”, “el que se acuesta con perros, amanece con pulgas” o “al perro que es traicionero, no le vuelvas el trasero”, dan cuenta de la forma en que el animal encarna valores negativos en la cultura popular. Llamar perro a alguien es entendido en el habla común como un insulto bastante ofensivo pues ubica a quien se le profiere la ofensa como a un animal, como no humano.

Bernardo Subercaseaux (2014), señala dos ideas que ocupan los debates sobre la condición humana y la condición animal. La primera es la visión que coloca a los animales como seres carentes de razón, voluntad y de lenguaje, en relación a los humanos. El autor señala que este planteamiento proviene de Aristóteles y que ha sido reforzada en la biblia y el cristianismo, que coloca al ser humano al centro de la creación divina donde los animales son una suerte de criaturas accesorias. Una mirada binarita que sitúa al ser humano en oposición a lo animal., donde el concepto de animal “opera como una negación de lo humano y viceversa” (p. 47). La segunda idea que se discute en el debate,

es aquella que delinea una frontera divisoria que coloca a la especie humana por encima de las otras que da pie a la idea del ser humano sería “la culminación biológica y espiritual del conjunto de especies”. Si bien las ideas mencionadas, de acuerdo a Subercaseaux, han sido discutidas y desestabilizadas por autores como Jaques Derrida y Giorgio Agambem, considero que dichos supuestos aún predominan en el imaginario popular.

En el contexto peruano, la denominación perro ha sido utilizada en numerosas oportunidades por distintos actores hacia sus enemigos o incluso hacia sus subordinados. Quizá el ejemplo más conocido vinculado a la subordinación en el caso de los cadetes novatos de las escuelas militares a quienes se les denomina perros, quienes son el foco de una serie de pruebas y ritos de iniciación humillantes y violentos.

Para Cristián Montes, la novela *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa pone en manifiesto las prácticas humillantes que acompañan a la denominación perro a los cadetes del colegio Militar Leoncio Prado de Lima.

La humillación que la nominación perra conlleva en su significado se liga a otras formas de degradación que realiza el cadete en la iniciación [...] Un perro es, entonces, aquél que obedece a ciegas, el que se degrada, el digno de desprecio, lo despreciable, la mansedumbre [...] La exigencia del cadete-perro es aprender el código que el grupo impone a los que están por debajo. Dicho código de supervivencia implica aprender que el dominio del otro –en una violencia donde está implícita la posibilidad de la agresión sexual– es la base de la propia supervivencia (Montes, 2011, p.68-69)

En tal contexto, la denominación “perro” implica asumir la degradación como obediencia, o practicar la violencia como método de supervivencia que termina por circunscribir la dualidad dominación/esclavitud dentro del universo que los “perros” habitan, y que no es nada más que un reflejo de uno mayor que existe tras los muros del colegio militar; la ciudad de Lima (Montes, 2011, p.75).

Sin embargo, en la novela, también aparecen representadas las virtudes de mansedumbre y fidelidad en la perra Malpapeada, mascota del personaje a quien apodan “el Boa”. Para Montes (2011, párr. 73-74), “la Malpapeada encarna dicho valor, dimensión que “el Boa” no encuentra en sus congéneres humanos. La brutalidad que caracteriza las relaciones entre los alumnos del Colegio Militar Leoncio Prado deriva aquí en sentimientos y percepciones que expresan una tonalidad afectiva inédita en el marco de las relaciones humanas desplegadas en la novela.” Y, luego, añade,

“la relación entre “el Boa” y la Malpapeada presenta una ambigüedad donde la perra es signada con características humanas que evidencian el machismo imperante”.

Ponciano del Pino señala que llamar *allqo*- perro en quechua- a una persona en los andes, es también un insulto muy denigrante, y que fue muy utilizado durante la guerra. *Muru-allqo*, era la forma en la que se referían a los militares, un insulto que refería al camuflaje en el uniforme de los soldados que se parecía al pelaje jaspeado de algunos perros, término empleado en la zona del sur andino para insultar a los militares que forma parte de “todo un lenguaje, inscrito en términos populares, que emplea el término “perro” como una forma ampliada de denigración del ser humano”.⁷

Esta forma de denigrar al oponente o al enemigo también fue ampliamente utilizada en el discurso político. Ya en 1932, el filósofo francés Paul Nizán, y miembro del Partido Comunista Francés, escribe *Los perros guardianes*, un panfleto en el que descarga contra su antiguos profesores a quienes señala como “perros guardianes del burguesía”, incapaces de analizar la situación de explotación del proletariado.

Ya en el contexto peruano, la expresión “perro burgués” se extenderá ampliamente en el léxico político de la izquierda para señalar a todo aquel que no se alineaba al dogma comunista, de allí términos como “perros de la reacción” a quienes se oponen a la revolución, o “perros revisionistas” usado para aquellos que cuestionaban las formas en las que la revolución se llevaba a cabo. Incluso fue empleado como insulto o burla dentro de las agrupaciones de la Izquierda peruana como el caso del partido Patria Roja, cuyas siglas eran PR y que al ser pronunciarlas sonaba como *perre*, lo que derivó que a sus miembros los llamaran “perros”.

Durante los años de la violencia los ajusticiamientos públicos realizados por SL incluirían letreros que emplearían la denominación “perro” para referirse al ajusticiado, ya sea por ser considerado reaccionario, delator o cómplice del gobierno. Ejemplo de ello fue el asesinato, en mayo de 1987, de José Herrera Méndez, teniente gobernador de Acomayo en Huánuco a quien Sendero acusó de ser “perro de Alan García”. (DESCO, 1989, p. 1001)

⁷ Entrevista a Ponciano del Pino realizada en noviembre del 2016

2.1.3.- Antecedente en el uso concreto del *perro ahorcado*

A través del historiador Ricardo Caro he podido dar con una fotografía (ver imagen 4) de un antecedente del motivo del *perro ahorcado* en un uso concreto en el ámbito peruano. La fotografía corresponde a un hecho ocurrido en 1979 en Acobamba, Huancavelica.

De acuerdo a Ricardo Caro⁸, esta acción se da en el contexto de las huelgas del SUTEP de los años 78 y 79, huelgas de larga duración y violentas que se caracterizaron por tener componentes radicales. Las huelgas de estos años estuvieron apoyadas por los padres de familia y por los propios estudiantes escolares organizados en agremiaciones de estudiantes secundarios, hecho que fue aprovechado por los líderes políticos de izquierda que trataron de dirigir y liderar a dichas agrupaciones. Caro señala que en Huancavelica y Ayacucho sobresalían los partidos Bandera Roja y Patria Roja, y digamos que en tercer lugar Sendero Luminoso, que era un grupo pequeño pero había formado a profesores algunos años antes y que ya ejercían en las escuelas y que usaban esos espacios para hacer proselitismo. Caro afirma que se trató de un conflicto que trascendía las razones meramente gremiales, pues se trató de un momento de verdadera crisis social en los Andes, donde se desafiaba al Estado que se había estado construyendo en las últimas décadas en esas zonas y donde la autoridad iba perdiendo legitimidad.

En este contexto oponerse a la huelga era un poco cerrar los ojos porque la situación era bien precaria, bien delicada, de pobreza extrema [...] En lugares como Cangallo en Ayacucho, la población llegó a atacar las comisarias, los escolares, los padres de familia. (En los enfrentamientos) la policía mata a dos escolares, donde ya participaban los grupos politizados de escolares secundarios en estas ciudades pequeñas. Pero la ira de la gente rebotó a otras comisarias de otros sitios, y el gobierno decidió retirar las delegaciones policiales, en Vilcashuaman, Cangallo, creo que en Chuschi, [...] todo eso en el 79. La policía se retira y se quedan las autoridades civiles [...] es allí donde Sendero aprovecha para expandir las escuelas populares. Que eran los grupos de estudios que ha habido en la izquierda toda la vida, solo que SL le llamaba escuelas populares [...] La fotografía es de ese momento pero en Huancavelica, en Acobamba, donde la situación de confrontación de protesta es más o menos lo mismo⁹.

Caro señala que fue tal la impresión de desborde y de límite que se percibió en ese contexto, que Sendero Luminoso inicia en el mes de abril de 1979 en Lima el IX Pleno Ampliado del Comité Central

⁸ Entrevista a Ricardo Caro realizada en Lima en agosto del 2017.

⁹ Ídem.

del PCP-SL, donde se consolidan y depura y, donde finalmente, luego de unos meses, determinan que las condiciones son propicias para dar inicio la lucha armada¹⁰

En la fotografía del acontecimiento del perro en Acobamaba, se puede ver que el cuerpo del can fue colgado de un portal, y es acompañado de una pinta en la pared que señala: “Llancari, el pueblo te quiere ver como este perro inmoral y corrupto”. De acuerdo a lo conversado con Ricardo Caro, Llancari, al parecer, se trataría de un alto funcionario de la USE, que como otros funcionarios y autoridades educativas optaron por replegarse y que incluso reclamaron seguridad ante violentas manifestaciones de los profesores.



Imagen 4.- Fotografía adjunta en un informe de inteligencia en el archivo de la prefectura de Acobamba del Archivo de la Gobernación de Huancavelica. Foto: Autor Anónimo. Archivo: Ricardo Caro.

¹⁰ Para mayor información ver: CVR 2003, tomo II, pp. 15-27

A diferencia de la acción senderista, caracterizada por su ambigüedad, el mensaje de esta acción es bastante directo, se trata de una amenaza directa a Llacari. Un amedrentamiento al funcionario por su posicionamiento ante la huelga de aquellos años.

2.2.- La emergencia y uso inicial del motivo del perro ahorcado por Sendero Luminoso

En la mañana del 26 de diciembre de 1980, nueve perros muertos aparecieron colgando de postes de luz y semáforos en diferentes puntos de alto tránsito en el centro de Lima. Los animales llevaban bolsas atadas al cuerpo con cartuchos de dinamita y en algunos casos dentro del hocico. Además, los cuerpos de los perros llevaban letreros atados al cuerpo con alambre, que portaban diversas inscripciones, pero la mayoría decían “Teng Siao Ping”, y en algunos casos “Teng Siao Ping hijo de perra”. En esa fecha se conmemoraba el nacimiento de Mao Tse Tung, a quien como es sabido, Sendero Luminoso consideraba como el Gran Timonel de la Revolución Mundial. El evento hizo noticia de inmediato y al menos siete diarios - *Extra, El Comercio, La Crónica, El Correo, Ojo, El Diario de Marka y La Prensa* - publicaron el hecho en primera plana. Aunque ninguno sindicó a Sendero Luminoso como responsable, la gran mayoría de periódicos coincidieron en señalar que los autores de aquel macabro evento debía ser un grupo de maoístas peruanos, que manifestaba su rechazo a las políticas económicas que venía implementando en dicho país desde hacía un año atrás Deng Xiaoping (Teng Siao Ping), uno de los máximos líderes de la República Popular China por aquellos años.

Las reformas capitalistas impulsadas por Deng Xiaoping cambiaron drásticamente el manejo de los recursos del país oriental abriendo su economía al mundo, estableciendo zonas económicas con regímenes especiales. En el momento en que ocurrió la acción de colgar perros, los diarios limeños informaban que en China se llevaban a cabo los juicios a la Banda de los Cuatro, liderados por Jiang Qing, viuda de Mao Tse Tung, quienes representaban a la izquierda ortodoxa maoísta. Tras el arresto de la Banda de los Cuatro, y la caída política del sucesor de Mao, Hua Goufeng en la presidencia del consejo de ministros, Deng Xiaoping se levantó en poco tiempo como el máximo líder político de China (Franz, 1987; Meisner, 1999).

En nuestro país, en mayo de 1980, siete meses antes del evento de los perros, había ocurrido la conocida quema de ánforas electorales en el distrito de Chuschi, Ayacucho, en la víspera de las

elecciones presidenciales. Como es bastante sabido, con aquella acción Sendero Luminoso daría inicio a su denominada “guerra popular” que, de acuerdo a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) habría ocasionado la muerte de cerca de 70,000 personas a lo largo de los veinte años que duró el conflicto. Para la fecha en que aparecieron los perros, SL ya había realizado alrededor de 219 atentados en todo el país y había cobrado la vida de trece personas (DESCO, 1989, pp. 65-66; CVR Anexo 3, 2003, p. 84). Solo en la ciudad de Lima la agrupación terrorista ya había perpetrado veintiún atentados mientras que en Huamanga las cifras alcanzaban los veintitrés.

El informe de los perros en la prensa local coincidió con la llegada de Edith Lagos¹¹ a la capital, quien había sido detenida la noche de Navidad en Huamanga, y a quien los medios sindicaron como una de las principales responsables de los atentados subversivos ocurridos en Ayacucho. Otra noticia de aquel mismo día reportaba el robo de tres mil fulminantes en un depósito minero y el asesinato de un campesino en el fundo San Agustín, también en el departamento de Ayacucho. Sin embargo, el evento de los perros ahorcados se presentó como un evento sin conexión con las otras noticias en buena parte de los periódicos. Diarios como *Correo* y *La Prensa*, sugirieron que la acción de los perros guardaba relación con los actos de terrorismo que asolaban distintas provincias del Perú a lo largo de aquel año. Pero fue la revista *Caretas*, de publicación semanal, el único medio que estableció un vínculo entre los actos de sabotaje ocurridos en Ayacucho, la captura de Edith Lagos y el evento de los perros colgados, cinco días después de ocurrido el evento de los perros, y que además sindicó a integrantes de Sendero Luminoso como los autores de la acción.

De acuerdo a los medios que publicaron la noticia, los cuerpos de los animales también llevaban letreros que alertaban sobre los mismos explosivos; en un caso señalaba “cuidado hay una bomba a 25 metros” y en otro “cuidado bomba de tiempo, explota en cualquier momento”. Comentan también que las investigaciones policiales revelaron que los cartuchos de dinamita eran falsos y que los canes habían sido muertos antes de ser colgados del pescuezo en postes de la ciudad, algunos fueron asesinados a golpes y otros posiblemente envenenados o asfixiados.

La información en medios señala también que los cuerpos de los animales fueron colocados estratégicamente en ciertos lugares, ya sea por su alto tránsito o por su proximidad a locales

¹¹ Edith Lagos fue una joven militante del PCP-SL que murió en septiembre de 1982 a la edad de 19 años en un enfrentamiento con la guardia republicana en Apurímac. El acompañamiento al entierro de Lagos –quien pertenecía a una conocida familia de la ciudad de Huamanga- fue masivo y puso en evidencia había cierta acogida popular a SL en esa ciudad en aquellos años en 1982, en Ayacucho, tres promociones escolares llevaron el nombre de la senderista (Quehacer 21, 1983, p. 25)

específicos; uno ellos fue colocado frente al Ministerio de Educación en la Av. Abancay y otro frente al Banco Continental en la Av. Tacna. Si bien la mayoría de los medios detallan la ubicación de los perros colgados por Sendero Luminoso, la información difiere según cada diario. Algunos diarios coinciden en las ubicaciones y otros omiten ciertos lugares, ello lleva a pensar que quizá fueron más de nueve los perros que se colocaron en ciudad de Lima y que no necesariamente todos fueron reportados.

De acuerdo a la información publicada, todo parece indicar que esta macabra acción fue debidamente planeada y organizada. Se tuvo que decidir matar a perros y sujetarlos siempre por el pescuezo. También se debió decidir el contenido de los letreros y la ubicación de los cuerpos en la ciudad. Además, debieron haberlos colocado con cierta sincronía durante la madrugada para no llamar la atención y así evitar que los participantes de la acción sean reconocidos y/o capturados. Los testimonios publicados en la prensa comentan que los primeros testigos encontraron los cuerpos de los canes a las 6 de la mañana.



Imagen 5.- Titular de la noticia en el diario Extra. Foto: Santiago Quintanilla.



Imagen 6.- Titular del diario La Crónica en primera plana. Foto: Santiago Quintanilla.

Es importante precisar que, de acuerdo a las fuentes, todos los perros fueron dispuestos de la misma manera, es decir, todos fueron suspendidos a cierta altura y sujetos del pescuezo por una cuerda y portaban un letrero. Esta puesta en escena fue repetida por SL en distintos momentos durante la década de 1980, tanto en Lima como en otros departamentos del Perú. Esta configuración de elementos fue registrada en las fotografías que documentaron los acontecimientos (y que luego fueron utilizadas por distintos artistas en las décadas siguientes para elaborar nuevas imágenes).

Considero importante de resaltar que esta suma de signos construye una figura de gran impacto visual; es un perro que no ha sido ahorcado sino que simula haberlo sido, como me lo hizo notar el artista y antropólogo Ángel Valdez¹², informante clave para esta investigación. La gran mayoría de animales fueron dispuestos de la misma manera, sostenidos del pescuezo, no fueron colgados de las patas ni fueron crucificados, siempre fueron sujetos del pescuezo. Esta particular configuración de elementos, que se va repitiendo a través del tiempo mediante distintas materialidades, me permite identificarla con el concepto de *motivo* (Panofsky, 1979, pp. 47-49).

Es importante subrayar que esta tesis investiga el motivo de los perros ahorcados y no simplemente de perros muertos colgados pues, por una parte, da cuenta del interés, de Sendero Luminoso, por generar un despliegue escénico de gran impacto. Y permite, por otra parte vincular el motivo con las complejas relaciones de poder que se dan entre humano y animal, y cómo éstas se trasladan a las relaciones entre dominador y subalterno (expuestas en el acápite 2.1.1);. Además permite reflexionar acerca de cómo la acción senderista ocupa un lugar determinante en la deshumanización del Otro durante los años del conflicto armado interno como lo desarrollaré en el punto 5.2.2 y en las reflexiones finales de esta investigación.

2.3.- Los usos posteriores de Sendero Luminoso al perro ahorcado durante la década de 1980

Hay poca información publicada sobre la aparición de perros ahorcados por Sendero Luminoso durante la década de 1980. Quizá la única cronología que informa sobre esta práctica particular de SL, aparte de la acción inicial ocurrida en el centro de Lima en diciembre de 1980, es aquella

¹² Ángel Valdez ha trabajado obras que incorporan el motivo del perro ahorcado en dos oportunidades. Valdez tiene un proyecto curatorial para una exposición sobre el motivo del perro ahorcado programada para el año 2018.

elaborada por DESCO (1989). Esta cronología de la violencia política revela que otras tres puestas en escena del perro ahorcado fueron reportadas en los medios de prensa durante aquellos años.

La información revela que una de estas acciones fue llevada a cabo en el distrito de Luricocha, provincia de Huanta, departamento de Ayacucho, el día 30 de diciembre de 1982. El informe únicamente señala que Sendero Luminoso repartió volantes, izó banderas de su agrupación, y colgaron perros a lo largo de la carretera. Como resultado de esta acción tres miembros de la Guardia Civil resultaron heridos (DESCO, 1989, p. 847).

El 18 de agosto de 1988 en Cangallo, Ayacucho, aparecieron perros muertos colgados en la Plaza de Armas de esa capital provincial (DESCO, 1989, p.252). Y un tercer acontecimiento es reportado en Lima, nuevamente un 26 de diciembre pero en este caso en 1988. De acuerdo a la información, estas puestas en escena se llevaron a cabo también en distintos lugares de la ciudad de Lima entre los que figuran un local de San Juan de Lurigancho, frente al teatro La Cabaña en el centro de Lima y en la Carretera Central (DESCO, 1989, p. 1075).

Por otra parte, varios testimonios en el trabajo de campo revelan que otros dos sucesos similares ocurrieron en la ciudad de Lima. Sin embargo, esta información de las entrevistas no concuerda con la información de los reportes de DESCO. Esto nos estaría mostrando que se llevaron muchas más puestas en escena del motivo del perro ahorcado durante toda la década.

El historiador del arte Gustavo Buntinx recuerda haber visto un perro colgando de un puente en la Vía Expresa muy temprano por la mañana, hacia la segunda mitad de la década del 80. Aunque recuerda poco sobre lo sucedido, sí recuerda que para el momento que presenció la puesta en escena senderista, el acto de colgar perros ya le resultaba conocido en aquel tiempo. De este testimonio sólo se puede afirmar que se llevó a cabo en una de las rutas más transitadas de la capital y que la práctica de colgar perros ya no constituía una novedad en la segunda mitad de los ochenta.¹³

Otra puesta en escena senderista donde se utilizó este motivo es aquella registrada por el fotógrafo Jaime Rázuri. Esta acción según el testimonio de Rázuri ocurrió en el distrito de La Victoria, Lima, en el año 1989, en un contexto circunscrito a las elecciones municipales de 1989. Sobre este evento y el registro fotográfico de Rázuri regresaré más adelante.

¹³ Entrevista llevada a cabo en Lima en mayo de 2017.

Por otra parte, el testimonio de Cledy Gutiérrez, mujer huamanguina que vive en Lima hace casi dos décadas, resulta interesante, pues asegura haber visto en numerosas oportunidades perros colgados en la ciudad de Huamanga y en sus alrededores, durante la década de 1980. Gutiérrez recuerda un perro en particular, que fue colocado en un poste a tan solo unas casas de la suya;

[...] Yo estaba en segundo de secundaria [en 1983], yo iba hacia mi colegio que quedaba a dos cuadras de mi casa y en más de una ocasión vi perros muertos colgados en los postes. Tuve una impresión muy fuerte, cuando en una ocasión muy temprano salía [...] y vi un perro grande de color marrón que estaba como partido, colgado en el poste que estaba casi saliendo de mi casa. Me asusté, pero no dije nada, para que mis hermanas también se asustaran. Tenía un letrero, tenía algo así como “así mueren los soplones”... no recuerdo bien, pero había un letrero. Si relaciono este mensaje es porque en otras ocasiones he visto más perros y sí, decía eso en los letreros, que así morían los soplones.¹⁴

Gutiérrez asegura haber visto en varias oportunidades perros ahorcados en la carretera de Huamanga a Huanta. Pero es de subrayar que los perros ahorcados eran usados para portar explícitos mensajes de brutal amenaza contra posibles traidores o informaban de escarmientos ejecutados contra ellos.



Imagen 7.- Ilustración de Edilberto Jiménez a partir de un testimonio recogido en Chugui.
Fuente: Jiménez 2009.

¹⁴ Entrevista llevada a cabo en Lima en abril de 2017.

Otro uso del motivo que resulta interesante es una variante que ha sido registrada por el antropólogo y artista Edilberto Jiménez. El registro de Jiménez tiene la particularidad de ser un dibujo realizado por testigos directos de las atrocidades que cometió SL en la comunidad de Chungui, provincia de La Mar, Ayacucho. En este registro se pueden observar un perro que cuelga de la rama de un árbol, la leyenda señala “[...] En la retirada nos obligaron a matar a nuestros perros: fueron ellos los primeros que murieron. A muchos los ahorcaron con sogas y a otros los colgaron de los árboles, otros han muerto de hambre deambulando de un lugar a otro [...]” (Jiménez, 2009, p.149; ver imagen 7)

Por otro lado, el artista escénico Augusto Montero, recuerda que en su barrio, en el distrito de Villa El Salvador, constantemente habían rumores entre los niños, sobre sus encuentros con perros colgados en el barrio: “Recuerdo que cuando el rumor de que habían perros colgados corría, esa noche nadie salía de sus casas.”¹⁵

2.4.- Posibles intenciones y significados del uso del motivo del *perro ahorcado* por parte de Sendero Luminoso

Cuando Sendero colgó a los perros en el centro de Lima en 1980 era poco probable que los transeúntes que observaron la acción pudieran identificar de qué se trataba o quién podría ser el autor del llamativo y siniestro hecho. SL no reivindicó la autoría de los perros muertos y colgados ese 26 de diciembre. Por ello los diarios que publicaron la noticia al día siguiente no pudieron establecer la relación entre los que ocurría en Ayacucho con SL y el estrangulamiento de los perros en Lima. Inclusive la detención de Edith Lagos, que se publicó el mismo día, se reporta en la gran mayoría de casos como un acontecimiento totalmente aislado de la noticia de los perros. Solamente la revista *Caretas*, que al ser semanal tuvo más tiempo para investigar y analizar las pistas, se atreve a establecer la relación: “*Es astuta y calla lo que sabe*, dicen en la Policía de Investigaciones del Perú (PIP) de Edith Lagos, dirigente de la organización que mató los perros en Navidad” (*Caretas*, 1981, p. 12, cursivas en el original). La acción de SL es siniestra, pero sobre todo opaca, oscura, misteriosa. Se trata de un hecho inusual, un mensaje cifrado que Sendero lanza a la ciudad, al país y al mundo. ¿En qué consiste este mensaje?

¹⁵ Entrevista llevada a cabo en Lima en mayo de 2017.

En la medida en que no he podido obtener un testimonio de primera mano, de un testigo/participante de la puesta en escena senderista, me animo a proponer tres hipótesis de posible significado del sintagma constituido por los signos perro, sogas, poste, letrero e inscripción que emergieron durante la puesta en escena senderista.

La traición de Deng Xiaoping:

La primera interpretación es aquella que resulta más evidente y que se encuentra determinada principalmente por la inscripción de los letreros que colgaban de los perros; para Sendero el acto de matar perros y colgarlos, apunta a que sea una amenaza de muerte a Deng Xiaoping y a la vez una metáfora, un castigo simbólico para el “revisionismo” encarnado en el dirigente chino Deng Xiaoping.

Lo primero que habría que señalar es lo más obvio, el cuerpo del animal simula estar ahorcado por una cuerda al estar sujeto por el pescuezo. Un perro se puede matar a un perro de muchas formas, envenenado, atropellado por un auto, puede morir por causas naturales o incluso en una pelea con otros perros. Si de algo que se puede estar seguro es que el ahorcamiento de un perro no es algo que resulte común, como comentó Ángel Valdez en una de las conversaciones que sostuvimos: “se ahorca a una persona, a un humano, no se ahorca a un perro”. El enunciado de Valdez es determinante, la horca es un castigo que se aplica a un ser humano mas no a un animal. Simular el ahorcamiento de un animal implica, en cierta medida, su humanización. El perro ha sufrido el castigo de la horca por alguna falta cometida ¿Cuál podría ser? Para Valdez el ahorcamiento estaría impregnado por lo que él llama “el estigma de Judas”.¹⁶

Como es sabido, Judas Iscariote es un personaje de la tradición cristiana conocido por ser el apóstol de Cristo que lo traicionó a cambio de treinta piezas de plata. En la versión del Evangelio de san Mateo, Judas al no soportar la culpa por sus actos terminó por suicidarse, ahorcándose con una soga de la rama de un árbol. Así la traición inicia una relación con el ahorcamiento.

El castigo a la traición fue también impartido con la horca en la Inglaterra durante la Edad Media. Hasta 1283, esta trasgresión se castigaba arrastrando al criminal, sujetado a la cola de un caballo, hasta el patíbulo, donde era ejecutado colgándolo de la horca. Posteriormente, el castigo por

¹⁶ Entrevista llevada a cabo en Lima en noviembre de 2017.

traición sería más severo aún pues se añadiría el destripamiento, la quema, la decapitación y el desmembramiento del criminal, con lo que la horca pasaría a ser uno más de los métodos de tortura que se ejercería sobre el cuerpo del traidor (Lewis, 2008).

