

Evitar convertirse en piedra; reflexiones sobre el arte de Sendero Luminoso en la exposición

Esquirlas del odio

Santiago Quintanilla Flores

tiagoqf1@gmail.com

Artista visual y docente en la Facultad de Arte de la PUCP con estudios en Antropología Visual. Ha realizado numerosas exposiciones colectivas dentro y fuera del país entre las que destacan: *MALI Contemporáneo* en Museo de Arte de Lima (Lima 2015), *¿Y Qué si la democracia ocurre?* en la Galería 80m2 Livia Benavides (Lima 2012), *Lo mejor está por venir: Historia gráfica de Lima y sus desastres* (2008) y *Naturalezas de Muerte* en la Galería 80m2 Livia Benavides, (2012).

Resumen:

El Lugar de la Memoria La Tolerancia y La Inclusión Social, (LUM) inauguró la *exposición Esquirlas del odio* a inicios del año 2016. En dicha exposición se exhibió, por primera vez, parte de la colección de artefactos culturales producidos por miembros de Sendero Luminoso en las décadas de 1980 y 1990. El siguiente artículo propone analizar el rol de los objetos senderistas en la muestra *Esquirlas del odio* con la finalidad de discutir algunos de los discursos que la exposición propone acerca de la memoria del conflicto armado con la finalidad de dar luces sobre cómo venimos procesando la violencia política luego de más de una década de la entrega del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Palabras Clave: Arte - Violencia Política - Memoria - Sendero Luminoso -

<p>QUINTANILLA, S. J. (2017). Evitar Convertirse en Piedra; reflexiones sobre el arte de Sendero luminoso en la exposición Esquirlas del Odio. <i>A&D</i>, (5)</p>

Este artículo propone discutir acerca del uso de algunos objetos de arte exhibidos en la muestra *Esquirlas del Odio*, que se llevó a cabo en las salas temporales del Lugar de la Memoria la Tolerancia y la Inclusión Social, (LUM) a inicios del año 2016. Los objetos a ser analizados, pertenecen a la colección de la Dirección Ejecutiva Contra el Terrorismo de la Policía Nacional del Perú (actualmente

DIREJCOTE antes DINCOTE¹), constituida por objetos incautados en las diversas redadas a casas de miembros del grupo subversivo Sendero Luminoso. La exhibición de los objetos en la exposición *Esquirlas del Odio* manifiesta una intersección de diferentes discursos, intenciones y usos que considero pertinentes de ser estudiados ya que nos ayudan a entender de qué manera venimos procesando los años de la violencia política a través del arte.

La propuesta museográfica

La exposición *Esquirlas del Odio* se inauguró el 27 de abril del 2016 en las salas de exposiciones temporales del LUM a cargo de la directiva de dicha institución. La primera información sobre esta propuesta expositiva fue propalada a través de la página oficial del LUM en Facebook, que señalaba que dicha exposición trataba de “explicar cómo el pensamiento totalitario, mesiánico y de odio de este grupo nos sigue afectando hasta ahora como país” (LUM 2016b, consultado el 18 de junio del 2016)

Al inicio de la exposición un texto de presentación recibe al visitante y refiere que ésta plantea un recorrido sobre la violencia terrorista de la agrupación Sendero Luminoso desde 1980 hasta los sucesos recientes del VRAEM². El texto pone énfasis en la figura mesiánica de Abimael Guzmán, líder de SL y señala que “desde Chuschi hasta el cautiverio de la población Asháninka, Sendero luminoso representa el odio y el desprecio por la vida humana” (LUM 2016).

La exposición estuvo organizada a través de cuatro espacios que proponían diferentes temas; SALA 1: *Una nueva religiosidad, un nuevo mesianismo*; SALA 2: *El poder de lo simbólico*; SALA 3: *Acciones concretas*; y SALA 4: *VRAEM*. Los objetos sobre los que se propone discutir fueron ubicados en la primera sala y comprenden retablos y bordados pertenecientes a la colección de la DINCOTE, principalmente³.

En esta sala se presentaba un texto ilustrativo que se encargaba de describir el pensamiento dogmático de Sendero Luminoso, la figura de Guzmán como gran líder a la cabeza y el culto a la

¹ En adelante me referiré dicha colección como la colección de la DINCOTE, por ser el nombre con el que se le conoce comúnmente.

