

ISSN: 2523-112X

REVISTA ACADÉMICA DEL LUGAR DE LA MEMORIA,

LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

+ MEMO RIA(S)

Número 2 / 2018



PERÚ

Ministerio de Cultura

LUM

LUGAR DE LA MEMORIA
LA TOLERANCIA
Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

ISSN: 2523-112X

REVISTA ACADÉMICA DEL LUGAR DE LA MEMORIA,

+ MEMO RIA(S)

LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL

Número 2 / 2018





PERÚ

Ministerio de Cultura

Francisco Enrique Hugo Petrozzi Franco
Ministro de Cultura

María Elena Córdova Burga
Viceministra de Patrimonio Cultural
e Industrias Culturales

Claudia María Pereyra Iturry
Directora de la Dirección General de Museos

+MEMORIA(S)

Revista Académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social

Setiembre de 2019

© Ministerio de Cultura
Av. Javier Prado Este 2465, San Borja - Lima, Perú
Teléfono: 618-9393
www.cultura.gob.pe

© Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social - LUM
Bajada San Martín 151, Miraflores
Teléfono: (+511) 719-2065
lugardelamemoria@cultura.gob.pe
www.lum.cultura.pe

Fotografía de carátula: arpillera elaborada de forma colectiva
en el taller “Una arpillera para el LUM” en el año 2018.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-01573
ISSN: 2523-112X



Manuel Burga Díaz
Director del Lugar de la Memoria,
la Tolerancia y la Inclusión Social

Centro de Documentación
e Investigación del LUM
Coordinación de edición

Julio Abanto
María Elena Príncipe
Mauricio Zavaleta
Equipo editorial

Stefano Corzo
Cuidado de edición

Manuel Espinoza
Diseño y diagramación

COMITÉ EDITORIAL

Félix Reátegui
Pontificia Universidad Católica del Perú

Eduardo Gonzalez
Pontificia Universidad Católica del Perú

Claudia Rosas
Pontificia Universidad Católica del Perú

Natalia Sobrevilla
University of Kent

Charles Walker
Universidad de Davis, California



Fotografía tomada del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (2017).

DEDICATORIA

El segundo número de
*+MEMORIA(S). Revista Académica
del Lugar de la Memoria, la
Tolerancia y la Inclusión Social*
está dedicado a la memoria de la
comunidad de Soras, Ayacucho.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
EDITORIAL	14
PERIODO DE VIOLENCIA Y POSCONFLICTO	20
• Esteban Valle-Riestra Padró	21
<i>De la guerra a la amnistía. MOVAREDEF y la reaparición de Sendero Luminoso: 1992-2012.</i>	
• Ruth Borja Santa Cruz	49
<i>Búsqueda y restitución de archivos indígenas: experiencia del trabajo con los archivos de la Confederación Campesina del Perú.</i>	
• Angie Paola Ariza Porras	69
<i>Pensándonos entre viñetas: puentes entre el pasado y el presente creados en las historietas de la juventud peruana.</i>	
• Greis Cifuentes Tarquino	89
<i>Construcción de paz a través de las artes y la cultura en el caso de Colombia.</i>	
ESTUDIOS SOBRE MEMORIA	110
• Andrea Cabel García	111
<i>Estrategias de empoderamiento en dos retablos de Edilberto Jiménez y en "Un retablo para el LUM".</i>	
• Rosela Millones Cabrera	141
<i>Recordar en palabras: la construcción del discurso de periodos de violencia política.</i>	
• Carmen Rosa Cardoza	161
<i>Memorias urgentes de los desaparecidos en el Perú.</i>	

ARTE Y MEMORIA	198
• Elizabeth Sotelo	199
<i>Avenida Larco (2017). Lo (no) político de Rancière en el rock subterráneo y la cumbia de los 80s-90s</i>	
• Javier Alfonso Ormeño Castro	219
<i>Representando justicia: el teatro como medio para alcanzar la justicia transicional.</i>	
• Edgar David Navarrete Corvera	239
<i>Normalización y vigencia de la violencia contra la mujer: Una lectura crítica al discurso de los personajes militares de Alonso Cueto.</i>	
RESEÑAS	262
• Fernando Nureña Cruz	263
<i>Greene, Shane. Pank y revolución: siete interpretaciones de la realidad subterránea. Lima: Pesopluma, 340 páginas. 2017.</i>	
• Renzo Aroni Sulca	268
<i>Allier, Eugenia y Emilio Crenzel (Coords.). Las luchas por la memoria en América Latina: Historia reciente y violencia política. México: Bonilla Artigas Editores y Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 428 pp.</i>	
SOBRE LOS AUTORES	272
DIRECTRICES PARA AUTORES	276

PRESENTACIÓN

+MEMORIA(S) es la revista académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) del Perú. Ha sido concebida como un espacio discursivo dedicado a difundir investigaciones sobre memoria y derechos humanos en el Perú y América Latina. Se trata de una revista anual cuyo primer número fue publicado en el 2018.

Los artículos y reseñas originales presentados en **+MEMORIA(S)** son de responsabilidad exclusiva de los autores y no reflejan necesariamente la opinión del LUM.

**Lugar de la Memoria,
la Tolerancia y la Inclusión Social**

YUYA JAY





EDITORIAL

El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), como espacio de memoria nacional sobre los hechos de violencia sucedidos durante el periodo 1980-2000, es un lugar de encuentro de las diversas memorias. En cumplimiento de su misión, el LUM reconoce la necesidad de impulsar mecanismos que fomenten el diálogo entre académicos que producen investigaciones sobre el periodo de violencia, entre otros instrumentos que permitan conocer con mayor profundidad los hechos ocurridos. La investigación académica, desde diferentes perspectivas disciplinarias, permite acercarnos a la complejidad del proceso que atravesó nuestro país en las décadas de 1980 y 1990.

+MEMORIA(S), la revista académica del Lugar de la Memoria, es un esfuerzo por promover la investigación y difundir los trabajos de especialistas de diversa trayectoria. Esta edición contiene tres secciones para artículos y una sección para reseñas. El primer apartado *Periodo de violencia y pos-conflicto* está compuesto por cuatro artículos. El primer trabajo pertenece a Esteban Valle-Riestra, quien realiza un seguimiento a las trayectorias y los virajes ideológicos de Sendero Luminoso y su expresión más reciente: el MOVAREDEF. El autor concluye que tanto el MOVAREDEF como Sendero Luminoso son dos etapas de un mismo proceso, una misma organización que se ha transformado durante las últimas dos décadas, cambiando de prácticas y de discursos.

Por su parte, Ruth Borja Santa Cruz aborda la experiencia de recuperación de los archivos de

la Confederación Campesina del Perú (CCP). La autora nos muestra la importancia que tienen estos documentos como fuentes para reconstruir la historia del Perú contemporáneo y presenta los archivos como testimonios de los campesinos y comunidades que acudieron a la CCP en busca de ayuda ante los atropellos que venían sufriendo en el marco del proceso de violencia. Borja desarrolla una breve historia de la CCP, describe los pasos para el rescate y conservación de su documentación y las diversas actividades de puesta en valor que se desarrollaron entre los años 2008 y 2017.

En el tercer artículo, Angie Ariza analiza las historietas como un vehículo de transmisión de memorias y exposición de experiencias sobre el periodo de violencia de los estudiantes que participaron en el Concurso Nacional de Historietas sobre Derechos Humanos, realizado por la Comisión Multisectorial de Alto Nivel para la Paz, la Reparación Colectiva y la Reconciliación Nacional (CMAN) en los últimos años. Ariza identifica la existencia de discursos inmersos en cada línea argumental de las historietas y una de las interrogantes que se desprende de su análisis es: ¿cómo se forma, trasmite y reformula la memoria en los más jóvenes? Asimismo, se enfatiza el papel de mostrar a las siguientes generaciones las repercusiones del proceso de violencia, la agenda pública pendiente y las perspectivas hacia el futuro.

A su turno, Greis Cifuentes nos presenta un artículo dedicado al uso del arte y la cultura en la

construcción de la paz en Colombia. Su trabajo está enfocado en identificar y mostrar las actividades de los proyectos estatales e iniciativas sociales que, desde el ámbito de la proyección cultural, contribuyen en la consolidación de la paz. Previamente, se presentan los puntos básicos sobre el conflicto armado colombiano y la respuesta que articula los conceptos de cultura de paz y capital social. Finalmente, se reflexiona sobre la necesidad de brindar sostenibilidad y optimizar la medición de sus resultados de estos proyectos como parte de la gestión pública o comunitaria.

La segunda sección *Estudios sobre memoria* examina el recuerdo y los procesos de memorialización sobre el periodo de violencia. A través del artículo de Andrea Cabel se amplía el horizonte de estudio que integra a la historia y la memoria a través del análisis de dos retablos de Edilberto Jiménez denominados “Mi Ande y su amor profundo” y “Lucía”, y la experiencia que representó “Un retablo para el LUM”, una actividad colectiva que se desarrolló en el Lugar de la Memoria en el año 2018. Cabe precisar que, a lo largo del artículo, la autora dialoga permanentemente con el maestro Jiménez para hacer más precisas sus reflexiones al recoger su voz y sus experiencias en Ayacucho durante las décadas de 1980 y 1990, plasmadas en la obra del artista.

A su vez, Rosela Millones explora las formas cómo se elabora el recuerdo y la construcción de narrativas desde experiencias traumáticas

vividas durante periodos de intensa conflictividad. A través del caso de Tarcila, mujer ayacuchana y víctima de la época de violencia en nuestro país, se utiliza la teoría psicoanalítica para la contextualización y el análisis del discurso de los eventos traumáticos y se centra en la relación establecida con quien escucha el relato. Sostiene que la narración de la experiencia de Tarcila se asemeja a brindar un testimonio mecánico antes que una función catártica y de reparación, es decir, que no ha logrado resignificar lo vivido, sino que se orienta a una permanente repetición de la afectación.

Carmen Rosa Cardoza muestra la situación de la búsqueda de las personas desaparecidas durante el proceso de violencia en el Perú (1980-2000). Para ello, realiza un recorrido en la conformación y la experiencia que adquieren las asociaciones de antropología forense en la resolución de complejos casos de desapariciones alrededor del mundo. Entre estas experiencias resalta el trabajo realizado por el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF). Cardoza sugiere que los lineamientos de investigación forense desarrollados por el EPAF pueden contribuir de manera decidida a la restitución de la memoria de los desaparecidos; devolviéndoles la identidad y su condición de ciudadanos.

En la tercera sección *Arte y memoria* encontramos análisis sobre las representaciones artísticas del periodo de violencia. Elizabeth Sotelo nos presenta la película *Avenida Larco* (2017) como un elemento para el estudio del

proceso de violencia contrastado con el concepto de política propuesto por el filósofo francés Jacques Rancière. Sobre estos criterios, la autora propone un análisis comparativo para establecer la existencia de lo político y lo no político, y los ubica en diversos ejes de la película como el surgimiento del rock subterráneo en el Perú y la fusión del rock-cumbia.

Por otro lado, Javier Ormeño Castro plantea al teatro como un medio para ejercer memoria e impulsar el diálogo en un contexto de justicia transicional. El autor nos introduce en la práctica teatral como un vehículo para canalizar las emociones de los espectadores, una oportunidad para dirigir y generar conciencia desde el observador y no solo desde el actor. De esta manera, el teatro se constituye en una forma de lidiar con el trauma producido por la violencia que vivió nuestro país. Ormeño expone su propia experiencia, la cual complementa con el análisis de diversos casos internacionales y otros nacionales, como el importante trabajo desarrollado por el grupo Yuyachkani.

David Navarrete centra su estudio, mediante el uso del análisis crítico del discurso, en la normalización de la violencia sexual desde los personajes de las obras literarias de Alonso Cueto: *La hora azul*, *La pasajera* y *La viajera del viento*. Navarrete resalta que la violencia sexual es una de las principales afectaciones del periodo de violencia, por lo que requiere una mayor atención en la academia. A través de una perspectiva literaria se examinan a los personajes de Cueto

y los discursos que establecen con relación a actos de violencia sexual. Estos se conectan con tres ejes propuestos por el autor: domesticación, normalización y *gine sacra*.

El presente número culmina con dos reseñas de libros. Fernando Nureña realiza los comentarios al libro *Pank y revolución: siete interpretaciones de la realidad subterránea* de Shane Greene y Renzo Aroni hace lo propio con *Las luchas por la memoria en América Latina: Historia reciente y violencia política* de Eugenia Allier y Emilio Crenzel.

Con la entrega del segundo número de la revista **+MEMORIA(S)** buscamos poner a disposición de los investigadores, estudiantes y de la ciudadanía en general trabajos novedosos y ampliamente diversos, desarrollados desde disciplinas y perspectivas distintas. Artículos como los presentados nos muestran que existen muchos tópicos y perspectivas de análisis por explorar sobre el proceso de violencia que sufrió nuestro país.

Finalmente, queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a los miembros del Comité Editorial, a los árbitros y a los investigadores que colaboraron en este número. La revista **+MEMORIA(S)** espera consolidarse en los siguientes años como una plataforma para la difusión de investigaciones sobre el periodo violencia, memoria y posconflicto; por lo que los invitamos seguir participando en las siguientes convocatorias.

Lugar de la Memoria,
la Tolerancia y la Inclusión Social





I.E.

СРЕДНОУЧЕБНО-ТЕХНИЧЕСКА ШКОЛА

PERIODO DE VIOLENCIA Y POSCONFLICTO

DE LA «GUERRA POPULAR» A LA AMNISTÍA. MOVADEF Y LA REPARACIÓN DE SENDERO LUMINOSO: 1992-2012¹

*From «people's war» to amnesty.
 Movadef and the resurgence of the Shining Path: 1992-2012*

ESTEBAN VALLE-RIESTRA PADRÓ

RESUMEN

El artículo explora la relación entre el Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVADEF) y el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) a través de un análisis de fuentes documentales y entrevistas a líderes del movimiento. En específico, se examinan los cambios introducidos durante el periodo postconflicto en el llamado «pensamiento Gonzalo», la línea ideológica y política que ambas organizaciones obedecen. Se argumenta que en este periodo fueron establecidos planes y estrategias por el PCP-SL orientados a lograr la liberación de sus miembros y defender su memoria del conflicto armado interno. MOVADEF sería el vehículo a través del cual los objetivos establecidos por el «pensamiento Gonzalo» intentan ser alcanzados a través de la participación electoral. El artículo estudia este proceso aplicando una metodología de *process tracing*, con especial atención en las decisiones adoptadas por el PCP-SL y la forma en que éstas se convirtieron en acciones.

Palabras clave: Sendero Luminoso / MOVADEF / conflicto armado interno / pensamiento Gonzalo / Perú.

ABSTRACT

The article explores the links between the Amnesty and Fundamental Rights Movement (MOVADEF for its acronym in Spanish) and Peru's Communist Party – Shining Path (PCP-SL for its acronym in Spanish) through an analysis of primary sources and interviews with the movement's leaders. Specifically, it examines the changes introduced during the post conflict period to the so called «Gonzalo's thought», the ideological and political principles both organizations obey. It is argued that during this period, plans and strategies were set in motion by PCP-SL seeking to achieve the release of its members and to defend its memory of the internal armed conflict. MOVADEF would be the vehicle through which these objectives established by «Gonzalo's thought» would try to be attained through electoral participation. The article thus analyzes this process applying a process tracing methodology, with special attention to the decisions taken by Shining Path and the way these were transformed into actions.

Keywords: Shining Path / MOVADEF / internal armed conflict / pensamiento Gonzalo / Peru.

¹ Este artículo corresponde a una versión sintetizada de la investigación titulada *Movadef, el pensamiento Gonzalo y la reparación de Sendero Luminoso: 1992-2012*, entregada por el autor como tesis para optar por el título de Licenciado en Ciencia Política y Gobierno en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2015).

INTRODUCCIÓN

El Movimiento por Amnistía y Derechos Fundamentales (MOVEDEF) ha cobrado relevancia en el escenario político peruano debido a sus vínculos con el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL). Las coincidencias entre ambas organizaciones son amplias y evidentes. Líderes y miembros del MOVEDEF, entre los cuales un número significativo cumplieron condenas derivadas de su afiliación al PCP-SL, se reconocen seguidores del pensamiento Gonzalo, la línea ideológica y política ideada por Abimael Guzmán, cabecilla de la organización «subversiva y terrorista» (CVR, 2003, p. 13). Pero también son evidentes sus diferencias. MOVEDEF declara no tener como objetivo reemprender la «lucha armada» que inició el PCP-SL. Por el contrario, el movimiento busca ser reconocido como un partido político y participar en elecciones.