En la historia latinoamericana existen también algunos relatos que vinculan la traición y el ahorcamiento. María Isabel Marín Tello (2009), pone atención en el caso de rebelión de los indios de Rio Fuerte en Nueva España, rebeliones reprimidas por el Visitador José de Gálvez donde se llevaron a cabo ejecuciones bajo el delito de lesa majestad o traición a la corona, que fueron impartidas mediante el uso de la horca. Marín señala que de acuerdo a la monarquía española el delito de traición era considerado el más atroz de los delitos públicos y que su castigo debía ejemplar, su ejecución debía de ser pública para que sirviesen de escarmiento al resto de la población. En el caso de Rio fuerte, señala que fueron 21 indígenas acusados de traición, condenados a la horca y luego a ser decapitados.

Durante el virreinato peruano ocurrieron ejecuciones por ahorcamiento vinculadas a la traición. De acuerdo a Franciasco Falcon (s/f) el 2 de Julio 1798 se ejecutó a los esclavos Fernando, Domingo, Francisco y Rudecindo por el asesinato de Atanasio Días Rodríguez, amo de los esclavos, regidor de Trujillo y propietario de la hacienda Menochuco. La ley II del Fuero Real señalaba que cuando el asesinato era a traición o alave el delincuente debía ser ejecutado siendo arrastrado y luego ahorcado o muerto por asfixia (par. 18). Los cuerpos de los esclavos fueron desmembrados y exhibido públicamente en las puertas de la ciudad, sus cabezas fueron empaladas y colocadas en el lugar donde asesinaron a días. La crueldad del castigo apuntaba a intimidar a los esclavos de la zona para privar cualquier deseo o pensamiento de rebelarse contra sus amos.

En el contexto de rebelión, la horca y el castigo público también sirvieron como elemento amedrentador contra la traición en distintas ocasiones. Es conocido que la rebelión de Túpac Amaru II (1780-1781) por ejemplo, inicio con el ajusticiamiento y público y ahorcamiento del corregidor José Antonio de Arriaga, ejecución que de acuerdo a O'Phelan (1995) cumplía un propósito de escarmiento para aquellos que no obedecieran sus dictámenes o se opusieran a su rebelión, es decir contra desobedientes y traidores. Así, la ejecución de Arriaga sirvió como una manera de hacer propaganda en una sociedad iletrada, en la que el rumor muchas veces sustituía a la prensa. O'Phelan precisa que este tipo de castigo no solo estaba dirigido contra españoles y mestizos sino también era aplicado como castigo ejemplar a indios espías o "indios amigos" de las autoridades coloniales. (p. 133)

Ya a fines del S.XIX el uso de la horca como castigo ejemplar a los traidores se hizo presente de forma simbólica; la ejecución los hermanos Tomás, Silvestre, Marcelino y Marceliano Gutiérrez, militares que comandaban el ejército, quienes se sublevaron en contra del gobierno de José Balta el 22 de julio de 1872 para frustrar la asunción del mando del nuevo presidente José Pardo. La sublevación terminó con los cuerpos de Tomás y Silvestre colgando de los faroles frente al palacio del arzobispado y en la mañana del 27, los cuerpos amanecieron colgando de la torre de la catedral de Lima (ver imagen 8). Finalmente los cuerpos de Tomas y Silvestre fueron consumidos por una hoguera que la muchedumbre encendió en medio de la plaza de armas. Unas horas más tarde el cuerpo de Marcelino avivaría las llamas de la hoguera. (Basadre, 1983, pp. 1937-1939)

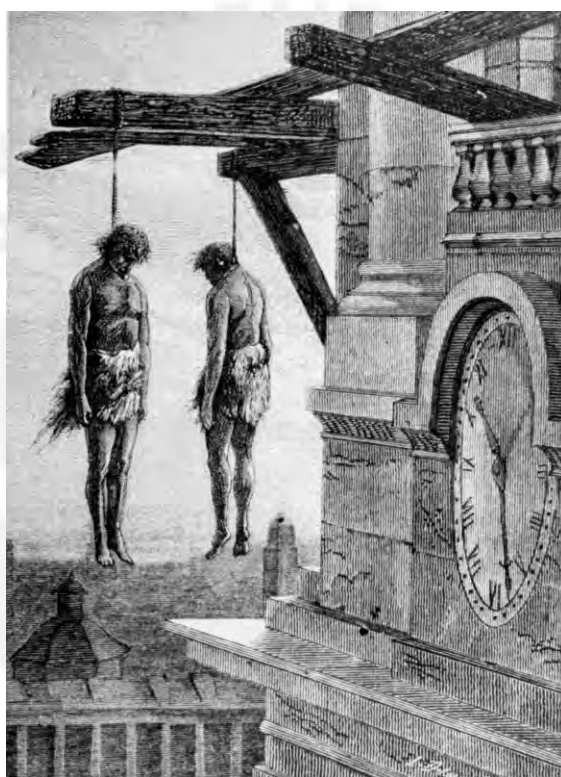


Imagen 8.- Los hermanos Gutiérrez colgados de un viga de la catedral de Lima según la visión de Emilio Castelar. (Varela & Castelar 1872)

De esta forma, el ahorcamiento guardaría relación con la traición, como una forma de castigo y de amedrentamiento de posibles futuros traidores. En el motivo del perro ahorcado, este elemento se hace manifiesto a través de la unión de los signos cuerda y perro, y además, por la forma en la que éstos se vinculan (la cuerda alrededor del pescuezo del perro). Además, el signo *perro* mantendría a su vez un vínculo con la traición por oposición con su máxima virtud. En tanto el can es el representante máximo de la fidelidad como virtud, aquel perro que atenta contra el bienestar de su

amo, no sólo hace una afrenta a la confianza del amo, sino que, además, transgrede la gran mayoría de atributos positivos del animal, como la obediencia, su mansedumbre y a la vez su bravura contra las amenazas de los desconocidos. Al encarnar la fidelidad como máxima virtud, la ofensa del perro alcanza dimensiones mayores, por ser aquel de quien menos se espera este comportamiento. Su traición se convierte en la más grande de las traiciones. Para Sendero Luminoso, Deng Xiaoping sería el perro que mordió la mano que lo alimentó, encarna al traidor máximo de la ortodoxia maoísta, quien con sus reformas económicas y al abrir el mercado chino a la inversión extranjera, había emprendido el retorno al capitalismo.

En su trabajo reciente, el historiador Antonio Zapata (2017) ha publicado un testimonio de Elena Iparraguirre, número dos del Comité Central de Sendero Luminoso, en el que se refiere a la acción de los perros ahorcados de la siguiente manera:

“En diciembre de 1980, en el centro de Lima, colocamos varios perros negros colgados a los postes que tenían carteles en el cuello que decían <<Teng Tsiao Ping, hijo de perra>>. Era un mensaje en defensa de Mao... Se había impuesto el revisionismo de Teng, por ello los revolucionarios peruanos en guerra decidimos mandarle un mensaje. Elegimos una forma oriental, porque la consigna y los perros muertos eran copiados de un modelo chino pero aplicado al Perú. Queríamos que los revisionistas chinos supieran que los conocíamos y habíamos caracterizado correctamente, también buscábamos influir en la lucha interna” (p. 169)

Durante varias entrevistas y en varias oportunidades aparecieron comentarios acerca de que el uso del perro colgado o ahorcado tendría correspondencia en la simbología china. Las indagaciones sobre esta correspondencia, lamentablemente no han arrojado información significativa sobre el caso. Quizá lo más interesante es un recuerdo de Isolda Morillo, periodista radicada en China desde hace más de una década. Morillo comenta que recuerda un apelativo particular con el que Mao se refería en sus discursos a Deng Xiaoping; 资本主义的走狗 (*zi1ben3zhu3yi4de zuo3gou3*), literalmente "el perro guardián del capitalismo".

Esta declaración podría llevar a confirmar que el signo perro en este siniestro mensaje guarda relación con el apelativo de Mao hacia Deng Xiaoping. Como señala el propio Abimael Guzmán en la llamada "entrevista del siglo" de 1988:

El revisionismo obviamente es un cáncer, un cáncer que tiene que ser implacablemente barrido, de otra forma no podremos avanzar en la revolución... Así, para nosotros, el problema es combatir al revisionismo y combatirlo implacablemente... Lo combatimos internacionalmente, combatimos al social imperialismo soviético de Gorbachov, al revisionismo chino de ese protervo Teng Siao-ping. (Guzmán, 1988, párr. 23)

A pesar que resulte difícil imaginar que la acción senderista buscara que el mismísimo Teng Siao Ping fuera el receptor del mensaje, Ubilluz y Vich (2009, p. 261) señalan que si bien el nombre Teng Xiao Ping no tenía significado para la mayoría de peruanos (es decir, parte del mensaje estaba literalmente ‘en chino’) “el mensaje, que aludía a la situación política de un país lejano, era terriblemente congruente con una acción que los senderistas entendían como el inicio de una revolución mundial”.

Los perros revisionistas en el Perú

Aunque la puesta en escena de SL tuvo aspiraciones globales, pues pretende que su declaración trascienda fronteras y geografías, resulta insuficiente como explicación a su macabra puesta en escena. Si la intención es mandar un mensaje a China ¿por qué no escribir un comunicado? ¿Es esta acción de SL lo suficientemente dinámica y versátil para transmitir su contenido y llegar a su destinatario?

Resulta fácil suponer entonces, que para el momento en que Sendero cuelga a los perros en Lima era poco probable que los transeúntes que observaron la acción pudieran identificar de qué se trataba. La redacción de revista *Caretas* pone atención a lo críptico del mensaje: “En el Perú hay una organización que se considera en guerra contra todos, perros inclusive, trasladando al medio local los problemas de Teng Siao Ping, a cuya progenie se refiere abundantemente. No se ha explicado al resto de mortales lo que tiene que ver en el embrollo.” (*Caretas*, 1981, p. 13) Para Ponciano del Pino se trata de un lenguaje que se lee dentro de una cultura política, y que alguien fuera de esta cultura política difícilmente podría decodificarlo¹⁷.

Ante la pregunta acerca de quiénes en el Perú podrían decodificar el mensaje senderista, es decir qué grupo de peruanos pudiese estar enterado de la actualidad política china del momento y de las implicancias del cambio económico en su política interna, la respuesta parece caer por su propio peso. Sin duda la izquierda peruana encaja perfectamente; un grupo social que además por aquellos años acababa de constituir el frente Izquierda Unida para presentarse a las elecciones municipales de la ciudad. El mismo Abimael Guzmán comenta lo siguiente:

¹⁷ Entrevista a Ponciano del Pino realizada en noviembre de 2016.

[Combatimos también a] El llamado como etiqueta Partido Comunista Peruano, ése que publica o publicaba Unidad, quinta columna del revisionismo soviético, ése que encabeza el encallecido revisionista Jorge Del Prado, a quien algunos consideran un "consagrado revolucionario". Y, en segundo lugar, Patria Roja, esa agencia del revisionismo chino con sus caudillos adoradores de Teng. (Guzmán, 1988, párr. 25)

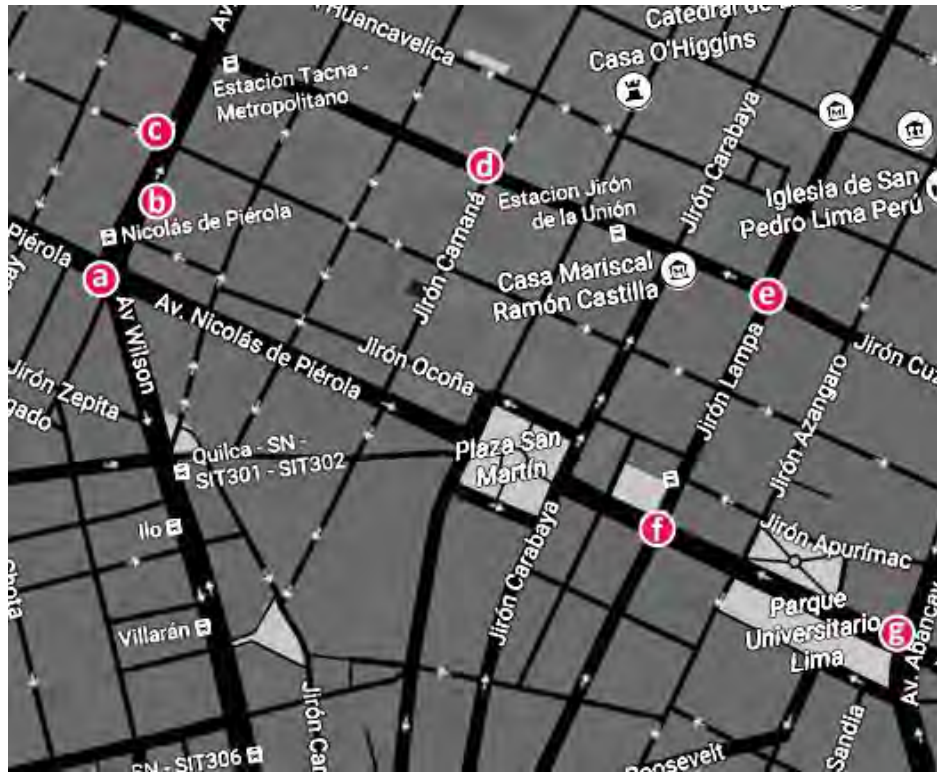
Se tiene entonces un mensaje político cifrado, dirigido a un grupo especializado, concededor de las reformas y cambios que se llevaban en la economía, la sociedad y en el gobierno chino, pero a la vez, la puesta en escena es también un acto intimidatorio para todos aquellos a los que SL consideraba sus enemigos, donde la izquierda peruana era solo sería uno de ellos., Como explicaré en el siguiente acápite, la intimidación con perros ahorcados se dirigió a diferentes entidades, públicas y privadas.

La amenaza: Los perros como marca en el territorio de la ciudad

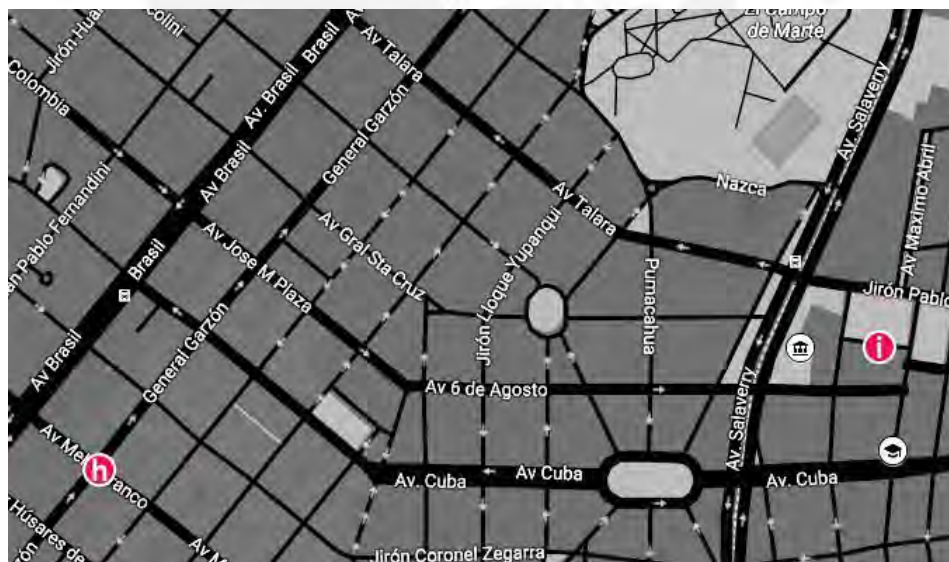
Como señalé anteriormente, algunos perros fueron colgados también en lugares específicos. La información reunida a partir de las fuentes periodísticas revela que en la mañana del 26 de diciembre de 1980 se reportó que nueve perros fueron colgados en los siguientes puntos de la capital. Los únicos registros fotográficos de la puesta en escena senderista corresponden a los puntos **a, b y h**.

Cruce de Av. Tacna con Av. La Colmena (Cercado de Lima)

- a) Av. Tacna cuadra 4 (Cercado de Lima)
- b) Cruce de Av. Tacna con Jr. Moquegua (Cercado de Lima)
- c) Cruce de Av. Emancipación con Camaná (Cercado de Lima)
- d) Cruce de Jr. Lampa y Jr. Cuzco (Cercado de Lima)
- e) Cruce de Jr. Lampa y Nicolás de Piérola (Cercado de Lima)
- f) Cruce de Av. Abancay y Av. Nicolás de Piérola (Cercado de Lima)
- g) Cruce de Av. General Garzón y calle Mello Franco (Jesús María)
- h) Jr. Camilo Carrillo, cuadra 4 (Jesús María)



Mapa 1.- Aquí se muestra la ubicación de los perros que fueron colgados en siete puntos en el centro de Lima durante la madrugada del 26 de diciembre de 1980. Fuente: Elaboración propia sobre mapa de Google Maps



Mapa 2.- Aquí se muestra la ubicación de los perros que fueron colgados en dos lugares en el distrito de Jesús María durante la madrugada del 26 de diciembre de 1980. Fuente: Elaboración propia sobre mapa de Google Maps.

Sin duda, todos los puntos arriba señalados (a excepción de los puntos **h** e **i**) se tratan de lugares de alta circulación de vehículos y de movimiento peatonal del centro histórico de Lima. Además, fueron ubicados, en su mayoría, en uno de los distritos más transitados de la época. Cabe recordar que entonces las principales instituciones estatales y empresas privadas tenían sus oficinas centrales en el Cercado de Lima. Los testimonios que refieren a otras puestas en escena del motivo del perro ahorcado de SL durante la década de 1980¹⁸, también guardan relación con esta característica: uno de ellos fue colocado en un puente de la Vía Expresa y el otro de un puente en una avenida del distrito de La Victoria.

Sin embargo, muchos de estos lugares nos son únicamente puntos de alto tránsito, sino que además coinciden con la ubicación de locales específicos. La información publicada en medios de prensa es muy precisa y revela que el punto d), corresponde al local del Ministerio de Educación donde un perro fue colocado precisamente en la puerta de dicha institución. Lo mismo ocurrió con el punto c), donde estaba ubicada una agencia del Banco Continental. Los puntos h) e i) ubicados en el distrito de Jesús María poseen las mismas características; un perro fue colocado a pocos metros del Bazar de la Policía ubicado sobre la calle Mello Franco, y en el caso de la calle Camilo Carrillo un perro muerto fue dispuesto en la puerta de la oficina de redacción de la revista y el diario de izquierda *Marka*¹⁹.

Con esta particularidad el motivo se complejiza aún más, pues implica una marca específica en el territorio que entra en la dinámica del motivo, un tipo de huella en particular. Me explico; cada instancia material del motivo es un signo que interactúa con la materialidad del espacio, del lugar. La materialidad del lugar construye un tipo de marco que participa en la emergencia del significado del signo. El *perro ahorcado* se convierte en un tipo de signo indexical porque su misma proximidad

¹⁸ Ver acápite 2.3

¹⁹ El *Diario de Marka* fue un periódico de izquierda que tuvo su primer número en mayo de 1980. Inicialmente el proyecto convocó a periodistas, partidos políticos de izquierda y al grupo empresarial de la revista Marka, que operaba desde 1975. A inicios de la década del 80 fue un vocero importante que tuvo en su editorial a prestigiosos periodistas como Carlos Urrutia, Guillermo Thorndike, José María Salcedo y Sinesio López. Las distintas rupturas políticas llevaron al distanciamiento de los principales periodistas y de los partidos propietarios fundadores. El *Diario Marka* quedó en manos nuevos grupos políticos hasta desaparecer formalmente en abril de 1986, momento en el que pasó a llamarse *El Nuevo Diario* bajo la conducción de Carlos Angulo. Hacia 1987, *El Nuevo Diario* cambió nuevamente de propietarios y se convirtió en el vocero oficioso de Sendero Luminoso bajo el nombre de *El Diario*. En 1988, bajo la dirección de Lui Arce Borja y Janet Talavera como jefa de redacción de *El Diario* publica la conocida “entrevista del siglo”, realizada en la clandestinidad a Abimael Guzmán Reynoso (Gargurevich, 2017; Uceda, 1982)

espacial y temporal con alguna institución en particular emerge también un tipo de significado; la amenaza de muerte. Si el motivo cambia de lugar, el signo cobrará nuevas significaciones, es decir que por relación de contigüidad espacio temporal se transformará en amenaza a otra institución. La disposición específica de los perros en la ciudad lleva a interpretar que se tratarían también de mensajes dirigidos a ciertos sectores, instituciones o personas. Ello sitúa el mensaje cifrado relacionado a la traición a un segundo mensaje; una amenaza, un amedrentamiento.

Sin duda encontrar un perro muerto colgado del poste en la calle es una imagen impactante y violenta, pero cobra otra dimensión si se coloca en un lugar que uno frecuenta o habita. Un segundo mensaje brota de esto es que aquello que le ha ocurrido al perro le puede ocurrir a quienes habitan aquel lugar. El impacto y la violencia se transforman en miedo y – asociado a crecientes noticias de atentados y asesinados – terror. Aquel que no muestra ningún reparo en matar a un perro para hacer sentir su presencia, no tendrá reparo alguno en infligir daño a una persona. El mensaje sería: “tú eres un traidor y esto te puede pasar a ti”²⁰

El 5 de setiembre del 2009, el ex presidente de la CVR, Salomón Lerner sufrió un ataque de este tipo. Los dos perros de Lerner fueron envenenados en su propia casa²¹ cuando se realizaba el juicio al ex presidente Alberto Fujimori por los crímenes de la Cantuta y Barrios Altos. El envenenamiento de los perros mostraba performativamente – a través de índices inscritos en los cuerpos de los perros - lo que eran capaces de hacer sus autores. El animal muerto en este caso, como en la puesta en escena senderista, constituye también un índice de la agencia del emisor del mensaje, una o un grupo de personas que están dispuestas a matar.

De esta manera, el motivo del perro ahorcado se convierte en una figura amenazante y amedrentadora que se dirige específicamente a lugares, edificios y las personas que los habitan, y a la vez consiste en una amenaza nuevamente simbólica a las instituciones financieras, informativas, políticas y estatales. El motivo no es sólo un símbolo, es también un índice que señala específicamente a quién va dirigida la amenaza, la economía del estado, la empresa privada, La institución educativa, las fuerzas del orden y los partidos políticos de izquierda

²⁰ Este mensaje se haría explícito en los perros con letreros que señalaban “así mueren los soplones”, como puede verse en la imagen 40

²¹ Para mayor información ver: <http://www.bcasas.org.pe/cendoc/prensa/?p=14106>

2.5.- Cronología de las trayectorias del motivo del *perro ahorcado*

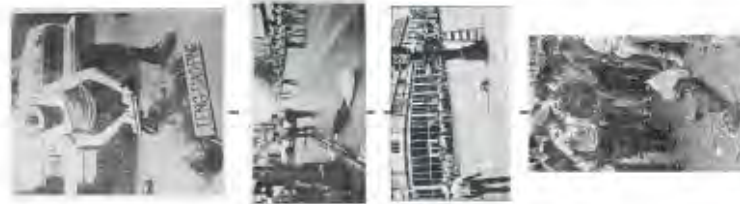
A continuación, presentaré un esquema de línea de tiempo que describe las trayectorias del motivo del *perro ahorcado* en sus diferentes materialidades (tanto en el registro fotográfico de las puestas en escena como el uso posterior del motivo) a lo largo de los últimos 37 años.

En esta cronología he optado por incorporar diversas apariciones del motivo del *perro ahorcado* en distintas producciones culturales que abarcan el arte, el cine, la narrativa y el teatro.





INICIO DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO



1979

Aparece un perro ahorcado en las calles de Acobambilla, Huancavelica, acompañado de inscripciones en las paredes cercanas "Llancari el pueblo te quiere ver como esté perro inmortal y corrupto".



1980

El 4 de enero la revista Caretas publica dos fotografías de Carlos Bendezú.



1989

El colectivo NN realiza la obra gráfica *Vallejo Construcción/Destrucción* que se presenta en la Bienal de Arquitectura de La Habana. En ella se utiliza una de las fotos de Bendezú del evento de 1980 de los perros ahorcados.



1989

Jaime Rázuri fotografía un perro ahorcado en un contexto relacionado a las Elecciones Municipales.



ENTREGA DEL INFORME FINAL DE LA CVR

FINAL DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO

1980

El Periodista Gustavo Gorriti publica el libro Sendero Historia de la Guerra Misionera en el Perú. En el libro aparece un pequeño dossier de fotografías en la que figura uno de los registros de Carlos Benítez.

1991

Ángel Valdés realiza la pintura Juicio Sumario.

1995

Nicholas Shakespeare escribe la novela The dancer upstairs, una ficción sobre la captura de Abimael Guzmán Reynoso. En la historia son mencionados los perros colgados por Sendero Luminoso.

2001

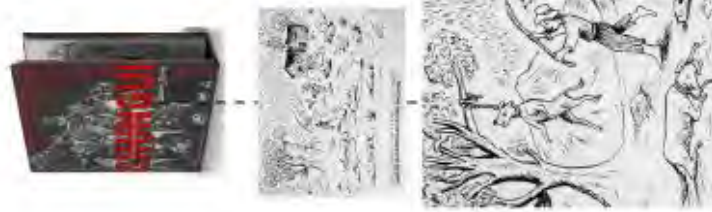
Ángel Valdez y Alfredo Márquez realizan Caja Negra, donde el motivo es representado

2002

Se estrena el filme The Dancer Upstairs, donde aparece el motivo en las escenas iniciales.

2003

Se presenta Yuyanapaq para recordar, relato visual del Con-flicto Armado Interno en Perú en la casa Riva Agüero en Lima. Se edita también un dossier fotográfico de la exposición que agota sus ejemplares rápidamente.



2003

La revista Caretas edita *La verdad sobre el espanto*, un relato visual del Conflicto Armado Interno que recopila el trabajo fotográfico de la revista.

2003

El artista español Fernando Sánchez Castillo realiza la instalación titulada *Sendero Luminoso* en el MOMA PS1 en Nueva York.

2005

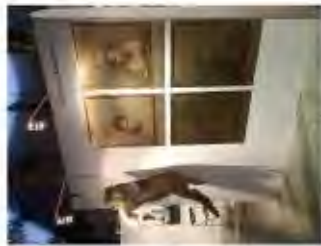
Daniel Alarcón publica *Guerra a la luz de las velas*. El cuento Lima 28 de diciembre de 1979, ficcionaliza el evento de los perros colgados desde la voz de uno de los participantes de la acción.

2005

Se publica *Chungui* de Edilberto Jiménez. En el libro aparece la ilustración de un testimonio de un poblador de Chungui que menciona que los miembros de Sendero Luminoso mataban a sus animales. A los perros se les ahorcaba en los árboles.