² Siglas con las que se conoce a la zona circundante al Valle del Río Apurímac-Ene y Mantaro. En la actualidad 42 distritos pertenecientes a tres departamentos se encuentran en estado de emergencia, debido a la presencia de remanentes de Sendero Luminosos que guardan estrecha relación con el narcotráfico.

³ Ver imagen 01

personalidad que operaba dentro del movimiento subversivo. Un grupo de pinturas de tamaño mediano estaban colgadas en la pared; mientras que otras más pequeñas, junto a un retablo al estilo ayacuchano, se encontraban en unas urnas.

Si bien las piezas exhibidas en su mayoría no contaban con cartelas individuales, una de estas señalaba: “Artículos incautados a miembros de Sendero Luminoso en operativos previos a la captura de Abimael Guzmán. De autoría anónima, los objetos fueron producidos en los diferentes penales por presos senderistas con el fin de ser enviados a la cúpula a modo de presente. [...] Actualmente se encuentran bajo custodia de la Dirección Ejecutiva Contra el Terrorismo, DIREJCOTE” (LUM 2016).

Asimismo, tres textos de mayor tamaño acompañaban la propuesta museográfica, dos hacían alusión al carácter mesiánico del líder senderista, de los cuales resulta muy significativo el del sociólogo Gonzalo Portocarrero⁴, mientras que el tercero, era una cita de Guzmán que hace referencia a la militancia senderista.

Acerca de los objetos exhibidos

Las piezas senderistas han ido circulando - de manera controlada - por una serie de espacios institucionales que han delimitado una forma de ser percibidos e interpretados. La mayoría de estos objetos fue producida por senderistas encarcelados en las prisiones de Lima, como El Frontón, Canto Grande y Lurigancho. Para SL, los centros penitenciarios se convirtieron en lugares de adoctrinamiento del partido durante de la década de 1980, siendo conocidos como las “luminosas trincheras de combate” (Ulfe 2016: 33)

Manuel Valenzuela (2013) comenta que muchas de estas piezas fueron producidas por el Movimiento de Artistas Populares (MAP), grupo que decidió apoyar la propuesta ideológica y política de Sendero Luminoso de manera organizada. Al respecto, señala lo siguiente:

... durante todos los años de guerra subversiva se pueden encontrar expresiones de arte popular, tales como afiches, pinturas, canciones y poesías. Pero este es un arte que no llega a todas las masas; los afiches y las pinturas son reprimidas por el Estado [...] operativamente no es factible que se dediquen a la construcción de arte popular cuando la mayoría de veces son perseguidos, la calle se convierte entonces en un espacio de persecuciones y de inseguridad. Las cárceles se convierten en el

⁴ Ver imagen 02

nuevo espacio para la creación del arte senderista. Ellos consideran que su arte colabora con el proceso revolucionario. (Valenzuela 2013: párr. 47)

Luego de ser confiscados, los objetos pasaron de circular casi clandestinamente, a ser custodiados por la DINCOTE manteniéndose prácticamente en aislamiento, y la posibilidad de ser vistos se restringió a un grupo reducido de personas, en su mayoría policías, oficiales o posibles futuros miembros de esta institución. Luego de visitar la colección en el local de la DINCOTE, María Eugenia Ulfe comenta que: “Además de ser utilizados como evidencia, los objetos sirven para enseñar a oficiales de inteligencia cómo los grupos terroristas usaban mensajes *para atraer* miembros” (2016: 30). Señala también que, de acuerdo al guía de la DINCOTE, encargado de acompañar su visita, “Las piezas son utilizadas para entrenamiento, permitiendo a los miembros futuros de la policía a reconocer la producción estética de los grupos subversivo y así ganar conocimiento útil para combatirlos” (2016: 30).

Después de haber estado casi 25 años, fuera de circulación y con una accesibilidad restringida, los objetos finalmente fueron dados en préstamo al LUM para su exhibición. Estos objetos son mostrados, por primera vez, fuera de la institución policial para exponerse ante la mirada de un público más amplio.

Arte de un “nuevo tipo”: una memoria incómoda

Manuel Valenzuela (2013) considera que la propuesta artística de SL apuntaba a ser un arte de un “nuevo tipo”. El autor señala que los artistas que conformaron el Movimiento de Artistas Populares (MAP) iniciaron un proceso que vinculaba su producción artística y su compromiso con la revolución desde el arte, y como resultado de esta discusión, deciden emplear el término “Arte de Nuevo Tipo”, basándose en la retórica de la izquierda maoísta peruana que veía la necesidad de destruir el “viejo Estado” para construir un “Estado de nuevo tipo”.