Desde el 2012, año en el cual los líderes del MOVEDEF intentaron inscribir al movimiento en el Registro de Organizaciones Políticas (ROP) del Jurado Nacional de Elecciones (JNE), las preguntas sobre su origen y vínculos con el PCP-SL han estado fuertemente presentes dentro del debate público. El temor a un rebrote terrorista ha llevado a ver al MOVEDEF

con suspicacia, generando preguntas legítimas sobre su carácter y metas a futuro. Pero a pesar de la relevancia social del tema, la academia no habría podido proveer respuestas satisfactorias ante la escasez de trabajos sobre la historia del PCP-SL en el periodo postconflicto. En consecuencia, el MOVEDEF se muestra como un objeto de estudio difícil de interpretar.

Precisamente, en este artículo pretendo llenar este vacío en la literatura aportando nuevas evidencias sobre los vínculos entre el MOVEDEF y el PCP-SL. Tomo para ello un ángulo muy específico. Pretendo aproximarme a sus conexiones a partir del estudio de los cambios introducidos en el pensamiento Gonzalo posteriores a la captura de Guzmán y las acciones desarrolladas en décadas recientes. A través del análisis de las fuentes documentales y testimonios de líderes del movimiento, los cuales evidencian esta evolución, será posible observar al MOVEDEF como un movimiento que nace como consecuencia de este proceso y sintetiza sus propuestas principales. Asimismo, permitirá conocer cuáles son los elementos que el MOVEDEF rescata de la línea ideológica del PCP-SL y brindar luces sobre las metas de ambas organizaciones.

A pesar de que en este artículo intento aproximarme al MOVEDEF, es preciso mencionar que no es mi propósito brindar una lectura concluyente sobre las características y objetivos de este movimiento. Desde la academia, el movimiento ha sido caracterizado bajo distintas denominaciones; como el «brazo legal» o «político» del PCP-SL (Salazar & Tamara, 2011), «organismo generado» (Sandoval, 2012), como una herencia del viejo senderismo pro-acuerdista (Merino, 2017), entre otras. Considero que estas denominaciones apuntan en la dirección correcta, pero que requieren un mayor sustento empírico. Por este motivo, en este artículo pretendo aportar al debate presentando al MOVEDEF como un movimiento que surge a partir de los virajes ideológico-programáticos experimentados por el PCP-SL en su historia reciente.

El artículo está organizado de la siguiente manera. En la segunda sección doy cuenta del vacío en la literatura académica que existe en torno al PCP-SL y el MOVEDEF. La tercera sección describe la metodología utilizada para cubrir este vacío, la cual se basa en el análisis de los cambios en el pensamiento Gonzalo a partir de la revisión documentos internos y entrevistas con líderes del MOVEDEF. En la cuarta, muestro las evidencias de los cambios identificados en la línea política del PCP-SL y las principales acciones desarrolladas en consecuencia; proceso que condujo al surgimiento del movimiento. Finalmente, en la última sección brindo mis conclusiones y comentarios finales.

PROBLEMA: PCP-SL EN EL PERIODO POSTCONFLICTO Y EL SURGIMIENTO DEL MOVEDEF

Para entender el surgimiento del MOVEDEF es necesario remitirnos a la historia del PCP-SL en el postconflicto. A partir de la captura de Abimael Guzmán, el PCP-SL sufrió una escisión entre la línea Acuerdista, que se mantuvo leal a su líder, dejó las armas y apostó por un «Acuerdo de paz» con el Estado; y la línea Proseguir, aquella que prefirió continuar en armas bajo el mando de Óscar Ramírez Durand, alias «Feliciano» (CVR, 2003, p. 121).

Tras este desenlace, salvo por un conjunto de investigaciones que observaron las consecuencias inmediatas de la ruptura y el viraje, entre los que destacan los trabajos de Degregori (1993), Manrique (1995) y Tapia (1997), no hubo un seguimiento continuo a la trayectoria de la primera facción. En cambio, la trayectoria de Proseguir fue seguida con interés, principalmente debido a los vínculos que estableció esta facción con el narcotráfico y otras formas de crimen organizado; por ejemplo, en Weinstein (2006) y Palmer & Bolívar (2012).

Las aproximaciones académicas a la trayectoria de la línea Acuerdista del PCP-SL han cubierto un horizonte temporal que alcanza solo hasta el principio del siglo. El informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR, 2003, pp. 124-125) menciona el «giro estratégico» en la línea política del PCP-SL, que pasó

de «Acuerdo de paz» a «Solución política a los problemas derivados de la guerra» alrededor del año 2000, pero sin explicar sus implicancias o describir sus consecuencias. El libro de José Luis Rénique, «La voluntad encarcelada» (2003), también registra el cambio y añade un relato sobre los esfuerzos de Guzmán y los senderistas en prisión por encontrar nuevas vías de negociación con el Estado.

No obstante, sería poco lo que se conoce sobre el desarrollo de la línea Acuerdista en años recientes. Estudios posteriores sobre el PCP-SL no continuaron explorando esta área de investigación. Los trabajos más destacados en estos últimos años, como Theidon (2004), Del Pino (2008), González, (2011), Heilman (2010) o Serna (2012), colocaron su atención sobre el periodo del conflicto armado, en específico sobre la construcción de memoria y las micro fundaciones de la violencia.

El surgimiento del MOVAREDEF desnudó este vacío en la literatura y abrió la oportunidad para retomar el análisis sobre la historia reciente del PCP-SL. Sin embargo, la mayoría de estudios ha colocado su atención sobre las características más resaltantes de este movimiento, mientras que poco ha sido señalado en relación a su proceso de gestación y la relación entre ambas organizaciones.

Ha sido de especial interés el análisis de la composición de los seguidores MOVAREDEF y sus motivaciones, principalmente en el caso de los jóvenes que hacen parte del movimiento.

Por ejemplo, los trabajos de Sandoval (2012), Gamarra (2010 y 2012), Ulfe y Muñoz Najar (2012) y Valenzuela (2012) exploran los perfiles y el sistema de valores presente entre los miembros del MOVAREDEF, ofreciendo algunos alcances comparativos con los del PCP-SL en el mismo rango de edad. En el caso de Merino (2017), el autor ensaya un análisis de la memoria del periodo de violencia en los jóvenes pertenecientes al movimiento a partir de sus declaraciones en medios de comunicación.

Por último, existen trabajos que han explorado la relación entre el PCP-SL y el MOVAREDEF, aunque es seguro calificarlos de excepciones o formulaciones incipientes. Como ejemplo de lo primero, el artículo de Salazar y Tamara (2012) coloca su atención sobre la transformación del discurso del PCP-SL y su apropiación por parte del MOVAREDEF. Los autores colocan el énfasis en la transformación de los lineamientos en favor de la «lucha armada» y de repudio por la vía electoral, hacia argumentos en favor de la amnistía general y la participación política. No obstante, la exploración de la transformación del discurso en acciones excede su objetivo.

Por otro lado, diversos investigadores han extendido observaciones preliminares sobre el surgimiento del MOVAREDEF en medios de comunicación. Pueden tomarse como ejemplos las columnas de opinión de Tanaka (2012, 2013) y Zapata (2012), quienes sugieren que las fallas en el proceso de construcción de una memoria

histórica oficial del conflicto armado interno podrían relacionarse indirectamente con la aparición del movimiento.

METODOLOGÍA: CAMBIOS EN EL PENSAMIENTO GONZALO

A pesar del vacío en la literatura, existen rutas para rastrear la evolución del PCP-SL y conectar este proceso con la aparición del MOVADef. Una de ellas es a través de los cambios ocurridos en su línea política e ideológica, el llamado pensamiento Gonzalo. Precisamente, distintos autores han observado una fuerte correlación entre el pensamiento Gonzalo y las acciones que se ejecutan en su nombre (CVR, 2003, pp. 75-77; Degregori, 1990, 2000; Gorriti, 2013; Granados, 1999; Portocarrero, 1998; Manrique, 1995). Adicionalmente, que el MOVADef también se reconozca como seguidor de esta línea hace relevante explorar este ángulo. Es por lo tanto necesario profundizar en ello y observar en qué consiste el pensamiento Gonzalo y cómo se relaciona con sus seguidores.

En primer lugar, siguiendo a los autores arriba citados, el pensamiento Gonzalo podría resumirse como el análisis de la realidad a la luz de la «teoría revolucionaria» y, sobre esta base, su aplicación al caso peruano. El núcleo ideológico, es decir, el marxismo, leninismo, maóismo, se mantiene constante y con ello los elementos que definen al proyecto totalitario del PCP-SL. Pero en palabras del propio Guzmán, el pensamiento Gonzalo debería entenderse

como la aplicación de esta «verdad universal a las condiciones concretas de nuestro país» (PCP-SL, 1988).

Esto exige ver al pensamiento Gonzalo como un objeto cuyo contenido es variable, el cual asume distintos contornos según la evaluación de Guzmán de las circunstancias sociales y políticas. Por ejemplo, durante el conflicto armado, fue posible observar cambios en el pensamiento Gonzalo que generaron distintas estrategias, planes y campañas; etapas de repliegue o recrudescimiento de las acciones armadas (CVR, 2004, p. 168).

En segundo lugar, existiría un vínculo estrecho entre los militantes del PCP-SL y Guzmán, y podríamos asumir que este vínculo se mantendría en la actualidad. Como han señalado autores, Guzmán, denominado «presidente Gonzalo», al establecer al pensamiento Gonzalo como línea ideológica oficial del PCP-SL logró hacer irreconocibles las fronteras entre sus propias ideas y las del «partido» (Tapia, 1997; CVR, 2003, p. 75). Estableció un vínculo «ideológico-programático» (Kitschelt, 2000) extremadamente fuerte con sus militantes. Desde esa orilla, el pensamiento Gonzalo sería observado tanto como un diagnóstico de la realidad social como órdenes directas formuladas por Guzmán. En esta línea, siguiendo a Degregori, tendría que entenderse al PCP-SL como una «comunidad de discurso» y a su militancia como un «pueblo del libro» reunido y cohesionado alrededor de su «profeta» (2000, pp. 239-262).

De este modo, en esta investigación propongo reconstruir la trayectoria del PCP-SL y el MOVADEF aplicando una metodología de *process tracing*. Esta metodología cualitativa implica el seguimiento de un fenómeno con el objetivo de establecer un orden de causalidad. Se apoya en la recolección de evidencias y en la colocación de las mismas en forma de secuencia temporal. Esta relación de causalidad es plenamente verificable en el caso a observar al tomar como fuentes principales documentos y testimonios que revelan la evolución del pensamiento Gonzalo.

Basándonos en Collier (2011), es posible apreciar los cambios en el pensamiento Gonzalo y las acciones que desarrolla el PCP-SL en consecuencia como una «regularidad empírica» (*empirical regularity*). O también, los cambios en el pensamiento Gonzalo pueden ser vistos como la condición «necesaria y suficiente» (Mahoney, 2012; Aguirre, 2017) que explicaría las ofensivas y las retiradas del PCP-SL durante el conflicto armado, así como sus nuevos planteamientos en el presente.

En síntesis, la pregunta de investigación que trato de responder bajo esta metodología es la siguiente: ¿Cuáles fueron los cambios en la línea política del PCP-SL en el postconflicto y de qué manera estos cambios se tradujeron en acciones? Pretendo dar respuesta a ella a través del análisis de fuentes primarias producidas por el PCP-SL, el MOVADEF y otros organismos cercanos al pensamiento Gonzalo,

principalmente documentos oficiales que describen sus objetivos, metas y principales acciones desarrolladas. La mayor parte de estas fuentes son de acceso libre en internet, pero adicionalmente fueron validadas y contrastadas con entrevistas formales y conversaciones informales con líderes y miembros de estas organizaciones, llevadas a cabo entre los años 2011 y 2014, así como por fuentes secundarias académicas, de instituciones públicas y medios de comunicación.

En base a las fuentes primarias consultadas, es posible observar tres periodos en la evolución del pensamiento Gonzalo (ver Gráfico 1). En primera instancia, tras la captura de Guzmán, se pasó a reconocer la derrota y negociar un «Acuerdo de paz» al Gobierno. A partir de entonces, la «lucha política sin armas» se convertiría en consigna que guiaría las acciones del PCP-SL en adelante. Agotada la vía de la negociación tras el derrumbe del régimen fujimorista, fueron añadidas nuevas «especificaciones» al pensamiento Gonzalo.

A partir del año 2000, el «Acuerdo de paz» fue abandonado y la consigna pasó a ser «Solución política a los problemas derivados de la guerra». Durante esta etapa, la estrategia giró hacia acciones en el ámbito legal. Nuevamente, habiendo cambiado las condiciones, hacia el año 2006 la línea varió hacia «Solución política, amnistía general y reconciliación nacional», la cual llamaría a concentrar las acciones en el campo político-electoral.

Cuadro N.º 1. **Evolución de la línea política del PCP-SL y su ejecución**

LÍNEA IDEOLÓGICA	Marxismo, Leninismo, Maoísmo, pensamiento Gonzalo			
ETAPA	III Etapa - Lucha armada	IV Etapa - Lucha política sin armas		
PERIODO	1991-1993	1993-2000	2000-2006	2006-2012
LÍNEA POLÍTICA	Que el equilibrio estratégico remeza [SIC] el país	Luchar por un acuerdo de paz	Solución política a los problemas derivados de la guerra	Solución Política. Amnistía General. Reconciliación Nacional
EJECUCIÓN	Intensificación de las acciones armadas	Negociación con el gobierno	Lucha en el ámbito legal por la liberación de los miembros del PCP-SL	Participación política. Énfasis en la participación electoral

Fuente: Elaboración propia a partir de documentos del PCP-SL y MOVADef.

Las siguientes secciones se concentrarán en desarrollar el contenido de estos cambios de línea y describir las acciones tomadas en consecuencia. Cada cambio en el pensamiento Gonzalo incorporó nuevos elementos a sus argumentos y a su vez generó acciones específicas. Empezaré por los antecedentes, el viraje ideológico formulado el año 1993 en favor de un «Acuerdo de paz». Posteriormente, daré un especial énfasis en los periodos que parten del año 2000 y 2006, los cuales, como ha sido mencionado, no han sido suficientemente trabajados en el plano académico. El periodo de tiempo que cubriré en este artículo será hasta el año 2012, en el cual el intento de inscripción del MOVAREF en el ROP fue rechazado.

DESARROLLO: «ACUERDO DE PAZ», SOLUCIÓN POLÍTICA Y AMNISTÍA GENERAL

1993-2000: EL «ACUERDO DE PAZ» Y LAS BASES DE LA LÍNEA POLÍTICA DEL PCP-SL EN EL PERIODO POSTCONFLICTO

Como antecedente, las bases de la línea política e ideológica del MOVAREF tendrían origen en decisiones adoptadas por el PCP-SL en la década de 1990. En esta década, el conflicto armado interno entró en una fase decisiva. Guzmán proclamó que el «partido» estaba cerca de alcanzar el «equilibrio estratégico», el cual suponía el primer escalón antes de pasar de una «situación defensiva» a una «ofensiva» dentro del desarrollo del conflicto (PCP-SL, 1990). No obstante, sus planes militares se

cortaron abruptamente tras ser capturado en septiembre de 1992.

Un año más tarde y desde prisión, admitiendo la derrota, Guzmán tomaría formalmente una decisión drástica: exhortó a sus militantes a dejar las armas y a tomar como nueva consigna «luchar» por un «Acuerdo de paz» con el Estado (PCP-SL, 1993a; Manrique, 1995; CVR, 2003, pp. 84-92). En ese momento fueron establecidas las bases de la nueva línea política que seguiría el PCP-SL, inaugurándose así un periodo que denominarían como la «IV Etapa del partido» (PCP-SL, 1993a).

El nuevo rumbo trazado por Guzmán tras su captura quedaría establecido en el documento *¡Asumir y combatir por la nueva gran decisión y definición!* (PCP-SL, 1993a). Este constituye un primer esbozo de los temas que el PCP-SL desarrollaría en adelante. Tras un diagnóstico de la coyuntura nacional e internacional, seguido por un breve énfasis de la situación de la «guerra popular», en este documento quedarían definidas «tareas concretas» que estarían presentes en la agenda del PCP-SL en este periodo. El primer tema, que podríamos nombrar como el problema de la «unidad del partido» y el liderazgo de Guzmán, está relacionado a la tarea «Luchar por el acuerdo de paz y su aplicación». Mientras que el segundo, relacionado con la tarea «definir la trascendencia de la guerra popular», empieza a problematizar la memoria del PCP-SL respecto a su participación en el conflicto armado.