2006

Alvaro Portales publica la pieza gráfica *Yo nunca me olvidó* en el suplemento semanal *El Otorongo* en el diario *Perú 21*.



2008

Se publica el libro *Toque de Queda* de Raul Tola. Se utiliza la fotografía de Carlos Bendejé para la portada.

2008

Giancarlo Scaglia realiza *Perros Voladores* para el concurso Arcos Dorados en la Feria ArteBA de Buenos Aires. En esa misma feria el Museo de Arte de Lima adquiere la obra para su colección.

2010

Alfredo Márquez realiza la instalación *Grabado en la memoria* en la 3ra bienal de Grabado ICPNA.

2010

La revista *Caretas* publica el 12 de mayo una ilustración que acompaña el artículo de Gustavo Gorriti *Gorriti titulado*

2011

Se estrena la película *Las Malas Intenciones* dirigida por Rosano García Montenegro en la cartelera comercial. En la película se recrea una escena donde aparece el motivo.



2015

En el mes diciembre se inaugura el Lugar de la Memoria la tolerancia y la Inclusión Social. La muestra permanente plantea un relato museográfico del Conflicto Armado interno desde la voz del estado. La fotografía de Bendazú (u es incorporada en la sala "Orígenes de la violencia".

2017

Augusto Montero estrena la obra escénica *Gallinazo* en el Festival Internacional de Teatro Callejero.

2017

La Casa de La Literatura presenta *Archivo Personalizable*, un proyecto pedagógico desarrollado por la investigadora Verónica Zeña.

2015

El grupo de Teatro Yuyachkani presenta la obra *Discurso de Promoción*. Ahí un personaje interpreta a la viuda del policía que descolgó el perro ahorcado de SL.

CAPÍTULO III: LOS REGISTROS DOCUMENTALES DE LA PUESTA EN ESCENA SENDERISTA

3.1 Las fotografías de la emergencia del motivo

De acuerdo a la información reunida en diversas hemerotecas he podido identificar once fotografías que registran la acción senderista ocurrida el 26 de diciembre de 1980. Estas fotografías fueron publicadas en la mañana siguiente de ocurridos los hechos, ninguna de ellas ha tenido circulación posterior, ya sea en un recuento histórico o en algún tipo de relato sobre la violencia política peruana. Todas estas fotografías han sido utilizadas para ilustrar el relato periodístico sobre los perros ahorcados en Lima. Los informes de prensa señalan la acción como una obra macabra, siniestro hallazgo producto de una broma de mal gusto por parte de unos seguidores de Mao. La fotografía es también un complemento visual de los relatos escritos sobre el suceso. El motivo queda registrado por el lente de la cámara adquiriendo así un valor documental, un índice que demuestra que la acción senderista se realizó.



Imagen 9.- Fotografía que acompaña la nota del diario La Crónica, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo.

Un hecho curioso que envuelve este caso es que, al parecer, la gran mayoría de estas fotografías publicadas en diarios, al igual que sus negativos, se han perdido. Más aún, de los siete medios que publicaron la noticia aquel día, solo el diario *El Comercio* sigue existiendo, pero lamentablemente el registro fotográfico de este evento no se encuentra en su archivo. Por otra parte, el paradero de los archivos de los diarios *La Crónica* y *Extra* es desconocido. El caso del archivo fotográfico del diario *La Prensa* es conocido entre los coleccionistas de fotos. Se sabe que el archivo fue a dar al techo de un edificio y que quedó totalmente arruinado por la luz del sol y la humedad de Lima. Es posible que los archivos de los otros extintos diarios hayan corrido una suerte parecida.



Imagen 10. Segunda fotografía publicada por el diario *La Crónica*, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla



Imagen 11: Fotografía que acompaña la noticia de los perros en el diario Correo, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.



Imagen 12.- Fotografía de primera plana en el diario El Comercio, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo Archivo: Santiago Quintanilla.



Imagen 13.- Fotografía que acompaña la noticia del diario Extra, 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.



Imagen 14.- Fotografía de la primera plana del diario Marka, 26 de diciembre de 1980. Autor anónimo. Archivo: Santiago Quintanilla.

Existen otras fotografías que no fueron publicadas al día siguiente de la puesta en escena senderista. Un primer conjunto son fotografías tomadas por Carlos Bendezú y publicadas en la revista *Caretas* durante la primera semana de enero de 1981. La otra fotografía corresponde a Jaime Rázuri y fue tomada en 1989 en el contexto de las elecciones municipales realizadas ese mismo año. Estas fotografías, a diferencia del primer grupo, son registros documentales que serían publicados y utilizados en diferentes oportunidades y diversos contextos durante las décadas de los años 80 y 90 y durante la primera década de este siglo.

3.2.- La fotografía de Carlos Bendezú

Carlos Bendezú fue el fotógrafo de la revista *Caretas* encargado de registrar el evento de los perros colgados por SL. Lamentablemente el fotógrafo falleció en noviembre del 2011, y su testimonio sobre la acción de SL y acerca de la producción de las fotografías del motivo del perro ahorcado nunca fue recogido. Los registros fotográficos del evento se publicaron primera vez en la edición 630 de la revista *Caretas* en el artículo titulado *Contra todo y contra todos. El luminoso sendero de Edith Lagos, una chica de armas tomar. A diferencia de otras fotografías publicadas, las imágenes de Bendezú se publican en el interior de la revista y no en portada como en otros medios.*

El primer rango de circulación de la fotografía se trató de una circulación restringida, pues la revista tenía una tirada menor a la de un diario y sus ejemplares se vendían cada uno a 400 Soles, un valor ocho veces más alto que cualquier otro medio impreso. Los lectores de *Caretas* eran un público entendido sobre la coyuntura política local e internacional. Como refiere Valdez en su testimonio, “*Caretas* era casi la única revista de actualidad. Estaba *Oiga*, estaba *Gente*, pero entre la credibilidad de *Caretas* y la credibilidad de *Oiga* y *Gente*, había pues una gran distancia”²².

El rol de la fotografía en los medios informativos consistió en informar a los lectores del accionar del grupo violentista Sendero Luminoso. A diferencia de los otros medios que se dedicaron a cubrir con detalle el acontecimiento del 26 de diciembre. *Caretas* optó por describir la captura de Edith Lagos y acompañar la nota con dos fotografías de los perros, una de ellas a página entera (ver imágenes 15 y 16). Es decir, las fotografías se insertan directamente en el marco de la violencia senderista, todavía en su fase inicial.

²² Entrevista realizada en Octubre de 2015



Imagen 15.- Fotografía de Carlos Bendezú que acompaña la noticia de la revista Caretas.

La primera fotografía de Bendezú muestra a un perro negro tendido en el suelo con una soga amarrada en el pescuezo y algunas hojas de periódico alrededor del cuerpo del animal (imagen 15). Aunque la imagen no muestra información del contexto, el animal posee las mismas características que el perro colocado en el cruce de las avenidas Tacna y La Colmena, locación que fue la que contó con la mayor cobertura mediática de la puesta en escena senderista²³. Esta fotografía, no ha tenido una circulación más allá de su publicación inicial, sin embargo, fue incorporada en una obra elaborada por el Taller NN en 1989. Sobre este punto pondré atención más adelante.

La segunda es la fotografía más conocida que registra la acción de Sendero Luminoso y ocupa la totalidad de una página de la revista. Esta fotografía muestra con mucho detalle el instante en que un policía está trepado en el poste de alumbrado y examina el letrero que cuelga del cuerpo sin vida del animal (imagen 16).

²³ Los diarios *La Crónica*, *Extra* y *El Comercio* publicaron fotografías de la puesta en escena en esta ubicación.

En el Perú hay una organización que se considera en guerra contra todos —perros inclusive— trasladando al medio local los problemas de Teng Siao Ping, a cuya progenie se refiere abundantemente. No se ha explicado al resto de los mortales lo que tiene que ver en el embrollo.



Imagen 16.- Fotografía de Carlos Bendezúa publicada en página entera que acompaña la noticia de la revista Caretas

Desde una mirada especializada, la editora gráfica y curadora Mayu Mohana, comenta que seguramente Bendezú utilizó un lente de 35mm, lente perteneciente a la familia de los angulares, que permite tener un ángulo mayor de visión y así poder incluir más elementos dentro del encuadre fotográfico, característica que no tiene un lente de 50mm similar a la mirada humana. La posibilidad de incluir más elementos en el encuadre permite incorporar en la composición algunos detalles significativos como la mirada de sorpresa de algunos de los transeúntes, también nos brinda información sobre la localidad y la temporalidad. El letrero en la parte superior permite ubicar la dirección. Por otra parte, un afiche en la pared da cuenta de los exámenes de ingreso a la Universidad Nacional de Ingeniería para el verano del año 81, otorgando un contexto temporal a la toma fotográfica.

Para Mayu Mohana la fotografía emblemática de Bendezú, mantiene una clara diferencia de cualquier otra fotografía publicada sobre aquel hecho en otros medios, debido a que registra la puesta en escena senderista mientras aún perduraba:

Hay una gran diferencia porque acá [en la imagen], todavía pareciera que estamos dentro la acción misma, pareciera que se acaba de ejecutar el atentado y que la prensa ha llegado en el momento en que los hechos son confirmados, es anterior a todo lo demás. Es categórica [...] el policía tiene un lenguaje corporal clarísimo, está ejecutando la acción de bajar al perro.²⁴

Existe otra fotografía de la puesta en escena senderista que también posee esta característica y pertenece al extinto diario *El Correo*. Ésta, a diferencia del encuadre de Bendezú, es un plano abierto donde se distingue el asombro de las personas mirando el perro que cuelga del poste de alumbrado. Sin embargo, el animal apenas se distingue dentro de la información que presenta el encuadre, es una figura indefinida, ya que ha sido registrado por la espalda, no se puede ver la cabeza del animal ni tampoco el letrero que porta. Tan es así que la editorial decidió incorporar un círculo en lenguaje gráfico para remarcar la presencia del animal en el encuadre. La fotografía de *El Correo*, se percibe una distancia significativa de la escena (ver imagen 17), mientras que la foto de Bendezú se encuentra dentro de la acción mientras ésta ocurre

²⁴ Entrevista con Mayu Mohana. Lima, 22 de octubre del 2015



Imagen 17.- Fotografía publicada en primera plana en el diario Correo. 27 de diciembre de 1980. Autor anónimo.

La participación de la policía es un elemento interesante de discutir. Algunas de las fotografías no publicadas de la secuencia tomada por Bendezú (ver imágenes 18, 19 y 20) muestran al policía observando el cuerpo del animal sin todavía intervenir en la puesta en escena de Sendero. Es decir, el fotógrafo llega a la escena cuando el can se encuentra aún colgado y existe la presencia de la policía en el lugar. Me aventuro a sugerir que el policía performa la acción a sabiendas que va a ser registrado. Para no dejar esta apreciación solamente en una suposición se debe notar el subtítulo “*Llaman a los periodistas*” de la noticia del evento publicada por *El Diario de Marka*: “[...] *No tenemos periodistas... a ver, una unidad móvil tiene periodistas... que tomen unas vistas de la actuación de la GC y de los perros, peroró la voz de la central de radio de patrulleros instalados en la esquina de Tacna con Colmena*” (Diario Marka, 1980, p. 4).



Imágenes 18, 19 y 20.- Fragmento de la secuencia de fotografías de Bendezú no publicadas por la revista Caretas. Fuentes: imagen 17, Banco de imágenes CVR; imagen 18, Gorriti (1991); imagen 19, archivo Alfredo Márquez.

Deduzco entonces que la acción de la policía, registrada en la fotografía de Bendezú, es una performance consciente por parte del oficial de la Guardia Civil. La participación de la Guardia Civil en aquel momento, es una acción significativa para la producción de la imagen. Sin duda, el oficial de la policía realiza su deber, pero al mismo tiempo posa. Así, adquiere reconocimiento por su labor en el desmontaje del perro ahorcado mostrándose eficiente ante la sociedad, protector de las buenas costumbres y de la salud emocional de los transeúntes.

Esta segunda fotografía de Carlos Bendezú, será luego incorporada en el relato visual de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, adquiriendo a partir de aquel momento una mayor difusión muy por encima de los demás registros fotográficos de las acciones senderistas de colgar perros y servirá como casi el único registro referencial de este tipo de acción senderista.

Las características formales de esta fotografía constituyen un elemento determinante en la vida social del motivo, pues la gran calidad visual de este registro es finalmente lo que cautiva en diferentes momentos a una serie de agentes involucrados en la circulación del motivo del perro ahorcado. Como desarrollaré más adelante, gran parte de los productores que incorporan el motivo

del perro ahorcado en sus creaciones artísticas remiten a la condición del perro que pende aún del poste, pues más allá de que su intención no sea referir a la fotografía de Bendezú, sino más bien a un acontecimiento realizado por SL, la mirada de los diferentes agentes pasa de manera referencial por el registro de Bendezú por ser el registro visual que en gran medida ha dominado la representación del evento. Un registro visualmente atractivo, que a través de su forma -jerarquía, equilibrio, contrastes, estructura compositiva y detalles, - describe el acontecimiento. Un registro que atrae y atrapa la mirada de los espectadores, consumidores y productores de nuevas imágenes mediante su encantamiento tecnológico.

La fotografía de Bendezú, en tanto registro indexical del acontecimiento obtendría el valor de verdad, que sumado a su alto grado de iconicidad y a su *encantamiento tecnológico*, parecen ir reemplazando al acontecimiento con el paso del tiempo. La imagen suplanta a la acción, una simulación en la que el signo parece anular a su objeto y no sólo representarlo. (Baudrillard en Ruiz Uribe, 2011).

Cabe señalar que una tercera fotografía de Carlos Bendezú circuló públicamente. Esta fotografía se trata de un registro en el que figura un perro colgado en el poste sin la presencia del policía (ver imagen 19). Este registro fue publicado en el libro *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú* de Gustavo Gorriti (1990) libro que en solo dos años llegó a ser reeditado al menos en dos oportunidades y que sigue siendo muy consultado para comprender la ideología de Sendero Luminoso. Este tercer registro de Bendezú acompaña el capítulo titulado *Los perros de la Guerra*, capítulo que refiere a las primeras acciones Senderistas a lo largo del año 1980 y los planteamientos políticos y estratégicos que desarrollaba Sendero al iniciar su denominada "Lucha Armada". El capítulo concluye con una breve descripción de la puesta en escena senderista del 26 de diciembre de 1980 y finaliza con la mención del asesinato y tortura de Benigno Medina y Ricardo Lizarbe ocurrido algunos días durante el asalto del fundo San Agustín de Ayzarca por miembros de Sendero Luminoso. Esta descripción de la puesta en escena senderista acompañada de una foto de Bendezú muy probablemente sea la primera aparición del motivo en un recuento de tipo histórico, aunque muy ligado al periodismo pues Gustavo Gorriti fue uno de los redactores principales de la revista *Caretas* hasta mediados de la década de 1980.

3.3.- La fotografía de Jaime Rázuri

Existe otro registro fotográfico que circuló en la prensa local que pertenece al reconocido fotoperiodista Jaime Rázuri. Esta imagen registra una acción ocurrida en el año 1989, en el marco de las elecciones municipales. Rázuri cuenta que la fotografía registraba el momento en el que miembros de la policía de explosivos desactivaba los explosivos del perro que colgaba de un puente en el distrito de La Victoria. Lamentablemente el fotógrafo ya no posee el material pues este fue vendido a una agencia de prensa.

Sobre el evento Rázuri recuerda:

Yo llego y estoy casi solo, domingo en la noche, no hay casi nadie en la calle, todo el mundo está relajado. Está este perro colgado con un cazabobos²⁵, con un cartel. Yo veo desde abajo, el perro está arriba en el puente. Se acerca la policía de desactivación de explosivos y desactiva el cazabobo, y luego corta la cuerda y el perro cae desde el puente, cuatro metros más o menos. Yo fotografío todo este asunto de la desactivación²⁶

Sin embargo, durante este suceso el fotógrafo realizó otra toma en la que se registra el cuerpo del perro yacente en el piso. En esta foto Rázuri registra a un perro de color negro tendido sobre el suelo de tierra. El animal yace muerto, con las patas traseras estiradas y las patas delanteras ligeramente recogidas. Tiene el hocico semiabierto y la lengua se asoma fuera. Lleva una cuerda atada alrededor del pescuezo, anudada, demasiado delgada para servir de correa. Es este último detalle quizá el único indicio que lleve a pensar que el perro fue ahorcado.

Luego cuando ellos terminan (los policías), lo que hacen es coger al perro y arrastrarlo y ponerlo al lado de la pista. Cuando dejan el perro, a mí no se me ocurre qué hacer fotográficamente con el perro exactamente. Pero sí quise por lo menos registrarlo y ¡pum! lo registré, casi como si fuese una foto carnet, con un flash en medio de la noche, directo... y ¡ya!²⁷

²⁵ Es un tipo de dispositivo explosivo que se utilizan camuflados dentro de otros objetos aparentemente inofensivos con la finalidad de atraer al blanco y así poder infringir daño a quien los manipule.

²⁶ Entrevista realizada en Lima en mayo del 2017.

²⁷ Entrevista a Jaime Rázuri realizada en Lima en mayo del 2017.



Imagen 21.- Fotografía de Jaime Rázuri. 1989. Fuente: Banco de Imágenes CVR



Imagen 22.- Secuencia de tomas del perro tendido en el piso. Fuente: Archivo Fotográfico Jaime Rázuri / PUCP

Esta otra fotografía sería expuesta ocho años después, en 1997, en la exhibición *Documentos* organizada por el Museo de Arte de Lima y sería incorporada a la colección del Museo de Arte de Lima. A partir de aquel momento, esta fotografía ocuparía un lugar especial dentro del régimen artístico pues también pasaría a ser expuesta en narrativas de arte contemporáneo y también sería apropiada y re-semantizada por otros artistas, puntos en los que incidiré más adelante. El registro de Bendezú también sería incorporado en el banco de imágenes del archivo fotográfico de la CVR, disponible en su plataforma digital.

CAPÍTULO IV: PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL MOTIVO DEL PERRO AHORCADO EN EL ARTE PERUANO

Entre la puesta en escena senderista y la presentación del informe final de la CVR en el año 2003 se producirían tres obras de arte que incorporan el motivo, siendo *Vallejo destrucción-construcción* del colectivo Taller NN la primera de ellas; una collage de gran tamaño realizado en 1989. La segunda obra se trataría de Juicio *sumario*, pintura al óleo del artista Ángel Valdez realizada en 1991. La tercera Obra sería un trabajo realizado por Alfredo Márquez, para entonces ex miembro del taller NN y el mismo Ángel Valdez, realizada en el año 2001, es decir, una obra realizada por dos artistas que ya habían incorporado el motivo del perro ahorcado previamente, como elemento o como temática en su trabajo artístico.

A partir de este momento el motivo del perro ahorcado irá adquiriendo un nuevo lugar en el imaginario visual de la guerra, y pasaría a adquirir un nuevo valor social: el de ser obra de arte. Este nuevo valor social está determinado por el contexto en que los artefactos que incorporan al motivo han sido producidos y en el que han circulado; son artistas que producen pinturas, collages, grabados dibujos, que contienen el motivo, y que han sido exhibidos en galerías y salas de exposición de arte.

La definición institucional, que domina el sentido común, que define lo que es arte y fue planteada por Arthur Danto, quien sostiene que se considera como arte todo aquello que sea concebido y mostrado como tal dentro del “mundo del arte”. (Mitrovic, 2015, p. 24) Así, para Danto, los aspectos formales de los objetos de arte son elementos que revisten el contenido de la obra, un contenido encarnado en el objeto artístico que siempre ha de referir a una idea, un sentimiento o un pensamiento que no siempre se puede percibir a simple vista. (Scheck, 2015, p. 9)

El motivo del perro ahorcado, una vez apropiado por diversos artistas, pasará a provocar nuevos significados que van más allá de que la mera representación de la acción senderista. El motivo pasará a encarnar y prometer nuevos sentidos en su representación icónica que son orquestados de acuerdo a la intención de sus nuevos creadores.

4.1.- Vallejo Construcción /Destrucción: Taller NN, La Habana -Lima, 1989-2010

El Taller NN, fue un colectivo de artistas integrado por Alfredo Márquez, Alex Ángeles, José Luis García y Enrique Wong que en distintas circunstancias convocó a otros artistas en sus dinámicas de trabajo. Este colectivo incorporó la gráfica como un elemento para generar discusiones teórico-políticas acerca de la convulsionada situación política y social de aquellos años, donde la violencia se incrementaba cada día en la urbe. Su participación en el circuito artístico, fue casi marginal, aunque se caracterizaron por participar en diversas escenas culturales de la capital, como espacios de rock subterráneo, militancias de izquierda o colectivos de producción poética. (Mitrovic, 2015; López, 2013)

En el año 1989, los NN crean una obra de grandes dimensiones para la III Bienal de Arquitectura de La Habana (ver imagen 23). La invitación al colectivo llegó de parte del crítico cubano Gerardo Mosquera. Según recuerda Alex Ángeles, la propuesta con la que el taller postuló a la Bienal fue aceptada, sin embargo, el colectivo optó por continuar discutiendo y trabajando el proyecto, de tal manera que cuando se presenta finalmente en La Habana, el proyecto había cambiado respecto del original.



Imagen 23.- *Vallejo Construcción /Destrucción*, en el proceso de montaje en la III Bienal de Arquitectura de La Habana en 1989. Archivo: Alfredo Márquez



Imagen 24.- *Vallejo Construcción /Destrucción*, Obra reconstruida para la exposición *Perder la Forma Humana*, exposición Itinerante que inició en el museo Reina Sofía de Madrid y que fue expuesta también en el Museo de Arte de Lima. Archivo: Alfredo Márquez

Vallejo Destrucción-Construcción es una imagen elaborada a partir de fotocopias y serigrafía sobre papel. Fue producida en Lima en fragmentos y ensamblada finalmente en La Habana. La pieza está elaborada a partir de una retícula modular que contiene dos patrones (ver imágenes 25 y 26). Uno constituido por una hoz y un martillo que en su repetición constituyen el plano de color rojo de la imagen. El segundo patrón está conformado por la repetición de una imagen de Cesar Vallejo con el puño en alto y con un gesto desafiante (ver imagen 27), este patrón a su vez conforma el retrato emblemático del poeta.

Una cita de Vallejo se ubica en el lado superior izquierdo “Revolucionariamente, los conceptos de destrucción y construcción son inseparables”²⁸ que se inserta en un triángulo que recuerda el globo de una viñeta donde se inscriben los diálogos de los personajes en una historieta.

²⁸ Última frase de un párrafo del texto “Función revolucionaria del pensamiento” que empieza así: “Nuestra táctica criticista y destructiva debe marchar unida inseparablemente a una profesión de fe constructiva, derivada científica y objetivamente de la historia. Nuestra lucha contra el orden social vigente, entraña, según la dialéctica materialista, un movimiento, tácito y necesario, hacia la substitución de ese orden por otro nuevo.” (Vallejo, 1973, p. 16)



Imágenes 25 y 26.- Detalles de la obra Vallejo Construcción/Destrucción. Se puede observar los dos patrones con los que se construye la imagen a partir de una retícula modular. Archivo Alfredo Márquez



Imagen 27.- Fotografía utilizada por el Taller NN para realizar la obra Vallejo Construcción/Destrucción. La fotografía se presume, pertenece a Robert Capa y registra, de acuerdo a Alfredo Márquez, la participación de Cesar Vallejo en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en Valencia. Archivo: Alfredo Márquez.

Debajo de la cita de Vallejo, formando una línea horizontal roja y negra otras dos imágenes horizontales aparecen (ver imagen 28). La primera, en rojo, pertenece a una conocida fotografía de militantes mujeres de Sendero Luminoso desfilando con uniforme dentro de un centro penitenciario.²⁹ La otra imagen, en negro, es una fotografía de un perro ahorcado que ha sido descolgado y tendido en el suelo. La imagen es una fotografía de Carlos Bendezú que fue publicada en el mismo reportaje de los perros colgados en 1980 de la revista Caretas, aquella que registra el perro tendido en la calzada, en la acción realizada en el cruce de las avenidas Tacna y La Colmena.



Imagen 28.- Detalle de la pieza Vallejo Construcción/Destrucción. Se puede observar en negro una de las fotografías de Carlos Bendezú, en rojo, unas fotografías de las mujeres senderistas rindiendo homenaje a Abimael Guzmán en el penal de Canto Grande. Archivo Alfredo Márquez.

²⁹ En julio de 1991 la revista Caretas publicó un artículo en el que denunciaba la falta de control sobre los presos detenidos por terrorismo en las principales cárceles de máxima seguridad. La denuncia de Caretas estuvo acompañada con varias fotografías tomadas en el interior del penal de Canto Grande en la que se observa a mujeres senderistas uniformadas portando banderas senderistas e interpretando coreografías frente a murales con loas a la lucha armada pintadas en las paredes del patio del penal. Estas imágenes luego serían un testimonio importante que daba cuenta de las ceremonias y el culto a la personalidad de Abimael Guzmán. Para mayor información ver: Caretas n°1170, 30 de julio de 1991, pp. 34-39

La investigación de Mitrovic (2015) sobre otra pieza del Taller NN, *La Carpeta Negra*, indica que el trabajo realizado por este colectivo no guardaría ningún tipo de relación con el discurso que Sendero proponía acerca de cómo debería ser el arte en la sociedad, un arte explícitamente sometido a la política (p. 153) Por el contrario, a partir del concepto de *montaje* planteado por Georges Didi-Hubermann, Mitrovic propone que en *La Carpeta Negra*, el *montaje* como recurso visual y conceptual “no se trata de una estrategia narrativa que apunte al intercambio feliz entre las partes: la *Carpeta* no satisface el deseo de significado”. Señala más bien que “se trata de que sus textos e imágenes *tomen* posición –en sus precisos lugares- para hacer surgir, en una dialéctica irresuelta entre sus elementos, acaso no un pensamiento nuevo, sino uno *propio*”, que entraría en diálogo con aquello que lleva en mente aquel que se confronta con la obra. (p. 160). Si bien Mitrovic se refiere a otra obra del colectivo de artistas considero que esta operación también se encuentra presente en el montaje a modo de yuxtaposición de las imágenes que componen *Vallejo destrucción-construcción*. De acuerdo a Alfredo Márquez, la pieza “hablaba sobre la violencia política y la violencia poética desde el punto de vista de Vallejo”.

Se trata entonces de una obra que plantea subvertir el emblema nacional de Cesar Vallejo (Vallejo Contemplativo)³⁰, con una figura que resulta incómoda para la realidad nacional (Vallejo Militante). Un gesto que cuestiona la forma cómo se erigen los imaginarios nacionales políticos y culturales en uno de los puntos más álgidos de la violencia subversiva en el país. Como señala Alex Ángeles, “discutir el papel del intelectual en su historia en su tiempo”³¹, en su actualidad. La fotografía del perro tendido en la acera, al igual que la fotografía de las militantes senderistas, aparecen como elementos del acontecer nacional, gestos del misticismo de Sendero Luminoso sobre el que los autores anclan la discusión sobre cómo pensar la guerra en ese momento en el país y enunciarlo nada menos que en Cuba.