De esta manera, la línea adoptada por el MAP “los llevó a rechazar propuestas del arte tradicional de occidente que ellos llamaron arte burgués y los condujo a asumir la necesidad de una propuesta creativa que ponga su arte al servicio de la revolución” (Valenzuela 2013: párr. 41). Un modelo basado en la Revolución Cultural China y las propuestas de José Carlos Mariátegui, donde “los artistas tenían que producir un arte que se encuentre al servicio del pueblo y que refleje la realidad nacional a partir de la óptica clasista [...] con contenidos que ayuden a reflexionar al espectador

sobre su condición de oprimido con el fin de lograr la movilización popular”. (Valenzuela 2013: párr. 43) Las piezas senderistas que se presentan en *Esquirlas del Odio*, responden claramente a este arte de “nuevo tipo”. Es decir, los productores de estos objetos proponen que se trata de un arte revolucionario senderista, capaz de conmover y movilizar en el espectador sentimientos y prácticas que lleven a “lucha armada” y a la revolución mundial⁵. Sin embargo, como señala María Eugenia Ulfe, desde la mirada del representante de la DINCOTE, estos objetos carecen de valor artístico. La autora comenta que durante su visita a la colección de la DINCOTE (algunos años antes de la apertura del LUM), la persona encargada del guiado se refirió de manera despectiva a los objetos; “a los que no considero como trabajos artísticos debido a que eran <<ideológicos>>” (Ulfe 2016: 37). La autora explica las razones:

De acuerdo a nuestro guía [...] él ve a los creadores de estos trabajos como seres deshumanizados quienes han renunciado a sentimientos humanos para rendirse completamente al partido. Él rechaza alguna mirada hacia el conflicto como un choque de diferentes actores. “Esto no fue una guerra, solo gente infeliz que utilizó la violencia”. Este concepto apolítico del arte necesita ser vinculado a la necesidad de crear una imagen de Sendero Luminoso como una agrupación improductiva con una propuesta estética inválida (Ulfe 2016: 37).

Para Ulfe, los objetos en la colección de la DINCOTE, son consideradas **por** los miembros de esta institución como piezas portadoras de una *memoria tóxica*. Tomando prestado el concepto de Mery Douglas, Ulfe considera que las piezas en la DINCOTE, “no son vistas ni como arte ni como manualidad sino como manifestaciones de una anomia”, es decir como “lo impuro, que contamina o destruye la cohesión social establecida a través de lo ritual y lo sagrado” y en este sentido, “representan elementos desviados que deben ser destruidos o enfrascados para que si en el caso que retornen, solo así puedan ser compartidos.” (Ulfe 2016: 38).

El análisis de Ulfe apunta a reflexionar acerca de cómo sería la presencia de estos objetos en el nuevo Lugar de la Memoria, aún sin inaugurar en el momento en que realizó el análisis. Se pregunta si acaso seguirán siendo mostrados los objetos como reliquias que contienen una memoria nociva para la sociedad.

De acuerdo a lo observado, lo que Ulfe analiza sobre la colección de objetos senderistas en el local de la DINCOTE se mantendría en *Esquirlas del odio*. Si bien las características de la propuesta

⁵ Ver imagen 03 y 04

curatorial de esta exposición llevan a interpretar que lo exhibido apuntaba a ser manifestaciones con cierto valor cultural, estos objetos parecen ocupar un espacio liminal, entre evidencias policiales, objetos con cierto valor histórico y manifestaciones culturales. Sin embargo, estos objetos fueron presentados como manifestaciones estéticas provenientes de un grupo desviado, completamente sometido a un líder, con agencia muy limitada y con una subjetividad casi eliminada.

Los objetos parecen superar apenas su condición de meras evidencias delictivas y asomarse apenas como objetos con cierto valor estético. Sin embargo, éstos son contruidos discursivamente como un tipo de arte desviado. De acuerdo a *Esquirlas del odio*, los objetos senderistas, son manifestaciones culturales abyectas que representan la realidad de manera “distorsionada” o “deformada” ya sea porque están cargadas de pura ideología o por la ceguera ocasionada por el líder.