En relación al problema de la unidad del PCP-SL, el documento hace explícitas las razones por las cuales el conflicto no podía continuar y que justificaban el «Acuerdo de paz». Considerando la situación que enfrentaban, divididos y diezmados internamente y asediados externamente, la «guerra popular» no podría desarrollarse, «sino a lo sumo mantenerse», debido a que «cuestiones indispensables», como la «dirección proletaria del partido», «base de masas» y la «centralización estratégica» de las decisiones, se habían perdido tras la captura de la dirigencia (PCP-SL, 1993a). Se ha interpretado que Guzmán pretendía negociar un «repliegue ordenado» de sus seguidores que permitiera «preservar el partido» y evitar su desaparición (CVR, 2003, p. 118). Pero es importante notar que se refuerza aquí la idea, ya enraizada entre los militantes, de que el liderazgo de Guzmán al frente del PCP-SL era irremplazable

Respecto a la memoria, dado que con este viraje el PCP-SL dejaba atrás el conflicto, el documento plantea muy incipientemente un balance de los «13 años de guerra popular». Este punto es fundamental para entender cómo el PCP-SL observaría acriticamente su responsabilidad en el conflicto armado; exaltando su participación, y asumiendo a través del uso de la palabra «guerra» un conflicto entre dos ejércitos beligerantes y, por tanto, sujetos a los tratados internacionales, rechazando los términos «terrorismo» o «genocidio».

La sección del documento que señala «¿Qué hemos logrado?» observa el conflicto armado como un «movimiento social revolucionario» único en la historia del Perú, que ha conseguido colocar al maoísmo como una «etapa superior» del marxismo (PCP-SL, 1993a). Asimismo, señala que la experiencia del PCP-SL «ha elevado el prestigio del Partido al nivel más alto de su historia», representando «un gran aporte a la Revolución Proletaria Mundial» (PCP-SL, 1993a). Este sería un primer borrador de su memoria oficial.

Documentos posteriores profundizarían en ambos temas y sugerirían nuevas soluciones. Pero es necesario resaltar que en estos documentos tempranos empiezan a señalarse frases, argumentos y propuestas que más adelante aparecerían con frecuencia. Por ejemplo, en el documento *Lineamiento para documento de bases* se planteó un pliego de demandas en el «Acuerdo de paz» que incluían la «liberación de prisioneros de guerra» y el «mejoramiento de las condiciones de prisión» (PCP-SL, 1993b). El punto 11 del pliego proponía la aplicación de una «Ley de Amnistía General»: «[Una ley] que sirve a la reconciliación nacional sin vencedores ni vencidos, sin represión, venganzas, persecuciones, ni restricciones personales contra nadie» (PCP-SL, 1993b).

Por otra parte, en el documento de 1998, *¡Luchar por un acuerdo de paz es defender la trascendencia e invencibilidad de la guerra popular!*, se argumenta una defensa

participación en el conflicto armado, reafirmando la «guerra popular» como «hito imprecadero e imborrable de la historia peruana, cumbre de la revolución, base y futuro de su continuación y desarrollo inexorable» (PCP-SL, 1998).

Desde el momento de su captura en 1992, Guzmán dialogaría con el Gobierno a través de Vladimiro Montesinos, asesor presidencial y jefe del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN). Montesinos buscó que el «Acuerdo de paz» sea asumido por todos los senderistas, rompiendo la resistencia de los miembros escépticos o rebeldes en los penales, principalmente aquellos agrupados en la facción Proseguir. Guzmán logró disponer de canales para dirigirse a sus seguidores, reunirse con los integrantes del comité central en prisión y alinearlos a la nueva posición. Junto con estos últimos, Guzmán daría los primeros pasos enviando cartas dirigidas al presidente Fujimori y apareciendo públicamente en televisión reconociendo la derrota, elogiando al Gobierno, proponiendo acabar con las «operaciones militares» y disolver el «ejército popular» (CVR, 2003, p. 116).

No obstante, las acciones inmediatas que siguieron a este cambio en el pensamiento Gonzalo favorecerían largamente al Gobierno antes que al PCP-SL. Durante estos años, el Gobierno buscó aprovechar los réditos políticos que la rendición del PCP-SL pudiera generar (Burt, 2006; Manrique,

1995; Villegas, 2011). Las cartas enviadas fueron manipuladas para asegurar la legitimidad del régimen, que venía mellada por del autogolpe de 1992. Por ejemplo, se puede recordar el uso que hizo Fujimori de las mismas en su presentación en la Asamblea de las Naciones Unidas en 1993. Exigencias como la liberación de los senderistas no fueron tomadas en consideración, por lo que es seguro decir que el acuerdo nunca llegó a acercarse a las expectativas de Guzmán. Hasta diciembre de 1999, el PCP-SL (1999) pedía que se retomen las conversaciones para el «Acuerdo de paz».

En suma, como herencia de este periodo, los planteamientos relacionados a la «unidad del partido» y la «trascendencia de la guerra popular», transformarían la conducta del PCP-SL, basada en la violencia durante el conflicto armado, por una más estratégica en los años siguientes. Empezarían a desarrollar estrategias para liberar a sus miembros, en especial a su líder. También, a articular la defensa de su participación en el conflicto y a esbozar los contornos de su memoria oficial. Posteriormente, el PCP-SL profundizaría sobre estos aspectos.

2000-2006: DEL «ACUERDO DE PAZ» A LA «SOLUCIÓN POLÍTICA»

Hacia finales de la década, las condiciones políticas cambiaron drásticamente e hicieron evidente la imposibilidad de seguir sosteniendo la consigna sobre el «Acuerdo de paz». En

principio, Guzmán perdió a los interlocutores de sus intentos de negociación. Montesinos huyó del país tras destaparse la red de corrupción que articuló durante el Gobierno fujimorista. Poco después, el re-reelecto presidente Alberto Fujimori renunciaría al cargo, propiciando el desplome del régimen. También, la discrepancia entre las líneas Acuerdista y Proseguir no pudo ser resuelta fuera de los penales, persistiendo de este modo las acciones armadas en los valles del Huallaga y el VRAEM. Incluso, tras ser capturado en 1999, Ramírez Durand mantuvo su divorcio ideológico con Guzmán.

A partir del año 2000, el fracaso del «Acuerdo de paz», el retorno a la democracia y la recuperación de la autonomía de las instituciones públicas transformaron el escenario político y obligarían a Guzmán a replantear los objetivos del PCP-SL. En estas nuevas circunstancias, el pensamiento Gonzalo sería «especificado» y la antigua consigna, «Acuerdo de paz», sería reemplazada por «Luchar por la solución política a los problemas derivados de la guerra» (PCP-SL, 2000). Empezarían aquí a emerger ideas que en adelante jugarían un rol determinante en el MOVAFDEF.

El punto de partida puede marcarse en noviembre de aquel año con la publicación documento, *¡Viva el 3 de diciembre 21.º aniversario de las fuerzas armadas revolucionarias y día de la reafirmación en la jefatura del presidente Gonzalo!* (PCP-SL, 2000). La nueva línea

política fue desagregada en cinco puntos de campaña que contenían las bases de su nuevo diagnóstico de la situación política y propuestas a desarrollar. Hay dos puntos que son necesarios destacar de este documento.

El primer punto, «Solución política a los problemas derivados de la guerra», alude a la situación de los senderistas en prisión. El documento hace mención por primera vez a la situación de los «2900 prisioneros de guerra» reclusos en penales. Aduce que sobre cada uno de ellos pesaba un «régimen carcelario inhumano» que vulneraba tratados internacionales, el cual respondía principalmente «a la aplicación de leyes restrictivas», los decretos N.º 25475, 25659, 25708 y 258805, los cuales componían la llamada «legislación antiterrorista» promulgada durante el gobierno de Fujimori (PCP-SL, 2000).

Dadas estas condiciones, la «solución política» llamaba a trabajar para conseguir la libertad de los «prisioneros políticos y prisioneros de guerra». No obstante, se hace un énfasis en desarrollar «principalmente la lucha por la libertad del presidente Gonzalo», pues «es lo que necesita y requiere la revolución peruana y la revolución proletaria mundial» (PCP-SL, 2000). Puede notarse de estas últimas líneas la insistencia en el carácter indispensable del liderazgo de Guzmán.

En el segundo punto de campaña, «Verdadera amnistía general en función de una futura reconciliación nacional», se halla el núcleo

central de su propuesta para resolver el «problema derivado de la guerra» en este periodo. Es de especial importancia notar que el pedido de amnistía supone un replanteamiento de la propuesta del año 93, la cual pasó de ser un punto secundario y casi inadvertido entre su pliego de demandas, a tener una atención prioritaria dentro de ellas.²

Puede notarse en este punto que persiste el planteamiento del conflicto como un enfrentamiento entre dos bandos supuestamente equivalentes a pesar de las diferencias ideológicas. Por esta razón, se observa a la amnistía como la «solución política que necesita el pueblo» para alcanzar una «reconciliación» entre las partes enfrentadas; «[Una amnistía] Sin vencedores ni vencidos, sin represalias, venganzas, persecuciones ni restricciones personales contra nadie, como ya nos planteara el presidente Gonzalo el año 93» (PCP-SL, 2000).

Es posible vincular ambos puntos con los esfuerzos planteados el 93 por seguir en la lucha por la «reagrupación de las fuerzas partidarias» y continuar con la defensa de la «auténtica» memoria histórica del conflicto. El núcleo del análisis permanece constante, pero se le

añaden nuevos argumentos. Variaría, sin embargo, la estrategia a través de la cual estas ideas serían convertidas en acciones: de proponer una negociación bilateral con el Estado, el PCP-SL pasaría a la incidencia desde el ámbito legal.

En este periodo el PCP-SL actuaría en dos escenarios. El primero fueron las cárceles. Casi inmediatamente después de la publicación de la declaración del cambio de línea, la cúpula senderista empezaría una campaña exigiendo mejorar las condiciones carcelarias de sus miembros –principalmente de aquellos en la Base Naval–, derrumbar la legislación antiterrorista e iniciar nuevos juicios. Como indican sus documentos, la campaña iniciaría con cartas al presidente Paniagua (la primera fechada el 30 de noviembre del año 2000) y continuaría con sucesivas huelgas de hambre hasta mediados del gobierno de Alejandro Toledo como medidas de presión (PCP-SL, 2001, 2002a, 2002b, 2002c, 2004; Rénique, 2003), a las que se sumarían líderes del MRTA.

Como resultado, según el PCP-SL (2001), la campaña consiguió «cambios significativos en el régimen carcelario principalmente en la Base Naval del Callao», pero sin detallar cuáles fueron las supuestas mejoras. Según voceros del Gobierno que lidiaron con sus demandas, los cambios se limitaron a una adecuación de las condiciones de carceraría al marco legal vigente, las cuales habían sido trasgredidas durante el régimen de Fujimori (Cruz, 2003;

2 Sobre la posición del PCP-SL frente a los grupos del Huallaga (camarada «Artemio») y el VRAEM (hermanos Quispe Palomino) existe documentación que evidencia una evolución en su discurso, incluso cierto acercamiento con el primero y un repudio con el segundo. Pero considero que ahondar en las relaciones entre el PCP de Guzmán y las disidencias exceden los marcos de la presente investigación y no se vinculan directamente al proceso que dio origen al MOVAREF.

Hidalgo, 2012). La demanda por reformar la legislación antiterrorista no avanzaría por este camino.

El segundo escenario giró en torno al trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En este caso, fue evidente el interés del PCP-SL por introducir su versión de los hechos en la memoria oficial que empezaba a construirse. En el marco de la conformación de la Comisión, se solicitó la colaboración del PCP-SL en esclarecimiento de los hechos ocurridos durante el conflicto armado. Pero Guzmán intentó ir más allá. Los documentos del PCP-SL y versiones periodísticas dan cuenta de un pedido por conformar una «auténtica» CVR que estuviera integrada por un representante del PCP-SL y los familiares de los senderistas abatidos (PCP-SL, 2001; Cruz, 2003). Además, Guzmán rechazó que la CVR imputara sobre el PCP-SL la mayor responsabilidad sobre las víctimas del conflicto.

A pesar de que sus demandas en este último escenario fueran rechazadas, este contexto brindó al PCP-SL una oportunidad para definir con mayor claridad y exponer los términos de su memoria histórica del conflicto. Sus documentos en estos años, así como la participación de senderistas en las audiencias realizadas en los penales organizadas por la CVR, mostrarían una profundización de la postura planteada en 1993.

Asimismo, hicieron eco del rechazo a términos que catalogaban las acciones del PCP-SL como

«terrorismo», enfatizando que hubo una «guerra popular» dirigida por el «partido», guiada por una ideología y un programa, donde cada acción ejecutada por el «Ejército Guerrillero Popular» tuvo «un claro objetivo político» y produjo «grandes cambios y transformaciones» en el país «que no podían ignorarse» (PCP-SL, 2001, 2002a, 2002b; Rénique, 2003, p. 126).

LA «OFENSIVA LEGAL»³ Y EL MOVIMIENTO POPULAR DE CONTROL CONSTITUCIONAL

Sería a través de otras estrategias con las cuales el PCP-SL conseguiría avances significativos en relación a sus objetivos. En este caso, las iniciativas serían llevadas a cabo, no directamente por la cúpula, como venía ocurriendo, sino por personas bajo la influencia de su ideología y acompañados por grupos que brindaban apoyo a los senderistas. El desarrollo de esta experiencia y los personajes que aparecerían en ella serían claves en el surgimiento del MOVEDEF.

En paralelo a las acciones de Guzmán en contra de la legislación antiterrorista, simpatizantes del PCP-SL, apoyados por la Asociación de Familiares de Presos Políticos, Desaparecidos y Víctimas del Genocidio (AFADEVIG), empezaron a articular una «ofensiva legal» contra de estas leyes (Manuel Fajardo, Entrevista personal, 16 de agosto de 2012; Montesinos, 2009;

3 El término «ofensiva legal» fue acuñado por Vladimiro Montesinos en su libro «Sin Sendero: alerta temprana». A pesar ser una fuente controversial, tomo prestado el término para describir este fenómeno, sin compartir necesariamente los elementos del análisis del autor.

Sifuentes, 2012). Distintos documentos del PCP-SL hacían mención a su carácter inconstitucional y la necesidad de anularlas (PCP-SL, 2002a, 2002b), pero hasta ese momento no había sido emprendida ninguna acción legal en particular.

Es necesario señalar previamente que los problemas relacionados a este conjunto de leyes habían sido alertados tempranamente por distintas personalidades y organismos relacionados a la defensa de los derechos humanos (Caretas, 2003a). En efecto, la legislación era sumamente controversial y entraba en contradicción con la Constitución y distintos tratados internacionales. Según expertos (Abad, 2004; Rivera y Álvarez, 2003), era especialmente polémica la forma en la que dentro de este conjunto de normas fueron tipificados a modo de tipo penal abierto los delitos de terrorismo y de traición a la patria, haciendo que casi cualquier acto delictivo pudiese ser considerado imputable. También era cuestionable que los acusados sean procesados por tribunales militares o *jueces sin rostros*.

A pesar de que estas leyes permitieron condenar de manera acelerada a los miembros del PCP-SL y otros grupos subversivos, impidiendo que fueran liberados tras la intervención de su aparato legal, se alejaban de las reglas básicas del derecho al debido proceso. Incluso, como efecto colateral, un número significativo de inocentes fueron enviados a prisión bajo estas leyes. La situación había sido notada

por la Comisión Ad-Hoc del Congreso presidida por Hubert Lanssiers. Asimismo, la Corte Interamericana de Derechos Humanos había emitido sentencias en contra del Estado peruano y había sido contundente en su crítica: exigía al Estado «adoptar las medidas apropiadas para reformar las normas que han sido declaradas violatorias de la Convención Americana sobre DD.HH.» (Corte IDH, 1999).

En consecuencia, el 15 de julio de 2002 fue ingresada una demanda ante el Tribunal Constitucional (TC) pidiendo la derogatoria de la legislación antiterrorista. La demanda fue presentada por Marcelino Tineo Sulca, Manuel Fajardo, Alberto Mego Márquez, Walter Humala y María Salazar Pino; personajes que negaban tener un vínculo formal con el PCP-SL, pero que admitían reconocerse cercanos al pensamiento Gonzalo.⁴ La demanda fue acompañada por las firmas de más de 5 mil ciudadanos, siendo determinante el apoyo de AFADEVIG.