Alex Ángeles, no recuerda en qué momento fue incorporada la imagen de Bendezú a la obra pero si recuerda que era una fotografía que circulaba en el taller y que tenían a la mano en las discusiones políticas propias del taller. Por su parte Márquez recuerda que en la imposibilidad de descifrar el mensaje radicaba el interés por el acontecimiento “Era una foto de un hecho violento, pero de algo que no era posible de ser interpretado ni tocado, para mí”.

³⁰ Basado, justamente, en la difundida fotografía del poeta que apoya el mentón en la palma de su mano derecha y que sería opuesta a la imagen del Vallejo con el puño en alto.

³¹ Entrevista llevada a cabo en Lima en mayo de 2017.

Ángeles comenta que colocar la imagen de los perros parte de la necesidad de “mirar la guerra acá” y preguntarse qué tipo de “revolución” venía ocurriendo en el Perú, pero que al mismo tiempo permite hacer la conexión con “una imagen simbólica con un gran potencial de lectura”, es decir, de un motivo que tiene una gran riqueza polisémica. Por su parte, Alfredo Márquez comenta que la figura del perro tendido siempre le recordó a un cuerpo humano:

... (En la fotografía) no sabes por qué tanta cuerda, no sabes por qué tanta tensión en torno a violentar el cuerpo del animal. Y el hecho también que (el perro) esté violentado al costado de la pista... me recuerda mucho a una persona atropellada, que sí es una imagen que me enferma. La imagen de un cuerpo tirado en la pista sin un zapato es lo peor para mí, es la imagen más conmovedora, si quieres.³²

El motivo aparece aquí, por un lado, como un signo que ancla la discusión acerca del planteamiento de Vallejo al contexto de la violencia política en Perú, y por otra, el perro es una metáfora de un ser humano, que yace en el suelo, como los centenares de NN – muertos sin identificación - que aparecían en las portadas de los diarios durante la década de los años 80. Finalmente, el aspecto ceremonial, ritual y devoto que se sugiere con la relación entre la imagen del perro tendido en el suelo y las mujeres militantes senderistas que desfilan uniformadas en la prisión. Este aspecto será trabajado por Alfredo Márquez y Ángel Valdez en el año 2001 en la obra *Caja Negra*, como expondré más adelante.

4.2.- Juicio sumario de Ángel Valdez, (1991)

Juicio Sumario (ver imagen 29) es una pintura al óleo realizada en 1991 por el artista y antropólogo Ángel Valdez. En ella se puede observar que sobre un fondo oscuro un perro aún con vida que se encuentra suspendido por una corbata que lo sujeta por el pescuezo, mientras esta se va enrollando en el rodillo de una máquina de escribir.

Sobre el origen de la obra, Valdez comenta que venía trabajando con varias pinturas oscuras que formaron parte de una serie titulada *El umbral de la penumbra*. Esta consistía en pinturas de objetos inanimados que se insertaban dentro del género pictórico conocido como Naturaleza Muerta.³³ Comenta también que, por otra parte, venía realizando otros trabajos donde parodiaba las

³² Entrevista llevada a cabo en Lima en noviembre de 2015.

³³ La *naturaleza muerta* o *still life*, es principalmente un género de la pintura de caballete, que se caracteriza por la representación de objetos inanimados. Para mayor información ver: Quintanilla 2012.

ideologías. En esa serie comenzaron a ser incluidas figuras emblemáticas, “icónicas”, como Lenin y Marilyn Monroe. *Juicio Sumario*, explica el artista, surgió cuando trataba de hacer “puentes entre mis naturalezas muertas primigenias y un discurso más icónico y político, y encuentro esta imagen [la fotografía de Bendezú] que era una naturaleza muerta y que a su vez tenían un fortísimo componente iconográfico”³⁴



Imagen 29.- *Juicio Sumario* (1991) de Ángel Valdez. Técnica mixta sobre madera. 180 x 120 cm.
Foto: Archivo Ángel Valdez

³⁴ Entrevista llevada a cabo en Lima en noviembre del 2015

Valdez comenta que vio la fotografía poco tiempo después de los hechos y que fue la imagen de Bendezú en la revista *Caretas* la que le generó un gran impacto;

De estudiante universitario ojeábamos revistas. Era una época de convulsión política. Yo había estado en las huelgas del SUTEP que desencadenaron un poco la convocatoria a la Asamblea Constituyente, seguí todo el proceso constituyente, [...] Por lo tanto *Caretas*, que había tenido una actitud opositora al régimen militar, era un documento de consulta cotidiano. No era que la compramos, porque resultaba caro, pero de que circulaba, circulaba.³⁵

Para Valdez, la fotografía de Bendezú tiene un valor significativo respecto a las demás fotos publicadas del evento, debido a que es la única que registra al perro que pende del poste. Él encuentra que es el único testimonio plenamente distinguible que registra el letrero y el perro que aún cuelga del pescuezo en el poste de alumbrado eléctrico. Aunque señala que la fotografía fue una imagen referencial importante para su trabajo, fue enfático al decir que a él no le interesaba citar la fotografía de Bendezú con su trabajo sino referir al evento de los perros ahorcados. “El hecho, yo sí creo que está en la memoria colectiva, está muy presente”.

En *Juicio Sumario* (1991) Ángel Valdez transfigura la imagen publicada en *Caretas* para construir una pintura que alude al tratamiento de espectáculo que le dio la prensa a la violencia política en aquellos años. Valdez hace un cambio sustancial, representa al animal resistiéndose a morir, mordiendo la corbata que hace de horca y que se enreda, por su otro extremo, en una máquina de escribir. El artista indicó en la entrevista para esta investigación que decidió construir una imagen a partir de tres objetos ricos en significado, la máquina de escribir; (que alude a la prensa, a la palabra); la corbata (que alude al periodismo, a la intelectualidad, al funcionario público), y finalmente el perro que lucha por no morir, contra los que quieren matarlo, que no parecen ser los senderistas. “Yo construí una oración, donde el verbo es sin duda el perro porque es el que más acción irradia”³⁶

Juan Carlos Ubilluz y Víctor Vich (2009, p. 263) comentan sobre lo planteado por Valdez en esta obra que...

[...] en efecto, de las máquinas de escribir salían imágenes sensacionalistas que esperaban capturar la atención del gran público, sin promover mayores reflexiones sobre todo lo que la guerra ponía en juego. Así el impacto de que éste tipo de periodismo tuvo en la población fue el de intensificar el miedo y promover las respuestas autoritarias que hoy conocemos bien. El primer juicio sumario

³⁵ Entrevista llevada a cabo en el mes de noviembre del 2015.

³⁶ Ídem.

consintió entonces en construir una visión simplificada y superficial de las causas y el despliegue de la violencia política.

Por su parte Ángel señala que el cuadro fue concebido como una manera de criticar a los procesos judiciales sumarios que se llevaban a cabo en esos años pero también el modo efectista en que los medios de información y la prensa cubrían las noticias en los años más duros de la violencia política, imágenes sensacionalistas que frivolisaban la tragedia humana. Esta crítica también apuntaba a la distancia que se generaba entre los medios que exageraban y frivolisaban el conflicto y la gente que observaba los hechos con incredulidad, distancia que para Ángel, era aprovechada por el fundamentalismo de SL.³⁷

En *Juicio Sumario* el motivo reaparece de manera transfigurada pero sus elementos estructurales siguen presentes. Con ello Valdez aprovecha el impacto de la acción registrada por el lente de Bendezú y la gran riqueza de los posibles sentidos del motivo para “cambiar su sustancia” al sustituir los elementos que lo configuran. A partir de este gesto del artista, la polisemia del motivo abre un nuevo camino de significaciones determinado por el artista.

A pesar que Valdez es determinante al señalar que lo que a él le importaba era referirse a la acción senderista, y no a la fotografía de Bendezú, necesita de la fotografía para referirse a la acción. Comenta, “Bueno fue la que me llamó la atención, es la imagen que causa ese impacto en mí y luego es el mismo que yo busco con mi obra, es decir lo que llamamos este golpe visual, este impacto visual”³⁸

El comentario de Valdez demuestra la importancia de la fotografía como instancia referencial por la que pasa su mirada antes de realizar su pintura para referir a la acción senderista, aunque opte por reubicar a los causantes del ahorcamiento en la prensa y los intelectuales.

4.3.- Caja Negra de Ángel Valdez y Alfredo Márquez (2001)

Realizada en el año 2001, *Caja Negra* (ver imagen 30) es una pintura hecha en técnica mixta elaborada por Alfredo Márquez y Ángel Valdez en el proyecto *A Imagen & Semejanza (AI&S)*. Fue presentada por primera vez en la bienal de Cuenca, Ecuador, del mismo año, donde obtuvo una

³⁷ Entrevista llevada a cabo en el mes de noviembre del 2015.

³⁸ Ídem.

mención honrosa en el certamen. Como señala Buntinx³⁹ la obra es una “Interpretación apocalíptica y mesiánica” elaborada por los artistas apenas acabada la dictadura y agotado el Siglo XX”.



Imagen 30.- Caja Negra (2001) Alfredo Márquez y Ángel Valdez. Técnica mixta sobre tela. 240 x 240 cm. Foto: archivo Alfredo Márquez

Para los artistas; El proyecto A&S “lleva a cabo un abuso político de la imagen religiosa o de culto con la intención de invertir simbólicamente la administración de lo sagrado y contrastarla con toda suerte de imágenes profanas” (AI&S, 2004, p. 7). Así, los elementos alegóricos propios de la pintura barroca se combinan y yuxtaponen con las imágenes profana de la violencia política peruana.

El título de esta obra remite al artefacto aeronáutico utilizado para recopilar toda la información del estado de vuelo, datos registrados de los instrumentos de vuelo y grabaciones de los diálogos entre los tripulantes y los controladores de vuelo. Un dispositivo casi indestructible diseñado para soportar las condiciones del siniestro y poder brindar así la información necesaria para identificar las posibles causas y circunstancias en que ocurriera una eventual catástrofe.

³⁹ Entrevista llevada a cabo en el mes de mayo del 2017.

Las imágenes de esta *Caja Negra*, por lo tanto, se plantean como la información necesaria para identificar y reconstruir posibles causas y circunstancias que llevaron a la catástrofe. El siniestro, en este caso, no sería otro que la violenta historia reciente. La figura trinitaria de la religión católica aparece al centro de la composición, pero a diferencia de la representación elaborada por la Escuela Cusqueña a la que refiere, los personajes aparecen aquí con el rostro cubierto por pañuelos y pasamontañas, representaciones canónicas de los principales actores armados del conflicto armado interno; el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, las Fuerzas Armadas del Estado y Sendero Luminoso. Las banderolas que acompañan a las figuras señalan en quechua *Sinchi Churi*, *Sinchi Yaya*, *Sinchi Espiritu*, una trinidad compuesta por Guerrero Padre, el Guerrero Hijo y el Guerrero Espíritu. Se trata entonces de una trinidad trastocada; los señores de la violencia y la guerra.

El escenario en el que estos personajes habitan refiere a diversos episodios de la violencia política que se entrecruzan con escenas de la tradición cristiana y referencias a la cultura precolombina. A la izquierda, la imagen de la isla de penal de El Frontón⁴⁰ donde la inscripción Babilonia le otorga un sentido que se contrapone a una representación de la ciudad de Jerusalén. Una torre de alta tensión derribada se superpone a una andenería inca entre el centro y el lado derecho. Bajo esta, una representación de los comuneros de Huaychao⁴¹ ocupa el lado derecho de la imagen. En la parte superior representaciones del sol y de la luna al estilo de Guamán Poma de Ayala acompañan una banderola de los colores de España que se han convertido en una barra de navegación de internet. Mientras que abajo, los sensuales arcángeles arcabuceros se ubican sobre una línea de rostros de víctimas y victimarios de la guerra interna.

⁴⁰ El Frontón es una isla ubicada frente al puerto del Callao en la que se encontraba el ex centro penitenciario San Juan Bautista. En junio de 1986, los internos procesados por el delito de terrorismo se amotinaron como una forma de lucha para que sean mejoradas sus condiciones carcelarias. Durante el debelamiento del motín 124 presos perdieron la vida por el uso indiscriminado y excesivo de la fuerza. Una vez controlado el motín, las agentes del orden asesinaron extrajudicialmente a varios de los reclusos rendidos. (CVR, 2003, tomo VII, pp. 737-743)

⁴¹ Huaychao es un centro poblado ubicado en la provincia de Huanta, departamento de Ayacucho. En enero de 1981, los comuneros de la localidad mataron a cuatro miembros de Sendero Luminoso en respuesta al asesinato del Eusebio Ccente, presidente y teniente gobernador de la comunidad. Los pobladores de Huaychao y de poblaciones cercanas, que también habían ajusticiado senderistas, se organizaron rondas de vigilancia por temor a las represalias de SL. Lo acontecido en Huaychao trascendió a los medios y diversos diarios y revistas decidieron ir a la localidad a confirmar la noticia. Siete periodistas de diferentes medios escritos decidieron viajar a Huaychao en búsqueda de información. En el trayecto, los periodistas pasaron por la comunidad de Uchuraccay, donde fueron asesinados por los comuneros al ser confundidos con miembros de SL. (CVR, 2003, tomo V, pp. 129-136)

En esta obra el motivo del perro ahorcado aparece como un signo dentro de las decenas que entran a dialogar en la obra. Uno de estos personajes, la deidad senderista, marcada con la letra H, lleva atada una cuerda en su mano de la que pende un perro muerto. El Sinchi *Espíritu* opera como verdugo del animal en la representación. En este marco contextual y de acuerdo con sus autores, el perro opera también como un elemento ritual, un sacrificio que la deidad Guerrero Espiritu ofrece. Durante la entrevista que sostuve con Ángel Valdez, él insistió en el carácter de ofrenda sacrificial del perro ahorcado como una práctica ritual en SL. Tomando como referente el trabajo de René Girard, Valdez comenta “[...] creo que hay dos ingredientes, un ritual iniciático que lo pasan sólo personas que pasan a este mundo secreto y, por otro lado, hay un acto sacrificial, es decir <<queremos refundar>> el mundo [...] este hecho sacrificial cierra un capítulo y abre un nuevo tiempo”⁴²

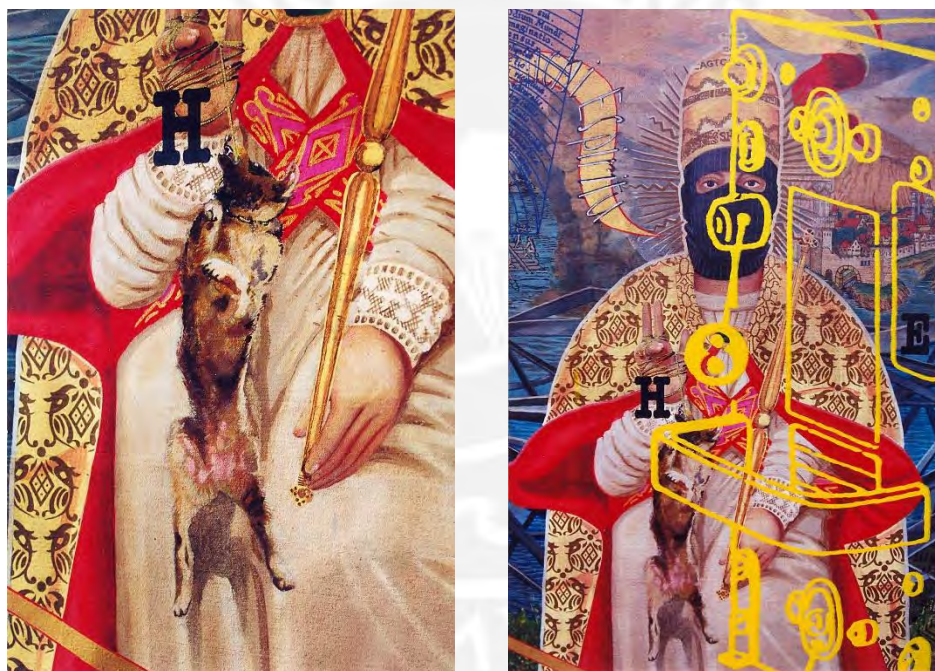


Imagen 31 y 32.- Caja Negra (2001) Alfredo Márquez y Ángel Valdez. Detalle del proceso. Se puede ver el motivo del perro ahorcado en la pintura. Archivo Alfredo Márquez

Para Gustavo Buntinx es una imagen en la que el motivo resulta ser...

[...] una imagen muy cargada y marcante porque ella resume este abismamiento que la vida social en general va a tener durante las siguientes dos décadas hacia la pasión por el odio, y la violencia y la muerte. [...] Y en una lectura nada científica, esotérica, de nuestra historia, podría buscar las recurrencias cíclicas de la pulsión tanática, como dominante cultural de una época [...] Discursos

⁴² Entrevista llevada a cabo en Lima en noviembre del 2015

como los de Abimael Guzmán que dice que para llegar a la tierra prometida hay que cruzar ríos de sangre. Pero lo peor aún, es que este espíritu termina permeando y dominando al Estado mismo. Y todo esto estaba ya anunciado en la figura terrible, esotérica y casi indescifrable, en el acto gratuito de ahorcar perros. Es decir, tú ahí veías al tánatos puro [...] que, sin embargo, se plantea como discurso reivindicativo o desde la política o desde lo social⁴³.

Esta lectura del motivo del perro ahorcado como un vaticino de la espiral de violencia del conflicto guarda relación con el discurso que luego se le otorgará al ahorcamiento de perros senderista en las narrativas históricas que aparecerán junto a la entrega del Informe Final de la CVR, punto en el que me detendré más adelante.

En este capítulo he descrito y analizado tres obras de arte que tempranamente incorporaron el motivo del perro ahorcado, así como las circunstancias de su realización, las motivaciones y los discursos de sus productores. Tanto Alfredo Márquez como Ángel Valdez, retoman el motivo para repensarlo nuevamente hacia inicios del Siglo XXI, insistencia que se mantendrá en otras oportunidades. Márquez, como expondré más adelante, volverá a trabajar con el motivo en otras dos piezas, una de ellas nuevamente con Alex Ángeles en el año 2013. Ángel Valdez por su parte desarrollará una investigación sobre la simbología del perro y un proyecto curatorial cuyo tema central es el perro ahorcado en el arte local, proyecto que reúne ceca de veinte obras de diferentes artistas y que espera realizarse en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en mayo del 2018.

Considero que la formación ideológica politizada de estos tres artistas, Márquez, Valdez y Ángeles, en una clara línea de izquierda, resulta relevante en la manera cómo se aproximan al motivo del perro ahorcado. Pero más que su formación ideológica o su militancia política fue la experiencia misma de la guerra Así el motivo opera como un medio para opinar y criticar, pero también un modo en como canalizar preguntas y reflexiones acerca de los vínculos entre la política, la violencia y la estética en relación con la situación política y social en la que producen cada una de las obras. Una búsqueda por representar la experiencia de la guerra.

En este sentido; **Vallejo Construcción/Destrucción** plantea cuestionamientos sobre la poética de la destrucción y sobre el lugar de la intelectualidad política durante los mismos años del supuesto

⁴³ Entrevista llevada a cabo en Lima en mayo del 2017

proceso “revolucionario” iniciado por SL. Considero que también plantea cuestionamiento de los propios artistas sobre qué lugar o posición tomar en el conflicto socio-político⁴⁴.

Por otra parte, en **Juicio Sumario**, responde a un tiempo caracterizado por la vorágine de violencia que invade la capital, momento en el que también la prensa exhibía a diario y en primera plana los cuerpos humanos violentados de la población sin tomar distancia crítica. Valdez pone en cuestión los procesos judiciales sumarios que hacían uso de la fuerza durante el conflicto, pero también sobre los juicios propios de la prensa sensacionalista que hacía del horror un espectáculo.

Ahora bien, las dos piezas antes mencionadas fueron producidas por agentes que percibían los acontecimientos del conflicto en su presente, es decir desde la experiencia de la violencia en la cotidianeidad, factor que claro está, resultó determinante en el sentido que los artistas decidieron sobre el motivo del perro ahorcado. **Caja Negra** por su parte corresponde a otro momento, un periodo de transición, determinado por la caída del régimen fujimorista en setiembre del año 2000 y la formación del Gobierno Transitorio a cargo de Valentín Paniagua, quien determina la creación de una comisión de la verdad que investigue los años de la violencia política. En este sentido **Caja negra** plantea cómo poder pensar la violencia política, cómo entenderla y sobre el desafío de cómo representar su complejidad. El motivo aparece como unos de los tantos elementos que configuran la complejidad del período, complejidad a la que se asoma la incertidumbre por saber qué se podrá hallar y el temor por confrontar la verdad misma. Márquez y Valdez ponen a la vista esa información encriptada, hallada apenas culminado el horror de la catástrofe, silenciada por décadas gracias al miedo y la impunidad

Esta insistencia en el motivo por parte de estos artistas continuará también en los años posteriores a la entrega del Informe final de la CVR dando lugar a pensar en cuáles son los usos discursivos que le dan al motivo para seguir pensando formas de representar visualmente el conflicto desde el tiempo en el que producen obras de arte.

⁴⁴ Mitrovic (2015), al respecto, plantea que una de las obras anteriores del colectivo NN donde participa Márquez y Ángeles, opera una noción contradictoria, una suerte de radiografía de las contradicciones de la izquierda peruana acerca de cómo vincularse a la lucha armada; ser parte o no de la lucha armada o solamente hacer la revolución a través de la política. (p. 158)

CAPÍTULO V: EL TRÁNSITO DE LAS FOTOGRAFÍAS DOCUMENTALES: ENTRE LA MIRADA PERIODÍSTICA Y LA VISUALIDAD ARTÍSTICA

5.1 El motivo del *perro ahorcado* ingresa al Museo de Arte

Como adelanté en el Capítulo 3, la fotografía de Jaime Rázuri tuvo una amplia circulación posterior a su factura en el año 89, por fuera del periodismo gráfico y mucho más vinculado más hacia el circuito del arte contemporáneo y de narrativas históricas que apelan a la sensibilidad de los espectadores en un contexto más reflexivo y/o contemplativo.

Durante la conversación que sostuve con Jaime Rázuri, él comentaba que desde que empezó a dedicarse con más seriedad a la fotografía entre los años 87 y 88, tuvo siempre la idea de no solamente dedicarse a la fotografía de diario, de prensa, sino que -en paralelo- generar un tipo de fotografía que fuera más personal, más allá del oficio del fotoperiodismo. Él encuentra que un factor determinante para empezar a definir esa línea de trabajo ocurre cuando comienza a fotografiar la calle, una mirada que consista en “tratar, de encontrar en esa calle los indicios de esa violencia [...] paredes pintadas, ventanas de microbús rajadas [...] esas señales, y juntarlos un poco con elementos que la misma calle tenía”.⁴⁵

En el año 1991 el fotógrafo expuso en la Galería Trilce, una serie de trabajos donde exploraba esta mirada acerca de Lima y la violencia a través de estos indicios, y llevó el título de *Lima hoy*. El curador y crítico Jorge Villacorta recuerda haber visto la serie en esta exposición, aunque no recuerda si en aquel momento la fotografía del perro tendido era parte de la serie.

Algunos años después, en 1997, Natalia Majluf, actual directora del Museo de Arte de Lima, y el mismo Villacorta realizan un proyecto expositivo de fotografías contemporánea, donde Jaime Rázuri fue uno de los participantes. El proyecto llevó el nombre de *Documentos* y consistía en brindar una mirada a los últimos 30 años de la fotografía en el Perú, tomando como punto de partida fotógrafos de la década de los años 70, 80 y 90 y así presentar “un repertorio capaz de reflejar nuestra historia reciente” (Majluf & Villacorta, 1997, p. 15). Como señala el texto del catálogo de la exhibición; “Las imágenes de la muestra son, entonces, documentos de este proceso transcurrido en un contexto específico: el de los últimos treinta años, en la que la fotografía ha alcanzado un auge insólito a nivel

⁴⁵ Entrevista personal llevada a cabo en Lima en mayo de 2017

mundial y en el que nuestro país ha pasado por cambios profundos e inesperados que han dislocado la percepción que los peruanos tenemos de nuestra sociedad”. (Majluf & Villacorta, 1997, p. 15)

Sharon Lerner, curadora del área de arte contemporáneo del MALI comenta que la exposición *Documentos* corresponde a un momento en el que se trata “de insertar a la Fotografía dentro del discurso de las artes locales” y señala que antes de *Documentos*, la Fotografía no tenía un espacio validado oficialmente y que el medio por sí mismo “no terminaba de estar totalmente inscrita oficialmente dentro del museo como artes modernas o contemporáneas”⁴⁶

Por su parte Jorge Villacorta recuerda que fue Natalia Majluf quien tuvo la idea de hacer una gran muestra panorámica de la fotografía peruana, con la condición de pedir a los fotógrafos que aquello que se exhibiera pasara a ser donado al MALI. Es así que, gracias a esta exhibición, la fotografía del perro tendido en el suelo que capturó Jaime Rázuri pasó a ser parte de la colección del Museo de Arte de Lima.

La fotografía de Jaime Rázuri forma parte de la serie *Lima Hoy*, conformada por nueve fotografías en blanco y negro, tomadas entre 1989 y 1991, que retratan la ciudad y sus dinámicas. La mayoría de las imágenes son registros de la calle, que muestra una Lima caótica, oscura y desordenada. Un lugar particular ocupa un pequeño grupo de fotografías desde el interior de un microbús, que muestra fragmentos de la ciudad. La violencia en la serie es sugerida a través de los gestos de la gente, la oscuridad de la toma, la textura de la imagen y a través de las rajaduras de los vidrios y las manchas en las paredes de la ciudad. “Para mí, las fotos de Jaime retrataban mejor la Lima en la que yo me movía en ese tiempo” comentaba Jorge Villacorta cuando veíamos algunas de las fotografías de la serie. “En sus fotos ves la ciudad, a través de ventanillas rotas, en encuadres muy particulares de una realidad que está externa al transporte”.⁴⁷

Durante la conversación que mantuve con Jorge Villacorta, fue muy detallado al tratar de describir la Lima que encontró después de estar un lustro fuera del país. Incidía en la desolación, la desprotección e inseguridad que percibía constantemente en la atmosfera de la ciudad, que contrastaba con el gran movimiento humano de la calle del centro de la ciudad. “El desorden de los micros era espeluznante, en la Av. Abancay, sobre todo. Y cuando estabas dentro del micro tenías

⁴⁶ Entrevista llevada a cabo en Lima en abril de 2017.