Los artefactos y el “odio”

Llama la atención en el título de la muestra el uso de la palabra “odio”. Dicho término “odio” no fue utilizado en ninguno de los textos de la exhibición permanente⁶. Víctor Vich, antiguo miembro del comité curatorial de la exposición permanente comenta que el término nunca fue mencionado en el debate, ni en el proceso de elaboración del guion. Según Vich la palabra “odio” en el discurso académico, e incluso en el discurso político, no fue utilizada durante el periodo de violencia, “[...] no se hablaba que Sendero odiaba a la gente o que los militares odiaran al campesinado. Es una palabra que despolitiza y convierte todo, no en una argumentación lógica o racional, sino más bien en algo pasional, y lo que Sendero hacía era una guerra política” (Vich 2016: Entrevista en transcripción. 6 de junio).

Vich comenta que el término “odio” lo empieza a utilizar Gonzalo Portocarrero, quien intenta brindar una argumentación teórica sobre este. Esta situación explicaría quizá la cita que la museografía hace al autor en la pared de la muestra. Sin embargo, el trabajo de Portocarrero plantea que lo que hace la cúpula senderista era utilizar el pensamiento marxista dogmático y

⁶ La exposición permanente estuvo a cargo del equipo curatorial LUM, integrado por Víctor Vich, Natalia Iguíñiz, Ponciano del Pino y Jorge Villacorta, bajo la dirección de Denisse Ledgard, entre enero del 2014 y diciembre del 2015. Ninguno de los integrantes de dicho equipo participaron de la exposición *Esquirlas del Odio*.

mesiánico para convocar sentimientos de rabia o justicia radical (Portocarrero 2012: 10), o como comenta Vich “reciclar sentimientos políticos en odios y revanchas”. Vich 2016: Entrevista en transcripción. 6 de Junio).

Por el contrario, la exposición reduce la complejidad desarrollada por Portocarrero a un odio pasional por parte de todos los integrantes de SL. De esta manera, los objetos exhibidos corren el riesgo de ser percibidos únicamente como prueba material de un sentimiento pasional negativo generalizado en los integrantes de SL; reduciendo así su significación compleja de vehículo de una memoria colectiva y una voz proveniente de un grupo muy poco representado en las narrativas del conflicto.

Reflexiones finales

Los objetos e imágenes expuestas en la muestra *Esquirlas del odio*, han tenido una circulación restringida debido al tema que representaban. Fueron producidas en el encierro de los penales y, posteriormente, el solo hecho de poseerlas podía haber significado serias acusaciones de apología del terrorismo. Una vez decomisados, los objetos entraron a un régimen de aislamiento, considerando su contenido como algo nocivo para la sociedad. Finalmente, a disposición de ser vistos públicamente, el discurso curatorial y museográfico de *Esquirlas del odio* presenta los objetos como demostraciones de odio e índices de fanatismo, restringiendo su lectura a una visión unilateral y oficial, tratando de asegurarse por esa vía de que estos artefactos no puedan nuevamente *encantar* a quienes los observen o encontrarles otras interpretaciones.

Al reflexionar acerca de cómo las obras del arte infieren en la realidad humana, Alfred Gell identifica la cautivación como el modo más elemental de la agencia artística, un poder que no se restringe al poder cautivador de las grandes obras maestras del museo, como las entendemos desde occidentes, sino también a diversas producciones ornamentales de diversos grupos humanos. Gell se refiere a ello como el *encantamiento de la tecnología*, es decir aquel poder de ciertos objetos que, por su factura o proceso técnico, poseen la capacidad de hechizarnos “de manera que veamos el mundo de una forma encantada” (Gell 1999: 163). ¿Cuáles son esas posibles maneras en que los artefactos senderistas nos pueden cautivar? ¿Su encantamiento se manifiesta únicamente por la ideología desviada que representan?