Es seguro considerar la demanda ante el TC como la acción más significativa emprendida a partir de las disposiciones planteadas por Guzmán en este periodo. Como resultado, en enero de 2003, el TC declaró fundada en parte la demanda e inconstitucionales los aspectos más polémicos del marco legal: la tipificación de los delitos por terrorismo, traición a la patria, la instauración de juicios en tribunales

4 Sobre el perfil de los firmantes, ver referencias en Caretas, 2003a, 2003b, 2012.

militares y por *jueces sin rostro*.⁵ A partir de este fallo, el Gobierno de Alejandro Toledo pidió facultades legislativas para reformar el marco legal antiterrorista, aunque ello no pudo evitar el inicio de un proceso de revisión de sentencias sin precedentes (Caretas, 2003a).

Según cifras oficiales de la Sala Penal Nacional, entre enero de 2003 y diciembre de 2004, fueron anulados 1 484 procesos que habían sido juzgados bajo estas normas, conllevando a nuevos juicios (Rivera, Enco, y Valle, 2005, p. 17). Considerando únicamente los procesos en Lima, se resolvió la situación jurídica de 663 personas. Entre ellos, la Sala emitió sentencias absolutorias para 220 procesados, mientras que 287 obtuvieron nuevas penas que fluctuaron entre los 10 y 30 años de cárcel (Rivera & otros, 2005, p. 19). Siguiendo esta tendencia, a lo largo de la década un número importante de senderistas saldría progresivamente en libertad al cumplir sus condenas.

La principal consecuencia de la ofensiva legal se daría la mañana del 5 de noviembre de 2004, cuando Abimael Guzmán fue conducido por primera vez ante un tribunal civil. Dado que fue condenado por un tribunal militar bajo la legislación antiterrorista, su sentencia fue revisada y se dispuso la realización de un nuevo juicio. Era la primera vez que el líder senderista reaparecía en público en más de una década, y no desaprovecharían la ocasión para lanzar

un mensaje. Aquella mañana en la audiencia Guzmán giró junto con ellos hacia las cámaras de las decenas de periodistas presentes, levantó el puño en alto y lanzó arengas hacia el PCP-SL, glorias a su ideología y vivas a los «héroes del pueblo» (Roncagliolo, 2007, p. 218). No se arrepentía de la violencia ejercida en su nombre.

Otra consecuencia, no menor, del relativo éxito de la ofensiva legal fue la creación formal del Movimiento Popular de Control Constitucional (MPCC) en febrero de 2003. Los fundadores del movimiento (principalmente quienes firmaron la demanda ante el TC) jugarían un rol importante durante los años siguientes al encargarse de coordinar la defensa de los sentenciados por terrorismo. Entre sus acciones destacan la presentación de más de 200 recursos de Habeas Corpus en septiembre de 2004, los cuales pedían la liberación de los «prisioneros políticos», entre ellos la liberación de Guzmán (Página Libre, S/F). También, participaron en la presentación de una nueva demanda de inconstitucionalidad en febrero de 2005, esta vez contra el nuevo marco legal antiterrorista que entró en reemplazo.

Es importante resaltar que la experiencia del MPCC podría considerarse un primer ensayo en el cual nuevos lineamientos del pensamiento Gonzalo se articularían a través de grupos allegados y simpatizantes organizados. El MPCC marcaría distancia respecto al PCP-SL sosteniendo tener un carácter abierto a cualquier

5 Ver resolución 00010-2002-AI-TC.

integrante y como misión la defensa de los «derechos fundamentales» (MPCC, 2003).

Según Manuel Fajardo (entrevista personal, 16 de agosto, 2012), quien asumió el liderazgo del MPCC, este movimiento nació a partir de la suma de los familiares reunidos en AFADEVIG y abogados interesados por la situación de los «prisioneros políticos». No obstante, el hecho de que posteriormente Fajardo se convirtiera en abogado Guzmán y, después, en secretario general del MOVAREDEF, denotaría no solo un vínculo estrecho con la cúpula del PCP-SL, sino también un modo de operar que empezaba a emerger.

El 13 de octubre de 2006, Guzmán fue finalmente sentenciado a cadena perpetua por el delito de terrorismo en agravio del Estado. La condena no puso fin a su pelea en instancias legales, pero sí las llevó a un punto de agotamiento. Más adelante, en diciembre de 2008, habiendo quedado cerradas las posibilidades de continuar apelando a la justicia peruana, sus abogados impondrían una demanda ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) en Washington pidiendo la nulidad del fallo (Página Libre, S/F). Pero para este momento ya había una nueva consigna que guiaría las acciones del PCP-SL hacia el plano político.

En conclusión, en este periodo es posible notar una correlación más directa entre la línea política fijada en el pensamiento Gonzalo y las acciones que se desarrollaron. Agotada

la negociación con el Estado, Guzmán buscaría distintas vías para materializar sus puntos. De ello derivarían las huelgas de hambre para cambiar su situación en la Base Naval, así como los intentos por exponer su memoria del conflicto en el contexto de la CVR. Sin embargo, las acciones tendrían un impulso mayor con el apoyo de grupos simpatizantes, como AFADEVIG y el MPCC, los cuales ejercerían presión para cambiar la llamada legislación anti-terrorista y propiciar la liberación de los miembros del PCP-SL.

2006-2012: «SOLUCIÓN POLÍTICA, AMNISTÍA GENERAL Y RECONCILIACIÓN NACIONAL»

En el balance del PCP-SL, la ofensiva legal tuvo un éxito parcial. Había puesto en marcha la liberación progresiva de senderistas: de más de 2 mil condenados por terrorismo en los penales el año 2002, a diciembre de 2013 solo quedarían 545 (INPE, 2013). Sin embargo, Guzmán seguía cumpliendo condena en un «régimen de exclusión» en la Base Naval del Callao (MPCC, 2007), mientras que la versión del PCP-SL sobre su participación en el conflicto armado había sido colocada fuera del informe final de la CVR.

En estas nuevas circunstancias se incorporó una especificación adicional en el pensamiento Gonzalo. La consigna principal cambiaría y pasaría a ser más explícita en torno a sus objetivos: «Solución política, amnistía general y reconciliación nacional» (PCP-SL, 2011; Guzmán, 2009; MPCC, 2007). A partir de entonces el

PCP-SL concentraría sus esfuerzos en el ámbito público, y aquí es posible ubicar finalmente el surgimiento del MOVADEF.

La nueva línea política podría entenderse como una síntesis de los temas que el PCP-SL venía planteando desde 1993 y enfatizando desde el 2000 en torno a los «problemas derivados de la guerra». El documento firmado por el MPCC (2007) que lleva por título *La nueva consigna del pensamiento Gonzalo*, sostiene que ésta toma como base los documentos que sirvieron de guía en los periodos precedentes. En específico, el documento del año 93, que menciona por primera vez la «necesidad de una ley de amnistía que sirva a la reconciliación nacional», y el documento *Solución política...* del año 2000, el cual atendía la situación de los senderistas en prisión. Allí queda evidenciado que la nueva consigna del pensamiento Gonzalo surge como una suerte de suma de ambos.

La nueva consigna también hacía suyos los argumentos principales planteados en los periodos anteriores en torno a la participación del PCP-SL en el conflicto armado. Es necesario mencionar la coincidencia para subrayar la continuidad. Sostenían que desde el inicio hubo en el Perú una «guerra» que respondió a causas económicas, políticas y sociales; «bases objetivas» que justificaban una acción armada (MPCC, 2007). Entendían que no podía pasarse alto las motivaciones que tuvo el PCP-SL: su objetivo fue «conquistar el poder y construir una nueva democracia» (MPCC, 2007). Desde

esta perspectiva, consideraban que la caracterización de sus acciones como «terroristas» negaba el carácter político que tuvo el conflicto.

Pero la nueva consigna contiene un giro añadido en relación a la amnistía que es de vital importancia destacar. Se sostiene en el documento que una acción política, como lo fue el conflicto armado según su interpretación, debía tener una respuesta política que ponga punto final al proceso: una ley de amnistía. La amnistía empieza aquí a ser observada como un «derecho» aplicable para «casos de guerra interna y para delitos políticos sociales» (MPCC, 2007; PCP-SL, 2011). Para apoyar este argumento, el documento hace uso de citas a doctrinas del derecho penal, tratados internacionales, asimismo ejemplos históricos en el mundo donde una amnistía llegó a aplicarse. Incluso, se sostiene que, dado que en Perú fueron extendidas leyes de amnistía en el pasado, en este caso también era necesaria una amnistía que alcanzara a todos los bandos del conflicto.

Guzmán mencionaría muy brevemente este cambio de línea y algunas consideraciones sobre la amnistía en su libro *De puño y letra*. Los apuntes, fechados en febrero de 2007, justifican el cambio de línea señalando que, «presente otras circunstancias», en referencia al contexto posterior a su juicio y condena, «obligaban a adoptar una nueva política de presos políticos y de guerra» (Guzmán, 2009, p. 121). Por ello, menciona, «hace buenos meses en el

2006, se planteó una concretada así: Solución política, amnistía general y reconciliación nacional» (Guzmán, 2009, p. 121). Asimismo, presenta a la amnistía en términos muy similares a los mostrados arriba: como una institución antigua, inscrita en el derecho internacional, presente en la Constitución y la legislación nacional.

A partir de entonces la amnistía, que venía siendo planteada desde el año 1993, cobraría un nuevo sentido y relevancia. Podría leerse a través de ella tanto la interpretación que hacía el PCP-SL del conflicto armado como su propuesta para resolver los problemas que, consideraban, habían surgido en consecuencia. Es sobre estos principios y circunstancias que Guzmán planearía conducir sus objetivos por la vía política.

Precisamente, la génesis del MOVAREDEF puede ubicarse en el evento de presentación del libro de Guzmán en septiembre de 2009, en el cual los abogados de Guzmán anunciaron la creación del movimiento. De acuerdo a Alfredo Crespo, uno de ellos, Guzmán consideraba «viable la formación de un partido con miras a participar en las elecciones» (*Caretas*, 2009). Las razones de Crespo coincidían con las expuestas en el cambio de línea del año 2006: «Es necesaria una amnistía general para ambas partes comprometidas en el conflicto interno y de entrar en un proceso de reconciliación nacional» (*Caretas*, 2009). Pocos meses después, el 23 de noviembre, el MOVAREDEF adquiriría el

kit electoral con los planillones para recolectar las firmas necesarias —entonces 370 mil— para su inscripción como partido político ante el JNE.

VÍNCULOS CON EL PCP-SL, SEGÚN EL MOVAREDEF

Es seguro afirmar que MOVAREDEF es el vehículo principal a través del cual los planteamientos de Guzmán toman forma en una propuesta política concreta. Al momento de su fundación, era plenamente visible que en este movimiento convergía el proceso desarrollado por el PCP-SL en los periodos anteriores, tanto a nivel orgánico como ideológico. Pero también existían especificaciones, aportes y ciertos énfasis que MOVAREDEF desarrollaría por cuenta propia.

Al momento de su fundación, la composición de la dirigencia del MOVAREDEF aparecía como un aspecto que delataba la intervención de Guzmán. Los secretarios generales, Manuel Fajardo y Alfredo Crespo, eran al mismo tiempo sus abogados y —presumiblemente— las correas de transmisión con el resto de miembros del movimiento. Fajardo fue uno de los promotores de la demanda ante el TC contra la legislación antiterrorista y líder del MPCC. Mientras que Crespo cumplió condena por pertenecer a la Asociación de Abogados Democráticos, organismo generado del PCP-SL (Aguirre, 2012). Otros dirigentes y seguidores del MOVAREDEF también estaban vinculados al PCP-SL al haber cumplido condena en prisión en relación a su afiliación.

Los dirigentes del MOVAREF no negaban la mano de Guzmán, pero sostenían que el vínculo con el PCP-SL reposaba sobre ciertas distinciones. Fajardo argumentaba que, si bien «el doctor Guzmán es padre de ambas criaturas», en referencia a ambas organizaciones, no existiría una relación de subordinación con respecto a una sobre la otra. En su opinión, tanto el PCP-SL como el MOVAREF serían resultado de políticas distintas dispuestas en momentos distintos de la historia. Resumía la idea con una metáfora: «Si un papá tiene dos hijos y se parecen ¿qué podemos decir? Se parecen a papá. Ahora, un hijo no es del otro hijo» (Manuel Fajardo, entrevista personal, 16 de agosto de 2012).

Del lado del PCP-SL, senderistas también argumentaban que ambas organizaciones no tendrían un vínculo orgánico. De acuerdo al testimonio de un senderista en prisión recogido por Valenzuela (2012): «Este movimiento no es ni fachada ni organismo generado, sino que tiene carácter de frente único y pretende aglomerar a diversos sectores de una izquierda proletaria». Los documentos del movimiento remarcan su carácter de frente. MOVAREF estaría conformado por «un grupo de dirigentes de organizaciones populares, intelectuales y artistas del pueblo, así como abogados defensores de presos políticos y perseguidos sociales» (Perspectiva Internacional, 2010).

A pesar de las distinciones mencionadas, la coincidencia ideológica era una evidencia clara

del vínculo entre ambas organizaciones. Casi desde sus inicios, el MOVAREF se adhirió plenamente al pensamiento Gonzalo. De acuerdo a ambos secretarios, la línea política del movimiento recoge los planteamientos que Guzmán venía haciendo desde 1993, cuando propuso las negociaciones para un acuerdo de paz y sugiere «problemas derivados de la guerra que deben de solucionarse» (Alfredo Crespo, entrevista personal, 18 de marzo de 2011; Manuel Fajardo, entrevista personal, 16 de agosto de 2012).

MOVAREF reproducía las consignas y argumentos del PCP-SL, y existe un número extenso de evidencias que lo demuestra. En algunos casos las referencias son más explícitas y literales que en otros. Por ejemplo, entre los lineamientos programáticos del movimiento, el número 7, «Solución política, amnistía general y reconciliación nacional», es una copia textual de la última consigna del PCP-SL (MOVAREF, S/F).

Por otra parte, el documento de síntesis de su primera Convención Nacional hace suyos los argumentos en favor de la amnistía en los mismos términos planteados originalmente por el PCP-SL: «Nuestro punto de partida es que en el Perú hubo una guerra popular, guerra revolucionaria que es un hecho eminentemente político, cuyas causas son políticas y por tanto su solución tiene que ser política» (MOVAREF, 2010a, p. 18).

Asimismo, a pesar de levantar la amnistía como consigna principal, la prioridad del MOVAREF

era conseguir la liberación de Guzmán. Aquí también las evidencias son numerosas. Como referencia está el primer número de su periódico de propaganda, *Amnistía General*, en el que Guzmán aparece en la portada con el puño en alto y frente a la frase «¡Libertad para el Dr. Abimael Guzmán!». No existe ambigüedad al respecto y las declaraciones de sus dirigentes lo confirman.

Según señalaba Oswaldo Esquivel (entrevista personal, 18 de marzo de 2011), secretario de Prensa y propaganda del movimiento: «La amnistía si bien es cierto tiene que ver con la libertad de los presos políticos... tiene que ver fundamentalmente también con el problema de la libertad del doctor Abimael Guzmán». Lo mismo señalaba Crespo (entrevista personal, 18 de marzo de 2011): «Ya el doctor Abimael Guzmán se encuentra cerca de veinte años en una situación de aislamiento, condenado a morir en la cárcel. Consideramos que esto no debe ocurrir».

No obstante, el favorecer la opción electoral suponía un contraste en relación al PCP-SL, el cual durante el conflicto armado llamaba a desconocer e incluso boicotear las elecciones. En este caso, el movimiento ensaya una amplia justificación a este cambio de rumbo tomando ideas de sus referentes ideológicos. Llega a la conclusión de que la cuestión de participar en las «elecciones reaccionarias» no tenía ningún impedimento teórico; señala que «dentro del marxismo, leninismo, maoísmo»

este un «problema de táctica no de estrategia» (MOVADEF, 2010a, p. 26).

MOVADEF hace una precisión respecto al motivo y finalidad por el cual el movimiento busca participar en elecciones. Su análisis los lleva a concluir que las otras opciones de izquierda no habían sabido articular una propuesta que «sirva al camino del pueblo. Ante este vacío, sugieren que el camino que «necesita el pueblo» es que el movimiento participe en elecciones «desenvolviendo agitación y propaganda» para «desenmascarar el sistema y forjarse para las futuras jornadas que vendrán» (MOVADEF, 2010a, p.36).

POR LA VÍA ELECTORAL

A partir de lo mencionado arriba podrían ponerse en duda las intenciones detrás del interés del MOVADEF en participar en elecciones. Sin embargo, desde el momento de su fundación el movimiento hizo esfuerzos importantes por lograr este cometido. En paralelo al proceso de recolección de firmas para obtener la inscripción, miembros del movimiento postularon a través de alianzas con organizaciones políticas pequeñas y por lo general de alcance local en las elecciones regionales del año 2010, y al Congreso y al Parlamento Andino el año 2011.

