

Violencias, imágenes y memoria en el *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú* de Edilberto Jiménez

Violence, images and memory in the *New Coronavirus and good government. Memories of the Covid-19 pandemic in Peru* by Edilberto Jiménez

Andrea Cabel García

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú
Contacto: pcpeacab@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7419-8609>

Stefano Pau

Università degli Studi di Napoli Federico II, Nápoles, Italia
Contacto: stefano.pau@unina.it
<https://orcid.org/0000-0002-6485-6567>

RESUMEN

Este artículo analiza un grupo de imágenes y testimonios recopilados en el *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú* del artista y antropólogo ayacucho Edilberto Jiménez a partir de tres ejes: las representaciones del virus en el imaginario popular, las violencias subjetiva y objetiva del virus plasmadas en los dibujos y la construcción de agencia de la sociedad civil frente a estas violencias. Sostenemos que este libro encarna una justicia restaurativa a la vez que un testimonio polifónico de cómo la pandemia visibilizó y acentuó las diferencias como desigualdades en los ciudadanos más vulnerables: mujeres, niños, ancianos de las familias más humildes de San Juan de Lurigancho, uno de los distritos con pobreza extrema más alta de Lima. En esta línea, subrayamos que la función político-testimonial del libro apunta a la creación de una memoria sobre la crisis sanitaria. Con todo esto, concluimos que este libro es un aporte necesario para reentender los efectos de la pandemia en las zonas de extrema pobreza del Perú, para reflexionar sobre el rol de las imágenes y para construir una memoria en la que los protagonistas sean los más afectados.

Palabras clave: Perú; Arte testimonial; COVID-19; Imagen; Memoria.

ABSTRACT

This article analyzes a group of images and testimonies compiled in *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú* by the Ayacucho artist and anthropologist Edilberto Jiménez based on three axes: the representations of the virus in the popular imagination, the subjective and objective violence of the virus as captured in the drawings, and the construction of civil society agency in the face of this violence. We argue that this book embodies a restorative justice as well as a polyphonic testimony of how the pandemic made visible and accentuated the differences as inequalities in the most vulnerable citizens: women, children, elderly people from the poorest families of San Juan de Lurigancho, one of the districts with the highest extreme poverty in Lima. Thus, we underline the political-testimonial function of the book, the same one that aims at the creation of a memory about the health crisis. With all this, we conclude that Jiménez's book is a necessary contribution to re-understand the diverse effects of the pandemic in the areas of extreme poverty in Peru and also to reflect on the role of images to build a memory in which the protagonists are the most affected.

Keywords: Peru; Testimonial Art; COVID-19; Image; Memory.

1. Introducción¹

El seis de marzo de 2020 se dio por confirmado el primer caso de infección por COVID-19 en el Perú. Al cabo de pocas semanas el brote epidémico ya se había difundido a casi todo el territorio nacional, incluidas las zonas más alejadas de la Amazonía y de los Andes. A partir del 15 de marzo, el presidente Martín Vizcarra decretó el estado de emergencia y el aislamiento social obligatorio por un período de quince días. Estas medidas, a las que se añadió el toque de queda nocturno y dominical, devolvía el país a una situación parecida a la de los años del conflicto armado interno. A pesar de que la pandemia representa “un momento inédito de integración mundial” (Vich, 2021a, p. 8), esto no significa que el virus haya atacado a todos por igual. De hecho, la pandemia ha venido ahondando la brecha existente entre los varios sectores de la sociedad y ha puesto al descubierto las debilidades de las instituciones. En el Perú, las zonas geográficas marginales y las de la periferia de la capital han resultado entre las más afectadas por el virus “debido a una condición crítica preexistente en cuanto al acceso a la atención primaria, tasas significativamente más altas de enfermedades transmisibles y no transmisibles, falta de acceso a servicios esenciales, saneamiento y otras medidas preventivas” (Espinoza, Fabiano y Tello, 2021, p. 34).

Frente a la dramática situación de los primeros meses de la pandemia, el artista y antropólogo peruano Edilberto Jiménez comenzó a recoger testimonios de víctimas afectadas por el virus. Estos testimonios verbales se convirtieron en testimonios visuales, es decir, en dibujos elaborados por él, que sucesivamente fueron compilados y publicados en abril de 2021 con el título *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú*. Este es el primer artículo que analiza dicho libro. Consideramos que su propuesta es relevante porque encarna un documento verídico y fidedigno de lo que aconteció en zonas de extrema pobreza peruanas afectadas por la COVID-19, y también es un instrumento que actúa directamente en varios planos: por un lado, visibilizando realidades subalternas de la sociedad peruana históricamente olvidadas, y mostrando, a su vez, las valiosas respuestas de la población civil ya que consolidaron

estrategias de agencia frente al abandono del Estado peruano.

A partir de lo señalado, nuestro análisis de enfoque cualitativo propone una interpretación de un corpus seleccionado sobre las representaciones visuales realizadas por Jiménez a partir de los testimonios que acompañan sus dibujos. En esa línea, nuestro análisis también se nutre de dos conversaciones telefónicas con el artista², ya que su testimonio nos ha permitido entender, desde su perspectiva, algunas características particulares de sus dibujos y de la importancia de los mismos. Con todo ello, el orden del artículo es el siguiente: en primer término presentamos un contexto visual o, en otras palabras, un recorrido por experiencias artístico-literarias parecidas a las de Jiménez. El propósito es enseñar cómo la unión de palabra e imágenes puede ser vehículo de acciones en la vida pública, para luego centrarnos en la experiencia del artista ayacuchano y su más reciente trabajo. Luego, analizamos las dos principales formas en las que Jiménez representa al virus mostrando cómo estas trascienden una función icónico-descriptiva y proponen más bien una función político-testimonial que apunta a la creación de una memoria sobre la crisis sanitaria. En la tercera y última parte analizamos cómo son representadas las formas de violencia subjetiva y objetiva sufridas por las capas más vulnerables de la población peruana durante los primeros meses de la pandemia, con el propósito de denunciar las injusticias, así como de visibilizar y valorar las formas de resistencia solidaria surgidas desde “los de abajo”.

Así, nuestro objetivo principal es demostrar que los testimonios visuales y narrativos manifiestan dos lados de una misma moneda: de uno, el fracaso de las instituciones y del Estado peruano frente a la pandemia por el coronavirus, y, del otro, cómo las franjas más vulnerables de la sociedad civil han llevado a cabo estrategias de sobrevivencia y de solidaridad frente a los dos agentes nocivos: el Estado y el virus. De este modo, el libro de Edilberto Jiménez apela a lo que Appadurai llama “política de la posibilidad”, a imágenes que “se tensan y se desmarcan del escepticismo del presente” (2015, p. 14), ya que proponen re-conocer no solo el daño sino también la agencia y la voluntad de resistencia.

2. Edilberto Jiménez y sus retratos del Nuevo coronavirus y buen gobierno en la pandemia peruana

Edilberto Jiménez, antropólogo y retablista peruano, nació en el pueblo de Alcamenca, en Ayacucho, provincia al sur del Perú. Él es hijo del maestro Florentino Jiménez, quien fue parte del proceso de innovación de los “retablos”, llamados previamente “cajones de San Marcos”. Otros importantes artistas que fueron parte de la evolución de los “cajones” fueron Joaquín López Antay, que de hecho fue el primero que innovó este arte; luego, los hermanos Julio y Jesús Urbano y don Florentino Jiménez, padre de Edilberto, son también actores principales en el proceso evolutivo de los retablos. Así, pasaron de ser un objeto artístico elaborado a pedido para ser obras de arte con un estilo muy personal que —en el caso de Edilberto— se convirtieron en “una textualidad metonímica que responde directamente a un contexto de urgencia: los testimonios que recoge de las víctimas del conflicto armado interno en el departamento más afectado, Ayacucho” (Cabel, 2018, p. 116). En tal sentido, es posible afirmar que los retablos son materialidades que “conforman diferentes formas de memoria: popular, histórica, emblemática, testimonial, individual y colectiva” (Ulfe, 2011, p. 27).