De acuerdo a lo expuesto por Ulfe y a lo observado en *Esquirlas del Odio* resulta difícil evitar pensar que desde la mirada oficial el poder de cautivación de estos objetos opera como una fuerza capaz de ideologizar a quienquiera que deposite su mirada sobre ellos, seduciendo la mirada a través de sus formas y sus gestos. Tan es así, que, para los integrantes de la DIRCOTE, al igual que para la directiva del LUM, la posibilidad de los artefactos senderistas de “encantar” requiere ser custodiada, ya sea física o discursivamente para así asegurar que solo puedan ser leídos de una forma unívoca. Bajo esta mirada, la agencia de estos objetos se “pretende” tan poderosa como la mirada de la propia Medusa, que nos petrificará tan solo con mirarlos directamente⁷

Esto lleva a preguntar ¿De qué otra forma podrían ser exhibidos estos objetos sin la rigidez discursiva que delimita y reduce su lectura? ¿De qué otras maneras podemos aproximarnos a estos objetos sin el “temor” de ser “seducidos” en la ideología de Sendero? ¿Cuál es el escudo que podría permitirnos mirarlos sin petrificarnos? ¿De qué manera podríamos entonces intentar desentrañar las posibles motivaciones de las personas que optaron por afiliarse a Sendero Luminoso?

Tal vez mirar estos objetos como simples obras de arte permitirá trazar otras direcciones que nos llevan a considerarlos más allá de los discursos que se han impuesto y construido sobre ellos. Quizá, al analizar los gestos de las pinturas, las formas y las escenas de sus representaciones nos permita acercarnos a la humanidad de creadores y poder leer sus memorias, sus emociones y sus motivaciones personales sin que este gesto implique una comunión o simpatía por el pensamiento y el accionar senderista.

Boris Groys (2013), desde una mirada reflexiva, propone analizar las imágenes del terror, aquellos videos y fotografías producidas por los terroristas contemporáneos, como si fueran “una imagen más”, como si fueran “solamente arte”. Groys plantea que el estudio de este tipo de imágenes desde el campo del arte, permite combatir su carácter pseudosagrado, que se pretende como un sustituto de “lo real”, un acto iconoclasta que se enfrenta a la iconofilia con la que los terroristas anuncian este tipo de imágenes.

Si bien Groys apunta a analizar los videos del terror de las guerras del S. XXI, creo que esta reflexión es posible trasladarla a los objetos de arte senderista. Quizá, el campo del arte es aquel escudo que nos permita mirar estos artefactos del “odio” y acercarnos a ellos sin convertirnos en piedra. Leerlos

⁷ Aquí se toma prestada la metáfora de la Medusa que utiliza de Georges Didi-Huberman en *Imágenes Peses a Todo* (2004)

como obras de arte creo que puede llevar a desentrañar otros significados y emociones contenidas en las imágenes, abriendo otras posibilidades que nos ayuden a entender las escenas, **e** los símbolos y las memorias que habitan en las piezas⁸. Y, tal vez, puedan ayudarnos a entender a los senderistas desde su humanidad e intentar poder comprender por qué decidieron hacer una guerra que nadie les había declarado. Como refiere José Carlos Agüero que Carlos Iván Degregori se preguntaba al igual que él: “eso nos falta, comprenderlos, por qué lo hicieron, es decir no las explicaciones generales, esas ya las sabemos más o menos, si no entender a las personas, a Juan , a María, eso es lo que no alcanzo a comprender.” (Agüero 2015: 57)

Bibliografía:

- AGÜERO, José Carlos
2015 *Los rendidos: Sobre el don de perdonar*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.
- APPADURAI, Arjun
1986 *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARETAS
1990 *Secretos del cuartel*. Revista Caretas, nº 1114, pp. 33-38. Lima.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
2004 *Imágenes pese a todo/ Images Despite All: Memoria Visual Del Holocausto/ Visual Memory Of The Holocaust*. Tra edition. Barcelona: Paidós Iberica Ediciones S a.
- GELL, Alfred, & HIRSCH, Eric
1999 *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press.
- GROYS, Boris
2013 *Art Power*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSION SOCIAL
2016 *Esquirlas del Odio [exposición histórico-artística] LUM*. Visita: 30 mayo de 2016.
- PORTOCARRERO, Gonzalo.
2014 *Profetas del odio: Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*. Lima. Fondo Editorial de la PUCP.
- Ulfe, María Eugenia.

⁸ Ver imagen 05

2016 Toxic Memories?: The DINCOTE Museum in Lima, Peru, en *Latin American Perspectives*, número 06, Vol. 46, Mayo 2016, 27-40. 2016

VALENZUELA, Manuel

2013 Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares. *Pacarina del Sur* [En línea], año 4, núm. 14, enero-marzo, 2013. ISSN: 2007-2309. Consultado el Lunes, 04 de Julio de 2016.