Los candidatos del MOVADEF podían ser reconocidos por sus pronunciamientos en favor de la Amnistía general, simpatía por el pensamiento Gonzalo y endorse del movimiento en sus redes sociales (Sifuentes, 2012b). Sin

embargo, no obtuvieron un número significativo de votos. Por ejemplo, entre las candidaturas presentadas el 2010, Vasty Lescano, quien cumplió prisión por terrorismo, se postuló a la presidencia regional Puno por el movimiento político Construyendo la Región Sur; obtuvo 8 300 votos, 1.7%, en una región donde se contaron más de 772 mil electores.⁶ Otro candidato, Abraham Cauna, postuló con la misma agrupación a la alcaldía provincial de Puno; obtuvo el 0.76 % de los votos.⁷ En Lima, Grimaldo Ordinola postuló con el partido Despertar Nacional a la alcaldía del distrito de San Juan de Lurigancho; en este distrito de casi 900 mil habitantes, obtuvo 953 votos, 0.21%.⁸

En las elecciones nacionales del 2011 sus candidatos no obtuvieron mejores resultados. Estos postularon en alianza con el partido Justicia, Tecnología y Ecología (JUSTE), liderado por Humberto Pinazo (Sifuentes, 2012b). Postularon en la lista al Congreso a tres candidatos para representar a la región Apurímac (Melitón Contreras, Kruskaya Chaccara y Faustina Huamani) y otros tres al Parlamento Andino (Walter Humala, Isabel Meza y Juan Carlos Ríos). Entre los tres primeros sumaron

251 votos y los tres segundos 9 095 votos.⁹

En marzo de 2011, MOVADEF presentaría las firmas requeridas por el JNE para proceder con su inscripción en el ROP. De esta forma llegaría el desenlace parcial de la historia de la organización.

MOVADEF vería truncado su intento de inscripción debido a sus vínculos con el PCP-SL. No fue necesario un trabajo de investigación exhaustivo. En el ideario que presentaron sus representantes ante el ROP, indicaron que el movimiento se autodefinía como «un organismo político con carácter de frente único que se guía por el marxismo, leninismo, maoísmo, pensamiento Gonzalo». El 28 de noviembre de 2011, el ROP denegó la inscripción al observar la coincidencia ideológica y relacionar el pensamiento Gonzalo con el PCP-SL y el terrorismo.¹⁰

Se abriría a partir de momento un ida y vuelta de apelaciones y resoluciones en las que el MOVADEF pasó a reclamar su derecho a la participación política y al JNE a poner en suspenso su inscripción observando con rigor el cumplimiento de los requisitos formales,¹¹ teniendo como telón de fondo pronunciamientos de distintos actores sociales en favor de impedir su

6 Fuente: Observatorio para la Gobernabilidad (INFO-GOB). <https://infogob.jne.gob.pe/>

7 Fuente: Observatorio para la Gobernabilidad (INFO-GOB). <https://infogob.jne.gob.pe/>

8 Fuente: Observatorio para la Gobernabilidad (INFO-GOB). <https://infogob.jne.gob.pe/>

9 Fuente: Observatorio para la Gobernabilidad (INFO-GOB). <https://infogob.jne.gob.pe/>

10 Resolución N.º 0224-2011-ROP/JNE.

11 Ver Resolución N.º 002-2012-JNE y Res. N.º 008-2012-ROP/JNE.

reconocimiento. Finalmente, anticipándose a un posible fallo que prohibiera definitivamente su inscripción, el movimiento renunció a su solicitud de inscripción. Despediría la coyuntura con una nota de prensa firmada por el comité permanente publicada el 31 de enero de 2012: «Existe una campaña de persecución política montada por el Estado en contra de los comunistas y de los marxistas-leninistas-maoístas, pensamiento Gonzalo» (MOVADEF, 2012).

MOVADEF siguió insistiendo por abrirse un espacio en la política. Puso en suspenso una eventual candidatura independiente, pero sus líderes optaron por formar una alianza con otras organizaciones de extrema izquierda. En 2015, MOVADEF y otros tres movimientos políticos independientes fundaron el Frente por la Unidad y Defensa del Pueblo Peruano (FUDEPP).¹² Sin embargo, este intento también se vio frustrado en su intento de inscripción. En 2016, su solicitud fue rechazada al no alcanzar el número requerido de firmas.¹³

CONCLUSIONES

Vistos a la distancia, el PCP-SL y MOVADEF se muestran como dos fotografías del mismo objeto tomadas en momentos distintos. Aparece un conjunto de continuidades y cambios. El pensamiento Gonzalo es la línea ideológica y

política que guía las acciones de ambas organizaciones, mientras que la composición de sus líderes y seguidores muestra un rostro muy similar. Pero si bien el PCP-SL buscó tomar el poder mediante las armas, MOVADEF tiente la participación electoral.

En este artículo he ensayado una respuesta a este fenómeno a través de una exploración de los vínculos entre ambas organizaciones. Los documentos y testimonios presentados muestran evidencias de un proceso de evolución de su línea ideológica, el cual habría llevado a la formulación de nuevos objetivos y estrategias. Es posible interpretar a partir de estas fuentes que desde la derrota del PCP-SL en 1993 Guzmán y sus seguidores han buscado evitar la desaparición de la organización y al mismo tiempo defender su perspectiva sobre el rol del PCP-SL en el conflicto armado interno. Sin perder de vista estos objetivos, e introduciendo «especificaciones» según las condiciones sociales y políticas de cada periodo, el PCP-SL apeló a distintas estrategias para materializar sus propósitos.

En síntesis, en base a los documentos y entrevistas he compilado este proceso en una historia en tres actos sucesivos. Primero, tras la captura de Guzmán, el PCP-SL planteó como consigna lograr un «Acuerdo de paz» con el Estado, el cual derivó en negociaciones con el régimen fujimorista. Segundo, ante el fracaso del diálogo, buscó dar «Solución política a los problemas derivados de la guerra»

12 Conformaban el FUDEPP los partidos Patria Para Todos, el Partido Etnocacerista Runamasi Perú Siglo XXI y el Partido Político Tierra Verde.

13 Ver Resolución N.º 1147-2016-JNE.

acudiendo a mecanismos e instancias legales. Finalmente, una vez agotada esta última vía, mudaron hacia una consigna que sintetiza los planteamientos anteriores y sugiere la implementación de una política de «Amnistía general». Esta propuesta tomó una forma concreta en el MOVAREF. Visto de este modo, el surgimiento del movimiento deja de ser un hecho fortuito para convertirse en una consecuencia (incluso lógica) del camino seguido por el PCP-SL tras el fin del conflicto armado.

Los eventos descritos en este artículo podrían leerse como un proceso de resistencia y reagrupación de fuerzas dirigido por Guzmán, quien pesar de la derrota de su «partido» habría logrado tomar ventaja del sistema para acercarse a sus objetivos. Pero considero que sería erróneo observar estos hechos como signos del avance del PCP-SL, cuando en realidad son evidencias de su deterioro.

A través del MOVAREF, el senderismo evidencia haber pasado de ser un proyecto totalitario y rígido en sus principios ideológicos, a una organización cuyos ideales originales han sido puestos en suspenso en favor de la persecución de objetivos puntuales y pragmáticos, dispuestos arbitrariamente por su Guzmán. Por otra parte, pueden interpretarse como una muestra de que el senderismo permanece de espaldas a la realidad. MOVAREF persiste en negar el carácter sanguinario del levantamiento del PCP-SL, sin tentar una autocrítica sincera. Sus intentos electorales no apuntarían

a representar al «pueblo», sino simplemente a lograr la liberación de su líder.

La figura de Guzmán también muestra una involución. De su antiguo papel como ideólogo y jefe de una organización dispuesta a alcanzar el poder por las armas, ha descendido al rol de conductor a distancia de un movimiento preocupado por batirse discretamente en instancias judiciales y entrar en la competencia política. En sus últimos escritos ha cambiado las referencias a filósofos marxistas por citas acotadas a expertos en derecho constitucional. Sus seguidores hacen esfuerzos más grandes por intentar liberarlo de prisión que por cambiar el sistema que critican con vehemencia. La transformación «de burócrata a profeta» que observó Degregori en Guzmán durante el conflicto armado, retornaría en el postconflicto a su estado inicial.

En suma, sería un error caracterizar el nuevo rostro del senderismo en los mismos términos del pasado y, en ese mismo sentido, otorgar sobre ellos un don de ubicuidad y alcance político desproporcionado para su tamaño, o estatus de amenaza social desligado de sus intereses actuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad, S.

(2004). La sentencia del Tribunal Constitucional peruano sobre terrorismo. Corrigiendo errores e innovando conceptos. *Revista Peruana de Derecho Procesal*, 7.

Arce Borja, L.

(1989). *Guerra popular en el Perú: El pensamiento Gonzalo*.

Aguirre, D.

(2012, noviembre 18). Dircote: Abimael Guzmán fundó el Movadef y lo controla desde la Base Naval. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/674609-dircote-abimael-guzman-fundo-el-movadef-y-lo-controla-desde-la-base-naval>

Aguirre, Julio L.

(2017). Mecanismos causales y process tracing. Una introducción. *Revista SAAP*, 11(1).

Burt, J.M.

(2006). Jugando a la política con el terror: el caso del Perú de Fujimori. *Debates en Sociología*, 0 (31), 27-54.

Caretas.

(2003a, enero 9). Funerales y Facultades. *Revista Caretas*, 1753. Recuperado de: <http://www2.caretas.pe/2003/1754/articulos/toledo.phtml>

(2003b, marzo 6). Caso Rodrigo Franco. *Revista Caretas*, 1762. Recuperado de <http://www2.caretas.pe/2003/1762/secciones/nosescr1.phtml2009>

Collier, D.

(2011). Understanding Process Tracing. *Political Science and Politics*, 44(4), 823-830.

CIDH.

(1999). *Caso Castillo Petruzzi y otros Vs. Perú, Sentencia de 30 de mayo de 1999*.

Cruz, E.

(2003, agosto 1). Los privilegios de Guzmán. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/357730-los-privilegios-de-guzman>

CVR.

(2004). *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Perú*. Lima, Perú: Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Degregori, C. I.

(1990). *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

(1993). Guzmán y Sendero. Después de la caída. *Revista Nueva Sociedad*, 124, 53-58.

(2000). Discurso y violencia política en Sendero Luminoso. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 29 (3).

Del Pino, P.

(2008). *En busca del gobierno: comunidad, política y la producción de la memoria y de silencios en el Perú del siglo XXI*. Tesis Doctoral en Historia. Universidad de Wisconsin-Madison.

Gamarra, J.

(2010). *Generación, Memoria y Exclusión. La Construcción de Representaciones sobre los Estudiantes de la Universidad de Huamanga (Ayacucho): 1959-2006*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

(2012). Movadef: radicalismo político y relaciones intergeneracionales. *Revista Argumentos*, 5.

González, O. M.

(2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. USA: University of Chicago Press.

Gorriti, G.

(2013). *Sendero: historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Planeta.

Granados, M.

(1999). *El PCP Sendero Luminoso y su ideología*. Lima: Manuel Jesús Granados.

Kitschelt, H.

(2000). Linkages between citizens and politicians in democratic polities, *Comparative Political Studies*, Ago-Sep, 845-879.

Heilman, J.

(2010). *Before the Shining Path: Politics in Rural Ayacucho, 1895-1980*. USA: Stanford University Press.

Hidalgo, M. E.

(2012, octubre 2). Fujimori y Montesinos negociaron acuerdos con Abimael y su cúpula. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/663926-fujimori-y-montesinos-negociaron-acuerdos-con-abimael-y-su-cupula>

Mahoney, J.

(2012). The Logic of Process Tracing Tests in the Social Science. *Sociological Methods & Research*, 41(4), 570-597.

Manrique, N.

(1995). La caída de la cuarta espada y los senderos que se bifurcan. *Márgenes*, 13-14, 11-42.

Merino, R.

(2017). El MOVEDEF y la memoria ambivalente. El papel de la responsabilidad en la memoria de los jóvenes del MOVEDEF. En Murial A. (Ed.). *Memorias del presente: Ensayos sobre juventud, violencia y el horizonte democrático* (194-221). Lima: LUM.

Montesinos, V.

(2009). *Sin Sendero: alerta temprana*. Lima: Ezer Editores.

MOVEDEF

(S/F). *Lineamientos programáticos*. Recuperado de la Página Web de MOVEDEF: <https://www.movadef.net/presentacion-lineamientos-programaticos/lineamientos-programaticos/movadef-lineamientos-programaticos>

(2010a). *I Convención Nacional*. Recuperado de la Página Web de MOVEDEF: <http://es.scribd.com/doc/35825462/CONVENCION-NACIONAL>.

(2010b). *Periódico Amnistía General N°1*, septiembre-2010. Recuperado de la Página Web de MOVEDEF: <https://es.calameo.com/read/00050465623887710c3d6>

(2012). *Nota de prensa 31 de enero de 2012*. Recuperado de: <http://movamnsitiayderfundamentales.blogspot.com/2012/02/comunicado-urgente.html>.

MPCC

(2003). *Llamamiento del movimiento popular de control constitucional ¡Defendamos los derechos fundamentales!* Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/Presos/Legislacion4.html>

(2007). *Solución Política, Amnistía General y Reconciliación Nacional*. Recuperado de: http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/Presos/2007/08_07_mocion_MPCC.html

Palmer, D. S., & Bolívar, A.

(2012). Shining Path of Peru: Recent Dynamics and Future Prospects. *Documentos de Trabajo Instituto de Iberoamérica*, (8).

PCP-SL

(1988). *Entrevista del presidente Gonzalo*. Recuperado de: http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_0688.htm

(1990). *Que el equilibrio estratégico remezca [SIC] aún más al país*. Recuperado de: http://www.solrojo.org/pcp_doc/pcp_1191.htm

(1993a). ¡Asumir y combatir por la nueva gran decisión y definición! Recuperado de: http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP1993/Asumir_Resumen.html

(1993b). *Lineamiento para documento de bases*. Recuperado de: <http://www.cedema.org/ver.php?id=5290>

(1995). *Está comenzando el sellamiento de la unidad del partido*. Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP1995/Sellamiento.html>

(1998). *Luchar por un acuerdo de paz es defender la trascendencia e invencibilidad de la guerra popular*. Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP1998/GuerraPopular.html>

(1999). *¡Cerrar filas en torno al presidente Gonzalo y la Dirección central!* Recuperado de: <http://www.cedema.org/ver.php?id=3634>

(2000). *¡Viva el 3 de diciembre 21° aniversario de las fuerzas armadas revolucionarias y día de la reafirmación de la jefatura del presidente Gonzalo!*. Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP2000/Solucion.html>

(2001). *¡No a la represión militar, solución política y negociación global a los problemas derivados de la guerra interna! ¡Auténtica comisión de la verdad!* Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP2001/ComisionVerdad.html>

(2002a). *¡Luchar por la solución política a los problemas derivados de la guerra!*, Recuperado de: <http://www.cedema.org/ver.php?id=740>

(2002b). *¡Defender la trascendencia histórica de la guerra popular!* Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP2002/GuerraPopular.html>

(2002c). *¡Viva el partido comunista del Perú! ¡Presos políticos libertad!* Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP2002/Partido.html>

(2003). *¡Abajo la campaña negra reaccionaria!*

¡Luchar por la solución política a los problemas derivados de la guerra! Recuperado de: <http://www.pagina-libre.org/MPP-A/Textos/PCP2003/CampanaNegra.html>

(2004). *¡Viva la huelga de hambre de los prisioneros políticos y prisioneros de guerra!* Recuperado de: <http://www.cedema.org/ver.php?id=830>

(2010). *MANIFIESTO: Movimiento por Amnistía y Derechos fundamentales ¡Al pueblo peruano!* Recuperado 24 de enero de 2019, de <https://perspectivainternacional.wordpress.com/2010/01/29/peru-movimiento-por-ammnistia-y-derechos-fundamentales/>

(2011). *Amnistía General* [Documento inédito]. Lima: Perspectiva Internacional.

Portocarrero, G.

(1998). *Razones de Sangre: Aproximaciones a la Violencia Política*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Rénique, J. L.

(2003). *La voluntad encarcelada: las «luminosas trincheras de combate» de Sendero Luminoso del Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Rivera, C.

(2007). Ley penal, terrorismo y Estado de derecho. *Revista Quehacer*, 167.

Rivera, C. y Álvarez, E.

(2003). *La nueva legislación antiterrorista: Avances y límites*. Lima: Instituto de Defensa Legal.

Rivera, C; Enco, A y Valle, T.