Para elaborarlos, Edilberto Jiménez combinó su arte con sus conocimientos como antropólogo: hizo “trabajo de campo” y visitó diversas comunidades ayacuchanas azotadas por el conflicto armado interno. En ellas entrevistó y recogió los testimonios de las víctimas, así como también las formas de resistencia que idearon y aplicaron para soportar y rebelarse a la brutal violencia de los miembros de Sendero Luminoso y de las Fuerzas Armadas peruanas. Este detalle es relevante ya que sus retablos, como señala el escritor peruano José María Arguedas, se convierten en piezas de “valor documental” (1989 [1976], p. 25) y, en ello, muestran las tensiones entre diversas instituciones nacionales como la Iglesia, el Estado y sus fuerzas militares. De esta forma, no solo reproducen los testimonios de la violencia (torturas, castigos, asesinatos masivos, violaciones) de los senderistas, sino que también muestran que “en el imaginario andino, los militares casi nunca aparecen como aliados de la población sino más bien como una institución ajena, hostil y muchas veces violenta” (Vich, 2015, p. 35). Es

por su belleza, su riqueza de contenidos, así como por su cualidad de reunir testimonios inéditos, que el trabajo de Jiménez ha sido intensamente estudiado por la crítica nacional e internacional (Cabel, 2018; Cairati, 2013; Campuzano, 2020; Degregori, 2009; Golte y Pajuelo, 2012; Ulfe, 2011; Vergara, 2009; Vich, 2015; entre otros), y ha tenido numerosas y significativas exposiciones en el Perú y en el extranjero.

No obstante, su obra no se restringe a piezas artísticas, sino también a un libro (Jiménez, 2009 [2005]) en el que dibuja y continúa con su trabajo testimonial elaborado previamente en los retablos. En *Chungui. Violencia y trazos de memoria*³, Jiménez permite, con sus dibujos, acceder a lo que los afectados quechuhablantes y, en gran parte, analfabetos, no podían expresar: su dolor, sus pérdidas, sus miedos. Aquí recoge y edita los relatos de las víctimas del conflicto, “combinando el registro lingüístico y el icónico, gesto que le permite al letrado trazar una genealogía con Guaman Poma de Ayala” (Campuzano, 2020, p. 72). Este significativo trabajo, que inaugura el género testimonial gráfico en el Perú, tiene continuidad en el libro más actual de Jiménez: *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú, que alude, desde el título, a la Primer nueva coronica y buen gobierno*, en la que Guaman Poma de Ayala relata al rey de España el abuso, dolor y extremo sometimiento que atravesaban los indios. Como Guaman Poma, Jiménez dibuja, en este caso, 100 testimonios que retratan el avance de la pandemia a lo largo del año 2020. Estos muestran los efectos sociales, políticos, económicos de la pandemia en la gente más vulnerable: mujeres, niños, ancianos de familias humildes de uno de los distritos con pobreza extrema más alta de Lima: San Juan de Lurigancho.

Como hemos señalado, estos dibujos tienen un desenvolvimiento cronológico: las ilustraciones se inician con la declaración del estado de emergencia dada el 15 de marzo de 2020, y el último dibujo retrata la segunda marcha de protesta por la destitución ilegítima del entonces presidente Martín Vizcarra⁴, llevada a cabo el 14 de noviembre de 2020. Estos diez meses (de marzo a noviembre) aparecen retratados a través de la experiencia que Jiménez observa en las calles y también de lo que no observa directamente, sino que lee en los diarios, que ve en las noticias o que algunos colaboradores le sugieren. Ahora bien, los caminos que Edilberto Jiménez, como etnógrafo,

decide visibilizar son los barrios de Casuarinas, Gran Chimú, Zárate, Las Flores, Mangomarca, Bayóvar, Arriba Perú, 15 de Junio, San Salvador, Jicamarca, Pedregal, entre otros de San Juan de Lurigancho. Por supuesto, no solo los elige por su cercanía física, sino porque comparten su cualidad de marginalidad con Chungui. Al respecto, es relevante subrayar que Jiménez ha elegido retratar dos momentos clave en la historia peruana contemporánea: tanto el conflicto armado interno como la pandemia. Después de todo, si bien el conflicto tuvo más de 69 000 fallecidos, desaparecidos o asesinados entre los años de 1980 y 2000 según el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, esta cifra ha sido superada largamente por los muertos por la COVID-19. Al respecto, durante sus primeros seis meses, dejó más de 92 000 muertos en el Perú y al siguiente año, 2021, presentó 200 246 muertos (Gestión, 2021). A la actualidad, mientras escribimos este artículo, febrero 2022, según cifras del Ministerio de Salud peruano, se registran 206 984 fallecidos por el virus (Minsa, 2022). Esto se atribuye a las altas tasas de trabajo informal (80 %) y de pobreza (30 %) (Gestión, 2021) que obligaban a un gran grupo de peruanos a salir a trabajar y a no respetar las normas de cuarentena, además de la mutación en cepas del virus.

3. La memoria a través de imágenes y palabras en el contexto peruano

Las complejas relaciones y entrecruzamientos de imágenes y palabras han sido frecuentemente abordadas desde distintos enfoques y disciplinas con un objetivo común: permitir una mejor interpretación no solo de “signos” sino también de sus referentes en el mundo. Por ejemplo, a fines de los años treinta del siglo pasado, Erwin Panofsky (2009) propuso un modelo interpretativo de las imágenes que —según los conocimientos previos del observador— se desarrolla siguiendo distintos planos: moviendo de una descripción “pre-iconográfica”, en la que se reconocerían “formas puras” y “objetos” portadores de significados “naturales”; pasando luego por una fase de “análisis iconográfico”, en la que se pueden reconocer los contenidos secundarios y convencionales; llegando a dos fases más: una en la que se descubren los significados intrínsecos y otra en la que se interpretan los valores simbólicos y la construcción de un modo iconológi-

co. Por su lado, Segre (1979, p. 135) aclara que los análisis iconológicos parecen fundar una lingüística de la imagen, transformando la simultaneidad de la imagen en un proceso de larga duración cuyos contenidos son enunciados verbalmente: así, “mirar” una imagen, es decir trascender la mera percepción visual, sería como “leer” esa imagen y desatar una tensión hacia el lenguaje.

En el contexto latinoamericano esta situación se dio de forma implícita, por ejemplo, con los *amoxitli*, los códigos náhuatl cuyas imágenes funcionaban como “auxiliares mnemotécnicos” (Lienhard, 1990, p. 45) que tenían que ser descifrados teniendo como objetivo la transmisión de la palabra viva. Sin embargo, como señala Mitchell (1995, p. 28), es indiscutible la resistencia del icono al *logos*. Si la iconología tradicional panofskiana había reprimido la imagen, la iconología posmoderna reprimiría el lenguaje. En la era de la hipertrofia de la imagen, esta sería capaz de canibalizar cualquier otro tipo de lenguaje. Empero, su significado intrínseco no residiría en la mera mimesis de lo real, sino que se hallaría en “la compleja interacción entre visualidad, aparatos, instituciones, discurso, cuerpos y figuralidad” (Mitchell, 1995, p. 16). Es decir que la real interpretación de las imágenes, más que en la forma según la que estas representan el mundo, se daría en el campo de sus mismas relaciones con la realidad y en su agencia política. Con todo esto queremos resaltar la capacidad de las imágenes de vehicular puntos de vista e influenciar la percepción de la gente, promover cambios o rechazarlos, siendo un motor que actúa sobre la sociedad y la historia.

Así, por ejemplo, en el Perú el referente imprescindible para este tipo de obras transmediales es *El primer nueva coronica y buen gobierno*, escrito y dibujado por Felipe Guaman Poma de Ayala entre los años 1615 y 1616. López-Baralt ha definido esta obra como una “insólita etnografía visual” (2017, p. 405), ya que casi cuatrocientas de las 1189 páginas que la componen son *qillqas*, ilustraciones realizadas por el mismo autor. Tanto a través de las imágenes como de las partes narrativas, con una visión dictada por su experiencia y conocimientos de primera mano —como los de un etnógrafo— Guaman Poma (1980) propone un recorrido por la historia del mundo andino, con un proyecto político claro: manifestar una denuncia de los abusos de la colonización y plantear un “buen gobierno” para el futuro de la colonia⁵. De ese modo, si

sabemos que el arte tiene una finalidad política activa, tiene que tocar lo íntimo de las personas, vehicular mensajes y estimular su actuar en la sociedad; resulta obvio entonces que Guaman Poma considerara “el dibujo [como] un medio de comunicación más poderoso que el lenguaje escrito” (Adorno, 1991, p. 110).