⁴⁷ Entrevista llevada a cabo en Lima en mayo de 2017.

por momentos una sensación vaga de estar seguro, porque al menos tenías un rumbo en una ciudad donde nadie parecía tenerlo. Y desde adentro veías cómo revoloteaba la gente entre los autos, los vendedores, los ladrones etc... La sensación de las fotos de Jaime es como (la avenida) Abancay”⁴⁸.



Imágenes 33, 34 y 35.- Parte de la serie Lima hoy de Jaime Rázuri, que forma parte de la colección del Museo de Arte de Lima. Fuente: Colección virtual del MALI

Cabe señalar que, en 1989, fecha en que inicia la serie de fotografías corresponden, al cuarto periodo del conflicto armado, que la CVR denominó como *La Crisis Extrema: ofensiva subversiva y contraofensiva estatal*. En 1989 Abimael Guzmán declara que Sendero Luminoso ha conseguido el *equilibrio estratégico*, dirigiendo su ofensiva a las ciudades, especialmente a la capital, siendo la urbe el principal foco de atentados y asesinatos selectivos (CVR, 2008 [2004], pp. 60-77).

Jorge Villacorta subraya en el carácter nocturno de la imagen “eso le termina de dar el aura a la serie” señala, e incide nuevamente en recuerdos personales que le impresionaban de la calle en aquellos años;

A veces te tocaba regresar en el micro de noche en apagón y era una sensación rarísima, era como estar en un *film noir*... Además, que la noche en el centro de Lima veías cosas rarísimas, como a las pirañitas robando a los transeúntes como si fuesen una jauría. La imagen del perro de Jaime, me recordaba también a la imagen de una pirañita que se electrocutó y murió en una hornacina de la farola eléctrica que ilumina el monumento a San Martín (ver imagen 36). Ese niño es como el perro. El niño parecía dormidito. Transmite esa sensación de encontrarte completamente desprotegido [...] Para mí el carácter nocturno de la foto es como el punto en el que más te hundes en el clima de la época.⁴⁹

⁴⁸ Entrevista llevada a cabo en Lima en mayo de 2017.

⁴⁹ Idem.

Villacorta enfatiza la poca estetización de la mirada de Rázuri, una mirada convulsiva “es una estética que no calma, sino que más bien exacerba la ansiedad y la angustia”. La imagen del perro, termina por darle sentido a la serie, es una sublimación de la violencia, la parte por el todo, la sinécdoque social anticipatoria, esa fracción necesaria que sugiere la dimensión la violencia y de las vidas que cobró.



Imagen 36.- El 3 de setiembre de 1983 muere electrocutado un “niño de la calle”, apodado Petizo, dentro una caja de alumbrado al que le habían sustraído el reflector. El niño ingreso a la caja en busca de refugio para pasar la noche. Durante la década de los 80, ante la extrema crisis muchos niños desamparados habitaban las calles del centro de Lima. Fuente: Colectivo LIMA IN MEMORIAM.

Algunos años después, la fotografía de Rázuri sería incorporada al banco de imágenes que la CVR puso a disposición de la ciudadanía en una plataforma virtual algunos años después de la entrega del Informe Final. Un repositorio de imágenes que surge como resultado del proceso de selección de las imágenes que conformarían el proyecto visual *Yuyanapaq* presentado en el año 2003, que como desarrollaré más adelante, incorporó la fotografía de Carlos Bendezú. El texto de presentación del banco de imágenes indica que el banco consta de alrededor de 1,700 imágenes obtenidas tras

la revisión de cerca de 80 archivos fotográficos. Señala, además, la relevancia histórica de la Fotografía para poder “recuperar la memoria visual de dicho periodo”⁵⁰

En el año 2011, el Museo de Arte de Lima organizaría la exposición *Arte al Paso. Colección contemporánea del Museo de Arte de Lima - MALI*, una exposición que reunió casi un centenar de trabajos pertenecientes a su colección, que fueron producidos en los años 1968 y 2010. La curaduría de la exposición estuvo a cargo de Tatiana Cuevas y Rodrigo Quijano y fue presentada en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo en Brasil. La fotografía de Jaime Rázuri participaría en dicha exposición, en un eje temático que la curaduría denominó *Violencia, Resistencia y Memoria*, junto a otras treinta obras. En *Arte Al Paso* la fotografía del perro tendido en el suelo de Bendezú fue la única imagen de la serie *Lima hoy*.



Imagen 37.- Vista del montaje de *Arte Al Paso* en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo. Sobre la pared, a la derecha de la fotografía, se puede observar de izquierda a derecha la foto de Damasio Quispe, al medio la fotografía de Jaime Rázuri y a la izquierda, la pintura de Giancarlo Scaglia. Fuente: Catalogo *Arte al Paso*

⁵⁰ En: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/index.php>. Consultado el 20 de mayo de 2017

En el catálogo de la muestra se puede apreciar que en el montaje de la obras, la fotografía de Jaime Rázuri entró a dialogar directamente con una fotografía de Damasio Quispe, fotógrafo del proyecto TAFOS, que describe un atentado a una cooperativa agraria por parte de SL en 1989, y junto a ellas, la pintura realizada de Giancarlo Scaglia, titulada *Perros voladores*, elaborada en el 2008; “Los estallidos de lo político vistos siempre a través de ese prisma, encuentran su lugar en la saga violentista de Sendero Luminosos y su más bien oscura estela de perros colgados de los postes aquí registrada por el fotoperiodista Jaime Rázuri, el proyecto TAFOS e incluso la ficcionaliza en la obra del joven artista Giancarlo Scaglia” (2011, p.20)

En esta dialéctica, la fotografía de Rázuri ocupa un lugar liminal, entre documento y arte, pues finalmente sirve para otorgar un valor testimonial veraz a la ficción elaborada por Scaglia. Tanto es así, que inclusive en el catálogo de la exposición, la fotografía de Rázuri no cuenta con descripción alguna, a diferencia de la gran mayoría de obras que participan de la exposición, tan sólo con la ficha técnica y una breve historia de vida del autor.⁵¹

Considero que incluir dos piezas que incorporan el motivo del *perro ahorcado* en la colección del Museo de Are de Lima, otorgan al motivo una relevancia considerable acerca de su lugar en el imaginario local y la posibilidad de seguir expandiéndolo a partir de una narrativa oficial, aunque plural y flexible, del arte contemporáneo con respecto a un período determinado de la historia. Que, por un lado, como lo señalan Verme y Majluf (Cuevas & Quijano, 2011, p. 9-11) en la presentación del catálogo, se trata de una colección que no quiere plantear narrativas que aludan a un arte peruano, evitando así características fijas e inmutables, pero que, en la exhibición, sí presenta una “visión abarcadora de la historia reciente del arte del Perú”

5.2 Las visualidades históricas

5.2.1 El motivo en *Yuyanapaq* y en *La Verdad sobre el Espanto*: el discurso del inicio de la violencia

En agosto del año 2003, la Comisión de la Verdad y Reconciliación inauguró la muestra fotográfica *Yuyanapaq: Para Recordar* en la casa Riva Agüero del distrito limeño de Chorrillos, tres semanas antes de la entrega del Informe Final. Con esta muestra se creaba un escenario visual para reflexionar y recordar los lamentables sucesos que cobraron la vida de 69,280 peruanos (Borea,

⁵¹ Sobre la obra de Giancarlo Scaglia pondré atención en el Capítulo 6

2004). El proyecto fotográfico tenía como objetivo ofrecer un testimonio que apele a otras sensibilidades en una forma no necesariamente discursiva (Lerner en CVR, 2003). Como señala Salomón Lerner:

[...] pronto supimos que la verdad [...] no solamente ha de ser recuperada en su dimensión inteligible y discursiva, sino también en su aspecto de fuerza demostrativa que habla a nuestra emotividad y a nuestra sensibilidad y que no se agota en una historia reconstruida, sino que se prolonga en sufrimiento humano y en el testimonio de ese sufrimiento [...] tal como ha sido preservado en las imágenes de la violencia y de la resistencia humanas. [...] Las imágenes que aquí entregamos al país constituyen una rotunda prolongación de la verdad que se nos encargó recuperar cuando tomamos partido por la memoria y, junto con ella, por la justicia. (Lerner en CVR, 2003, p. 17)

El proyecto fotográfico estuvo a cargo de las curadoras Mayu Mohana y Nancy Chapell y contó con más de 200 fotografías que construyeron un relato visual de los 20 años que duró el conflicto armado interno. La exposición estaba dispuesta a lo largo de 27 salas temáticas de distintos eventos y casos que investigó la CVR, que fueron organizados a través de la periodización que la Comisión estableció. La casa Riva Agüero sirvió de escenario de la exposición, pero también como una metáfora pues estaba en proceso de restauración. Tanto las paredes agrietadas, como el piso de tierra y el olor del lugar, brindaban al visitante una experiencia multisensorial que apoyaba el discurso curatorial y las escenas que ilustraban las fotografías periodísticas.

El proyecto, además, incluyó una exhibición satélite *Yuyanapacha: Tiempo de la Memoria* que contenía 37 fotografías de la exposición de Lima, y fue expuesta en Huamanga, Huánuco, Huancayo y Cusco (CVR). La exhibición alcanzó cifras récord de visitas y fue considerada por la crítica de arte como la mejor exposición del año (Borea, 2004).

La exposición incorporó la fotografía del *perro ahorcado* de Carlos Bendezú, y ésta fue ubicada en la sala 2 de la sección *Los inicios de la violencia*. Tres salas fueron asignadas a este período que fue desarrollado desde el equipo de historia de la CVR. En esta sección de la exposición se ubicaron también las fotografías del atentado contra la tumba del general Juan Velasco Alvarado y el incendio a la comisaría de San Martín de Porras, entre otras. Para Mohana es importante la noción contextual de cómo se presenta la imagen en relación a las otras fotografías, una asociación sintagmática que permite comprender las acciones de Sendero Luminoso en el inicio del conflicto armado interno.

Hay decisiones que tomas [...] en relación de ese matrimonio que se sostiene en la unión entre contenido y soporte. Nuestro soporte, la casa de Riva Agüero de Chorrillos, tenía 27 salas

interconectadas que nos permitía hacer este diálogo, de mostrar este proceso, que los peruanos entendamos que un hecho nos llevó a otro hecho, que nada fue un hecho aislado⁵².

Mohana comenta que en el proceso de investigación para el proyecto fotográfico participaron cuatro editores gráficos; Nancy Chapell, Cecilia Durand, Paolo Aguilar y Mayu Mohana, y que duró alrededor de un año, en el que revisaron cerca de noventa archivos. Es Cecilia Durand quien lleva la preselección del Archivo *Caretas* a la reunión de los editores. Mayu recuerda que desde que vieron la foto supieron que era una imagen “que los iba a acompañar hasta el final”⁵³. Durante la conversación Mayu se refirió a la característica formal de la fotografía de Bendezú:

Nos pasó con algunas fotos [...] En todo caso, estamos hablando de la diferencia entre las fotos que por su naturaleza estética, que desde su concepción, desde el momento de su producción tienen esa posibilidad de convertirse en íconos visuales [...] digamos que por su propia calidad visual, hablamos de lenguaje visual fotográfico o por su contenido, un contenido muy claro, con un mensaje muy claro. El contenido es clarísimo, la foto de Bendezú tiene todos sus niveles. O sea un contenido clarísimo, un lenguaje visual que te permite y te ayuda a quedarte un rato mirándola y analizándola, y regresando a ella una y otra vez. Y que además, es muy fácil de retenerla en la memoria.⁵⁴



Imagen 38.- Vista del montaje de la exposición *Yuyanapaq* en la casa Riva Agüero en Chorrillos.
Archivo: Augusto del Valle

⁵²Entrevista realizada en Lima en octubre del 2015

⁵³ Entrevista realizada en Lima en octubre del 2015

⁵⁴ Idem.

A pesar de lo que comenta Mohana, la foto de Bendezú no formó parte de las once “fotografías ícono” (emblemáticas) que serían constantemente difundidas en encartes y material de difusión para promocionar el Informe Final de la CVR y el proyecto fotográfico⁵⁵. Sin embargo, en el arreglo espacial la fotografía de Carlos Bendezú obtuvo un espacio privilegiado; “había tres habitaciones hasta que llegabas a la pared de la foto, pero las tres habitaciones no tenían puerta [...] Era una gigantografía, era una sensación de que te acompañaba desde que pisabas la casa”.⁵⁶

Recuerdo que cuando visité la muestra, la imagen de Bendezú me impactó de manera sobrecogedora. El registro de la acción senderista generó en mí una sensación de zozobra, macabra, y pero al mismo tiempo surreal, como extraído de un hipotético filme de Salvador Dalí y García Lorca. La fotografía, a pesar de ser muy descriptiva, era al mismo tiempo misteriosa pues no terminaba de explicar los motivos, o el significado de la acción. El rótulo que acompañaba la fotografía terminaba por darle mayor misterio aún: “El 26 de diciembre de 1980, perros muertos aparecen colgados de los postes de alumbrado público de algunas esquinas del centro de Lima. Los animales portaban con la inscripción: *Teng Hsiao Ping, hijo de perra*”.

Según Borea (2004), algunos de los aspectos fundamentales de la exposición fueron, la ubicación, ampliación y diálogo entre las imágenes. Borea resalta justamente el caso de la imagen de Bendezú, señala que su tamaño, su ubicación permitía que se viese desde el inicio “apelando a la memoria de los limeños, sea porque lo vieron, lo leyeron o se lo contaron”. Resalta además el uso de una foto que ya había sido “pública y familiar que facilitaba la participación e inmersión de los visitantes”.

Una sensación similar me generó la fotografía, en el 2017, cuando visité la exposición ahora alojada en el sexto piso del Ministerio de Cultura. Durante la visita pude notar que el lugar de la foto de Bendezú en la muestra es más privilegiado aún que en la primera edición de Chorrillos. Pues se encuentra frente a la línea de tiempo que describe los eventos más resaltantes de la cronología de la CVR sobre el conflicto armado. Un espacio no muy amplio pero que toma tiempo al visitante por la cantidad de información que presenta. La fotografía de Bendezú alcanza nuevamente dimensiones monumentales. Es un golpe a la retina que recibe al visitante al inicio del recorrido.

⁵⁵ Ver: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/p-fotografico/t-fotosicono.php>

⁵⁶ Entrevista realizada en Lima en octubre del 2015



Imagen 39.- Vista del montaje de *Yuyanapaq* en el Ministerio de cultura. La fotografía de Bendezú está ubicada en la primera sala de la exposición. Foto: Santiago Quintanilla

En este sentido, concuerdo con Borea (2004, p. 63) cuando afirma que; “la capacidad estética, alegórica y emotiva de la puesta en escena fue una de las principales características de *Yuyanapaq* y una de sus herramientas claves para la vinculación del visitante y su generación de memoria”.

Ahora bien, cabe señalar que *Yuyanapaq* también suscitó críticas en cuanto al uso determinante y exclusivo de la fotografía para construir un relato unidireccional sobre cómo entender el pasado reciente y los hechos del horror. Los investigadores, Deborah Poole e Isaías Rojas (2011) problematizan la manera en la que la CVR hace uso de las fotografías para presentar los hechos de la violencia con el fin de construir una narrativa de la “nación” como “sujeto histórico singular”. Los autores señalan que la CVR, al proponer al espectador “leer la fotografía como un ícono de sufrimiento y de la nación”, parece asumir que la manera en que los ciudadanos interpretamos los hechos y entendemos las bases morales sobre las cuales construir una mejor sociedad se basan en formas similares de acuerdo y consenso, y no sobre la posibilidad, como sugieren los autores, del desacuerdo y la diferencia.

La fotografía de Carlos Bendezú también sería incorporada en el libro *Yuyanapaq: Para Recordar*, edición impresa del *dossier* fotográfico que reunió alrededor de 100 imágenes de la muestra y que agotó sus 2,700 ejemplares rápidamente. En esta publicación la fotografía del *perro ahorcado* es la tercera imagen que aparece, dando inicio al relato visual del conflicto armado interno. El rótulo de la imagen es similar al que se utilizó en la exhibición.

También en el 2003, la revista *Caretas* publicó *La Verdad sobre el Espanto* que también da cuenta de los hechos del período de violencia usando la fotografía como principal medio para construir una narrativa de un corte más periodístico. El relato en esta publicación es cronológico y expone los diferentes acontecimientos de violencia política que ocurrieron año a año exclusivamente con el archivo gráfico de la revista. Cabe señalar, sin embargo que, Mohana comentó⁵⁷ que el *dossier* fotográfico de *Caretas* estuvo conformado en gran parte por la pre-selección que hizo el equipo de investigación del proyecto *Yuyanapaq* del archivo de la revista *Caretas*. Ello permite entender cómo la narrativa de la violencia que se presenta en *La Verdad sobre el Espanto*, está directamente ligada a la experiencia y selección de la mirada de los curadores del proyecto *Yuyanapaq* y, por lo tanto, de la CVR.

Víctor Vich (2015) comenta que, si bien el Informe fue una gran contribución a esclarecer la verdad, también generó gran rechazo en ciertos sectores de la población. Señala que ningún partido político hizo una autocrítica y que los gobiernos o lo evadieron, o lo enfrentaron, pues “lejos de producir una Verdad en la que todos deberían reconocer su culpa, el Informe generó un nuevo terreno de desencuentros y tensiones sociales”. Sin embargo, afirma que el informe visual de *Yuyanapaq* “mostró el poder que tienen las imágenes en la construcción de un nuevo sentido de la historia y que intentó redefinir las políticas del mirar en el país” (p. 98).

Por su parte, Gisela Cánepa (2009) comenta que *Yuyanapaq* constituyó un hito en la historia de la fotografía en el Perú. La autora plantea que una de estas razones radica en haber contrastado y complementado el recojo de testimonios e información estadística en la investigación de la CVR mediante el uso de la fotografía como un recurso metodológico. Otra de las razones consiste en la manera en cómo la exposición otorgó proyección y performatividad a la investigación y a los hallazgos de la CVR, pues por el contenido visual, fue mayor el número de visitantes a la muestra fotográfica que los lectores del informe escrito.

⁵⁷ Mohana, comentario en el curso Fotografía para la investigación Social. Diciembre 2015.

Tomando en cuenta las ideas expuestas, considero que *Yuyanapaq* incorpora el motivo a través de la fotografía de Bendezú al discurso histórico del conflicto armado interno peruano. Un discurso que enfatiza su calidad testimonial de un momento de la historia de la violencia política en Perú pero que apela a la estética para sensibilizar a la población sobre lo ocurrido y generar reparación simbólica a las víctimas del conflicto. Enunciado por una voz autorizada y legitimada, la CVR otorgó, un valor oficial a la imagen de Bendezú y ubicó reiteradamente al motivo dentro del período *Los orígenes de la violencia*, es decir, uno de las primeras acciones que se manifestaron al inicio del conflicto. La fotografía se convierte en una evidencia histórica de la antesala del desastre futuro que ocurrirá dentro de la propia narrativa visual, narrativa que termina por fijar el motivo en el discurso de la historia nacional propuesto por la CVR.

Sin duda, *Yuyanapaq* apostó por redefinir cómo mirar al país, a sus fracturas y a desigualdades. Y en este proceso de representar la historia reciente y sus víctimas, el proceso de edición es un procedimiento que entra a tallar de manera rotunda, pues resulta imposible representarlo todo. Algunos hechos y eventos, por su magnitud, sus implicancias, por su lugar en la memoria colectiva o su particularidad de ser sinécdoques de la historia y/o por la existencia de un registro o por la calidad de éste, terminan por hacerse un lugar en la representación oficial. Sin embargo, como comenta, Poole y Rojas, quizá en la muestra se debió acentuar la multiplicidad de la lectura, algo propio de la Fotografía, sobretodo en un contexto en el que la sospecha de la veracidad del medio fotográfico ya era una práctica que había participado en el debate público. Este sentido, proponen que el reto consiste en “imaginar una manera en la cual “la magia” de la fotografía pudiera trasladada del lenguaje de la verdad y la transparencia hacia un registro en el que se destaque ya no la certidumbre del sentido, sino las múltiples incertidumbres e inconsistencias que permiten a la imagen fotográfica decir diferentes verdades a diferentes personas.” (Poole & Rojas, 2011). Quizás ello ayude a comprender el comentario de José Luis Falconi quien señala que triunfó en el ámbito artístico pero que fracasó en lo político (citado en Vich, 2015, p. 97).

Como señalé en el Capítulo 2, la información reunida en el trabajo de archivo indica que, antes que los primeros perros fueran colgados, en la ciudad de Lima habían ocurrido poco más de 20 atentados en 1980. La información también revela que, en el departamento de Ayacucho, Sendero Luminoso ya había asesinado, al menos, a 13 personas y había realizado alrededor de 25 atentados. Sin embargo, muchos de estos atentados, carecen de registros fotográficos o su calidad no es buena. Ejemplo de ello es el primer atentado de SL, en el que las ánforas electorales fueron quemadas en

mayo de 1980, que nunca fue registrado por ninguna cámara. En este sentido, la fotografía de Bendezú, por su gran calidad visual, fija el acontecimiento en el discurso histórico mientras que las múltiples posibilidades de interpretarlo quedan reducidas a lo este particular encuadre fotográfico pueda describir.

5.2.2.- El motivo del perro ahorcado en el Lugar de la Memoria

En diciembre del año 2015, fue finalmente inaugurada, tras muchos inconvenientes, la exposición permanente del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). Como es sabido, la iniciativa de construir un memorial permanente que relate los hechos de violencia ocurridos provino del gobierno de la República Federal Alemana que ofreció una donación al gobierno peruano.

Tras varios años de discusiones, replanteamientos y cambios en la directiva del LUM, fue designado un equipo curatorial para elaborar un tercer guion museográfico, tomando como punto de partida el proceso participativo que se llevó a cabo durante varios años. El equipo curatorial integrado por Ponciano del Pino, Jorge Villacorta, Víctor Vich y Natalia Iguíñiz, empezó a trabajar en el guión museográfico a mediados del año 2013.

A mediados del 2014 el equipo curatorial me invita a trabajar como investigador visual en el proyecto. Mi trabajo consistió en reunir material visual que pudiese representar la información que el comité curatorial me brindaba, e inicialmente mis primeras fuentes de búsqueda fueron los relatos visuales ya existentes, como *Yuyanapaq* y *La Verdad sobre el Espanto*, entre otras. Recuerdo que una de mis primeras tareas fue buscar fotografías e imágenes acerca de las primeras acciones de Sendero Luminoso. Recuerdo también que una de mis primeras misiones, fue ir a la pesquisa de las ánforas del Jurado Nacional de Elecciones que fueron utilizadas en las elecciones de 1980, y obtener fotografías de la quema de ánforas de Chuschi. Dentro de esas primeras tareas también me encargaron obtener todas las imágenes posibles de los perros colgados por SL. Gran parte del material visual que presento en esta investigación lo obtuve a raíz de este trabajo para el LUM. Recuerdo también que, al presentar el material, ninguno de los presentes en la reunión dudó en elegir la fotografía de Bendezú.

Sin duda, todos los miembros del equipo curatorial eran muy conscientes de la importancia de *Yuyanapaq* y, pese a que los requerimientos del proyecto LUM eran diferentes, la presencia de este proyecto fotográfico, en mi bagaje visual personal, resultó ser determinante. Durante el proceso de

selección de las imágenes se discutió bastante la manera de representar los acontecimientos, los fenómenos y las voces de los actores del conflicto armado. El uso de la fotografía fue más un apoyo visual, un recurso



Imagen 40.- Vista del espacio Orígenes de la Violencia en la museografía del Lugar de la Memoria. Foto: Gizeh Castañeda. Fuente: Página de Facebook del LUM

Durante el proceso de selección del material que conformaría la exhibición surgieron discusiones en torno a si en la elección de las imágenes debía primar un factor histórico o un factor estético. Esta discusión se debía a que en algunos casos se lograba ubicar material de la época del acontecimiento histórico preciso que se trataba de representar, pero la calidad visual/estética del material no aportaba o brindaba información valiosa al caso al que refería. En este tipo de situaciones, el material se terminaba descartando y la búsqueda se transformaba en intentar ubicar material sugerente visualmente del enfoque curatorial, sin importar que no fuera evidencia o registro del momento. Por ejemplo, no se pudo hallar una fotografía contemporánea de las primeras acciones del MRTA, y se optó por utilizar una fotografía mucho más sugerente y con mejor contenido visual, que consistía en una fotografía de dicho movimiento en una aparición en una conferencia de prensa que ocurrió dos años después de su alzamiento en armas. Para que esto ocurra, los textos que

acompañaban las imágenes fueron meticulosamente desarrollados, para dirigir el contenido de la muestra sin faltar a la verdad histórica.

En el espacio inicial de la muestra permanente del LUM titulado *Los orígenes de la Violencia*, el visitante se encuentra con una línea de tiempo dispuesta en una mesa y en la pared próxima un grupo de imágenes se encuentran dispuestas. En este grupo se encuentra la fotografía de Bendezú, junto a otras dos fotografías que formaron parte de *Yuyanapaq*, como el atentado contra la municipalidad de San Martín de Porras, y el atentado contra la tumba de Velasco Alvarado. Además, se encuentran también planas de periódicos que anuncian las elecciones presidenciales del 18 de mayo de 1980, una ampliación de la breve noticia de la quema de ánforas en Chuschi y una fotografía de una mujer pasando frente al local de la municipalidad distrital de Chuschi, tomada diez años después de la quema de ánforas. Acompañan también este conjunto, una imagen de integrantes del MRTA en una conferencia de prensa y una fotografía de Hugo Ned Alarcón de la revista *Caretas* que registra dos personas sin vida, con letreros al lado que dicen “Así mueren los explotadores y soplones”.



Imagen 41.- Fortunato y Filomeno Nieto, hermanos ganaderos fueron asesinados en setiembre de 1982 por Sendero Luminoso por ser considerados “enemigos de clase”. Foto: Hugo Ned Alarcón. Archivo Caretas.
Fuente: Banco de imágenes de la CVR

Durante las entrevistas que realicé a los curadores de la exposición, todos recordaron haber conocido el motivo de los perros ahorcados, muchos años antes *Yuyanapaq*, Víctor Vich, la recuerda como “una marca cruel y misteriosa que generaba miedo.”

Al preguntar a Víctor Vich sobre la inclusión del motivo del *perro ahorcado* en la narrativa del LUM, Víctor fue muy claro y directo en su respuesta; la acción de matar perros y colgarlos en la calle inaugura un práctica en Sendero, que se repetirá constantemente; “con ese acto ellos exhiben la muerte en el ámbito público [...] no se trata solamente de matar, sino de exhibir la violencia y la muerte.”⁵⁸

Para Víctor, la acción de los perros permite conectar, el ensañamiento hacia los cuerpos y la espectacularización de la muerte y la violencia en el ámbito público: “A los perros le siguieron las ejecuciones en plaza pública y los muertos con letreros <<así morirán los soplones>> [...] o como en el caso de María Elena (Moyano) [...] a ella la matan pero luego su cuerpo es llevado a la calle y es ahí cuando lo dinamitan... todos tenían que verlo” (Vich, 2017). En esta línea, la imagen de Bendezú entra directamente a dialogar con la fotografía de Hugo Ned Alarcón, como primicia de un acto típicamente terrorista, es decir, que buscaba que los espectadores y viandantes se aterrorizaran al verlo.