(2005). *Sala Penal Nacional: el trabajo en los casos de terrorismo*. Lima: Instituto de Defensa Legal.

Roncagliolo, S.

(2007). *La cuarta espada: la historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Editorial Sudamericana.

Salazar, D., & Tamara, L.

(2011). MOVADef: rezagos de un fenómeno violento. *Revista Andina de Estudios Políticos*, 1, 1-20.

Sandoval, P.

(2012). El Genio y la botella: Sobre Movadef y Sendero Luminoso en San Marcos. *Revista Argumentos*, 5.

Serna, M. A. L.

(2012). *The Corner of the Living: Ayacucho on the Eve of the Shining Path Insurgency*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Sifuentes, M.

(2012a, agosto 12). Movadef desde dentro. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/651982-movadef-desde-dentro>

(2012b, agosto 20). Los aliados, amigos, conocidos y compañeros de viaje del Movadef. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/653738-los-aliados-amigos-conocidos-y-companeros-de-viaje-del-movadef>

Tanaka, M.

(2012, enero 29). Memoria y Movadef. *La República*. Recuperado de: <https://iep.org.pe/noticias/martin-tanaka-memoria-y-movadef/>

Tapia, C.

(1997). *Las fuerzas armadas y Sendero Luminoso: Dos estrategias y un final*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Theidon, K. S.

(2004). *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Ulfe, M.G. y Muñoz-Najar, S.

(2012). Los murales de Olfer. *Revista Argumentos*, 2.

Villegas, P.

(2011). El impacto político de las negociaciones entre el régimen de Alberto Fujimori y el PCP-SL en el contexto electoral del referéndum de 1993. *Pontificia Universidad Católica del Perú*. Recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/966>

Weinstein, J. M.

(2006). *Inside Rebellion: The Politics of Insurgent Violence*. New York: Cambridge University Press.

Valenzuela, M.

(2012). Sendero en la prisión: apuntes etnográficos sobre los senderistas en el penal Castro Castro. *Revista Argumentos*, 5.

Zapata, A.

(2012, febrero 2). El debate sobre el Movadef. *La República*. Recuperado de: <https://iep.org.pe/noticias/antonio-zapata-el-debate-sobre-el-movadef/>

BÚSQUEDA Y RESTITUCIÓN DE ARCHIVOS INDÍGENAS: EXPERIENCIA DEL TRABAJO CON LOS ARCHIVOS DE LA CONFEDERACIÓN CAMPESINA DEL PERÚ¹

*Search and restitution of indigenous files: work experience with the
archives of the Peasant Confederation of Peru*

RUTH BORJA SANTA CRUZ

RESUMEN

El artículo presenta una breve historia de la Confederación Campesina del Perú (CCP) y el trabajo de rescate y puesta en valor de su documentación realizado por estudiantes de la Escuela Académico Profesional de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Este trabajo de archivo fue desarrollado entre los años 2008 y 2017, culminándose con la organización y elaboración de un borrador de inventario de ella. El artículo rescata la importancia de la documentación de la CCP, porque en ella se encuentra información sobre la aplicación de la reforma agraria durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado y los conflictos surgidos con el campesinado. Además, está la correspondencia entre la CCP y las organizaciones de base del campesinado durante el periodo del conflicto armado interno. Es un acervo de suma utilidad para los estudiosos del mundo campesino, sus organizaciones y conflictos.

Palabras clave: CCP / UNMSM / Campesinado / reforma agraria / conflicto armado interno.

ABSTRACT

The article introduces a brief history about the Peasant Confederation of Peru (CCP for its acronym in Spanish) and the salvaging of their documentation and archive collection accomplished by students of the Department of History of the National University of San Marcos (UNMSM for its acronym in Spanish). The archiving process was carried out from 2008 to 2017 and completed with the organization and compilation of a draft inventory of said collection. The article rescues the importance of the CCP's documentation as it contains files on the implementation of the Agrarian Reform during the government of Juan Velasco Alvarado and the conflicts arisen with the peasantry. In addition, it shows the correspondence exchanged between the CCP and the grassroots organizations of the peasantry during the internal armed conflict. This archive collection is a very useful for scholars specialized on peasant life, its organizations and conflicts.

Keywords: Peasant Confederation of Peru (CCP) / National University of San Marcos (UNMSM) / Peasantry / Agrarian Reform / internal armed conflict.

1 Este trabajo se encuentra basado en la ponencia presentada en el Seminario Internacional «Archivos y Archiveros para los Derechos Humanos: Ejerciendo la Ciudadanía en el Siglo XXI» llevado a cabo en Chile el 2017.

ANTECEDENTES

A inicios de la década de los 90, en pleno conflicto armado interno en el Perú y con una crisis generalizada e inseguridad en la labor sindical, un grupo de especialistas en documentación asumieron la tarea de trabajar con las organizaciones sindicales para el rescate, organización, valoración y puesta en servicio de sus acervos documentales. Para ello se creó el Comité Peruano para la Recuperación de Archivos y Documentación del Movimiento Laboral (COPERAL) que, agrupando a instituciones públicas y privadas², asumió un rol activo en el fomento de la responsabilidad en las organizaciones gremiales sobre la importancia de conservar su documentación. COPERAL era parte integrante de la Asociación Iberoamericana para la Recuperación y Protección de los Archivos de los Trabajadores y sus Organizaciones (AIRPATO), un movimiento iberoamericano que se formó en los años 90 para la recuperación y la protección de los archivos de los trabajadores, contando para ello, con el apoyo de la Fundación Pablo Iglesias de España.

La Fundación Pablo Iglesias convocó a reuniones de especialistas e instituciones comprometidas con el movimiento sindical, los cuales

se realizaron en Buenos Aires (1991 y 1992) y en Montevideo (1994). En estas reuniones se presentó la experiencia de la Fundación sobre la recuperación, protección y difusión de los archivos obreros españoles;³ además, se dio el intercambio de experiencias y proyectos ejecutados en los diversos países asistentes (Argentina, Venezuela, Uruguay, Perú, Brasil, Colombia, República Dominicana, México, Chile y Costa Rica).

El trabajo de COPERAL durante los 90 fue muy difícil por la arremetida de parte del Gobierno de Alberto Fujimori contra los trabajadores y sus gremios. De los gremios sindicales existentes a inicios de los 90 muy pocos subsistieron al año 2000, ya que la mayoría desapareció por la implementación del modelo económico neoliberal que eliminó derechos laborales de los trabajadores. Asimismo, la represión desde el Gobierno se hizo selectiva y enfocada en los gremios y dirigentes sindicales, lo que tuvo como resultado que estos fueran detenidos, asesinados y desaparecidos. A ello, se sumaron los asesinatos de dirigentes sindicales y campesinos, perpetrados por el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL).

En plena arremetida del fujimorismo y senderismo, COPERAL realizó talleres de capacitación a los dirigentes, se aplicaron encuestas

2 En la reunión de AIRPATO realizado en Argentina, en abril de 1992, COPERAL informó que estaba integrado por representantes de la Biblioteca Nacional del Perú, Archivo General de la Nación, Pontificia Universidad Católica del Perú, CBC, ADEC-ATC, CEDAL e investigadores peruanos que desarrollaban trabajos sobre el movimiento laboral en el Perú.

3 Ver: Martín Nájera, A. (1989). *Guía para la consulta del Fondo Documental de la Fundación Pablo Iglesias: Archivo, Biblioteca y Hemeroteca*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

en los gremios sindicales sobre el tratamiento y conservación de sus archivos, pero el resultado fue mínimo, debido a la situación difícil e inestable de los gremios y dirigentes.

Lamentablemente, los archivos de muchos de estos gremios se destruyeron por la persecución, allanamiento de locales y despido de los dirigentes. En algunos casos, los dirigentes se llevaron los documentos a sus casas y los documentos «más comprometedores» fueron eliminados. Como consecuencia, hoy en día contamos con pocos archivos sindicales. En el año 1998, COPERAL realizó una publicación sobre su experiencia que tuvo pocos números. Por diversas razones, los miembros fueron renunciando y nos quedó el aprendizaje y el compromiso del rescate de la documentación de los gremios sindicales. Es en este contexto que se conoce de la existencia del Centro de Documentación de la Confederación Campesina del Perú (CCP).

BREVE HISTORIA DE LA CONFEDERACIÓN CAMPESINA DEL PERÚ (CCP)

La organización del campesino peruano se halla íntimamente ligada a la lucha por la tierra que fue desarrollada durante el periodo colonial y republicano. Durante el periodo republicano, en 1909, Pedro Zulen, Dora Mayer, Joaquín Capelo y otros intelectuales indigenistas fundaron la Asociación Pro Indígena que funcionó hasta el año 1917. En su doctrina y programa, la Asociación Pro Indígena se proponía: «Convertir

a los indígenas en ciudadanos conscientes de sus derechos» (Arroyo, 2005, p. 15).

La Asociación Pro Indígena publicó *El Deber Pro-Indígena*, boletín dirigido por Dora Mayer, donde se presentaron artículos de opinión y denuncias de sus delegados distritales, provinciales y departamentales, referente a los abusos cometidos por los hacendados en toda la República (Jancsó, 2009, pp. 81-83). La Asociación tuvo participación en los medios de prensa a través de artículos y conferencias denunciando los atropellos ocasionados por los hacendados en contra de los indígenas de la costa, sierra y selva. Asimismo, presentaron ante el Congreso de la República, proyectos de ley que fueron sustentados por uno de sus fundadores, el senador Joaquín Capelo.

Una vez desaparecida la Asociación Pro Indígena, se creó el Comité Central Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo⁴ (1919-1927), fundado en Lima:

Por algunos líderes indígenas, un grupo de exdelegados de provincias de la Pro Indígena y una base urbana de apoyo integrada por migrantes provincianos. Sus principales dirigentes fueron Samuel Núñez Calderón, Hipólito Salazar, Ezequiel Urviola y Rivero, Juan Hipólito Pévez Oliveros y Carlos Condorena. (Ramos, 2016, pp. 88-94)

⁴ Reconocido oficialmente con la Resolución Suprema del 16 de junio de 1920 del gobierno de Augusto B. Leguía.

El compromiso de los fundadores del Comité Central Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo fue el de unificar a nivel nacional a todos los indígenas del Perú, enfocando su labor en las comunidades indígenas para hacerles conocer sus derechos políticos, económicos y sociales, con el objetivo de desarrollar en ellos un sentimiento de igualdad frente a las leyes y a la Constitución Política de la República (Arroyo, 2004). El Comité, entre los años 1921 y 1924, desarrolló cuatro congresos nacionales, recibiendo en un inicio, el apoyo del gobierno de Augusto B. Leguía, a quién el Comité llegó a nombrar Presidente Honorario.

Posteriormente, por las movilizaciones y reclamos de las organizaciones indígenas, los delegados del Comité fueron rechazados y estigmatizados por los «gamonales»⁵ en varias partes del país. Asimismo, el gobierno de Leguía les quitó el apoyo y mandó a reprimir, encarcelar y deportar a sus dirigentes locales y nacionales. Finalmente, en agosto de 1927, el Comité Central Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo dejó de funcionar.

CREACIÓN DE LA CONFEDERACIÓN CAMPESINA DEL PERÚ

Con la experiencia de haber participado en el Comité Central Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo, Juan Hipólito Pévez Oliveros,⁶

junto a los dirigentes de la Federación General de Yanaconas y Campesinos del Perú (FGYCP) acordaron la fundación de la Confederación Campesina del Perú (CCP). Dicha fundación se concretó en el Primer Congreso Nacional Campesino realizado en diciembre de 1947.

La CCP tiene en su logotipo la imagen de Túpac Amaru II, emblema de la rebelión indígena contra el dominio colonial; y la de José Carlos Mariátegui, el *Amauta*, intelectual y dirigente político quién acompañó a los obreros e indígenas en su organización y luchas en los inicios del siglo XX. El dirigente campesino Juan Hipólito Pévez Oliveros siempre se proclamó discípulo de Mariátegui. En sus «Memorias», Pévez manifiesta que Mariátegui le encargó la tarea de organizar a los campesinos en una sola central (Oré, 1983, p. 110). Por esta razón, se afirma que la creación de la CCP fue el resultado de las conversaciones entre José Carlos Mariátegui y su fundador y primer Secretario General, Juan Hipólito Pévez Oliveros.

Cuando nace la CCP en 1947, el indígena y su familia continuaban sometidos al servicio gratuito en los latifundios. En los Andes, las comunidades indígenas peleaban contra el arrebato permanente de sus tierras por parte de los hacendados y se enfrentaban a todo tipo de exacciones y atropellos por las autoridades y la población no indígena (*mistis*). Durante este periodo ocurrió la migración indígena a la costa en busca de empleo y de modernidad que no ofrecía la sierra. En la costa, el campesino

5 Así se les llamaba a los hacendados dueños de las tierras más productivas de la costa, sierra y selva.

6 Juan Hipólito Pévez fue un dirigente campesino, quién desde joven tuvo una activa participación en las luchas campesinas. Murió en Lima el 10 de octubre de 1991.

era sometido al *yanaconaje*, que lo obligaba al pago en producto por el uso de la parcela que ocupaba en la hacienda del latifundista. En la selva, el indígena amazónico sufría la usurpación de sus tierras por parte de los colonos y hacendados. La CCP asumió la lucha contra esos atropellos y sus dirigentes fueron víctimas de persecución y detenciones.

En 1948, con el golpe de Estado de Manuel Odría, se inició el periodo dictatorial que termina el año 1956. Fueron ocho años que en palabras de Cornejo Polar: « . . . consolida el poder oligárquico, tímidamente amenazado en los años anteriores, y demuestra la extrema debilidad de la democracia en el Perú» (1981, p. 135). Durante el Gobierno del general Odría se reprimió a la izquierda y al APRA, siendo ambos proscritos y perseguidos. La CCP, con sus dirigentes detenidos y deportados, dejó de tener influencia en los campesinos, disminuyendo sus actividades. Recién en 1956, con el segundo gobierno de Manuel Prado, retomarían sus actividades siendo un periodo en el que se fueron reconociendo comunidades y organizándose otras, sobre todo entre 1958 y 1960.

La CCP entre los años 60 y 70 realizó dos congresos nacionales, ambos enmarcados en la lucha por la tierra. En la década del 60, se desarrollaron un gran número de tomas de tierras con la participación activa de los campesinos organizados en sus gremios locales y asesorados por los dirigentes de la CCP. La CCP, en el Segundo Congreso Nacional de 1962,

eligió como secretario general al activista indígena, Manuel Llamojha Mitma (Heilman, 1981, pp. 195-196); y como secretario de defensa al abogado Saturnino Paredes, quien era activista del Partido Comunista Peruano (PCP). Los 60 fue una década marcada por las luchas campesinas en todo el Perú, el investigador Ricardo Caro en su tesis de maestría, *Demonios encarnados. Izquierda, gremio y campesinado en los orígenes de la lucha armada en Huancavelica: 1963-1982*, afirma:

Los campesinos movilizados por la necesidad de tierras llevaron a cabo un asalto decisivo contra el régimen latifundista y servil subsistente en el medio rural. Otros conflictos a lo largo y ancho del territorio nacional completaban un dinámico mosaico donde el campesinado apareció como un actor protagónico, capaz de desestabilizar no sólo el imaginario sino la estructura misma de los poderes locales tradicionales. El impacto público de tales movilizaciones alteró decisivamente la arraigada percepción de que los Andes eran el lugar de una sociedad rural de tipo señorial, encerrada sobre sí misma, salpicada de haciendas y comunidades de indígenas que vivían de soslayo a los grandes cambios mundiales. (2015, p. 31).

Esta arremetida indígena de tomas de tierras durante los gobiernos de Prado (1956-1962), Lindley y Pérez Godoy (1962-1963), y Belaúnde (1963-1968) llamó la atención de los

gobiernos, que buscando garantizar un control y estabilidad política, intentaron promover una reforma agraria que es rechazada por los hacendados y su representación política en el Congreso de la República (APRA-UNO). La CCP, durante el primer gobierno de Belaúnde, participó en las diferentes actividades desarrolladas por los comuneros en la búsqueda de la propiedad de la tierra.

En un primer momento, la reforma agraria decretada por Belaúnde generó en los campesinos expectativas y apoyo. Sin embargo, con los años y los limitados resultados de esta reforma, los campesinos se desengañan y lo manifiestan en los memoriales enviados por la representación comunal a Palacio de Gobierno, donde le reclaman al presidente por los abusos que sufrían por parte de los hacendados y autoridades de Gobierno como es el caso de los comuneros de la hacienda de Pampa Chacra (Caro, 2015, pp. 69-71).