En épocas recientes el modelo de Guaman Poma ha inspirado a otros artistas en el contexto peruano, quienes han retomado el formato y el estilo de sus ilustraciones para representar la época contemporánea. Nos referimos al ilustrador César Cutipa y a sus obras publicadas en la página Facebook “Neo Crónicas”⁶ y, sobre todo, a Miguel Det, quien a partir de los años noventa del siglo pasado comenzó a dar su testimonio crítico de la historia y la sociedad peruana en unas imágenes de gran densidad y complejidad, que en ocasiones aparecen incluso caóticas, que sin embargo representan sin mediaciones y de forma cáustica las contradicciones del Perú. Estas ilustraciones fueron recopiladas y publicadas en 2011 con el título de *Novísima corónica y mal gobierno* (Det, 2011; Pau, 2019; Pau, 2021). En particular en los capítulos titulados “Los poderes fácticos y sus crímenes” y “Miseria y sociedad”, Det presenta su visión de la degeneración de la vida política peruana, carcomida por la plaga de la corrupción y el autoritarismo, que generan desigualdad y desencadenan las injusticias sociales. Contribuye, así, a la creación de una memoria sobre todo de la última década del siglo XX, caracterizada en su comienzo por los estragos del conflicto armado interno, y sucesivamente por el régimen fujimorista. Det representa y denuncia los escándalos, las violaciones de los derechos humanos y también la resistencia y la oposición llevada adelante por algunos sectores de la sociedad.

En la misma dirección de la creación de la memoria desde el testimonio de la gente común se sitúan también los trabajos del artista y antropólogo ayacuchano Edilberto Jiménez, tanto en sus retablos, como en los libros *Chungui. Violencia y trazos de memoria*, centrado sobre el conflicto armado interno de las décadas de 1980 y 1990, y el reciente *Nuevo coronavirus y buen gobierno*, cuyo contenido es aclarado en el subtítulo: *Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú*. En todas estas obras, desde Guamán Poma, pasando por Det y llegando a Jiménez, las imágenes no son mera ilustración del texto escrito, sino que forman parte intrínseca del documento (Michaud, 2015, p. 13) con-

viven de forma autónoma, pero a la vez se fusionan para “construir un discurso, un imaginario, una identidad” (Michaud, 2015, p. 18).

4. Las diversas caras del virus

Edilberto Jiménez en sus memorias de la pandemia consigue darle forma a ese “enemigo invisible” que desde inicios de marzo de 2020 comenzó a propagarse también en el territorio peruano: el virus de la COVID-19. A pesar de no tratarse de una historieta, las imágenes recopiladas en el libro de Jiménez parecen ajustarse a la categoría de la “patografía gráfica”, creada por Michael J. Green y Kimberly R. Myers para referirse a las autobiografías en forma de cómic sobre enfermedad (González Cabeza, 2018, p. 295; Williams, 2015, p. 115). En efecto, al tomar como punto de partida la importancia que las representaciones iconográficas de la salud y la enfermedad tienen en la sociedad (Gilman, 1988), y de forma parecida a lo que hacen las obras de narrativas de medicina gráfica, las ilustraciones de Jiménez contribuyen a crear un imaginario de la enfermedad que puede influenciar la forma en que otros la perciben, así como la experiencia de los pacientes que la sufren; ello favorece, además, la formación de un discurso vigente acerca de la salud dentro y fuera del ámbito clínico (González Cabeza, 2018, p. 296), desestructurando estereotipos y denunciando injusticias sociales.

Desde el comienzo de la crisis sanitaria causada por la COVID-19, el lenguaje visual ha encarnado uno de los códigos preferidos para dar sentido a la pandemia (Sorice y Antonucci, 2021, p. 132). Las ilustraciones de Jiménez se insertan, de este modo, en un amplio corpus de obras de artistas que en todo el mundo han querido contribuir no solo a la descripción de la enfermedad, sino que han abordado cuestiones éticas relacionadas con la COVID-19, como la naturalización y despolitización de las muertes, las disparidades sanitarias, raciales y económicas, los derechos y obligaciones de los trabajadores considerados “esenciales” y los del sector salud, entre otras (Saji, Venkatesan y Callender, 2021, p. 141).

En esta línea, en numerosas ocasiones la versión visual del virus en los dibujos de Jiménez toma como referencia las elaboraciones digitales de las imágenes al microscopio que muestran cómo el virus tiene una forma esférica rodeada por una corona. Se

trata en este caso de la representación más icónica, a la que sin embargo el artista añade frecuentemente características humanoides o animales, como ojos y fauces, para marcar su carácter peligroso y terrorífico. La presentación del virus con una combinación de rasgos ha sido evidenciada también en obras de otros artistas procedentes de distintas partes del mundo (Sorice y Antonucci, 2021; Saji, Venkatesan y Callender, 2021; Callender, Obuobi, Czerwiec, Williams, 2020) y según algunas interpretaciones podría significar la naturaleza mórbida, cambiante y casi irreal del virus. La interacción de los diversos aspectos también transmitiría el misterio, la animalidad y la naturaleza grotesca del mismo (Saji, Venkatesan y Callender, 2021, p. 150). Lo que llama la atención es la presencia casi constante en las ilustraciones del libro de esta representación “con base científica”: aun cuando no se trata del eje principal alrededor del que se desarrolla la imagen, esta se conforma como un elemento fundamental de los paisajes ciudadanos, casi para subrayar su enorme difusión y la solapada amenaza que se esconde incluso en las actividades diarias como las colas en los mercados (Jiménez, 2021, pp. 69, 71) o usar el transporte público (Jiménez, 2021, p. 124). En otra ilustración, la

misma imagen “adorna” las puertas de un contenedor marítimo refrigerado en los que son amontonados los cadáveres de los fallecidos a causa del virus (Jiménez, 2021, p. 107): viendo la imagen es imposible no pensar en las decoraciones de las puertas de los retablos ayacuchanos, de los que Jiménez es uno de los principales confeccionadores. Trasladar y modificar elementos tan representativos nos parece que delata la enorme huella dejada por la crisis sanitaria, incluso en el patrimonio cultural material e inmaterial.

En algunos casos la “cabeza redonda [...] con los clavos hundidos, que solo son sus coronas” (Jiménez, 2021, p. 26) asume una connotación, si cabe, aún más aterradora: en efecto, esta se sustituye a las facciones faciales de las personas contagiadas y fallecidas. En la imagen titulada “Levanta muertos” (Jiménez, 2021, pp. 96-97) se nos muestra la fumigación de los cadáveres por las personas encargadas de llevarlos a la incineración (figura 1): los fallecidos aparecen como un ejército de zombies con caras de coronavirus y una mirada vacía y triste, como para indicar su pertenencia a una categoría ontológica diferente a la de los seres humanos y que “Está prohibido acercarse al cadáver, hay temor al contagio” (Jiménez, 2021, p. 96).

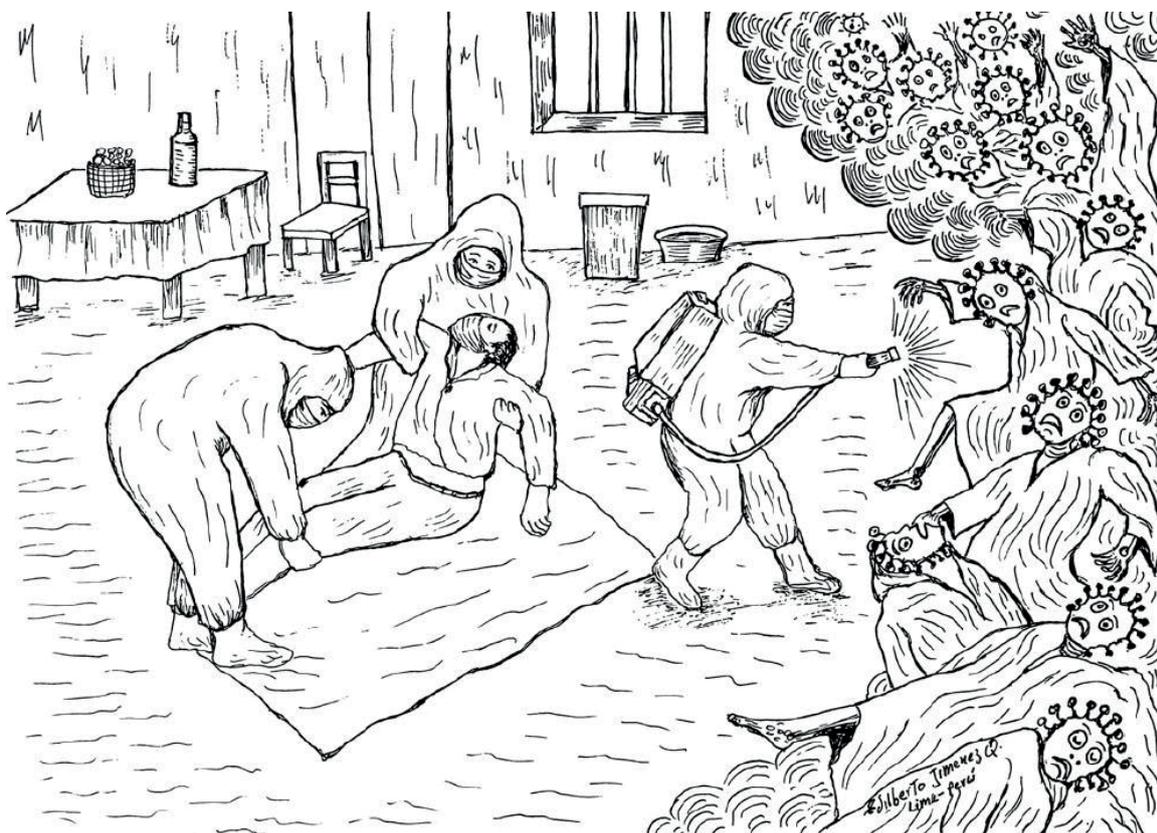


Figura 1. “Levanta muertos” (Jiménez, 2021, p. 97).