Si bien el motivo ocupa su lugar en la muestra de la misma forma que en el discurso de *Yuyanapaq*, como uno de los puntos iniciales de la violencia, en la museografía del LUM, el motivo se conecta asociativamente con la imagen de las personas ejecutadas en plaza pública junto los carteles que los sentencian. Más que ser una evidencia del hecho situada en el tiempo, fue pensada y dispuesta en el montaje como una evidencia de una práctica que se haría común en SL; “convertir la muerte en un espectáculo público, que exhibe la muerte y se muestra orgullos o de ello”⁵⁹.

A lo largo de este capítulo he podido exponer cómo el motivo del perro ahorcado se ha ido incorporando en distintas narrativas que apelan a la estética para transmitir distintos sentidos que van más allá de la descripción gráfica del suceso ocurrido en diciembre de 1980.

Si bien la primera aparición del motivo fuera del régimen periodístico se dio en la exposición *Documentos* del año 1991, exposición que devino en la adquisición de la fotografía para la colección

⁵⁸ Entrevista a Víctor Vich 2017, realizada en abril de 2017.

⁵⁹ *Ibíd.*

del Museo de arte de Lima, fue *Yuyanapaq* la exhibición que resultó determinante para el devenir futuro del motivo. Éste fue incorporado, por un lado, a través de la fotografía de Jaime Rázuri a la narrativa histórica del arte peruano del Siglo XX en la colección del MALI, y por otro lado, el registro de Carlos Bendezú sería incorporado a *Yuyanapaq*, tanto por su valor como registro documental pero también por su calidad estética.

Es necesario señalar que *Yuyanapaq* ha sido una de la exposiciones más visitadas de las últimas décadas, la prolongación de su temporada de exhibición es un claro ejemplo de ello pues fue extendida en por varios meses en la casa Riva Agüero de Chorrillos y posteriormente trasladada al Museo de la Nación, hoy Ministerio de la Cultura, donde se exhibirá hasta el año 2021. En su momento, la muestra no solo convocó a gran cantidad de público diverso, sino que además tuvo mucha resonancia en el medio artístico. La revista semanal *Somos* publicó una nota sobre las exposiciones del año más relevante, en ella diversos especialistas activos en el medio artístico local calificaron a *Yuyanapaq* como la mejor muestra del año 2003. Considero que la buena acogida en la crítica del medio artístico que obtuvo *Yuyanapaq*, fue una antesala muy significativa para posicionar el motivo del perro ahorcado en el imaginario visual limeño ligado al ámbito artístico. Ello quizá, podría explicar la decisión de adquirir la obra *Perros voladores* de Giancarlo Scaglia en el año 2008 y por incorporar el motivo en la exposición *Arte Al Paso* algunos años después con la fotografía de Rázuri y la de Scaglia.

Yuyanapaq, no sólo fue determinante en el imaginario artístico, sino que además fue determinante para la narrativa histórica visual de la revista *Caretas*, *La Verdad sobre el Espanto*, pues como señaló Mayu Mohana, el dossier consintió, en su mayoría, buena parte de la pre-selección de *Yuyanapaq* del archivo de *Caretas*.

Finalmente, *Yuyanapaq* también fue un referente visual y fuente de consulta constante al momento de construir un repertorio fotográfico que conformaría la exhibición permanente del Lugar de la Memoria. Sin embargo, el uso de la Fotografía fue solamente un recurso más de los otros elementos que el equipo curatorial incorporó en la museografía, como el uso de testimonios en video, dibujos de los actores, obras de arte, documentos de la época, música, e instalaciones in situ. El motivo si bien fue incorporado en una sala denominada Orígenes de la Violencia, se articula con otras fotografías y documento que brindan una mirada de los inicios de la violencia política que articula los eventos de una forma no necesariamente cronológica, sino a través de la aparición de manifestaciones violentas de parte de los grupos subversivos. En ese sentido, la fotografía de

Bendezú se vincula directamente con las prácticas crueles y violentas que Sendero Luminoso utilizó para amedrentar públicamente a todo aquel que no se alineaba a sus intereses. Formas de horror que, a modo de espectáculo siniestro, dominaron el ámbito público.



CAPÍTULO VI: 2003-2017: LA EXPANSIÓN DEL MOTIVO DEL PERRO AHORCADO EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Como he podido mostrar en la cronología de apariciones del motivo del perro ahorcado (ver acápite 2.5), existe un aumento significativo de las producciones culturales que incluyen el motivo a partir de la exhibición *Yuyanapaq*. Esta proliferación del motivo se ha dado en diferentes manifestaciones culturales tales como la narrativa, el cine, las artes escénicas y las artes plásticas.

Aunque esta investigación toma como campo de estudio las manifestaciones del motivo del perro ahorcado en el arte plástico/visual contemporáneo, considero oportuno hacer un breve análisis de algunas producciones artísticas de otras disciplinas. He tratado de elegir un grupo de trabajos bastante heterogéneo que pueden dar cuenta de un panorama general sobre las distintas apropiaciones y usos del motivo del perro ahorcado que trabajan los distintos creadores.

Luego de prestar atención a estos trabajos de otras disciplinas artísticas me centrare en presentar y discutir los trabajos de artistas plásticos que crean obras que hacen referencia de alguna forma al motivo del perro ahorcado en el periodo posterior a la exhibición *Yuyanapaq* y a la entrega del Informe Final de la CVR.

6.1.- Algunas manifestaciones del motivo en otras disciplinas de creación artística:

Dentro de la literatura, el cuento *Lima, 26 de diciembre de 1979* de Daniel Alarcón (2006), resulta particularmente interesante. En este cuento, un joven pintor forma parte de un grupo subversivo cuya misión es capturar perros negros para matarlos y luego colgarlos de los postes de luz;. Aquellos que no son negros deben ser pintados por él. El personaje comenta: “era nuestro primer acto revolucionario, aquel con el que anunciaríamos nuestra existencia”.

El cuento de Alarcón ficcionaliza la puesta en escena senderista, donde el narrador es el propio *Pintor*, situando al lector en el lugar del subversivo. Este tiene una voz por momentos reflexiva que comenta “Uno de los camaradas había ordenado que todos los perros debían ser negros y no nos correspondía cuestionarlo. Era una cuestión estética y no práctica”.

Esta obra de Alarcón, por un lado, replica el discurso del evento de los perros como una acción inicial o inaugural, como en los relatos históricos ya discutidos (ver acápite 5.2.1). Por otro lado, a través de esta ficción plantea la existencia de vínculo entre la acción subversiva de colgar perros y la práctica artística.

Hacia finales del año 2010 el artista plástico Mauricio Delgado inició el proyecto *Un Día en la Memoria*, proyecto que incorporaba efemérides de hechos que el artista consideró relevantes del Conflicto Armado Interno. A lo largo del año 2011, Delgado realizó 180 piezas gráficas que daban cuenta de diferentes sucesos del periodo de violencia política. Las piezas estaban conformadas por imagen y texto que tomaban el informe final de la CVR como principal fuente de información. Las piezas fueron publicadas en un blog que llevaba el título del proyecto en la fecha en que se conmemora cada suceso.

De acuerdo al texto que presenta al proyecto, éste busca “poner en evidencia la magnitud y los grados de barbarie a los que llegó el conflicto armado interno en el Perú”. En ese sentido, el proyecto de Delgado utiliza el espacio público virtual para ubicar en el imaginario local distintos acontecimientos ocurridos como una posible forma de conmemorar la tragedia humana del conflicto armado “más allá del imaginario de las cifras frías y abstractas para humanizar y resaltar cada uno de los casos”.

El proyecto incluye desde sucesos emblemáticos como el asesinato de los periodistas de Uchuraccay o el autogolpe de Alberto Fujimori del 5 de abril de 1992, hasta casos poco conocidos como el asesinato de 39 personas en la comunidad de Canayre en la selva norte de Ayacucho a manos de miembros de SL, o el secuestro y asesinato de Kenneth Anzualdo a manos del Grupo Colina en el Callao en las instalaciones del Servicio de Inteligencia en 1993. De este modo, la serie también incluye la acción senderista de colgar perros en las calles de Lima.

La pieza gráfica, al igual que las otras que conforman la serie, lleva un encabezado con la frase *Un Día como Hoy* en colores llamativos sobre un fondo oscuro. La imagen central de la pieza es una adaptación de la fotografía de Carlos Bendezú a la que Mauricio ha intervenido añadiendo nuevos elementos visuales que sintetizan las formas y que la alejan de su carácter meramente fotográfico. La pieza cuenta además con un texto incorporado a la imagen que da cuenta del suceso con la misma información que brinda el proyecto *Yuyanapaq* y *La Verdad Sobre el Espanto*, a la que el artista añade “macabra imagen utilizada por SL para denunciar las reformas políticas en China”



Imagen 42.- Pieza gráfica de Mauricio Delgado *26 de diciembre de 1980* del proyecto *Un Día en la Memoria*. <http://undiaenlamemoria.blogspot.pe/>

Por otra parte, en el cine, la película *Las Malas intenciones*, de Rosario García-Montero (2011) cuenta la historia de Cayetana de Los Heros, una niña de clase media alta que vive a las afueras de la ciudad, en los momentos difíciles del conflicto armado. La película relata el mundo interior de Cayetana que espera la llegada de su nuevo hermanito. Cayetana busca respuestas acerca del mundo que no llega a entender plenamente y para ello busca ayuda en sus amigos imaginarios que son los héroes nacionales de sus libros escolares. La presencia de la violencia se manifiesta con sutiles señales, a través de las noticias que da la radio en el auto que lleva a Cayetana al colegio, a través de las pintas que la niña ve en las calles desde la ventana del auto, o de los apagones sufridos en casa.



Imagen 43.- Afiche de la película *Las Malas intenciones* (2011), dirigida por Rosario García-Montero e interpretada por Fátima Buntinx, en el papel de Cayetana de los Heros.

Como parte de estas señales aparece también el motivo del perro ahorcado en la película. Cayetana mira por la ventana del auto y aparece un perro colgado de un poste, que apenas se logra ver un instante, pero que deja su impronta en el espectador. El motivo aparece, como una señal, un indicio de la violencia del contexto que rodea la vida de Cayetana.

En las artes escénicas, Augusto Montero presentó en mayo de 2017 la pieza *Gallinazo* en el festival de arte callejero FITECA, en el distrito de Comas en la ciudad de Lima. *Gallinazo* (ver imagen 44) es un proyecto escénico unipersonal que explora a través de del circo y la danza, la memoria de la ciudad durante el periodo de violencia. Montero reinterpreta y ficcionaliza la escena capturada por el lente de Bendezú. En esta obra, Montero interpreta al policía que baja el perro colgado en el poste de alumbrado.

La obra, tiene elementos autobiográficos, pues el padre de Augusto es un policía retirado de la Guardia Civil. Quizá por ello Montero insiste en explorar el lado humano del personaje, como individuo, y no tanto centrar la mirada como representante de las instituciones del Estado.⁶⁰

Gallinazo es un trabajo que toma el evento de los perros como parte de la historia de Lima y como el inicio de la violencia que se expandirá en los años siguientes. La figura del perro cobra importancia hacia el final de la obra pues se convierte en un elemento que metafóricamente representa al personaje del policía que, en el universo de la obra, muere en un futuro cercano.



Imagen 44.- *Gallinazo* (2017) de Augusto Montero. En la fotografía se ve al mismo Montero interpretando al policía que descuelga al perro, imitando la fotografía de Carlos Bendezú. Fuente: Facebook del Augusto Montero

Desde el arte gráfico, Álvaro Portales abordó este motivo con el trabajo *Yo Nunca Olvido* (ver imagen 45) realizado inicialmente en el año 2006 para el semanario de humor gráfico *El Otorongo* del diario

⁶⁰ Entrevista a Augusto Montero. Lima, abril de 2017.

Perú 21. En esta oportunidad se trata de un perro humanizado que tiene la facultad de hablar y que muestra empatía con su semejante, el perro asesinado por Sendero Luminoso. “Si hasta este animalito tiene la capacidad de sentir el dolor de su semejante, ¿por qué ciertos humanos prefieren no sentirlo? [...] esa era un poco la idea de esta pieza gráfica” comenta Portales⁶¹. *Yo nunca olvido*, es una pieza que ha tenido distintos soportes. Como el arte digital, la tinta china y últimamente tomó la forma de una instalación que se presentó en *Cuando la gráfica es amarga*, la exhibición individual del artista en el año 2016.



Imagen 45.- *Yo nunca me olvido* (2016) de Álvaro Portales. Instalación de medidas variables. Centro cultural de la Bellas Artes. Lima. Foto: Santiago Quintanilla

⁶¹ Entrevista con Álvaro Portales. Lima, mayo de 2017

6.2.- Manifestaciones en el arte plástico contemporáneo

6.2.1.- *Perros voladores* (2008) de Giancarlo Scaglia

En el 2008, Giancarlo Scaglia realiza la obra *Perros Voladores*, una pintura realista al óleo en el que el artista representa difuminado tres perros colgados de postes de luz. Durante la entrevista que sostuve con él, Scaglia comentó haber quedado impactado al ver la fotografía de Bendezú cuando era niño, alrededor del año 1992, mientras acompañaba a su madre su trabajo en un , medio de prensa⁶². A pesar de ello, Scaglia, al igual que otros artistas antes mencionados, tampoco se basa en la fotografía de Bendezú para pintar el cuadro, más bien utiliza de referencia la obra titulada *Sendero Luminoso* del artista español Fernando Sánchez Castillo, quien en el año 2004 realizó una instalación en el MOMA PS1 de Nueva York. El trabajo de Scaglia nuevamente cita la acción de Sendero Luminoso a partir del conocimiento previo de la fotografía de Bendezú. Sin embargo, este apela a reconstruir una escena y una historia ficticia a partir del suceso. Comenta que cuando estaba por realizar la obra, buscó información sobre la acción de Sendero, pero no encontró nada en internet y que en esta búsqueda conoció el trabajo de Sánchez Castillo. El gesto creativo de Scaglia, en la tradición del arte contemporáneo, es conocido como una estrategia de creación llamada apropiación que opera cual cita textual en un texto escrito⁶³. Sin embargo, el gesto de Scaglia va más allá, pues el artista acompaña su pintura con el siguiente texto:

El 26 de diciembre de 1980 el artista realiza la acción denominada "perros voladores" donde aparecían perros colgados, en postes de alumbrado en Lima, con carteles que decían: "Teng Hsiao-Ping hijo de Perra". Cuatro años después en 1984, Scaglia presenta "perros voladores", óleo sobre lienzo, en su primera exposición individual en una galería comercial limeña.⁶⁴

⁶² Entrevista a Giancarlo Scaglia llevada a cabo en el mes de noviembre del 2015

⁶³ Benjamin Buchloh (2004: 91) señala que la apropiación, como la fragmentación y la yuxtaposición conforman los procedimientos alegóricos, estrategias donde se vacía el sentido original de un signo y se sustituye por otro.

⁶⁴ Ver: <http://artenlared.com/latinoamerica/peru/mali-adquiere-obras-de-artistas-peruanos-en-arteba-08.html>



Imagen 46.- *Los perros voladores 1984* (2008) Giancarlo Scaglia. Óleo sobre lienzo. 92 x 132 cm. Foto: Santiago Quintanilla

Con este recurso, Scaglia construye una historia de ficción alrededor de su obra (en 1984 el artista contaba con sólo 4 años de edad), para así sugerir el vínculo estético entre una acción artística y de espectacularidad con la acción macabra de Sendero, como si se tratase de una performance artística.

6.2.2.- *Grabado en la Mente* (2010) de Alfredo Márquez

Alfredo Márquez utiliza el motivo del perro ahorcado en la instalación *Grabado en la Mente: for export/consumo nacional*, obra que el artista ha exhibido en diversas variantes. La instalación fue presentada por primera vez en la III Bienal de Grabado ICPNA en el año 2010. La

instalación consiste en un grupo de perros impresos con la técnica de serigrafía sobre unas placas de bronce que llevan a su vez otro cartel de alpaca⁶⁵ que dice “Vale un Perú”.

Durante una entrevista Alfredo Márquez comentaba que el perro de la fotografía de Bendezú siempre le pareció uno muy pequeño, “casi de juguete,” y que a pesar de la calidad de la fotografía de Bendezú, nunca le interesó trabajar particularmente con ese registro. Márquez opta por trabajar con la fotografía de Rázuri, y la transforma visualmente para “volverlo a colgar”, y así poder referirse a la acción de Sendero Luminoso.



Imagen 47.- *Grabado en la mente: for export/consumo nacional* (2013) Alfredo Márquez. Instalación con piezas de serigrafía impresa sobre láminas de bronce. Medidas variables. Archivo Alfredo Márquez.

Creo que de alguna manera la guerra entre Sendero luminoso, el Estado, el MRTA y la población modificó el eje en el cual se desarrollaba el Perú. Salimos del feudalismo para volver a entrar en el feudalismo con mayor fuerza. Es mi visión. Entonces, la explotación minera que se convirtiera en el gran eje de contradicción entre la población y el territorio, me afectó a nivel de trabajo y comencé a hacer piezas que su constitución fuera metálica.⁶⁶

Desde la mirada crítica del artista el perro metálico es una metáfora de la ciudadanía, y su vidasacrificada para ingresar a una prometida “modernidad”. Para Márquez “No es casual el

⁶⁵ Aleación de Zinc, cobre y níquel.

⁶⁶ Entrevista realizada en Lima en noviembre del 2015

discurso del Perro del Hortelano, que es posterior a la concepción de estas piezas. O el discurso de policías diciéndole a la población cajamarquina ¡Perros!”. *Grabado en la Mente* problematiza la representación del poblador del territorio peruano, por lo tanto el motivo discute la condición actual de la población y su relación al “auge económico” a partir de una imagen que se quedó “grabada en la memoria”.⁶⁷

Es necesario comentar que la postura crítica de Márquez, aparentemente, no contradice los intereses financieros para con su obra. Su postura crítica al sistema económico extractivo resulta crucial para su valor artístico, un tipo “arte crítico” y que otorga cierta “aura” a la materialidad del objeto artístico y que, paradójicamente, convive y se inserta dentro del sistema de intercambio de mercancías en galerías de arte o ferias de arte internacional.

6.2.3.- Cielo de Perritos (2013) de Claudia Martínez

La artista plástica Claudia Martínez presentó en el año 2013, su exposición individual *Todos los perros van al cielo*, exposición que contaba con distintas obras en diferentes medios, como el grabado, el dibujo y la escultura. La muestra se realizó como parte de IV Bienal de Grabado ICPNA. En esta exposición la artista presentó la obra *Cielo de Perritos*, un tríptico dibujado con la técnica de grafito sobre papel.

Durante la entrevista, la artista comentó haber empezado a mostrar interés por el tema del conflicto armado mientras ayudaba a su hermano en hacer diversos tipos de labores, cuando él trabajaba en el área de comunicaciones de la CVR. Esta experiencia luego resultó determinante en sus intereses personales y en su praxis artística pues gran parte de su trabajo gira entorno a la violencia política y las distintas formas de recordarla.

En *Cielo de perritos* la artista se apropia de distintas imágenes de perros vinculados a diferentes guerras, las que fueron tomadas de diferentes fuentes virtuales e impresas, dibujándolos en el espacio vacío dentro del papel, carentes de un contexto que pueda brindarles sentido o ubicación. Entre estos perros se encuentran los registrados en las fotografías de Bendezú y Rázuri.

⁶⁷ Entrevista realizada en Lima en noviembre del 2015

Así los animales extraídos ocupan este “limbo” junto a otros canes sacrificados o listos para serlo en otras guerras. Conversando con la artista, comenta que la intención de la obra es reflexionar sobre la condición de los actores del conflicto:

A mí me interesaba [...] ver que de cierta manera podemos venir de diferentes lugares, pero al final, digamos que uno se comporta como le toca ¿no? O sea, en el lugar donde te toca estar te comportas de cierta manera, si te tocó ser soldado, si te tocó ser senderista, [...] o sea, hay ciertas cosas que se deciden pero hay ciertas cosas que no. Para mí, teniendo diferentes ideologías igual todos terminaron igual [...]”⁶⁸



Imagen 48.- *Cielo de perritos* (2013) de Claudia Martínez Garay. Tinta china sobre cartulina. Tríptico 100 x 70 c/u. Foto: archivo Claudia Martínez

En *Cielo de perritos*, Claudia Martínez incorpora el motivo del perro ahorcado en un conjunto mayor de perros relacionados a la guerra para servir de metáfora a los diferentes actores de distintos conflictos armados que finalmente perecieron durante las distintas guerras, más allá de sus posturas políticas particulares. El trabajo, por las declaraciones de Martínez, problematiza también la agencia de estas personas involucradas – voluntariamente o no- en conflictos armados. Esta, de acuerdo a condiciones materiales y sociales, resulta limitada y marca su participación en el conflicto.

⁶⁸ Entrevista a Claudia Martínez realizada en Lima en diciembre de 2015.

6.2.4.- *La Guerra* (2013) de Cristina Planas

En octubre de 2013, la escultora limeña Cristina Planas presenta la obra *La Guerra* en la muestra *Así sea* en la Galería Miro Quesada de la Municipalidad de Miraflores. *La Guerra* forma parte de la serie titulada *Los Jinetes del Apocalipsis*, conformada además por *El Hambre*, *La Muerte* y *La Victoria*.

La pieza consiste en una escultura de aproximadamente dos metros de altura, que describe el torso de una mujer que se apoya sobre una columna roja. El personaje es un autorretrato de la artista, quien, con los brazos extendidos, lleva colgado en cada mano el cuerpo de un perro negro, sujetado por el pescuezo por una cuerda (ver imagen 49). El elemento que conecta la columna con el torso del autorretrato es una moldura de una arquitectura antigua que representa la cabeza de un león.



Imagen 49.- Vista de *Los Jinetes del Apocalipsis* de Cristina Planas, en la exposición *Así Sea* en la sala de la Municipalidad de Miraflores en 2013. A la derecha se puede apreciar la obra *La Guerra*. Fuente: Página web de la Artista

De acuerdo a la artista, la exhibición era un intento por representar su propia muerte:

Representarme a mí enfrentándome a algo que desconocía y que me aterraba a la vez. (Un temor) con el que yo no puedo cargar más, y tengo que representarlo para poder descargarlo de mi [...] (Era como) barajar mis cartas para ver qué me conviene. ¿Qué me

conviene ahora? ¡Ya que estoy muriendo, es inevitable! ¿Cómo organizo mi muerte? ... Era mi propio apocalipsis.⁶⁹

Durante la entrevista, la artista señaló reiteradas veces el temor a la muerte como unos de los temas transversales de su trabajo y considera que su ejercicio artístico es una manera de enfrentar sus temores. Comentaba que su experiencia personal de ser testigo de la guerra afectó su trabajo: “Viendo mi obra hacia atrás... Lo que veo que he seguido trabajando es la supervivencia y el miedo”⁷⁰. Este miedo se veía encarnado la amenaza tácita de SL, y la posibilidad de sufrir un atentado o secuestro dirigido contra familia o a ella misma. Incluso, durante la conversación, surgió la anécdota que unos delincuentes [o senderistas] habían planeado secuestrar a una compañera de su colegio pero que finalmente estos se confundieron y secuestraron por equivocación a otra persona: “Yo he crecido en la violencia política. He estudiado con toque de queda, he vivido en la universidad teniendo miedo de llegar a la universidad. El miedo es algo que ha marcado todos mis momentos de libertad”.⁷¹

Planas, durante la entrevista, parecía desconocer información relacionada a la puesta en escena senderista como, por ejemplo, el año en que sucedió y el lugar en el que se llevó a cabo. Durante el proceso de foto elicitación, reconoció rápidamente la fotografía de Bendezú, pero al mirarla con detenimiento parece que recién atendió todos los detalles de la imagen, como el letrero que llevaba puesto el perro, la vestimenta de la gente y el lugar de la acción. A pesar de esto fue muy clara al enunciar que su trabajo señalaba el inicio del terrorismo:

En *La Guerra* yo decidí representarme como el poste que carga el inicio de la guerra con el terrorismo que son estos perros colgados. Entonces un poco era como, digamos, los jinetes son estos cuatro jinetes que cuando se abre el cielo y salen avisando que viene el fin del mundo. Entonces cada una de las piezas es, ya sean las pestes, es como que se destapa y a ya viene el fin del mundo [...] el inicio del terrorismo es realmente el comienzo del fin y (a la vez) el fin era mi muerte.⁷²

En *La Guerra*, Cristina Planas utiliza el motivo del perro ahorcado para citar los orígenes de la violencia, el inicio del fin y lo conecta a su experiencia de vida, Como ella señala, el perro colgado

⁶⁹ Entrevista a Cristina Planas realizada en abril del 2017

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² *Ibíd.*

indicaría el inicio de la guerra, el inicio de la catástrofe, solo que en su caso es el inicio de su propio apocalipsis, de su muerte inevitable.

6.3 Usos y discursos del motivo

Durante este período posterior a la entrega del Informe Final de la CVR, el motivo del perro ahorcado prolifera en diferentes producciones artísticas que abarcan distintas disciplinas. En este periodo también se amplían y diversifican los discursos sobre el motivo del perro ahorcado. Claramente esta diversificación responde a la diversidad de intereses particulares de estos artistas.

Buena parte de las producciones adoptan el discurso que propone en el régimen histórico; es decir, el motivo del perro ahorcado es entendido y presentado como ligado directamente a los orígenes de la violencia. Los artistas que adoptan dicho discurso en sus trabajos de alguna manera asumen una labor pedagógica de la memoria. Dadas las condiciones políticas actuales, donde cada año la presencia del fujimorismo es más fuerte y su llegada al gobierno parecería inminente, el recordar un discurso histórico no es algo elemental, sino más bien sumamente necesario. Cabe señalar que varios de los artistas que han producido obras que usan el motivo del perro ahorcado suelen ser agentes activos en movimientos ciudadanos de memoria y en defensa de derechos humanos como el caso de Mauricio Delgado y Álvaro Portales.

Otro interés que surge con el motivo del perro ahorcado es el vínculo entre la acción senderista y la praxis artística, ya sea por lo escénico de la acción, por la característica polisémica del motivo original o lo estético a nivel perturbador. Este es el caso de los trabajos de Daniel Alarcón y Giancarlo Scaglia, aunque dicho interés fue sugerido durante la década de los 80 por el colectivo NN Perú con la obra *Vallejo Construcción/Deconstrucción*.