El 3 de octubre de 1968, el gobierno de Belaúnde fue interrumpido por el golpe de Estado realizado por el general Juan Velasco Alvarado. Este hecho recibió un débil rechazo por parte de la población y generó expectativas en los campesinos por lo poco que había avanzado la reforma agraria con Belaúnde. El 24 de junio de 1969 se promulgó el Decreto Ley N.º 17716 de reforma agraria generando entusiasmo en los campesinos y recelo en la dirigencia de la CCP, que veía tomada por el Gobierno militar su bandera central de lucha: la reforma agraria. La CCP, que

estaba pasando por un proceso de fisuras en su organización debido a las posiciones políticas encontradas de sus líderes,⁷ vio agravada su situación por tener que enfrentar una reforma agraria desde el Estado que le quitaba protagonismo y amenazaba su supervivencia.

Luego, el Gobierno organizó la participación campesina en la reforma agraria a través del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) que fue criticado por los dirigentes de la CCP. El otro gran problema que afrontó la CCP fue el Decreto Ley N.º 19400 de mayo de 1972. Mediante esta norma se crearon las Ligas Agrarias, Federaciones Agrarias y la Confederación Nacional Agraria (CNA); además, se demandó la disolución de todas las organizaciones rurales existentes (Heilman, 2018, p. 219-221).

La CNA, que empezó a operar el año 1974, tuvo todo el apoyo del régimen de Velasco llegando a suscitar interés en algunos dirigentes campesinos, quienes dejando la CCP se afiliaron a la CNA para trabajar en sus comunidades haciendo labor de capacitación y charlas. Ello llevó a que la CNA creciera a expensas de la CCP.

Es en el contexto del avance de la aplicación de la reforma agraria que la CCP sufre rupturas,

7 Por esos años, en la dirigencia de la CCP estaban representantes del PCP-Unidad, PCP-Bandera Roja y Vanguardia Revolucionaria que se disputaban la dirección y entraron en conflictos internos que terminarían por dividirlos y restarles fuerza para enfrentar la arremetida del régimen de Velasco.

formándose tres facciones que tienen posiciones divergentes frente al régimen de Velasco y la reforma agraria. Estas discrepancias se manifestaron inicialmente en el Tercer Congreso Nacional (1970) y de manera abierta en el Cuarto Congreso Nacional de la CCP (1973) realizado en Eccash, Áncash.

Es en este congreso –al cual no asiste Manuel Llamojha Mitma, secretario general de la CCP,

por diferencias con Saturnino Paredes– donde se aprecia el enfrentamiento entre los seguidores de Paredes y los activistas del grupo de izquierda Vanguardia Revolucionaria (VR). El resultado de este enfrentamiento fue el retiro de los delegados de la CCP a los simpatizantes de VR, quienes acusan a Paredes y sus seguidores de entregar credenciales a demasiados campesinos de Eccash, como también del manejo sectario en la conducción del congreso de



Figura N.º 1. Afiche del IV Congreso CCP de VR. Fuente: Archivo Fotográfico CCP.

la CCP. Así se queda sola la facción de Paredes que constituye la CCP de Bandera Roja.

Los que se retiraron del congreso en Eccash, liderados por Ricardo Letts Colmenares, constituyen la CCP de VR que desarrolla el IV Congreso en Hualar el año 1974 en el contexto de la aplicación de la reforma agraria, impulsando una campaña por la unidad de las organizaciones agrarias, teniendo como resultado la afiliación a la CCP de VR de importantes asociaciones nacionales y comités de productores, como son los productores de la hoja de coca y los trabajadores azucareros, respectivamente. Entre los acuerdos del IV Congreso de la CCP, VR se planteó lo siguiente:

Conseguir el bienestar del campesinado mediante la lucha por la recuperación de las tierras, la eliminación de los vestigios de la servidumbre, la lucha por mejores precios para sus productos, el no pago de la deuda agraria y la defensa de las comunidades como organismos de lucha. (Arce, 2004, p.81)

El IV Congreso de la CCP de VR fue decisivo para el desarrollo de las acciones de recuperación de tierras desde abajo, desde el nivel «campesinado pata en el suelo», en todo el país y especialmente en las áreas más conflictivas (Letts, 2014, p. 323). Es en estas luchas donde se inscribe la gran movilización campesina de toma de tierras en Andahuaylas de 1974, que fue liderada por activistas de Vanguardia Revolucionaria y la Federación Campesina de Andahuaylas, siendo un gran logro para los

campesinos. Posteriormente, la dirigencia de la federación, asesorada por VR negociaron con el régimen de Velasco para el reconocimiento de estas tomas a cambio del pago de una «deuda agraria». Por ello, la CCP de VR fue tildada de colaboradora del régimen.

Luego del golpe de Estado del general Francisco Morales Bermúdez contra Juan Velasco Alvarado empezó la denominada «Segunda Fase» del Gobierno militar caracterizado por el freno en el desarrollo de la reforma agraria y de las demás reformas emprendidas por Velasco. Por su parte, la CNA mantenía en su organización dos tendencias en disputa: una de apoyo al régimen militar y otra de enfrentamiento. Su situación como organización se hace crítica durante el régimen de Morales Bermúdez porque no la apoyaban y al final fue disuelta mediante el Decreto Ley N.º 22199 de 30 de mayo de 1978.

En este contexto de retroceso de la reforma agraria, los dirigentes de las tres CCP intentan la reunificación, sumándose a ellos la CNA. Se realizan varios intentos que no lograron su cometido por las hostilidades reavivadas en los representantes, quienes se acusan mutuamente de traidores, infantiles y colaboradores del régimen. En agosto de 1978, en Equeco Chacán, Cusco, en su V Congreso Nacional,⁸ la CCP de VR acordó la unificación con la CNA, pero luego de muchos intentos nunca llegaron

8 En el archivo de la CCP existe una carpeta con documentos referentes al V Congreso de la CCP de VR.

a fusionarse. Finalmente, las dos CCP que terminaron por disolverse fueron la de Llamojha y la de Paredes.

LA CCP DE VANGUARDIA REVOLUCIONARIA DURANTE EL PERIODO DEL CONFLICTO ARMADO INTERNO (1980-2000)

Para la década del 80, una vez empezada la violencia política en el país, se afiliaron a la CCP⁹ los comités de rondas, asociaciones, comuneros, federaciones de mujeres¹⁰ y clubes de madres, quienes cumplieron un papel importante en la denuncia de las violaciones a los derechos humanos que afectaron a los campesinos de Ayacucho, Huancavelica, Huancayo, Apurímac y otros. En la serie «Correspondencia» del Archivo de la CCP se encuentran las cartas, oficios y solicitudes de las comunidades, federaciones y asociaciones dando cuenta de las incursiones violentas de las Fuerzas Armadas y de los integrantes del PCP-SL.

El 24 de octubre de 1981, la comunidad de Sarhua envió a una carta a la dirigencia de la CCP solicitando se denunciara lo ocurrido en su comunidad el día 30 de setiembre de 1981, tal como puede observarse en los siguientes párrafos seleccionados.¹¹

9 De aquí en adelante utilizaremos las siglas CCP para referirnos a la CCP de VR.

10 (1985, junio 16). Correspondencia. *Juan Hipólito Pévez a la delegada de la CCP reconociendo el papel importante de la mujer campesina en las luchas contra el exterminio de los indígenas*. Archivo de la CCP.

11 (1981, octubre 24). Correspondencia. *Carta de la Comunidad de Sarhua a la CCP*. Archivo de la CCP.

En estos años, la CCP recibió cartas de campesinos denunciando las detenciones arbitrarias y la solicitud para que los apoyen en la parte legal y en el auxilio a sus familias que se encontraban abandonadas. A continuación, presentaré dos comunicaciones remitidas a la CCP por los campesinos Aniceto Huashuayo Huaytalla y Manuel Mamani Oliver, de Ayacucho y Puno respectivamente, ambos fueron recluidos en la cárcel de Lurigancho (Lima).

El campesino Aniceto Huashuayo Huaytalla, mediante una carta del 27 de agosto 1986, solicitó a la dirigencia de la CCP el apoyo para su esposa Paulina Chonbili para exigir a las autoridades judiciales que sea trasladado a la cárcel de Ayacucho, debido a que su expediente se encontraba en esta región. Para ello, se comprometía a sufragar los pasajes del policía que lo trasladaría.¹² En la lista de la CVR, «Los peruanos que faltan», el campesino Aniceto Huashuayo Huaytalla se encuentra registrado como desaparecido desde el año 1988 en Pampa-Cangallo, distrito Los Morochucos, provincia Cangallo, departamento de Ayacucho.

El campesino Manuel Mamani Oliver de 54 años, natural de la comunidad de Cruz-Pata, distrito de Juli, provincia de Chucuito, región de Puno, mediante solicitud del 4 de octubre de 1986, presentó su queja a la dirigencia de la CCP solicitando que lo ayuden a salir de la

12 (1986, agosto 27). Correspondencia. *Carta de Aniceto Huashuayo Huaytalla*. Archivo de la CCP.

PRIMERO La Comunidad de Sarhua al enterar su misión colaboradora con las comunidades campesinas; hacemos llegar nuestra voz sencilla y unida, nos hagan comprender sus tres sujerencias a cerca de la sPublicación de todo el problema interno externo que afecta a las comunidades.

SEGUNDO Demos nuestra confianza para que nuestros problemas que ha ocurrido en esta comunidad, a las días 30 de Setiembre en presente año, que llegado un pelotón de Sinchis de la ciudad de Ayacucho co objeto de represarnos como terroristas llevando prisioneros como autoridades profesores y comuneros, nos dego pánico maltrados hiedos con balas.

TERCERO En otro punto decimos, que nuestro comuneros todavía esta acosado como terroristas, no se como podemos solucionar los comuneros siguientes esta acosado. Felimón Felices secretario del Concejo de Administración, Teribio Vivanco Canchari Secretario de Concejo de Vigilancia, Tófelio Yupari Alcalde Distrital, Aurelio Ramos comunero. Que denunciamos a estos Sinchis para que nos vuelva hacirnos como esto.

Documento N.º 1. Carta de la Comunidad de Sarhua a la CCP.
Fuente: Serie «Correspondencia» del Archivo de la CCP.

cárcel por ser inocente. A continuación, se presenta extractos de la solicitud.¹³

Es contundente la denuncia que Manuel Mamani Oliver presentó a la CCP por los atropellos y el abandono que sufrió por parte de las autoridades judiciales. Él reclamó por el sufrimiento de sus hijos y esposa, y como miles de campesinos, consideró que la justicia estaba de parte de los que tienen plata y que gente inocente como él, fueron encarceladas sin pruebas. Asimismo, la CCP mantenía una correspondencia fluida con las organizaciones campesinas de América Latina y recibió el apoyo de las ONG nacionales e internacionales, comprometidas con la defensa de los derechos humanos y el medio ambiente.

En la década del 90, la CCP sufre los embates de la aplicación del modelo económico neoliberal. Pese a ello, sigue manteniendo una relación estrecha con las asociaciones de desplazados, asumiendo la defensa de las familias campesinas víctimas de la violencia política. A través de las notas de prensa que la CCP envió a los medios de comunicación se informó de los actos de saqueos, detenciones, desapariciones y muertes de los dirigentes y población de las comunidades campesinas perpetrados por miembros del PCP-SL, comités de defensa civil y Fuerzas Armadas. Con fecha 14 de noviembre de 1990, la CCP denunció la *guerra sucia* en las comunidades campesinas ayacuchanas desarrollada por los subversivos, los comités de defensa civil y el Ejército, generando zozobra y miedo.¹⁴

13 (1986, octubre 4). Correspondencia. *Solicitud de Manuel Mamani Oliver*. Archivo de la CCP.

14 (1990, noviembre 14). Correspondencia. *Notas de Prensa*. Archivo de la CCP.

Los
 ↓
 Derivado
 del
 Supuesto

 Que soy un campesino puneño de la Provincia de Chucuito Juli de la Comunidad de Cruz-pata, yo soy Padre de Familia de 6 hijos, yo fue acusado por la PIP Falsamente como terrorista, fue encarcelado en Puno en el año de 1984 hasta hoy, sin prueba nada, solamente con una revista de la Carrota donde decía de los 3 montañeros, ese era totalmente falso la información de la PIP.

Yo soy un campesino agricultor y artesano yo soy un enemigo de la política y tengo 6 hijos menores que están abandonados totalmente, sin alimento sin ropa, sin educación solamente pidiendo limosnas en las calles, mi señora fue intimidada y fue apartada por el carro en Juli en año 1985, es por eso que soy muy triste que las autoridades no compensen por nada de mi libertad, estos señores le encarcelan a gente que es inocente, pero a los verdaderos, se sueltan de la Carrota, ese es la Justicia, la Justicia escucha a los que tienen platos

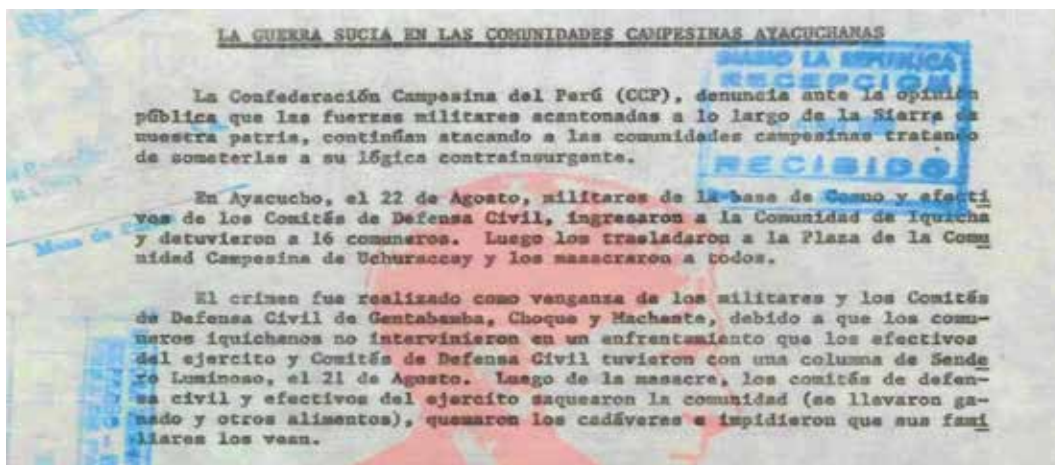
Documento N.º 2. Solicitud de Manuel Mamani Oliver a la CCP.
Fuente: Serie «Correspondencia» del Archivo de la CCP.

Asimismo, en los 90, la CCP enfrentó la política económica del gobierno de Fujimori con la privatización del campo. Con la desaparición del Banco Agrario se eliminaron los créditos a los campesinos, se redujo el consumo urbano por el «shock» aplicado por Juan Carlos Hurtado Miller, ministro de Economía, y la consiguiente crisis que obligó a los campesinos a vender sus tierras llevando a una nueva reconcentración de la tierra en manos privadas monopólicas.

Fue durante los años del Gobierno de Fujimori, cuando la dirigencia de la CCP recibió muchas

cartas y solicitudes de sus miembros para que los apoye con las denuncias presentadas ante organismos internacionales por la militarización del campo, las detenciones y desapariciones selectivas de sus dirigentes, los saqueos a las comunidades campesinas realizados por los comités de defensa civil y el Ejército.

Por esos años encontramos en el archivo de la CCP una carta que envía el líder campesino Juan Hipólito Pévez Oliveros a los dirigentes de la CCP en el cual les manifiesta: «Mi convicción es que lograremos acabar con este



Documento N.º 3. Nota de Prensa de la CCP.
Fuente: Serie «Correspondencia» del Archivo de la CCP.

estado de cosas cuando las luchas del pueblo sean más elevadas, requerirá mucho sacrificio y disciplina, lealtad para con nuestros principios».¹⁵

Para el año 2000, con el regreso de la democracia, la CCP reinició sus actividades centrandó su lucha en la defensa de la ecología y en contra de la depredación forestal cometida por las empresas nacionales y extranjeras. Actualmente, la CCP se encuentra estructurada orgánicamente por un Congreso Nacional, un Consejo Nacional de Delegados (órgano de dirección nacional descentralizado, con cien delegados de todo el país), un Comité Ejecutivo Nacional y una Secretaría General Colegiada, que se renueva cada cinco años.

EL ACERCAMIENTO A LA CCP Y AL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN (CEDOC)

En la actualidad, la CCP cuenta con una sede institucional, ubicada en el segundo piso de un edificio que pertenece al Partido Unificado Mariateguista (PUM), cuya dirección es Plaza Bolognesi 588, Lima. Tiene ambientes para el funcionamiento de oficinas de los colegiados y dormitorios para los delegados de provincias. En uno de los ambientes estaba el Centro de Documentación (CEDOC) que se encargaba de la gestión, organización y conservación de la documentación y biblioteca del gremio.