De manera similar, en la ilustración titulada “Va a pasar al siguiente año escolar sin haber recibido las clases” (Jiménez, 2021, pp. 211-212), el autor presenta un testimonio que expone el fracaso de la introducción de la didáctica a distancia como intento de suplir el cierre de las escuelas. En este caso, además del niño en primer plano que llora por no poder hacer sus tareas a causa de la ausencia de internet, aparecen otros dos niños con cara de coronavirus sonriente que sujetan una pantalla de proyección. La expresión sonriente nos parece remitir a la alienación y a la falta de socialización que las generaciones más jóvenes sufrieron debido al aislamiento decretado por razones sanitarias.

Sin embargo, la representación más llamativa que Jiménez propone en su desgarradora crónica de la pandemia es la que asimila —con el poder metafórico que la imagen otorga— el virus a un murciélago vampiro. En una de las primeras imágenes, titulada escuetamente “Coronavirus” (Jiménez, 2021, p. 27), el autor presenta a una familia numerosa con personas de diferentes generaciones (desde los ancianos encorvados y apoyados en bastones, hasta los recién nacidos en brazos de la madre) unidas en una posición defensiva frente al asedio de numerosos murciélagos que las rodean y las amenazan. Según el mismo testimonio del autor, hay múltiples razones por las que representar al virus de esta manera: en primer término, el supuesto origen animal del virus en los territorios asiáticos, que se habría transmitido justamente de los murciélagos a otros mamíferos. Como segunda motivación, el autor menciona lo perjudicial que esos animales son para las poblaciones que viven en el ámbito del agro peruano y el peligro que representan sobre todo en relación con la ganadería⁷. Además, en el texto que acompaña la ilustración dice: “En la imaginación inmediata, el virus es visibilizado como el monstruoso murciélago, con ojos de espanto, con dientes degolladores, o como el succionador de sangre” (Jiménez, 2021, p. 26). De forma asimilable al actuar de los vampiros, que en las noches atacan a los animales y los debilitan chupándoles la sangre, así el virus se introduce en la vida de la población peruana y la enferma de una forma imperceptible por el ojo humano. La descripción propuesta por el autor, a pesar de las evidentes diferencias tanto en el aspecto como en la forma de actuar, parece tener alguna relación con

los fenómenos culturales relativos a seres negativos que violan y alteran las normas de relación entre seres humanos y espíritus (Canessa, 2008, p. 103). Otra razón por la que Jiménez representa al virus como un vampiro tiene que ver, según las mismas palabras del autor, con la manera en la que —en los años del conflicto armado interno— se solía representar a los principales exponentes de Sendero Luminoso, en particular a su líder Abimael Guzmán que, en la iconografía de las comunidades de Ayacucho, zona de origen del autor, se solía “vampirizar” o “dibujar como si fuera una enfermedad”⁸ que afectaba a la población⁹. Mostrar visualmente al virus como un monstruo o como una amenaza permite tener una fuerza expresiva decididamente más poderosa y chocante que las palabras: la representación del virus con el semblante de un murciélago tiene exactamente esta capacidad. Anulando los términos de la comparación, el virus *es* un vampiro, espantoso y mortífero.

A pesar de su peligrosidad, son varias las imágenes en las que Edilberto Jiménez presenta la lucha de la población contra el virus animalizado y antropomorfizado: desde los primeros días de la pandemia se hace necesario “Ganar en esta batalla” (figura 2) gracias al esfuerzo de los “combatientes de primera línea [...] del uniforme blanco” (Jiménez, 2021, p. 28): es así que en algunas ilustraciones se nos muestra a médicos y a enfermeros combatir cuerpo a cuerpo y usar jeringas como lanzas contra murciélagos gigantes con patas y garras. Con el pasar del tiempo ya no es solo el sector sanitario que lucha en primera persona, sino que van naciendo los “Comandos COVID”, compuestos por gente común que, vestida con mamelucos y armada de desinfectante, se opone a que el virus entre a las casas (Jiménez, 2021, pp. 88-89). La metáfora de la lucha es muy común en el ambiente médico (Sontag, 1991) y también ha sido señalada como una de las más frecuentes representaciones gráficas de la crisis de la COVID-19, explorada probablemente gracias a su poder retórico, discursivo y de convocatoria. En efecto, las metáforas bélicas captan especialmente los contornos de la comunidad y también funcionan como herramienta heurística para transmitir la fuerza colectiva de la humanidad (Saji, Venkatesan y Callender, 2021, p. 145).



Figura 2. “Ganar en esta batalla” (Jiménez, 2021, p. 29).

Las diferentes representaciones visuales del virus que Jiménez propone parecen confirmar la importancia primaria que este canal tiene con respecto a la posibilidad de narrar lo indecible, simbolizar lo irrepresentable y vehicular mensajes sin tener que recurrir necesariamente a glosas o explicaciones de ningún tipo. La gran potencia expresiva brindada por el recurso de la metaforización permite la transmisión y la comprensión del mensaje de una forma frecuentemente conmovedora y constantemente chocante y sorprendente que, a la vez, empuja a la acción en primera persona.

5. Repolitización de la mirada y una (posible) justicia restaurativa

Luego de abordar las representaciones del virus, es decir, el objeto que ha sido observado, nos interesa ahora analizar el otro lado de la mirada: el de las víctimas, el de los que se enfrentan a dicho virus y dejan su voz en el libro. Como ha señalado Víctor Vich, “la lucha política también es una lucha simbólica” (2015, p. 227). Y Edilberto Jiménez, con estos dibujos, no solo representa la desgracia del contagio

y de la pandemia, sino de la violencia que ha implicado vivirla siendo parte del estrato social más pobre y vulnerable. En tal sentido, este libro es un material de justicia restaurativa¹⁰ hacia las víctimas de la pandemia en tanto las reconoce con nombres propios, es decir, restaura sus identidades y, con ello, su ciudadanía; así, se propone intentar reparar, simbólicamente, la violencia de la que han sido víctimas. Al respecto, sostenemos que intenta esta reparación de dos modos: el primero y el más evidente, es mostrando las diferentes violencias que la pandemia dio a conocer. En otras palabras, los testimonios recopilados en el libro muestran que el virus de la COVID-19 no es en sí mismo el problema, sino que es un disparador que acentúa lo que Žižek cataloga como violencia subjetiva y objetiva (2009 [2007], p. 21). En segundo lugar, el libro muestra dinámicas micropolíticas de agencia entre los pobladores de San Juan de Lurigancho. Vale decir, los sujetos representados por Jiménez no se resignan al dolor y a la muerte, sino que por el contrario, frente a las violencias y tanatopolítica del Estado peruano, crean estrategias de sobrevivencia y de sentidos críticos para repensarse como comunidad. En los párrafos siguientes, pasaremos a describir

un grupo de dibujos que dejan clara constancia de los dos tipos de violencia desarrollados, y, posteriormente, analizaremos otros tres dibujos que demuestran algunas dinámicas de resistencia. Con todo ello, reafirmamos que la justicia restaurativa en este libro se materializa en visibilizar tanto la violencia como la resistencia.

5.1. Primer movimiento: violencias y fracasos de las instituciones en la pandemia

La primera forma de violencia que conceptualiza Žižek es la subjetiva. Esta se refiere a una violencia directa en la que quienes la ejercen son individuos malvados y poderosos o también los aparatos disciplinados de represión (Žižek, 2009 [2007], p. 21). En *Nuevo coronavirus y buen gobierno* encontramos dibujos que muestran claramente este tipo de violencia hacia los más pobres, por ejemplo, hacia quienes salían a

mendigar o a vender golosinas a las calles en pleno estado de emergencia. Un ejemplo es el dibujo y testimonio titulado “Desalojar y evitar presencia de ambulantes” (Jiménez, 2021, pp. 72-73) en el que se ve a los agentes de la municipalidad de Lima, la Policía Nacional y los miembros del Ejército peruano armados, con perros adiestrados y, en algunos casos, montados a caballo, golpeando y quitándoles la mercadería a los que vendían en la calle (figura 3). Los ambulantes eran mujeres, niños, algunos jóvenes. Si bien el gobierno había decretado una cuarentena para evitar el contagio en lugares públicos, los más pobres estaban desesperados porque necesitan conseguir dinero para sobrevivir. De este modo, está claro que lo que hizo el gobierno —a través de sus representantes— fue sancionar, castigar con violencia física, en vez de proponer alternativas efectivas y reales para quienes no podían “quedarse en casa”, como pedía el Estado.