Por otro lado, otro conjunto de obras está relacionado y se refiere al perro sin vida como un elemento que tiene una gran capacidad de referir metafóricamente a los seres humanos que perdieron la vida durante el conflicto. Este uso es claro en el trabajo de Claudia Martínez, y es sugerido por Márquez, pero con un giro que problematiza la pérdida de vidas durante los conflictos sociales relacionados a la explotación minera en el territorio peruano.

Hay otros trabajos que usan el motivo del perro ahorcado, pero este parecería no referir directamente a los eventos del Conflicto Armado Interno. En estas obras el motivo del perro

ahorcado es más bien un elemento que se apropia para explorar aspectos autobiográficos vinculados a la muerte y miedos como el caso de *Gallinazo* de Augusto Montero y *La Guerra* de Cristina Planas.

De esta forma, se puede afirmar que la producción artística post CVR está profundamente marcada por el Informe Final y la narrativa visual de *Yuyanapaq*, en particular en cómo se entiende y usa el motivo del perro ahorcado, una suerte de aviso previo a la guerra que nadie supo interpretar en su momento. Este ha quedado profundamente asociado al inicio del conflicto a pesar que, como lo explique previamente, hubieron muchas acciones violentas previas a la puesta en escena senderista en 1980.



CONCLUSIONES

La puesta en escena Senderista

La puesta en escena senderista de colgar perros sin duda buscó ocasionar zozobra en los transeúntes de la ciudad pero buscaba también, a partir de una acción impactante, cierto tipo de repercusión social que pusiera a la vista de todos su accionar y sus intenciones políticas. Y así fue; los perros ahorcados permanecen como un montaje escénico que recurrió a lo visual consiguiendo dejar una fuerte impronta en el recuerdo de la población. Considerando esto, podría entenderse que esta puesta en escena fue exitosa, en tanto la acción senderista tuvo amplia cobertura en los medios de prensa locales, ningún de los cuales dejó de informar del evento. La acción tomó los medios de información como una caja de resonancia para dar a conocer el nefasto proyecto político de Sendero Luminoso, una acción que utilizó la exhibición de la muerte como estrategia que busca causar una fuerte impresión en la población. Así, la puesta en escena constituye una estrategia comunicativa que usa los medios de comunicación como una caja de resonancia, una suerte de mensaje parasitario que se sirve de los medios para enunciar sus mensajes políticos, una maniobra que difiere bastante de las estrategias comunicativas futuras de Sendero Luminoso como El Diario, que ya hacia 1988 era su vocero, encargado al de para hacer propaganda y apología de su proyecto político violentista. (Ver pie de página n°19)

Ninguno de las más de cuarenta acciones terroristas llevadas a cabo en Lima y Huamanga o los 177 atentados con dinamita cometidos en todo el territorio nacional ocurridos antes de la acción de los perros recibió tal cobertura mediática, o en todo caso, ninguna con tanta inmediatez y con esta cantidad de registros fotográficos.

De las 11 fotografías identificadas que registran la acción ocurrida en diciembre de 1980, la fotografía de Carlos Bendezú ha sido el registro que más ha caracterizado la acción de Sendero Luminoso. Su calidad visual y niveles descriptivos de registro, tanto de la acción senderista como de la policía para representar el acontecimiento mientras aún ocurría así como el asombro de la población, la llevo a ser publicada en la revista semanal *Caretas*, y posteriormente en las narrativas históricas de *Yuyanapaq*, *La Verdad Sobre el Espanto* y en la museografía del Lugar de la Memoria e Inclusión Social (LUM). Recordemos que Mayu Mohana, curadora del proyecto *Yuyanapaq: Para recordar*, señala enfáticamente la calidad formal de la fotografía y su cualidad de ser una imagen

fácilmente retenida en la memoria lo que hace de la foto de Bendezú una imagen emblemática del Conflicto Armado Interno.

Es este carácter visual y estético-formal, de equilibrio compositivo y descripción visual, de contrastes, jerarquía y de movimiento, que lleva a la fotografía de Bendezú a formar parte de la representación visual oficial de la CVR a través de *Yuyanapaq*. Allí la fotografía de Bendezú se exhibe como testimonio documental del hecho histórico, como índice indiscutible, como una evidencia de la acción que se fija en la narrativa del relato nacional de la CVR. Dicha rigidez, que ata a la fotografía al discurso histórico y político, tan criticada por Poole y Rojas (2011), somete a la fotografía como una ilustración testimonial de lo ocurrido y que, desde mi punto de vista, tuvo como consecuencia que el evento se incorpore en el imaginario como un aviso de lo que vendría más adelante, como un vaticinio de toda la violencia por venir.

Esta manera de interpretar, o de ubicar, el acontecimiento de los perros ahorcados, como una suerte de aviso de las futuras desgracias pero que nadie pudo desentrañar en aquel momento, es un sentido que domina el imaginario común y que se encuentra presente en la gran mayoría de creaciones artísticas posteriores al proyecto *Yuyanapaq*.

Sin embargo, *Yuyanapaq* no fue la primera narrativa visual que dio a la acción de los perros ahorcados este sentido de ser un signo divisorio entre un antes y un después del horror. Por un lado, está el recuento de la década de 1980 que la Revista *Caretas* publicó en diciembre de 1989 y que se inicia con la fotografía emblemática de Carlos Bendezú. Asimismo, también está el libro *Sendero. Historia de una Guerra Milenaria*, de Gustavo Gorriti (1991), un *best seller* sobre Sendero Luminoso a inicios de la década de 1990 y fuente que sigue siendo consultada hasta la actualidad. Sin embargo el mismo Gorriti señala que Sendero Luminoso realizó cientos de atentados entre mayo y diciembre de 1980 y que unos días antes de la acción de los perros, el grupo terrorista cobró sus primeras víctimas durante el ataque al fundo San Agustín el 24 de diciembre de 1980 (Gorriti, 1991, p. 122-123).

Si bien existen otras acciones en el imaginario de los orígenes de la violencia que han tenido registro fotográfico, como el atentado a la tumba de Juan Velazco Alvarado o el incendio a la comisaría de San Martín de Porras en Lima, quizá la única acción de Sendero Luminoso que resuena tanto como la acción de colgar perros sea la quema de ánforas de Chuschi hecho, pese a no tener ningún registro visual del momento. Muy probablemente esto se deba a que se trató de la primera acción que dio

inicio a al Conflicto Armado Interno. Sin embargo ninguna de las acciones mencionadas ha tenido la cobertura en su tiempo, ni la circulación e iteración como lo ha tenido el evento de los perros colgados en las últimas décadas. Sugiero que la capacidad emblemática de la fotografía de Carlos Bendezú, el posicionamiento que se le otorga a través de *Yuyanapaq* y la proliferación del motivo ocurrida en los años posteriores a la entrega del informe de la CVR a través de producciones culturales, ha terminado por opacar la memoria de otras acciones violentas efectuadas por Sendero Luminoso ocurridas a lo largo de 1980 en todo el territorio nacional. Aquellas otras acciones violentas efectuadas en otros departamentos del país, que no fueron “avisos” sino tortura, muerte y destrucción, que fueron sin embargo desplazados en el imaginario. Creo también que, los factores antes mencionados, también contribuyeron a que la puesta en escena senderista sea interpretada como un evento premonitorio que sólo ocurrió en los inicios del Conflicto Armado Interno y no como un accionar reiterativo a lo largo de la década utilizado para amenazar a la población, y que incluso, como sospechan Ponciano del Pino⁷³ y Ricardo Caro, pudo haber sido una práctica ya utilizada en la cultura política local que antecede al inicio del conflicto armado. En palabras de Ricardo Caro:

Me parece que esto debe haber ocurrido muchas veces antes. No en el sentido en que está ahora grabado ahora en nuestra memoria colectiva, pero ha ocurrido antes. Habría que rastrearlo Entonces, en ese sentido, creo que la colgadura de perros en diciembre del 80 es casi una manifestación de otras provincias de un código político que se usaba a nivel provinciano local que se instala en Lima (en ese momento) y de una manera tal que generó un impacto mediático y demostró, como ha demostrado con otros casos, el poder que ya tenía la *media* para producir la historia, para producir documentos históricos, y eso es lo que ocurrió con la foto de Caretas. Y produjo un documento histórico que ha sesgado, opacado, la historia⁷⁴.

Los regímenes de valor del motivo del perro ahorcado:

En esta investigación he logrado identificar tres regímenes de valor que el motivo del perro ahorcado en los que ha ido participando a lo largo de 27 años. En primer lugar, he detectado lo que denomino **el Régimen de Valor Periodístico** emerge cuando la prensa registra el hecho y lo publica en al menos diez medios informativos impresos. El motivo es un índice que demuestra que la acción senderista ocurrió. Las fotografías son usadas como complementos visuales de los relatos escritos sobre el suceso y su valor radica en informar a la ciudadanía sobre lo acontecido.

⁷³ Entrevista a Ponciano del Pino en Lima en noviembre de 2016

⁷⁴ Entrevista a Ricardo Caro en Lima en Agosto de 2017

De todos los registros la foto de Carlos Bendezú posee un valor especial pues es el único registro claro de la puesta en escena de Sendero Luminoso que registra el hecho mientras uno de los perros aún permanecía colgado de un poste de alumbrado público. Y el instante en que un policía lo examina. Dicha fotografía es uno de los pocos registros existentes sobre la puesta en escena senderista. La mayoría de las fotografías publicadas en los otros diarios se han perdido. De los ocho medios que publicaron la noticia solo dos aún existen. Adicionalmente, la fotografía de Bendezú fue publicada nuevamente dentro del medio periodístico al finalizar la década de 1980 como parte de un recuento visual de la revista *Caretas* como "parte de las imágenes impactantes de la década," lo que afianzó su valor en la esfera del fotoperiodismo.

El segundo régimen de valor es el que denomino **Régimen Histórico**. Propongo que este régimen se construye a partir de la narrativa presentada en *Yuyanapaq, para recordar* relato visual que acompaña al Informe Final de la CVR en el 2003. El proceso de producción y edición de esta exhibición resultó fundamental para la emergencia de otras narrativas históricas como *La Verdad Sobre el Espanto* editado por la revista *Caretas*, que se inscriben en este mismo régimen de valor

En este régimen el motivo del perro ahorcado se constituye como un elemento fundamentalmente asociado a las acciones iniciales que realizó Sendero Luminoso. Si bien el Informe Final de la CVR no le presta mayor interés al evento de los perros ahorcados por razones más que obvias, la exposición *Yuyanapaq* utiliza el registro de Carlos Bendezú para describir las acciones iniciales de Sendero Luminoso reactivando una huella en la memoria, y, por otra parte, aprovecha las características formales de la foto para incrementar su poder de permanecer inscrita en la memoria del espectador. Esta característica será crucial para que el motivo del perro ahorcado sea considerado rápidamente como una acción relevante para la historia y se la ubique, sin ser problematizada, como un punto aparentemente fundamental en el inicio de la violencia. En este sentido, *Yuyanapaq*, al ser una narrativa construida principalmente con fotografías, ha dado pie, como critican Poole y Rojas (2011) a que los hechos terminen siendo fijados bajo un discurso que coloca a las imágenes fotografías como evidencias fehacientes de lo sucedido, una narrativa sobre el dramático periodo de violencia que enfrentó la nación que sin embargo asume un "sujeto histórico singular" que termina por fijar y limitar la puesta en escena senderista de colgar perros. Así, aunque ya habían ocurrido más de 40 acciones terroristas en Huamanga y Lima entre mayo y diciembre de 1980, y que en Ayacucho Sendero Luminoso ya había cobrado la vida de al menos 13 personas antes de la puesta en escena de los perros, con el paso del tiempo la impactante imagen de Bendezú se fue fijando más y más,

como un hito importante en los orígenes de conflicto armado, un evento que marca el inicio de la guerra.

La narrativa histórica propuesta el 2015 por el Lugar de la Memoria la tolerancia y la Inclusión Social conecta la puesta en escena del perro ahorcado, a través del registro de Bendezú, con otras fotografías, objetos y documentos para brindar un panorama sobre los orígenes de la violencia. Considero que esta particularidad en el uso de diversos elementos permite que las fotografías se dinamicen en su posibilidad de lectura y puedan ser entendidas como representaciones que permiten acercarnos al fenómeno de los orígenes de la violencia y no necesariamente como evidencias “verdaderas” de los hechos. Así, el uso de fotografías no necesariamente corresponde con un evento central en la historia sino como un apoyo visual que acerca al espectador a un fenómeno histórico, político y social. Este recurso permite que el motivo esté en diálogo e inscrito en el pensamiento y la práctica violenta de Sendero Luminoso de modo que se torna más evidente cómo es que esta puesta en escena es parte de un movimiento que no duda de hacer de la muerte un espectáculo para afectar a la sociedad en general.

Es importante señalar que el uso de este motivo tanto en *Yuyanapaq* como en la museografía del Lugar de la Memoria, apelan a lo estético tanto respecto al carácter formal de la fotografía de Bendezú en sí misma como en su disposición espacial en la narrativa visual y museográfica de cada propuesta expositiva. Este uso evidente de las cualidades estéticas de la fotografía de Bendezú es lo que conecta este Régimen Histórico en el que está inscrito el motivo del perro ahorcado con el tercer y último régimen de valor que propongo a continuación, el Régimen Artístico.

El **Régimen Artístico** es aquel que transfigura el evento inicial desplegado en la puesta en escena senderista y sus correspondientes registros en un motivo que es apropiado en de distintas maneras dentro del campo artístico. Es un régimen en el que diferentes artistas plásticos utilizan el motivo no necesariamente por lo que denota o muestra directamente sino por aquello que promete connotar, aquel posible segundo significado que pueda emerger en su relación con otros motivos con los que éste se combina en distintos soportes y con los discursos que el artista, el curador, o el consumidor de arte hace entrar en dialogo en su relación con la materialidad de la obra.⁷⁵ En este sentido, independientemente de que se trate de una pintura, como Juicio Sumario de Ángel Valdez,

⁷⁵ Sobre denotación y connotación ver Barthes (1986). Aquí mi uso estas categorías debe entenderse de una manera no estricta dado que el aparato conceptual de este autor no es necesariamente compatible con el de Peirce que privilegia un nivel pragmático que he privilegiado en esta tesis.

o un documento fotográfico, como el caso de la foto de Jaime Rázuri, la materialidad que da soporte al motivo no resulta tan determinante como si lo podría ser el marco contextual que lo acoge, un museo o una galería de arte por ejemplo, contextos que condicionan cómo debe ser percibida la materialidad que soporta al motivo;”esto es Arte”.

Existen dos momentos importantes en este régimen. El primer momento ocurre entre el año 1989 y el 2000 con los artistas del Colectivo NN y el artista Ángel Valdez, pero también por el trabajo del fotógrafo Jaime Rázuri, quien articuló la serie *Lima Hoy* para la exposición *Documentos (1997)* en líneas creativas que coinciden con lo que acabo de señalar tal como el mismo fotógrafo explicó durante la entrevista realizada. El segundo momento consiste en un el periodo posterior a la entrega del Informe final de la CVR el 2003. Es luego de este evento que el motivo es apropiado en una gran diversidad de producciones artísticas que abarcan diferentes disciplinas, donde los discursos sobre el motivo son variados y responden a los intereses particulares de cada artista.

Los artistas que pertenecen al primer periodo manejan discursos más reflexivos sobre su obra y en particular a la relación entre el motivo, la violencia política y el tiempo desde el que enuncian. Este grupo de artistas incorporan la violencia política como el eje de reflexión central de su praxis artística. Considero que esta continuidad y reflexividad en su obra es resultado de su formación ideológica de izquierda y de una cultura política sostenida por sus filiaciones a grupos de la izquierda peruana, pero sobre todo, por ser testigos de su tiempo y experimentar los anhelos, conflictos y contradicciones de su contexto histórico, político y social.

La entrega del Informe Final de la CVR fue sin duda un evento de suma importancia en la historia reciente del país. Los reveladores hallazgos confirmaron las sospechas de que el horror invadió las entrañas de nuestra sociedad y exhibió también sus más profundas fracturas sociales y un grado sumo de inoperancia política para enfrentar la violencia. La información que la CVR reveló sirvió también como fuente de inspiración para muchos creadores del ámbito cultural nacional, fue un punto de partida para diversas exploraciones artísticas que se proponían afrontar el desafío de la memoria que implica el conflicto armado interno así como lidiar con las formas políticas estatales que surgieron en los noventa durante el régimen fujimorista.

He podido identificar dos formas en la que vienen operando los artistas que elaboran piezas que incorporan el motivo del perro ahorcado en este periodo. Por un lado existen artistas que proponen trabajos que procuran reflexionar sobre lo ocurrido en el conflicto empleando una estrategia que

se puede caracterizar como pedagógica e informativa. En este trabajo creativo podría ubicar el trabajo *Yo nunca me olvido* de Álvaro Portales y la pieza *Un día en la Memoria* de Mauricio Delgado. Un tipo de trabajo que - desde plataformas digitales como blogs, páginas web, perfiles de Facebook así como ilustraciones en medios impresos - asume la tarea de recordar lo que ocurrió en el país entre 1980 y el 2000. Esta producción se halla muy ligada al activismo de Derechos Humanos. En una línea que tiene considerables puntos en común, pero inscrita en un medio estrictamente artístico, ubico también el trabajo *Cielo de Perritos* de Claudia Martínez, obra que plantea una reflexión sobre la condición subalterna y dispensable de muchas de las personas directamente involucradas en la guerra. Aunque con una posibilidad de lectura menos pedagógica e informativa, y más poética, la pieza exige un mayor esfuerzo de interpretación por parte de los espectadores.

Por otra parte, hay otro tipo de producciones realizadas después de la entrega del Informe Final de la CVR que toma el motivo del perro ahorcado como una manera de abordar el tema de la violencia política como uno entre otros intereses de trabajo más amplios. Son artistas que no trabajan exclusivamente sobre la violencia política como tema central en su obra, sino que les interesan diversas temáticas dentro de las cuales el conflicto armado es solo una temática más. Esta forma de trabajar apela con frecuencia a lo autobiográfico, como el caso de *La Guerra* de Cristina Planas o *Gallinazo* de Augusto Montero, pero en otros casos aborda intereses propios de la retórica del arte contemporáneo; como el recurso de apropiación de una imagen, y la estatización de la violencia, como podría tratarse de los *Perros Voladores* de Scaglia.

A pesar de los diversos intereses y motivaciones, la gran mayoría de artistas entrevistados demuestran un profundo interés por el motivo y su envergadura simbólica en la guerra interna, encuentran en ello una gran potencialidad metafórica, potencialidad que no necesariamente corresponde a la fotografía de Bendezú sino más bien a la puesta en escena senderista. Por ello, el motivo del perro ahorcado es también un signo que sublima los diversos intereses y sentidos que los artistas proponen. Un contenedor vacío que puede ser llenado por distintos significados, pero que siempre es usado para referir a la violencia del conflicto.

Los diversos usos del motivo en distintos espacios y contextos a lo largo de más de veinte años han ido otorgándole al motivo una serie de valores en el imaginario de la violencia política, valores que ha ido ampliando conforme ha venido siendo adaptado y apropiado por diferentes manifestaciones artísticas.

Cabe señalar que los regímenes que aquí propongo no se anulan entre sí, principalmente en el caso de las fotografías que pues en varios casos participan en más de un régimen.

Los perros ahorcados y otras performances de una guerra semiótica⁷⁶

Si el colgar perros muertos buscaba dar un mensaje al mundo acerca cuál era la línea correcta del comunismo, que a través de su despliegue generó un impacto notable en los medios de comunicación y en la población, existieron también otras acciones que tienen puntos en común con este accionar.

Sin duda, la quema de ánforas de Chuschi en mayo de 1980 sería la primera acción senderista de este tipo, la primera irrupción violenta de Sendero Luminoso en el ámbito público. Si bien se trata de una acción que pretendía sabotear las elecciones presidenciales, entendida, así ésta fue muy poco efectiva pues el material electoral fue reemplazado a tiempo para que los ciudadanos de Chuschi pudieran sufragar. Sin embargo, la destrucción del material electoral en Chuschi, tuvo otras implicancias sumamente importantes en un terreno de performance política que va más allá de los efectos concretos y locales de estas acciones. En términos de performance política, esta destrucción fue un mensaje a través del cual Sendero Luminoso declaraba la guerra al Estado Peruano, un atentado directo contra la democracia que llevaba a cabo, luego de quince años, uno de sus rituales fundamentales.

En una línea similar se ubicaría la acción senderista realizada en 1982 en el cerro San Cristóbal durante un apagón en la ciudad de Lima (ver imagen 50). En aquella ocasión Sendero Luminoso encendió un gran número de antorchas en medio de la oscuridad del apagón que ellos mismos provocaron. A la distancia, las antorchas formaban el símbolo comunista de la hoz y el martillo en las faldas del cerro, símbolo con el que la población identificaba a SL. La acción no consistió en incendiar nada, ninguna estructura fue dañada al encender las antorchas ni tampoco hubo explosiones alrededor de la zona, pero sin duda esta tuvo un gran impacto pues se trató nuevamente de una performance a través de la cual Sendero Luminoso demostraba su capacidad

⁷⁶ Las reflexiones que aquí presento son reflexiones que han sido discutidas en varias oportunidades con Mijail Mitrovic. Varios de los puntos que desarrollo aquí fueron comentados durante el conversatorio que acompañó el estreno del video ensayo Alfabeto de Una Guerra (Quintanilla 2016) en el espacio cultural Bisagra en Lima en el año 2016.

operativa en plena capital, un mensaje que anunciaba su presencia y control en la zona; que puede entenderse como un signo indexical que plantea un enfático “Nosotros YA estamos aquí”.⁷⁷

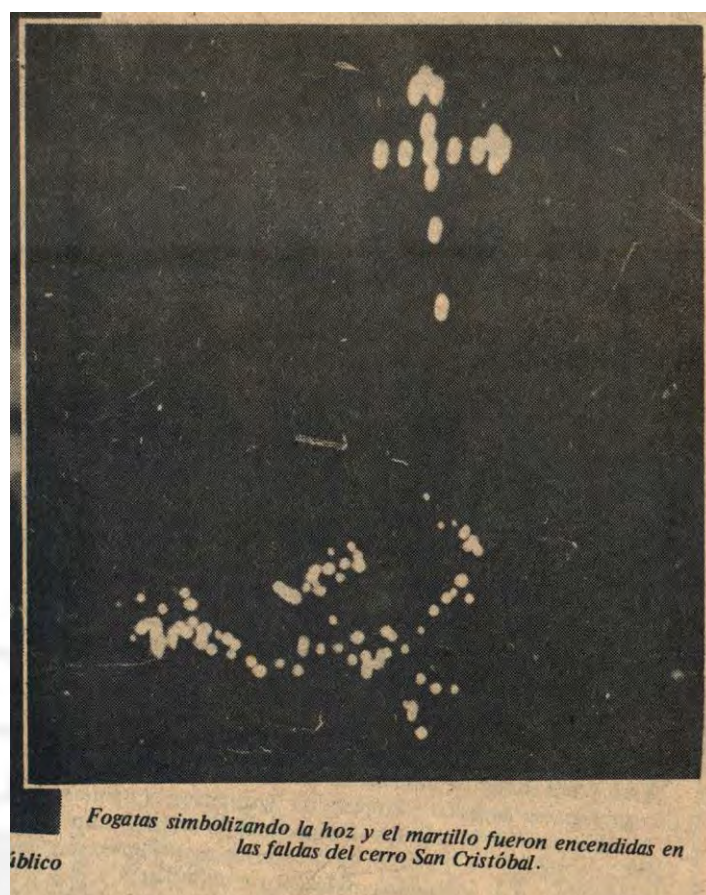


Imagen 50.- Fotografía publicada en el diario La República el 4 de diciembre de 1982. En la parte superior de la imagen se puede notar la Cruz del Cerro San Cristóbal. Anónimo. Fuente: Diario La República.

Otros agentes también desplegaron estrategias que apuntaban a pelear en el terreno simbólico durante el conflicto. El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) utilizaba otro tipo de estrategias que irrumpieran en la esfera pública de formas bastante diferenciadas del despliegue de SL. Quizá la estrategia preferida el MRTA fueron sus conferencias de prensa; montajes escénicos

⁷⁷ Mijail Mítrovic (2015: 148), en su investigación sobre *La Carpeta Negra*, analiza también una foto de Víctor Ch. Vargas, que registra una huella de grandes dimensiones en la carretera entre Tingo María y Tocache, que también tiene la forma de una hoz y un martillo. Como señala Mitrovic, esa huella difícilmente cumple una función de bloquear un camino que impida el tránsito de las personas pues se trata de una marca de poca profundidad se trata más bien de una signo que señala “Ellos tienen el control”.

controlados a los que convocaban a la prensa desde la clandestinidad para establecer algún tipo de diálogo. En estas puestas en escenas los protagonistas eran los propios miembros que performaban ante las cámaras de los periodistas (ver imágenes 51 y 52). En estas performances mostraban su armamento, su disciplina y marcialidad, anunciaban sus logros y explicaban sus planteamientos políticos. Incluso, mostraban también ciertos montajes visuales que apuntaban a configurar su ideología política a partir de imágenes emblemáticas que disponían el set, y en algunos casos llegaron a exhibir una pieza histórica que fue sustraída de un museo con el fin de “devolverles su carácter libertario” en “favor del pueblo”. (Ver imagen 53)



Imagen 51.- Conferencia de prensa del MRTA, realizada en Lima en el año 1987. Fuente: Archivo CVR



Imagen 52.- Conferencia de Prensa realizada por miembros del MRTA en Pucallpa en 1988. Fuente: Centro de documentación LUM



Imagen 53.- Fotografía publicada por el semanario Cambio en 1987. El La foto el líder emerretista exhibe la espada de Don José de San Martín robada del muese e Huaura. Foto: Anónimo.

El gobierno de Fujimori también participó en este intercambio de performances que buscaban ser mensajes en la esfera pública. Un claro ejemplo fue el gran despliegue escénico que se montó durante la conferencia de prensa para presentar a Abimael Guzmán una vez capturado y que incluyó elementos como el traje a rayas, usado en presos acusados de terrorismo con claras referencias a la producción cinematográfica norteamericana, así como una jaula que en mi opinión tenía más propósitos performativos que de seguridad. Este último aspecto era adicionalmente marcado por la presencia de agentes rigurosamente entrenados que flaqueaban la jaula (ver imagen 54). Otro ejemplo de esto es la conferencia de prensa que la policía de investigaciones convocó en la casa donde fue capturado el líder senderista, donde se subrayó su cómoda vida burguesa en un barrio acomodado de la capital (ver imagen 55 y 56). Tiempo atrás también había ocurrido la divulgación por parte de la policía en televisión abierta, el video de Abimael y la cúpula senderista bailando con la música del filme Sorba el Griego, celebrando y bebiendo licor. Claramente estos mensajes

apuntaban a desdibujar el mito del Presidente Gonzalo, y mostrarlo como un mortal más, que llevaba una vida terrenal que distaba de ser sacrificada y ejemplar y que, muy por el contrario, estaba llena de vicios y comodidades. Es claro que esta imagen de opulencia y comodidad constituyó un duro golpe a los miembros de Sendero Luminoso que mas bien enfrentaban situaciones no solo de peligro constante sino también de múltiples formas de carencia, precariedad que exigía grandes sacrificios.