IMÁGENES



Imagen 01: LUM. Vista de objetos de arte senderista en Sala 1 de *Esquirlas del Odio*. Fotografía: Santiago Quintanilla

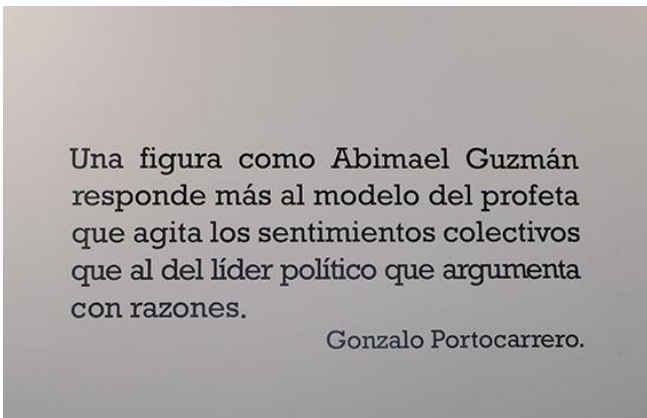


Imagen 02: LUM. Cita de Gonzalo Portocarrero en pared de Sala 1 de *Esquirlas del Odio*. Fotografía: Santiago Quintanilla



Imagen 03: Pintura Senderista. Sin título. Autor anónimo. Sin fecha. Fotografía: Santiago Quintanilla

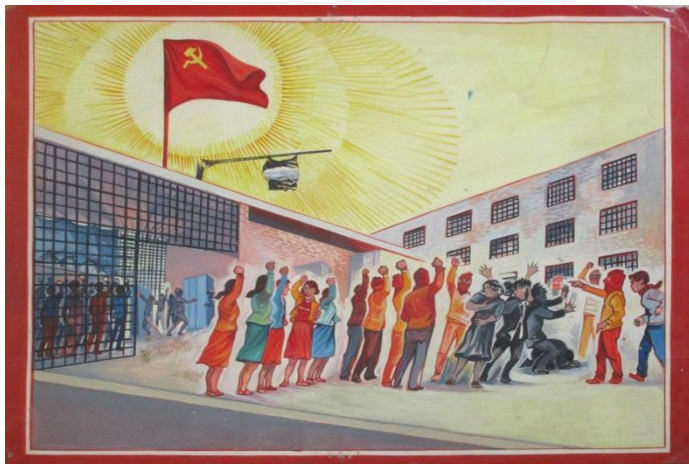


Imagen 04: Pintura Senderista. Sin título. Autor anónimo. Sin fecha. Fotografía: Santiago Quintanilla



Imagen 05. Pintura Senderista. Sin título. Autor anónimo. Sin fecha. Fotografía: Santiago Quintanilla

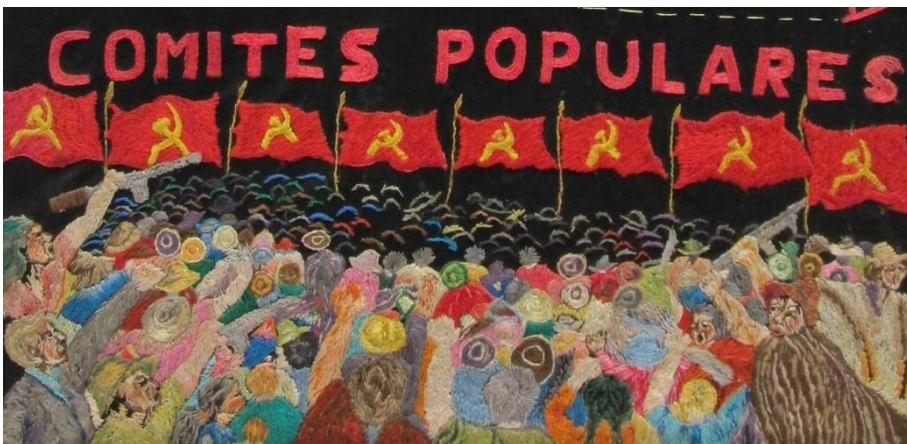


Imagen 11. Detalle de imagen 10. Bordados Senderista. Sin título. Autor anónimo. Sin fecha