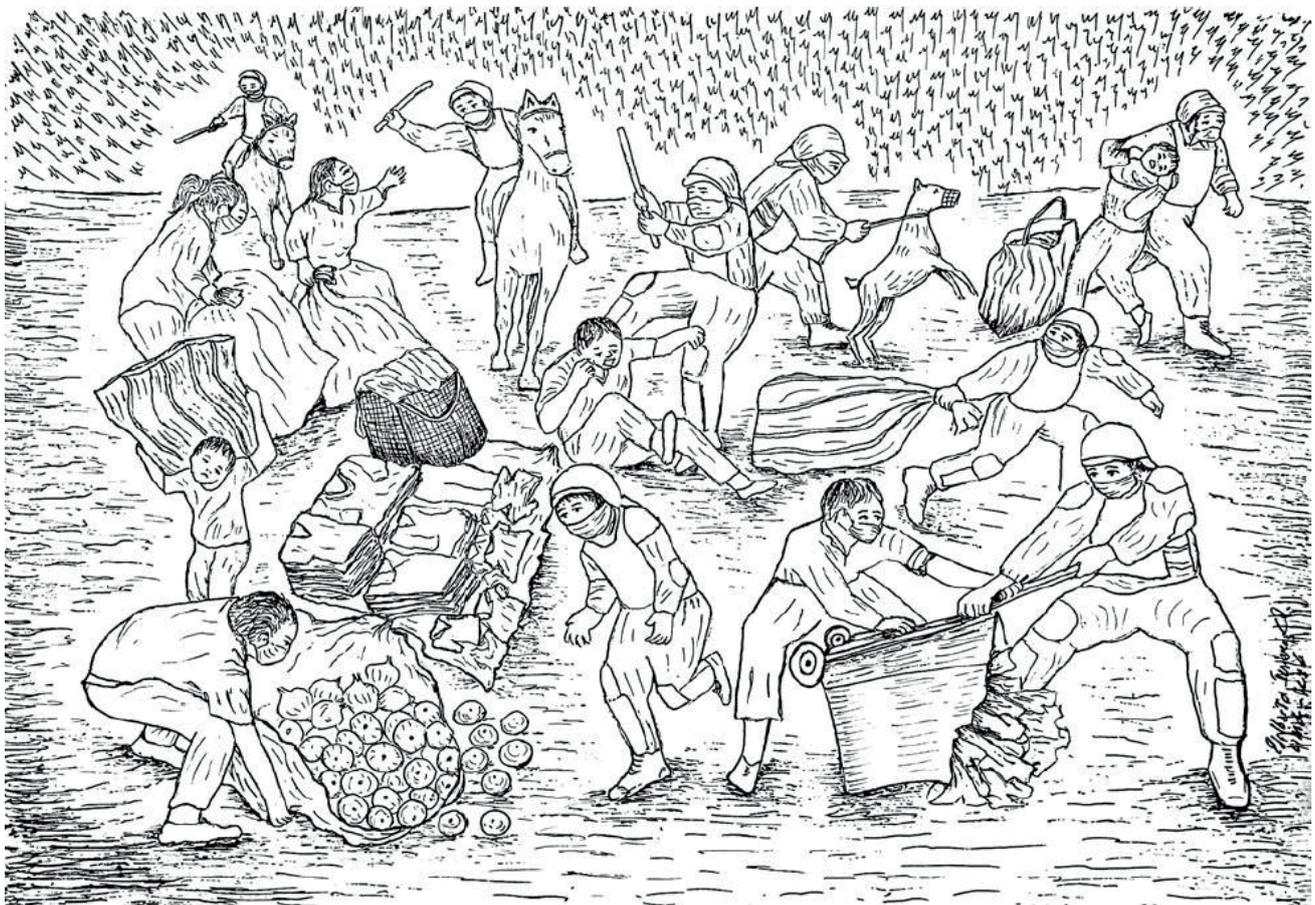


Figura 3. “Desalojar y evitar presencia de ambulantes” (Jiménez, 2021, p. 73).



Figura 4. “Políticos hacen aprovechamiento de la pandemia” (Jiménez, 2021, p. 67).

El segundo tipo de violencia que conceptualiza Žižek, y que identificamos en el libro, es la objetiva. Esta se entiende como una estructural, sistémica, como aquella que funciona sutil y naturalizadamente. En realidad, esta es la que más abunda en las *crónicas* de Edilberto Jiménez. Un ejemplo lo encontramos en el dibujo titulado “Políticos hacen aprovechamiento de la pandemia” (Jiménez, 2021, pp. 66-67) en el que aparecen algunos congresistas oportunistas entregando donaciones para los más vulnerables (figura 4). Esta acción no solo es ilegal, sino que visibiliza que dichos políticos no tienen un interés legítimo en generar una sociedad con acceso igualitario a los bienes y servicios, sino que esperan mantener la cultura de la dominación y dependencia. Aquella en la que un derecho legítimo se ve reemplazado por una “ayuda”.

Este tipo de violencia se reitera en el dibujo titulado “Aprendo en casa” (Jiménez, 2021, pp. 54-55), título que alude al programa educacional estatal que se transmitió por señal abierta en el Perú. Jiménez ilustra el momento en el que los niños más pobres, que no tienen televisión ni radio, menos aún electricidad, se ven imposibilitados de acceder a las clases virtuales o, incluso, al famoso programa estatal de educación a distancia. El testimonio que acompaña al dibujo es el de una maestra que se siente frustrada porque ve que sus alumnos no cuentan con ningún implemento y que el Estado no les hace llegar las *tablets* prometidas. Esto es paradójico puesto que si

bien la educación es un derecho, un bien común, la pandemia subraya que en realidad es un lujo al que pocos tienen acceso. Lo mismo con el acceso a la atención médica: Jiménez muestra en los dibujos titulados “El espacio donde nos atendían solo era una carpa” (Jiménez, 2021, pp. 130-131) y “La escasez de oxígeno medicinal” (Jiménez, 2021, pp. 132-133). El primero muestra cómo muchos enfermos eran atendidos en carpas afuera de los hospitales y el segundo, el desproporcionado precio de 6000 soles (1500 euros aprox.) por un balón de oxígeno medicinal. Se ven personas muriendo mientras hacen cola para poder rogar por un balón con oxígeno, y al mismo tiempo, se ve a los comercializadores aprovechándose inhumanamente de esta desesperación de los enfermos. De este mismo modo abusan las clínicas para atender a los pacientes con COVID.

El dibujo “Primero es la plata, después la vida” (Jiménez, 2021, pp. 134-135) muestra cómo estas instituciones privadas pedían una garantía de 100 000 soles, y por día la familia del enfermo podía llegar a pagar hasta 10 000 soles (figura 5). Cifras desorbitantes teniendo en cuenta la situación de crisis sanitaria por la que se estaba atravesando. El dibujo que ilustra este testimonio es claro; es sorprendente el primer plano: aparece un billete de 200 soles con la figura de Santa Rosa de Lima llorando. Este billete cubre la farmacia que está frente a la clínica. En esta hay un

hombre que se apoya en una pila infinita de billetes de cien dólares, y frente a él hay cuatro personas suplicando ayuda. Dos de ellos están en el piso. La santa del billete llora mientras mira esta escena, impotente, resignada a significar un número mientras los agónicos contagiados ruegan por sobrevivir. Todos estos dibujos muestran una violencia objetiva ya que parte de una biopolítica (Foucault, 2015; Giorgi y Rodríguez, 2007) en la que el Estado, el ente que debería garantizar justicia, no mata directamente, con armas, sino que deja morir. Es decir, fomenta las condiciones para que mueran los más vulnerables.