Imagen 54.- Presentación de Abimael Guzmán a la prensa en un patio de la DINCOTE el 24 de setiembre de 1992. Foto: Ana Cecilia Gonzales-Vigil. Archivo: CVR.



Prendas íntimas de vestir cuelgan en uno de los anaqueles de la casa. Igualmente, gran cantidad de botellas vacías de licor que, probablemente, eran degustadas en noches de sexo.

En la casa aún quedan restos de orgías de licor y sexo

Imágenes 55 y 56.- Información Publicada en el diario La República tres semanas después de la captura de Guzmán. La conferencia de Prensa fue guiada por agentes de la policía de inteligencia en la misma casa donde fue capturado el líder terrorista.

En la guerra, el control concreto del territorio no es el único espacio que está en disputa. La guerra comunicacional, performativa y de propaganda es el otro ámbito de suma importancia. Es en esta otra guerra que el papel de las imágenes es muy importante pues estas a través de su transmisión por los medios masivos de comunicación las que pueden llevar a diferentes correlaciones de fuerzas en medio del conflicto. “Una guerra es un intercambio de símbolos, no hay hechos aislados, desde un poste caído hasta un coche bomba, todo tiene una razón de ser. En este tipo de guerra, esa es la manera como dialogan los enemigos” comenta el mismo Santiago Martin Rivas, principal responsable del grupo Colina⁷⁸, en *Ojo por Ojo* del periodista de investigación Humberto Jara (2003, p. 140). Rivas, en este mismo texto, añade:

“[...] esa ánfora electoral quemada el 18 de mayo del 80 en Chuschi, que se vuelve un hito, o los perros colgados en los postes del Centro de Lima como anuncio que iban a matar policías y militares. Esas señales servían para generar mística, moral en sus seguidores. ¿No ve que eso aparecía en los diarios? [...]” (Jara, 2003, p. 140)

⁷⁸ El destacamento Colina fue un grupo armado dirigido por el capitán del Ejército Peruano Santiago Martin Rivas que respondía directamente al Servicio de Inteligencia del Ejército Peruano y a los altos mandos del gobierno peruano a inicios de la década de 1990. El destacamento Colina utilizó el asesinato y la desaparición forzada como estrategia de lucha clandestina contra la subversión. Algunas de las operaciones militares del destacamento colina fueron: El asesinato de 15 personas en Barrios Altos el 3 de noviembre de 1991, el secuestro y asesinato de nueve campesinos del Santa el 2 de mayo de 1992, el asesinato del periodista Pedro Yauri en Huacho el 24 de junio de 1992, el secuestro, desaparición forzada y asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Nacional de Educación «Enrique Guzmán y Valle»-La Cantuta.

Las acciones bélicas tienen como objetivo reducir, controlar y conquistar puntos estratégicos en el territorio, así como desarticular los medios de producción del enemigo, se trata de logros específicos que puedan llevar a la derrota del enemigo en el campo de batalla. Pero hay otras acciones que no tienen ese fin. La acción de Sendero Luminoso colocar perros muertos como si hubiesen sido ahorcados, de postes de luz y semáforos ocuparía un lugar protagónico en esta guerra de mensajes y signos. Fue una acción, corta, poco costosa, relativamente poco riesgosa, pero muy impactante que logró llamar la atención de toda la prensa limeña y, a través de esta, de toda la sociedad. Si incendiar las ánforas de Chuschi fue el primer mensaje de esta guerra de mensajes y signos, la acción de los perros fue el primer mensaje en tener una gran cobertura mediática que contribuyó enormemente en hacer que esta quedara grabada como un hito fundamental en la memoria de la población.

Estas imágenes, estos mensajes, que aparecían en los diarios y “generaban mística y moral” en los senderistas, eran mensajes cuidadosamente planeados y puestos en escena. Estos participaban de forma importante en la dinámica de la guerra. Llegó un momento en la guerra en el que matanzas y atentados formaban parte tanto de la guerra por el territorio físico como de la guerra de mensajes y de signos. De esta forma, la matanza de militantes senderistas en la prisión de Canto Grande en mayo de 1992, tuvo como respuesta el atentado de Tarata en el distrito de Miraflores. La respuesta del “Estado” no se hizo esperar. Al día siguiente, el comando denominado Grupo Colina ingresó a la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán La Valle, La Cantuta, para secuestrar y luego asesinar a nueve estudiantes y un profesor. Estos mensajes participaron en la competencia de horrores y aumentaron el espiral de violencia. (Buntinx & Vich, 2010). Se trató de un diálogo de masacres, coches bomba, secuestros y desapariciones.

Los perros y los otros

Todos sabemos que la magnitud de la crueldad y el desprecio por la vida que Sendero Luminoso demostró con sus acciones es apenas imaginable; un desprecio hacia cualquier forma de vida, inclusive a la de los animales. Una investigación de la periodista María del Carmen Yrigoyen (2014), señala que Sendero Luminoso mató, solamente en cuatro regiones de país, a más de dos millones de animales entre vacas, ovejas, alpacas, cabras y, por supuesto, perros.

La puesta en escena senderista de aquel 26 de diciembre de 1980 en la que se colgaron nueve o más perros en distintos puntos de la ciudad es también un índice de la agencia de sus realizadores.

Es un conjunto de huellas dejadas por personas que están claramente dispuestas a matar. Se constituye así en un mensaje amenazante, de intimidación, y, posiblemente también podría ser interpretada en el marco de un ritual de iniciación de sus miembros que debían demostrar que eran capaces de matar, de demostrar un desapego por la vida y que su “Lucha Armada” no era un juego.

Estas demostraciones de fiereza, valentía o de compromiso, eliminando seres vivos, por parte de miembros que integran una agrupación armada son frecuentes en contextos de guerra. En el marco del conflicto armado interno, son conocidas las prácticas de entrenamiento en el Ejército Peruano que suponen criar un perro a lo largo del entrenamiento para luego tener que matarlo en una performance frente a los superiores al momento de finalizar la formación en la institución militar, tal como comenta el ex comisionado Carlos Tapia: *“Así como los sinchis⁷⁹ mataban perros y se manchaban la cara con su sangre, los senderistas también debieron usar animales para preparar a su gente, para volverla más fría”* (Tapia en Yrigoyen, 2014, pp. 34-35).

En estos contextos el perro emerge ocupando el lugar del enemigo, del Otro. Aquello que le ocurre al perro pronto le ocurrirá al enemigo. Y, claro está, en esta guerra (in)civil todos los actores directos, subalternos en su gran mayoría, fueron el Otro de alguien más.

⁷⁹ *Sinchis* fue el nombre con el que se llamó a los miembros de la policía especializados en la lucha antisubversiva, integrantes la ex Guardia Civil. Durante el Conflicto Armado Interno fueron trasladados a Ayacucho para reforzar los destacamentos policiales donde cumplieron un rol importante en la lucha contra Sendero Luminoso en la década de 1980. Sin embargo, de acuerdo a la CVR, los *sinchis*, cometieron abusos contra la población y violaciones a los Derechos Humanos durante dicho periodo.



Imagen 57.- Comando del Ejército Peruano en entrenamiento y demostración de valentía en 1983.

Foto: Vera Lentz. Archivo: CVR

En este escenario post conflicto, en el que los discursos militarizados sobre la protección y la vigilancia son celebrados por un sector importante de la población (herencia del Autogolpe de 1992), se dan eventos en los que se pone de manifiesto una clara la deshumanización del Otro y, en la otra cara de la misma moneda, una humanización de ciertos animales. Estas transfiguraciones están lejos de ser inocentes o aleatorias. Estas mas bien están claramente estructuradas en términos de raza y clase. Uno de estos eventos es el tan sonado caso del perro Lay Fun: Un perro rottweiler que atacó y mató a un intruso que había ingresado aparentemente con intenciones de robar al terreno que el primero vigilaba. María Elena García (2008) señala que a lo largo del caso, en el corpus de publicaciones periodísticas que siguieron el caso por semanas, casi nunca apreció en nombre de la persona a la que el rottweiler mató, mientras que el debate giró en torno a qué hacer con el perro. Finalmente Lay Fun encarnó el discurso del emprendedor, un humilde perro guardián que gracias a una acción decidida cambio radicalmente su suerte y se convirtió en miembro de la Guardia Canina de la Policía Nacional del Perú e inclusive participó en el desfile militar de Fiesta Patrias, recibiendo los aplausos de las autoridades civiles y militares así como de la ciudadanía. Casi nadie parece haberse interesado por aquel Otro que fue muerto por Lay Fun, Wilson Paredes Quispe, un

subalterno de apellido indígena y además ladrón cuya vida, al parecer, no valía mucho para los medios ni para la opinión pública.

Otro evento que nos muestra el uso del perro en la deshumanización del otro, es el uso de “perro” como impropio perro que un miembro de la Policía Nacional del Perú grita respondiendo a la pregunta de una ciudadana cajamarquina durante las manifestaciones de rechazo del proyecto Conga⁸⁰. Luego de propinarle golpes a un grupo de pobladores en plena plaza de Cajamarca, la ciudadana pregunta “¿Por qué son así con nosotros?! ¿Por qué nos tratan así?!” , y el policía responde “porque son perros, conchatumadre”.



Imagen 58.- Capturas de pantalla del video que se virilizó durante las protestas contra el proyecto minero Conga en julio del año 2012. El policía del último cuadro explica a la pobladora que su comportamiento violento y abusivo se debe a la condición de *perros* de los ciudadanos. Fuente: Youtube.

La deshumanización del Otro a través de atribuirle ser un perro no es un hecho que quedó en el pasado, es una forma recurrente de humillar a otra persona que resulta común escuchar en el cotidiano. Este insulto arrastra prácticas sociales y formas de relacionarnos entre peruanos en este escenario postconflicto. Entre discursos como el de “El Perro del Hortelano” del entonces presidente Alan García y expresiones como “terroristas anti mineros” por parte de los ejecutivos de la minera Southern Cooper en el contexto de las protestas contra el proyecto Tía María en el departamento

⁸⁰ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=SNnQjym7Is8> (consultado en octubre de 2017)

de Arequipa, cabría preguntarse ¿cuántos *perros* más deberán ser ahorcados para alcanzar la modernidad prometida por las reformas estructurales que inicio el régimen de Fujimori?

Esta pregunta, de alguna, se hace presente a través de la pintura *El Poste*, del artista Marcel Velaochaga. En ella, el cuerpo del perro ha sido sustituido por el cuerpo del inca Atahualpa que cuelga de un poste similar al de la foto de Bendezú, mientras que una sombra proyectada sobre el suelo de la escena insinúa la presencia de Francisco Pizarro montado en su caballo. Considero que la pieza es una poderosa forma para reflexionar sobre cómo la colonialidad dominó y sigue dominado las prácticas sociales y políticas antes durante e incluso después del Conflicto Armado Interno

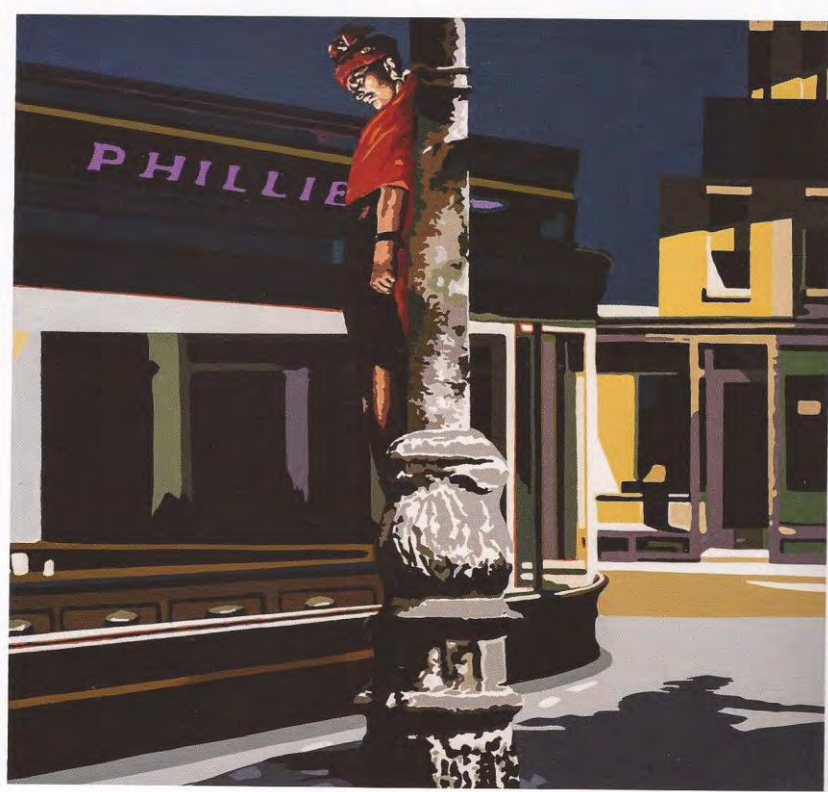


Imagen 59.- *El Poste*, del artista Marcel Velaochaga. Fuente: ICPNA (2016)

Cuando inicié esta investigación partí por asumir que el motivo del perro ahorcado era un motivo emblemático importante en las narrativas del Conflicto Armado Interno en Perú. Después de entrevistar a los diferentes actores que participaron de la producción y circulación de diferentes producciones informativas, históricas, pedagógicas o artísticas que incluyen este motivo, me doy cuenta que partí de una premisa equivocada. El motivo del perro ahorcado es emblemático y

relevante en las narrativas acerca de la violencia política peruana desde la mirada de Lima. Este motivo es relevante en la memoria local de la ciudad, pero no necesariamente lo es a nivel nacional. Todos los actores y agentes que he podido identificar que participaron en la construcción de este motivo emblemático son limeños o han vivido gran parte de su vida en Lima. Ninguna de las representaciones que incluyen el motivo ha sido realizada por personas de otros departamentos del Perú. Quizá la respuesta sea más que obvia; la violencia en otras localidades del país alcanzó tales niveles de crudeza y horror, que el recuerdo de unos perros que simulaban estar ahorcados se perdió dentro de la magnitud del horror. En todo caso, la relevancia del motivo del perro ahorcado en la memoria del conflicto armado interno en distintas zonas del país, más allá de la ciudad de Lima, es una tarea pendiente de investigación.



BIBLIOGRAFÍA:

A Imagen & Semejanza. (2004) *Proyecto a Imagen & Semejanza. Dogmas Visuales*. Catálogo de Exposición. Lima: Centro cultural España

Alarcón, D. (2006) "Guerra a la Luz de las velas". Lima: Alfaguara

Arte En La Red. (2008) "MALI adquiere obras de artistas peruanos en ArteBa 08" en arte en la red. Recuperado de <http://arteenlared.com/latinoamerica/peru/mali-adquiere-obras-de-artistas-peruanos-en-arteba-08.html>. Consultado el 29 de noviembre del 2015.

Andrade K. M. (2011) *Representaciones e imaginarios peruanos: desde Grecia hasta la Conquista de América en Universum* [online]. 2011, vol.26, n.2 [citado 2017-07-24], pp.11-48.

Apel, D. (2005) *Torture Culture: Lynching photographs and the images of Abu Ghraib* en *Art Journal* 64: 88-100.

Appadurai, A. (1986) *Introducción: Las mercancías y la política del valor en La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. Editado por Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.

Barthes, R. (1986) *El Mensaje fotográfico en Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, 11-27. Paidós: Barcelona.

Basadre, J. (1983) *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Vol. 4. Lima: Universitaria.

Bernedo, K. (2011) *Mama Quilla: Los Hilos (Des) Bordados de La Guerra: Arpilleras Para La Memoria*. n.d. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

Borea, G. (2004) *Yuyanapaq. Activando la memoria en una puesta en escena para recordar, en Illapa*. Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 57-68.

Buchloch, B. (2004) *Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo, en Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Barcelona: Akal, pp. 87-116.

Buntinx, G. (2007) *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo)barrocas en las rutas de micromuseo ("al fondo hay sitio") / curaduría [de] Lima : Gustavo Buntinx*.

Buntinx, G & Vich, V. (Eds) (2010) *Cieneguilla - 27 de junio 1995 / Ricardo Wiese. Partes de Guerra II*. Lima: IEP, pp 5.

Cánepa, G. (2017) *Una Reflexión En Torno a Yuyanapaq. Fotografía Y Memoria en II Coloquio Peruano de Fotografía. Departamento Academico de Comunicaciones. PUCP (blog)*. Consultado el 9

de octubre de 2017. Recuperado de: <http://coloquio.pucp.edu.pe/fotografia/ponencias/mesa-proyecto-fotografico-yuyanapaq/gisela-canepa/>

Caretas (1981) *Contra todo y contra todos*. Revista Caretas. nº 630, pp. 12-13. Lima.

Caretas. (2003) *La Verdad Sobre El Espanto. El Perú En Los Tiempos Del Terror*. Lima: Caretas.

Carreño, G. (2008, diciembre) *El pecado de ser otro* en *Revista Chilena de antropología visual*. N° 2. p. 127/146. Santiago

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003) *Informe Final*. Lima. Comisión de la Verdad y Reconciliación. Recuperado de [http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/AESTADISTICO/ANEXO%20ESTAD%CDSTICO\(PARA%20CD\).pdf](http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/AESTADISTICO/ANEXO%20ESTAD%CDSTICO(PARA%20CD).pdf) Consultado entre junio y diciembre del 2016.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2008) *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación Perú*, Lima. Comisión de la Verdad y Reconciliación [2004]

Comisión de La Verdad y Reconciliación. (2015) *Yuyanapaq = Para Recordar: Relato Visual Del Conflicto Armado Interno En El Perú, 1980-2000*. 3a ed. Lima: Comisión de la Verdad y Reconciliación : IDEHPUCP.

Collier, Malcom. (1996) *Visual Anthropology: Photography as a research method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Cuevas, T., Quijano, R., Norman, J. M., Suñer, R., São Paulo (Brazil : State)., & Museo de Arte de Lima. (2011). *Arte al paso: Coleção contemporânea do Museo de Arte de Lima -- MALI : estação Pinacoteca 28 de maio a 31 de julho de 2011*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Desco. (1989) *Violencia política en el Perú, 1980-1988*. Dos volúmenes. Lima: DESCO.

Diario de Marka. (1980, 27 de diciembre) *Terrorismo con perros muertos*. Lima: Diario de Marka, p 4

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo; Memoria Visual Del Holocausto / Images Despite All: Visual Memory Of The Holocaust*. Tra edition. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S a.

Doane, M. A. (2007) *Indexicality: Trace and Sign: Introduction*, en *Differences*, 18(1), 1-6.

El Comercio (1980, 27 de diciembre) *Colgados de postes hallan 7 canes muertos en el centro*. Lima: El Comercio. p 1

García, M. E. & Lucero, J. A. (2008, noviembre) *Exceptional Others: Politicians, Rottweilers and Alterity in the 2006 president elections* en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*. Vol. 3. N°3, November pp. 253-270.

Gargurevich, J. (2017, 31 de Julio) *Janet, la última periodista de Sendero* en *Periodismo, Periodistas, Periódicos*, July 31, 2017. Recuperado de: <https://tiojuan.wordpress.com/2017/07/31/janet-la-ultima-periodista->. Consultado el 25 de setiembre del 2017.

Giesecke, M. (1978) *Masas urbanas y rebelión en la historia: golpe de Estado*. Lima: CEDHIP.

Gell, A, & Hirsch, E. (1999) *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.

Gell, A. (1992) "The technology of enchantment and the enchantment of technology" en: Coote, Jeremy and Anthony Shelton (Eds.) *Anthropology. Art and aesthetics*. New York: Oxford University Press, pp. 40-63.

Gell, A, & Wilde, G. (2016) *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. 1 edition. Sb editorial.

Groys, B. (2013) *Art Power*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.

Gorriti, G. (1991) *Sendero: Historia De La Guerra Milenaria En El Perú*. Lima: Apoyo

Guaman Poma de Ayala, F. (1980) *El Primer Nueva Crónica I Buen gobierno*. Lima: Siglo Veintiuno.

Guzmán, A. (2015) *Entrevista al Presidente Gonzalo*. Revista sol rojo. Ediciones Bandera roja. 1988. Recuperado de http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0688.htm . Consultado el 2 de diciembre de 2015

Hubbert, J. (2014) *Appropriating Iconicity: Why Tank Man Still Matters* en *Visual Anthropology Review*, Vol, 30, Issue2, pp. 114-126.

ICPNA. (2016) *Buscando a Pizarro: Marcel Velaochaga*. Lima: ICPNA.

Jara, H. (2003) *Ojo por ojo. La verdadera historia del Grupo Colina*. Lima: Norma.

Kopitoff, I. (1986) *La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso*, en *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías* editado por Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Lewis, M. E. (2018) *A traitor's death? The identity of a drawn, hanged and quartered man from Hulton Abbey, Staffordshire*. *Antiquity*, 82 (315). pp. 113-124. 2008

Lopez, Miguel. (2013) *Acción Gráfica* en: Red de Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los '80 en América Latina*. Catálogo de la muestra. Madrid: Museo Reina Sofía.

Marín T. M. (2009, setiembre) *El Castigo ejemplar a los indígenas en la época de José de Gálvez en el Virreinato de Nueva España*, en *Cuadernos de Historia* N° 31. Santiago: Universidad de Chile. Pp. 27-43.

Meisner, M. (1999) *Mao's China and After. A History of the people's republic*. The free Press. New York.

Miller, D. (Eds.) (2005) *Materiality*. Durham, N.C: Duke University Press Books.

Milton, C., (Eds.) (2014) *Art from a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham: Duke University Press Books.

Mitchell, W. J. T. (1987) *Iconology: Image, Text, Ideology*. 1 edition. Chicago: University Of Chicago Press.

Mitrovic P. M. (2015) *Regímenes de Valor Y Políticas de La Imagen En NN-Perú (Carpeta Negra) Del Taller NN (Lima, 1988)* Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

O`Phelan, S. (1995) *La Gran Rebelión en los Andes: De Tupac Amaru a Tupac Catari*. Cusco: Centro de Estudios Regionales andinos Bartolomé de Las Casas.

Panofsky, E. (1979) *Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento*, El silencio en las Artes Visuales, 45-75. Madrid: Alianza Editorial.

Parmentier, R. J. (1994). *Peirce divested for nonintimates*. En *Signs in society : studies in semiotic anthropology* (pp. 3-22). Bloomington: Indiana University Press.

Peirce, C. S. (1986) "Icono, Índice y Símbolo." En *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 45-62.

Poole, D. (2000) *Visión, Raza Y Modernidad: Una Economía Visual Del Mundo Andino de Imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Poole, D. & Rojas, I. (2011) *Fotografía y memoria en el Perú de la posguerra*. En: Gisela Cánepa, editora. *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011, pp. xx-xx

Quintanilla, F. S. (2012). *Naturaleza muerta: El poder simbólico del objeto "Releyendo evidencias del terror"*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima

Ruiz Uribe, M. N. (2011) Reseña de "Cultura y Simulacro" de Jean Baudrillard Razón y Palabra, vol. 16, núm. 75, febrero-abril, 2011 Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Estado de México, México

Salas, C. G. (2016) *Reseña Cánepa Koch, Gisela e Ingrid Kummels (eds.) en Photography in Latin America: Images and Identities Across Time and Space*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016, 242 pp. *Anthropologica*, 37, 212-215.

Scheck, O. (2015) "La Filosofía de Danto: Un lugar común en la transfiguración de la Historia del Arte", en *Páginas de Filosofía*, Año XVI, N° 19 (enero-julio), 7-10. Neuquén: Departamento de Filosofía,

Subercaseaux, B. (2014) *Perros y Literatura: condición humana y condición animal en Atenea*. Concepción. N° 509. I sem. Pp. 33.62. 2014

Uceda, R. (2015, ene.) Comunicación alternativa: Cómo se hizo el Diario de Marka. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, [S.l.], n. 3, p. 72 - 77,. ISSN 1390-924X. Disponible en: <<http://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/1685/1705>>. Fecha de acceso: 25 sep. 2017

Varela, H. & Castelar, E. (1872) *Revolución de Lima: reseña de los acontecimientos de julio*. Hispano-americana de Rouge, Paris: Dunon y Fresné.

Yrigoyen, M. C. (2014, Semana del 23 al 29 de Mayo) Masacre Animal. *Hildebrandt En Sus Trece*. Pp. 34-35. Lima.

Zapata, A. (2017) *La Guerra Senderista: Hablan los Enemigos*. Lima: Taurus.



ANEXO: Lista de Entrevistados

Entrevistado	Relación con el Motivo del Perro Ahorcado	Numero de Entrevistas	Fecha y lugar de Reunión
Jorge Villacorta	Curador, ha incluido en 2 oportunidades en motivo en dos exposiciones	2	Diciembre 2016 y mayo 2017. En su domicilio
Mayu Mohana	Curadora del proyecto Yuyanapaq	1	Octubre 2015. En la PUCP
Ángel Valdez	Artista. Ha trabajado con el motivo y tiene un proyecto curatorial donde el motivo del perro ahorcado es el eje central del proyecto	2	Octubre 2015 Enero 2017. en su domicilio y en el mío
Alfredo Márquez	Artista, Ha trabajado con el motivo	1	Noviembre 2015. En el taller del artista
Alex Ángeles	Artista, Ha trabajado con el motivo	1	Mayo 2017. En un café en Barranco
Giancarlo Scaglia	Artista, Ha trabajado con el motivo	1	Octubre 2015. En la galería Revolver
Cristina Planas	Artista plástica, Ha trabajado con el motivo	1	Abril 2017. En el taller de la artista
Augusto Montero	Artista escénico que incorpora al motivo en su trabajo.	1	Abril 2017. En mi domicilio
Sharon Lerner	Curadora del área de Arte contemporáneo del MALI, institución que posee 2 piezas que incluyen el motivo	1	Mayo 2017. En el MALI
Álvaro Portales	Artista gráfico	1	Mayo 2017. En su domicilio
Claudia Martínez	Artista que ha trabajado con el motivo	1	Octubre 2015. En el taller de la artista

Gustavo Buntinx	Curador, historiador del Arte y coleccionista. Posee un obra que incluye el motivo	1	En un Café en Miraflores
Cledy Gutiérrez	Testigo visual de la puesta en escena senderista en huamanga	2	Marzo 2017. En su domicilio
Ponciano del Pino	Historiador y Curador del LUM	1	Noviembre 2016. En un café de San isidro
Víctor Vich	Curador del LUM y especialista en Arte y Violencia política	1	Mayo 2016. En su oficina en la PUCP
Jaime Rázuri	Fotógrafo y testigo del motivo	1	Junio 2017. En su domicilio
Ricardo Caro	Historiador e investigador	1	Agosto de 2017. En un café en Miraflores.