5.2. Segundo movimiento: estrategias de resistencia ciudadana

Victor Vich ha sostenido que “para transformar la sociedad, es necesario cambiar la forma que tenemos de mirarla” (2021b, p. 25). De la mano de esta idea, sostenemos que en los dibujos de Edilberto Jiménez accedemos no solo a una denuncia de las violencias señaladas anteriormente, sino, y sobre todo, también se visibiliza un cambio de perspectiva frente a ellas. Digámoslo de otro modo: en los dibujos, además de visibilizar denuncias, también se muestran nuevas for-

mas de imaginar la sociedad de un modo más justo proyectando solidaridad, unión, entre todos. Unos ejemplos pueden ayudarnos a desarrollar mejor esta idea. En el dibujo titulado “No pueden trabajar, pero llevan alegrías” (Jiménez 2021, pp. 170-171) —figura 6— el testimonio adjunto, que por su relevancia lo copiamos enteramente, señala lo siguiente:

No pueden trabajar por la pandemia, pero recorren calles, avenidas, mercados y plazas. Llevan alegrías tocando sus instrumentos musicales, como el bombo, tarola, platillo, saxo, clarinete, trombón, solo para pedir colaboración o una propina (dinero, alimentos). Para la gente, es un momento de alegría, y así sale de su estrés. Aplauden y piden que les toquen o canten sus canciones favoritas. A veces, se olvidan del coronavirus y se ponen a bailar. Por mi casa han pasado varias veces, nos da mucha alegría, y les aplaudimos desde nuestra ventana (Danika A. Palomino, química farmacéutica, julio, 2020).

En la ilustración queda claro que estamos en un lugar de extrema pobreza: las casas no están hechas de material noble, los techos son de calamina, no hay asfalto en la veredas sino solo tierra, las personas están vestidas con ropa remendada y sobre algu-



Figura 5. “Primero es la plata, después la vida” (Jiménez, 2021, p. 135).

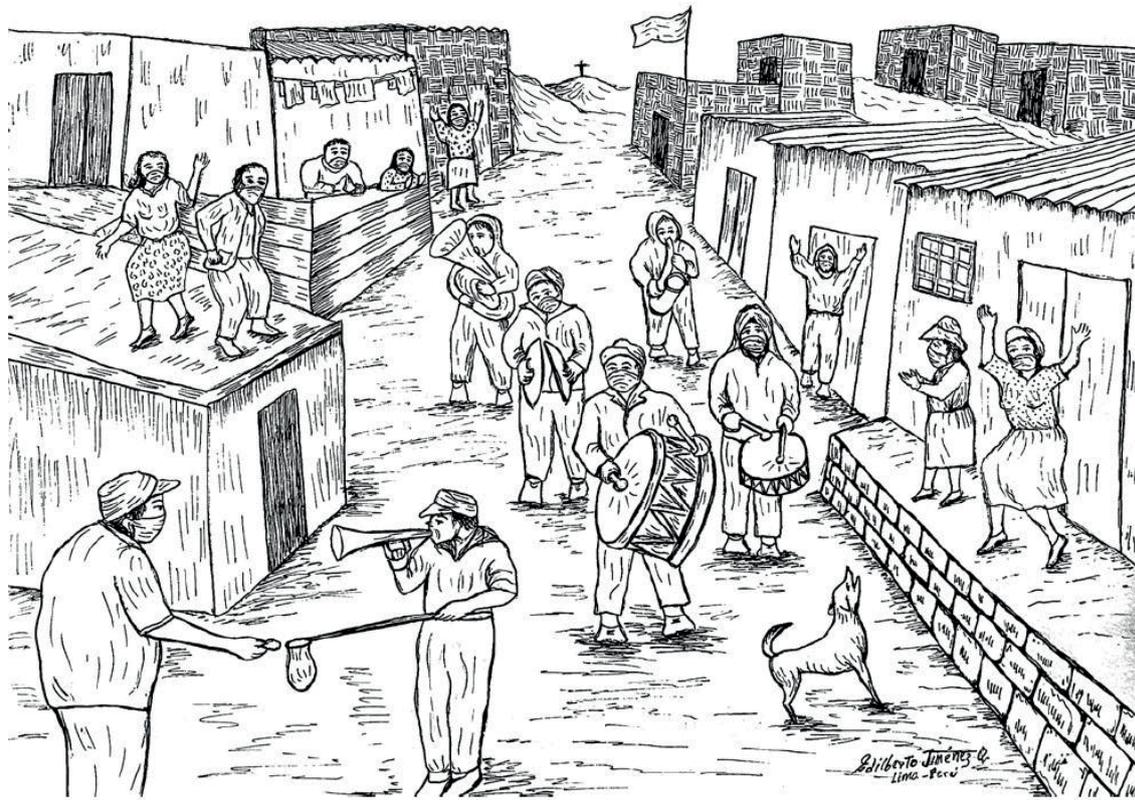


Figura 6. “No pueden trabajar, pero llevan alegrías” (Jiménez, 2021, p. 171).

no de los techos una flameante bandera blanca. Esta es una señal de auxilio que grita por víveres, agua, alguna moneda o medicamentos. En medio de esta dolorosa realidad aparece un grupo de hombres que llevan alegría y música, y generan una nueva forma de re-conocerse como sujetos parte de una comunidad. La música y el baile funcionan como prácticas simbólicas de resistencia con la que los enfermos y abandonados por el Estado “a veces se olvidan del coronavirus y se ponen a bailar”, como señala Danika en el testimonio citado.

El segundo dibujo y testimonio relevante para mostrar el reverso de la exclusión del Estado es el titulado “Para salvar el hambre” (Jiménez, 2021, pp. 196-197). Citamos el testimonio de Jiménez:

Su apoyo, por favor, no tenemos para comer, es la voz de muchos que caminan y caminan por calles vacías y frías, a veces acompañados por el calor solar, en busca de una caridad. Ocasionalmente personas de buena voluntad, para apoyarlos, colocan letreros en la pared de sus casas: “Se da un plato de comida al que realmente lo necesite de 1 pm a 2 pm. Toque el timbre”. Es una solidaridad humana para salvar el hambre. (Énfasis nuestro)

Nuevamente, frente a la desigualdad encontramos otra práctica simbólica para generar una comunidad con individuos más iguales. En el dibujo vemos una línea formada por siete personas, incluido un niño; junto a ellos, un perro aullando de hambre. La precariedad se aprecia en sus ropas, en sus gestos, en los brazos que parecen gritar estirándose hacia el cielo. Y sobre ellos, alguien con una cuerda les alcanza una caja con los platos de comida. Esta escena parece reemplazar la narración bíblica en la que Jehová da maná a los hambrientos del desierto, y es más bien la justicia humana, la restauratoria, la que a través de la solidaridad devuelve la vida a los sujetos.

Un tercer dibujo que demuestra cómo la propuesta de Jiménez deja ver una reposición de ciudadanía y de justicia restaurativa es el que se titula “Ollas comunes” (Jiménez, 2021, pp. 98-99). Este dibujo y su testimonio son poderosos y altamente simbólicos. Observamos, nuevamente, un lugar de pobreza extrema: la bandera blanca junto a la bandera del Perú, piso de tierra, mujeres y hombres con ropa remendada, casas de material endeble con techos de calamina que escalan hasta el tope de los cerros. En este paraje encontramos tres ollas grandes apoyadas en madera y calentadas por las brasas. Detrás de estas

ollas están dos mujeres y una niña cocinando y repartiéndose una sopa. Frente a ellas hay una extensa cola de mujeres y hombres esperando con un plato para poder compartir de la generosidad dada por ellas. Al lado de la cola, un padre ha recibido una ración y se la da a su pequeña hija en la boca (figura 7). Esta escena muestra un acceso igualitario a la comida en la que los más necesitados pueden pagar lo mínimo, centavos, como una forma simbólica de agradecer y de mantener en funcionamiento las ollas comunitarias. Así las cosas, aunque las ollas populares han existido en el Perú desde siempre, en la pandemia se han convertido en un pilar vital para las poblaciones más vulnerables de las barriadas, reafirmando con su sola existencia que si ninguna institución hizo algo efectivo para ayudarlas, serían ellas mismas las que se ayudarían. Ellas, sobre todo las madres que cocinan y que recaudan algo de dinero y piden donaciones en las calles, proponen otra forma de imaginar la comunidad. Un fragmento del testimonio de esta ilustración señala lo siguiente:

Los adultos todavía pueden aguantar el hambre, pero los niños no pueden; lloran y necesitan su comida. Expresan las señoras que lo difícil es conseguir el apoyo para seguir preparando las comidas y estos meses han colocado su bandera blanca y la bandera peruana, como símbolo de que necesitan ayuda urgente.

Finalmente, la danza y el canto, como generador de una posibilidad de imaginar la nación, las encontramos en otro dibujo y testimonio recogido por Jiménez. Nos referimos al titulado “Llaqtamaqta” (Jiménez, 2021, pp. 144-147). El *llaqtamaqta* es un tipo de huayno original de Chungui y antes del conflicto armado interno era utilizado sobre todo para hablar de temas amorosos. Un punto interesante que señala Jiménez, en una entrevista que le realizamos¹¹, es que durante el conflicto armado el *llaqtamaqta* se convirtió casi en un himno de resistencia ya que era un canto que los chinguinos entonaban para alegrarse y para, a partir de ello, soportar la crudeza de la guerra que libraban. Asimismo, el autor nos señala que todos los testimonios de este libro fueron obtenidos originalmente en castellano, contando únicamente con dos excepciones: una de ellas es la del *llaqtamaqta*, pues Jiménez la escuchó en quechua, recibió la letra y la tradujo al castellano para el libro. Ahora bien, es sabido que luego del conflicto armado interno los temas sobre los que versó se ampliaron y consolidaron en temáticas sociales. Según La Rosa, Quispe y Ventura (2017) con este huayno:

[...] los residentes construyen relaciones consigo mismos y con su contexto permitiendo una cohesión afectiva. Es decir, la práctica del *llaqtamaqta*, como expresión de la sensibilidad y la



Figura 7. “Ollas comunes” (Jiménez, 2021, p. 99).

emoción, es un medio para recordar, compartir y transmitir vivencias de las historias de vida en el lugar de origen. (p. 23)

En el caso que nos ocupa, Jiménez retoma un *llaqtamaqta* que habla del coronavirus (2021, pp. 145-146). Él viaja al pueblo de Chungui y encuentra que un grupo musical llamado Los Qantus había hecho una composición titulada “Virus unquy” (enfermedad del virus). Citamos algunas estrofas significativas:

<i>Apurunachu kawsa karqa</i> sante,	Oh, habrá sido el rico el causante,
<i>Imaraq kawsa kallarqa,</i> <i>wakcha runalla waqallanampaq</i> dan llorar	qué habrá sido el causante, para que solo los pobres puedan llorar
<i>wakcha runalla wañullanampaq</i> dan morir.	para que solo los pobres puedan morir.

<i>Estado de emergencia niwachkanquik</i> estás diciendo	“Estado de emergencia”, me estás diciendo
<i>Quédate en casa niwachkanquik</i> diciendo	“Quédate en casa”, me estás diciendo
<i>Aprendo en casa niwachkanquik</i> diciendo	“Aprendo en casa”, me estás diciendo
<i>Mana pinsariq presidente.</i>	No sabes pensar, Presidente

<i>Qullquispalla kaspaycha</i> <i>Apu runalla kaspaycha</i> <i>Wasichallaypipas tiyakuyman</i> <i>Mana sonquyuq presidente</i>	Si tuviera dinero, Si fuera una persona rica, estaría sentada en mi casita no tienes corazón, Presidente.
---	--

Un detalle visual que complementa y ayuda a entender la calidad disruptiva de este canto son las flores que están alrededor de los changuinos que bailan y tocan esta canción (figura 8). Las flores rodean la escena e incluso, de alguna manera, contienen, como un marco, este ritual al que no logra entrar la COVID. Este, representado por su propia forma microscópica, se queda en una esquina, casi como vigilando a los cantantes protegidos por las flores. No deja de ser interesante también que detrás de ellos esté la virgen del Rosario, patrona de Chungui, a quienes ellos se encomiendan en la canción. Con todo esto, lo destabilizador no es únicamente la letra del *llaqtamaqta*, dirigida directamente al presidente que es definido por negaciones (“no sabes pensar”, “no tienes corazón”), sino que es la concordancia entre el reclamo, la voz, y la imagería visual que usa Jiménez.

6. Reflexiones finales

A lo largo de este ensayo hemos querido subrayar que *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú*, de Edilberto Jiménez, es un importante aporte para los estudios sobre las violencias en la pandemia, el rol de las memorias de las imágenes, así como también sobre el poder y sus representaciones y efectos. En esa línea, las imágenes analizadas en este trabajo son solo una mínima selección, puesto que los cien testimonios gráficos en su totalidad proponen una gran variedad de temas que dejan campo abierto para futuras investigaciones.



Figura 8. “Llaqtamaqta” (Jiménez, 2021, p. 147).

Con todo lo dicho, este libro también propone recordar la pandemia desde las experiencias de los más vulnerables y Jiménez transforma las cifras, las noticias de los diarios, en testimonios vivos que aparecen con nombres propios. Es decir, les devuelve una ciudadanía negada, una identidad, a los que siguen luchando por su vida y a quienes han fallecido víctimas del virus y no han tenido la posibilidad de tener un entierro o un ataúd con su nombre. Además, también le da una forma visual al miedo y a los efectos que este puede causar para, a la vez, poderlo encarar de forma activa y, finalmente, descubrir una nueva forma de ser personas en comunidad y reciprocidad.

En ese sentido, si nos preguntamos: “¿Cuántas veces se puede violentar a una misma víctima?” (De Vivanco, 2021, p. 162) este libro responde buscando el anverso de la pregunta: se puede detener la violencia hacia la víctima re-pensándola, negándonos a su olvido, dejando su historia narrada y, además, trascendiendo la circunstancia para abrir nuevas posibilidades. En dicha línea podemos sostener que este material produce también verdades, en el sentido que Badiou (2012) explica, ya que *Nuevo coronavirus y buen gobierno* permite ver un proceso en el que se activa la posibilidad de una nueva comunidad en la que existe la igualdad, la justicia, y nuevas ideas de sobrevivencia a partir de la iniciativa civil. Así, este libro además de cortar la distancia emocional hacia las víctimas más vulnerables, y quizás más desconocidas en el Perú, también permite que el lector piense distinto. Con “pensar distinto” nos referimos a la posibilidad de imaginar una nación más igualitaria, pero a su vez, siguiendo a Didi-Huberman (2017), al hecho de que hay una dialéctica entre nosotros (los sujetos que observamos) y lo observado (el objeto, la pieza de arte). Es decir que lo que vemos también nos mira, de tal modo que el sujeto observador obtie-

ne una “visibilidad perceptual” (Didi-Huberman, 2017, p. 149) singular, extraña, transformada, ya que permite que el sujeto que mira cambie su perspectiva de lo visto y articule otra forma de verlo.

A esta dialéctica en la que el observador y la obra se comunican, Vich le ha dado una connotación ética. En sus palabras:

Si al mirar el sujeto termina siendo mirado por aquello que ha visto, una nueva posición ética bien podría surgir de este circuito. Desde aquí, el mirar se entiende entonces como una invitación a narrar de manera diferente y a comenzar a actuar con nuevos presupuestos. (Vich, 2015, p. 99)

Consideramos que esta perspectiva es útil en tanto los dibujos de Edilberto Jiménez afectan la mirada. Estos, junto al texto que les acompaña, no solo nos dicen “lo que pasó”, es decir, no solo nos informan, sino que nos dicen “cómo se sintió aquello que pasó” (White, 2010, p. 206). De ese modo, su impacto es doble: por un lado, este libro permite que re-entendamos la complejidad de la pandemia en una sociedad altamente fragmentada, racializada y jerarquizada como la peruana. Y, por otro lado, además de contribuir como archivo, y en ello como configurador de memoria (histórica, política, emotiva de la pandemia), también visibiliza un lugar de batalla, un espacio que irrumpe, desordena y conmueve: el de la solidaridad, creatividad y resistencia de los más afectados.

Agradecimientos

Andrea Cabel agradece a la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por el apoyo que le brindaron para realización de este trabajo de investigación a través del incentivo UPC-EXPOST-2022-1.

Notas

- 1 Acerca de los reconocimientos de este trabajo: aun siendo fruto de la colaboración de los dos autores (investigación bibliográfica, escritura y revisión), para cuestiones meramente formales hay que atribuir a Andrea Cabel el párrafo 3 y 4 de la introducción, el acápite número 2 “Edilberto Jiménez y sus retratos del *Nuevo coronavirus y buen gobierno* en la pandemia peruana”, el acápite número 5 “Repolitización de

- la mirada y una (posible) justicia restaurativa”, las conclusiones y la revisión final del texto. Asimismo, hay que adjudicar a Stefano Pau la introducción, el acápite 3 “La memoria a través de imágenes y palabras en el contexto peruano”, el número 4 “Las diversas caras del virus” y la revisión final del texto.
- 2 Las consideraciones éticas que tuvimos en este artículo son las siguientes: el entrevistado, Edilberto Jiménez, fue informado sobre la naturaleza de este estudio con antelación y dio su consentimiento verbal para que sus palabras sean grabadas y transcritas en este artículo. Aunque para este estudio citamos fragmentos únicamente de dos entrevistas, se realizaron cuatro y todas fueron grabadas y realizadas por vía telefónica.
 - 3 Chungui es un término quechua que significa “oreja de perro”. La palabra denomina un distrito de Ayacucho que se encuentra a una altitud de 4800 msnm, y en el que viven aproximadamente 11 comunidades campesinas, con un total de 42 centros poblados (Jiménez, 2009, pp. 75-76).
 - 4 Diversos medios internacionales cubrieron estos tres días de manifestaciones. El diario *El País*, a través de su corresponsal peruana Jacqueline Fowks, fue uno de ellos e informó detalladamente lo sucedido en dichos días de convulsión social. <https://elpais.com/internacional/2020-11-11/peru-vive-el-tercer-dia-de-protestas-contra-el-gobierno-interino-y-la-concentracion-de-poderes.html>
 - 5 Cabe recordar que la obra es una carta-crónica dirigida al rey de España Felipe III.
 - 6 A pesar de rendirle explícitamente homenaje a Guaman Poma, la mayoría de las ilustraciones de Cutipa carece de ese afán polémico y denunciatorio que el ilustre antecedente —aún de forma disimulada— tenía. La página se puede consultar en: <https://www.facebook.com/Neo-cronicas-290503098281011/>
 - 7 Comunicación telefónica con el autor, 10/02/2022.
 - 8 *Ibíd.*
 - 9 Cabe mencionar que, en la obra, aparecen más referencias al período del conflicto armado interno, como la vuelta del “Toque de queda” (Jiménez, 2021, pp. 24-25) y de los comités de defensa en las comunidades andinas (Jiménez, 2021, pp. 86-87).
 - 10 Se entiende “justicia restaurativa” como “toda acción orientada principalmente a hacer justicia a través de la restauración o reparación del Daño causado por el delito” (Bazemore y Walgrave citados en Blanco y otros, 2004, p. 11).
 - 11 Edilberto Jiménez nos señala en otra conversación telefónica (11/02/2022) que fueron solo dos testimonios originalmente recopilados en quechua. El primero es el *Ilaqtamaqta* que, como aparece en el libro, fue escrito por la docente Ana María Huaraca. Jiménez coloca la canción escrita por Huaraca en quechua al lado de su traducción al castellano. El segundo testimonio originalmente recogido en quechua se titula “Mi primo dice se bañó su cuerpo con la orina o pichi madurada, luego se la tomó” (2021, pp. 220-221). Este pertenece a Teófilo Fernández Ataupilco, licenciado en enfermería, y Jiménez lo obtuvo en octubre de 2020. A diferencia del *Ilaqtamaqta*, este testimonio aparece únicamente en castellano.

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1991). *Guaman Poma. Literatura de resistencia en el Perú colonial*. Siglo XXI.
- Appadurai, A. (2015). *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. Fondo de Cultura Económica.
- Arguedas, J. M. (1989 [1976]). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Arca.
- Badiou, A. (2012). *El despertar de la historia*. Nueva Visión.
- Blanco, R., Díaz A., Heskia J. y Rojas, H. (2004). Justicia restaurativa: marco teórico, experiencias comparadas y propuestas de política pública. *Colección de Inversiones Jurídicas*, 6, 3-91.
- Cabel García, A. (2018). Una lectura sobre la belleza y la ironía en dos retablos de Edilberto Jiménez y “Un retablo para el LUM”. *+MEMORIA(S)*, 2, 111-139. <https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/memorias/article/view/25>

- Callender, B., Obuobi, S., Czerwiec, M. K. y Williams, I. (2020). COVID-19, Comics, and the Visual Culture of Contagion. *The Lancet*, 396(10257), 1061-1063. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(20\)32084-5](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)32084-5)
- Campuzano, B. (2020). Testimonios y retablos: cajas migrantes, urgencia narrativa y espacio andino. Una lectura de *Chungui. Violencia y trazos de memoria* de Edilberto Jiménez. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 12(12), 71-87. <https://doi.org/10.34096/zama.a12.n12.9616>
- Canessa, A. (2008). Alteridad y maldad en los Andes meridionales: el caso del kharisiri. En Gareis, I. (Ed.), *Entidades maléficas y conceptos del mal en las religiones latinoamericanas* (pp. 101-118). Shaker Verlag.
- Cairati, E. (2013). Las historias ilustrativas de la violencia de Edilberto Jiménez: narrativa, testimonio y memoria. *Confluente*, 5(1), 158-175. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/3762>
- De Vivanco, L. (2021). *Dispares. Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2020)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Degregori, C. I. (2009). Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno. En Jiménez Quispe, E., *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (pp. 18-35). Instituto de Estudios Peruanos, Comisión de Derechos Humanos, DED.
- Det, M. (2011). *Novísima corónica y mal gobierno*. Contracultura.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Espinosa, Ó., Fabiano, E. y Tello, L. (2021). La radio indígena ante la pandemia de la Covid-19 en la Amazonía peruana. El caso de Radio Ucamara (Nauta, Loreto, Perú). *América Crítica*, 5(1), 33-45. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/4933>
- Foucault, M. (2015). *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*. Feltrinelli.
- Gestión. (2021, 1 de noviembre). Perú, el país más golpeado por el COVID, busca dejar atrás la pesadilla. <https://gestion.pe/peru/peru-el-pais-mas-golpeado-por-el-covid-busca-dejar-atras-la-pesadilla-noticia/>
- Gilman, S. L. (1988). *Disease and representation. Images of illness from madness to AIDS*. Cornell University Press.
- Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.). (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.
- Golte, J. y Pajuelo, R. (Eds.). (2012). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Instituto de Estudios Peruanos.
- González Cabeza, I. (2018). La patografía gráfica en España: un género emergente más allá de Arrugas. En Abello, A., Arciello, D. y Fernández, S. (Eds.), *La escritura y su órbita. Nuevos horizontes de la crítica literaria hispánica* (pp. 293-305). Publicaciones Universidad de León.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho.
- Jiménez, E. (2009 [2005]). *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Instituto de Estudios Peruanos, Comisión de Derechos Humanos, DED.
- Jiménez, E. (2021). *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, Embajada de España en el Perú.
- La Rosa, S., Quispe, M. y Ventura, M. (2017). *Llaqta maqta, manifestación cultural y sentido de comunidad de residentes chunquinos en Ayacucho* [Tesis para optar para el grado de Magister en Psicología Comunitaria]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12053>
- Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella*. Casas de las Américas.
- López-Baralt, M. (2017). "Escribirlo es llorar": la crónica visual de Felipe Guaman Poma de Ayala. En Chang-Rodríguez, R. y García-Bedoya, C., *Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 2 (pp. 405-438). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Michaud, C. (Ed.). (2015). *Escritura e imagen en hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

- MINSA-Ministerio de Salud. (2022). Sala situacional COVID-19 Perú. https://covid19.minsa.gob.pe/sala_situacional.asp
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. The University of Chicago Press.
- Panofsky, E. (2009). *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Einaudi.
- Pau, S. (2019). La ciudad de Lima en las historietas de Miguel Det. *Mitologías hoy*, 20, 79-94. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.649>
- Pau, S. (2021). Historieta y memoria del conflicto armado interno en Perú. *Antares. Letras e humanidades*, 13(31), 288-321. <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v13.n31.11>
- Saji, S., Venkatesan, S. y Callender, B. (2021). Comics in the Time of a Pan(dem)ic: COVID-19, Graphic Medicine, and Metaphors. *Perspectives in Biology and Medicine*, 64(1), 136-154. <http://doi.org/10.1353/pbm.2021.0010>
- Segre, C. (1979). *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*. Einaudi.
- Sontag, S. (1991). *Illness as Metaphor: Aids and Its Metaphors*. Penguin.
- Sorice, M. y Antonucci, S. (2021). Drawing the Virus. The Representation of COVID-19 in Italian Comics. *The Polish Journal of Aesthetics*, 61(2), 131-143. <http://doi.org/10.19205/61.21.8>
- Ulfe, M. E. (2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vergara, A. C. (2009). La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción. En Jiménez Quispe, E., *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (pp. 36-67). Instituto de Estudios Peruanos, Comisión de Derechos Humanos, DED.
- Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Vich, V. (2021a). Prólogo. Dibujar la pandemia, mostrar la desigualdad. En Jiménez Quispe, E., *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú* (pp. 8-13). Instituto de Estudios Peruanos, Embajada de España en el Perú.
- Vich, V. (2021b). *Políticas culturales y ciudadanía. Estrategias simbólicas para tomar las calles*. Instituto de Estudios Peruanos, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo libros.
- Williams, I. (2015). Comics and the iconography of illness". En Czerwiec, M. K., Williams, I., Merrill Squier, S., Green, M. J., Myers, K. R. y Smith, S. T., *Graphic Medicine Manifesto* (pp. 115-142). Pennsylvania State University Press.
- Žižek, S. (2009 [2007]). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.