A finales de los 90, en una visita realizada a la CCP, se conversó con la historiadora Victoria Medina Palomino –más conocida como «Carola»–, quien era personal técnico de la CCP, mujer de izquierda y de compromiso con

15 (1990, setiembre 24). Correspondencia. *Carta de Juan Hipólito Pévez*. Archivo de la CCP.

los más necesitados. Ella informó sobre su labor en la CCP y que además de encargarse del CEDOC, asumía la responsabilidad de apoyar en la organización y fortalecimiento del gremio, siendo una pieza clave para el desarrollo de los congresos y escuelas campesinas donde se congregaban dirigentes campesinos de todas partes del país. Carola brindaba los servicios de búsqueda y consulta a los dirigentes e intelectuales vinculados al trabajo campesino.

A inicios del 2000, la CCP ya no contaba con presupuesto para asumir los gastos de mantenimiento y servicios que brindada el CEDOC. Por ello, los dirigentes decidieron cerrarlo, guardando la documentación, libros y revistas en bolsas de plástico y amontonándolos en diversos ambientes. Posteriormente, estos fueron colocados en un ambiente pequeño, junto con los materiales de oficina inservibles.

Luego de varios años, el cuarto donde estaba guardada la documentación en el segundo piso sufrió un desplome hacia la primera planta, en el ambiente de los servicios higiénicos del local del Partido Unificado Mariateguista (PUM).¹⁶ Tiempo después la dirigencia de la CCP dispuso eliminar la documentación por considerarla inservible y estar ocupando un espacio que no le pertenece. Sin embargo, debido a que no contaban con presupuesto para contratar el

servicio de recojo de la documentación, esta permaneció allí durante muchos años.

RESCATE DE LA DOCUMENTACIÓN

En una visita realizada a la institución, se preguntó a los dirigentes de la CCP por su archivo y biblioteca y se nos mostró el lugar donde se hallaba la documentación embolsada, mezclada



Fotografías N.º 1 y N.º 2. Ambiente donde se encontraba la documentación de la CCP.

Fotografías: Juan Leandro Tito Melgar.

16 En el primer piso del local de la CCP funcionaba el Partido Unificado Mariateguista que se creó a fines de 1984 como la suma de diversos partidos de izquierda, incluido Vanguardia Revolucionaria que era dirigido por Javier Diez Canseco.



Fotografías N.º 3 y N.º 4. Labores de limpieza y colocación en cajas de cartón de la documentación.
Fotografías: Juan Leandro Tito Melgar.

con desmonte y en un estado de abandono total. Ante esta situación, se les planteó realizar el trabajo de rescate y puesta en valor de su documentación, por considerarla valiosa para la institución y la historia del movimiento campesino en el Perú. Obtenido el permiso, se inició el trabajo con los alumnos de la Escuela Académico Profesional de Historia de la UNMSM.

En el año 2008, en el curso de Archivología, se encargó a los alumnos Juan Leandro Tito Melgar, Mizaél Huamaní Coello, Carlos Florindez y George Bazán Morales realizar una

inspección de la habitación donde se hallaba la documentación. Ellos constataron que esta se ubicaba en el primer piso, con dimensiones que no eran posibles de medir y con el techo derrumbado, mostrando el material de quincha y adobe que lo conformaba al igual que las paredes y con el piso de cemento desgastado.

La situación de la documentación era lamentable: muchos papeles estaban almacenados en costales, algunos en cajas de cartón y otros desperdigados en el piso entre el desmonte. Algunas publicaciones, como revistas de congresos campesinos y boletines de propaganda, se encontraban dañadas –posiblemente por la acción de roedores– y junto a pancartas y mesas del Partido Socialista, presentaban un aspecto desagradable por la acumulación descontrolada de la que habían sido objeto. A todo ello se sumaba el hecho de que la documentación había sido afectada por la lluvia, pues se hallaba expuesta por el derrumbamiento del techo. En suma, se encontraban a la intemperie importantes fuentes históricas para la investigación del campesinado y, de seguir en esa situación, su destino final sería su destrucción. Se tomó fotos para presentar evidencias del caso.

ETAPAS DEL TRABAJO REALIZADO CON LA DOCUMENTACIÓN DE LA CCP

a) Rescate de la documentación

Este trabajo se realizó entre agosto y diciembre de 2008, como parte de las prácticas realizadas por los cuatro alumnos citados, durante el dictado del curso de Archivología. Tomó varios

días separar la documentación del desmante del techo y de los equipos de oficina malogrados. Se encontraron roedores muertos, periódicos viejos y bolsas de basura. Una vez separada la documentación, se procedió a limpiarla y colocarla en bolsas de polietileno. Luego, a través de una escalera de madera, se procedió a subir alrededor de cien bolsas de documentos a un ambiente del segundo piso de la CCP.

b) Limpieza de la documentación

Durante el primer semestre de 2009, se conversó con uno de los dirigentes de la CCP para que se destine un ambiente apropiado para el trabajo de limpieza de la documentación. Se nos proporcionó un ambiente pequeño que se acondicionó como lugar de trabajo y, una vez instalados, se procedió a una limpieza exhaustiva de los documentos.

A la vez se hizo un expurgo de lo que no era documentación de archivo. Para la compra de materiales de limpieza se contó con el apoyo económico de la historiadora y archivera, Anne Perotin Dumon. La CCP nos brindó el ambiente, mientras que cada uno de los involucrados en el trabajo aportamos nuestro tiempo y la compra de los materiales de archivo.

c) Revisión de la documentación y elaboración del cuadro de clasificación

Para contextualizar la documentación a organizar, previamente se hizo una revisión de la bibliografía que diera cuenta de la historia del movimiento campesino y de la CCP, pues

se necesitaba conocer a las instituciones gremiales de la época y su relación con el gremio campesino. Luego, se procedió a una revisión general de la documentación producida por el gremio y se elaboró el borrador de cuadro de clasificación, el cual se fue ajustando mientras se avanzaba el trabajo. Se debe destacar que la documentación tiene vacíos que hace difícil



Fotografías N.º 5 y N.º 6. Trabajo de revisión y elaboración de cuadro de clasificación con las series documentales provisionales. Fotografías: Juan Leandro Tito Melgar.



Fotografías N.º 7 y N.º 8. Colocación de los documentos en cajas archiveras. Fotografías: Juan Leandro Tito Melgar.

la tarea de elaborar un cuadro de clasificación orgánico funcional.

Por ello, se viene trabajando con un cuadro de clasificación funcional. Además de documentos, se tiene libros, revistas, periódicos, afiches, volantes y fotografías. El soporte es papel, VHS, disquetes, casetes y papel fotográfico.

d) Desarrollo de las tareas de organización (clasificación y ordenamiento)

A comienzos del 2010 se empezó con la clasificación y el ordenamiento documental. Esta

actividad se desarrolló entre los años 2010 y 2017. Fue bastante lento porque solo se trabajó los días sábados por las mañanas porque era necesario avisar y esperar a que hubiera un dirigente que abriera la puerta del local para las facilidades de acceso al mismo, teniendo incluso periodos en los que no había dirigentes en Lima que pudieran brindar dicho acceso.

Durante el proceso de clasificación de la documentación, se llevó una computadora para la elaboración de las listas de documentos, los cuadros de avance e ir identificando las series documentales. Luego, se solicitó a amigos responsables de archivos la donación de cajas archiveras en desuso. Actualmente, la documentación clasificada y ordenada se halla en cajas archiveras donadas por la Municipalidad Metropolitana de Lima, el Fondo Nacional de Financiamiento de la Actividad Empresarial del Estado (FONAFE) y por el Archivo General de la Nación.

Durante esta etapa del trabajo, a los cuatro alumnos que empezaron el trabajo se sumaron como voluntarios nuevos alumnos de la UNMSM, quienes se encargaron de apoyar en la limpieza y ordenamiento de los documentos de la CCP y del Partido Unificado Mariateguista (PUM). Se tiene inventariado un total de 284 cajas archiveras de diversos tamaños, una bolsa y 64 cajas grandes (de papel bond). A la fecha, se cuenta con un inventario general provisional de las series documentales.

e) Servicios y difusión del acervo CCP

En esta etapa del trabajo los investigadores toman conocimiento del mismo y solicitan revisar la documentación por ser de fuente de sus trabajos académicos. Sabemos que durante el periodo de organización y descripción de un archivo no se debe brindar servicios de consulta a los usuarios, pero se hizo la excepción ante la demanda de los investigadores. La documentación ha sido revisada por los investigadores peruanos Ricardo Caro y Miguel Sánchez para sus respectivas tesis de maestría.

También se recibió a la académica extranjera Anna Cant (Inglaterra) para su tesis de doctorado y a las investigadoras norteamericanas Tamara Feinstein para la publicación de su libro sobre la Izquierda Unida y Devin Finn (Filadelfia) para su tesis de doctorado.

En cuanto a actividades de difusión, en el año 2010, con el apoyo de la Escuela Académico Profesional de Historia, se realizó una exposición de los afiches de la CCP y CGTP para graficar la situación de los gremios sindicales durante el periodo del conflicto armado interno en los ambientes de la Facultad de Ciencias Sociales de la UNMSM. Con ello, se buscó sensibilizar a los estudiantes sobre las afectaciones que sufrieron los dirigentes obreros y campesinos durante este periodo.

Durante el año 2014, se realizó la digitalización de los afiches de la CCP que permiten visualizar el periodo del CAI y se entregó una copia al Centro de Documentación e Investigación



Fotografía N.º 9. Investigadores revisando la documentación.
Fotografía: Juan Leandro Tito Melgar.



Fotografía N.º 10. Exposición de afiches de la CCP y CGTP. Fotografía: María Rodríguez.

(CDI) del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). Hoy se encuentra disponible en la plataforma virtual del mismo.¹⁷

LA IMPORTANCIA DEL ACERVO DE LA CCP

La importancia de esta documentación radica en su alto valor histórico por su antigüedad y

¹⁷ Para acceder a los materiales en mención, los usuarios pueden utilizar el siguiente enlace: <http://lum.cultura.pe/cdi/busqueda>

originalidad. Según la revisión de los documentos, podemos afirmar que existe documentación del gremio, correspondiente al periodo que va del 1960 al 2004. Entre la documentación se pueden encontrar actas, debates y memorias de los congresos de esos años, acuerdos de asambleas, directivas, estatutos, pronunciamientos, correspondencia, afiches, volantes y otros.

Del periodo de los años 70 hay información sobre la toma de tierras y la reforma agraria implementada por el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Sobre el periodo 1980-2000, encontramos las denuncias presentadas por las federaciones y comunidades ante la CCP por las incursiones a las comunidades, asesinatos y desapariciones perpetradas por el Ejército y Sendero Luminoso. Mediante cartas dirigidas a la CCP se solicitaba el apoyo para denunciar estos hechos ante las instancias judiciales. Esta documentación nos muestra el grado de violencia que sufrieron los campesinos por parte de los militares y de los miembros del PCP-SL.

Por lo tanto, es una fuente documental riquísima para conocer la historia del movimiento campesino en el Perú, su organización y lucha por el acceso a la tierra, la sindicalización, la participación de la mujer campesina en la organización gremial, la vida cotidiana y las manifestaciones culturales. Asimismo, se puede conocer el accionar de la CCP en la vida política del Perú durante el siglo XX.

CONCLUSIONES: EL TRABAJO A FUTURO

El trabajo de rescate, limpieza y una propuesta de organización de la documentación de la CCP no ha sido fácil porque la CCP no cuenta con un presupuesto asignado para estas actividades. A ello se suma la dificultad para el acceso al local y lo pequeño e insalubre del ambiente asignado para guardar la documentación.

Por esta razón, se hace indispensable encontrar una institución que se haga cargo de este rico acervo y su puesta en valor. Buscando como garantizar la conservación del acervo CCP, se conversó con su dirigencia para que esta permita seguir con la descripción de las series documentales más importantes para su futura digitalización. Actualmente, se está gestionando con el Archivo General de la Nación para que reciba en custodia la documentación. Los dirigentes presentaron la carta a la jefatura del AGN en el año 2015 y todavía se está esperando una respuesta. Mientras tanto, se barajan otras posibilidades de rescate y puesta en valor del acervo de la CCP.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arce Espinoza, E.

(2004). *Perú: 1969-1976. Movimientos Agrarios y Campesinos*. Lima: CEDEP.

Arroyo Reyes, C.

(2004). *La experiencia del Comité Central Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo*. E.I.A.L.C. (15).

(2005). *Nuestros años diez. La Asociación Pro Indígena, el levantamiento de Rumi Maqui y el incaísmo modernista*. Suecia: Libros En Red.

Caro Cárdenas, R.

(2015). *Demonios encarnados. Izquierda, gremio y campesinado en los orígenes de la lucha armada en Huancaavelica: 1963-1982*, Tesis de Maestría en Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cornejo Polar, A.

(1981). Literatura en el Perú Republicano. En: Historia del Perú, Perú Republicano, Tomo VIII. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Heilman, J.

(2018). A fuego y sangre. La Confederación Campesina del Perú y el régimen de Velasco. En Drinot, P. & Aguirre, C. (Eds.), *La Revolución peculiar. Repensando el gobierno militar de Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

(2018). *Rebeliones inconclusas. Ayacucho antes de Sendero Luminoso 1895-1980*. Lima: La Siniestra Ensayos.

Jancsó, K.

(2009). *Indigenismo político temprano en el Perú y la Asociación Pro Indígena*. Tesis Doctoral en Historia. Universidad de Ezeqed.

Letts C., R.

(2014). *La izquierda peruana. Organizaciones y tendencias*. Lima: Persistiremos E.R.L.

Martín Nájera, A.

(1989). *Guía para la consulta del Fondo Documental de la Fundación Pablo Iglesias: Archivo, Biblioteca y Hemeroteca*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

Oré, T., Plaza, N., Antezana, R. y Luna, J.

(1983). *Memorias de un viejo luchador campesino: Juan H. Pévez*. Lima: ILLA-Editorial Tarea.

Ramos Zambrano, A.

(2016). *Ezequiel Urviola y el indigenismo puneño*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

PENSÁNDONOS ENTRE VIÑETAS: PUENTES
ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE
CREADOS EN LAS HISTORIETAS DE LA
JUVENTUD PERUANA

*Thinking between comic frames: bridges between the past
and the present created in comics by peruvian youth*

ANGIE PAOLA ARIZA PORRAS

RESUMEN

Este ensayo explora los discursos sobre el conflicto armado enunciados por los y las jóvenes peruanos ganadores del Concurso de Historietas por la Memoria y la Reconciliación Nacional del año 2016. Entre los y las jóvenes es posible identificar dos grupos: uno mayoritario, que marca como punto final del conflicto a la captura de Abimael Guzmán, y uno pequeño, que construye puentes entre las confrontaciones históricas y la violencia estructural actual del país. Además, gran parte de los relatos presenta una visión dicotómica de los actores del conflicto en donde la población civil es perfilada como víctima; sin embargo, algunos cómics reconocen la agencia que la ciudadanía tuvo en varios territorios para hacer resistencia a los actores armados.

Palabras claves: *juventud y memoria / Sendero Luminoso / resistencia civil / violencia estructural / conflicto armado.*

ABSTRACT

This essay explores the discourses about the Peruvian armed conflict enunciated by the young winners of the Comics for Memory and National Reconciliation Contest in 2016. Among these young people it is possible to identify two groups: a majority, who marks the end of the conflict when Abimael Guzmán was arrested, and a smaller group, who build bridges between historical confrontations and the current structural violence of the country. In addition, most of these stories present a dichotomous vision of the actors of the conflict, where the civilian population is profiled only as a victim; however, some comics recognize the agency that the citizens had in several territories to resist the armed actors.

Keywords: *youth and memory / Shining Path / civil resistance / structural violence / armed conflict.*

*Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges, Cambridge,
Elogio de la sombra (1969)

LA IMPORTANCIA DEL CÓMIC COMO TESTIMONIO DE LAS MEMORIAS DE LA JUVENTUD PERUANA

Al estar frente a una escuela abandonada, el artista Tadeusz Kantor hacia la siguiente declaración:

Hoy sé que aquella vez junto a la ventana sucedió algo muy importante, hice un descubrimiento. De forma muy viva tomé conciencia de la existencia del recuerdo. De pronto descubrí su fuerza misteriosa e inimaginable. Descubrí que es un elemento capaz de destruir y crear, que es el principio de la creación, que está en la génesis del arte. (2010, p. 142)

Este impulso creador que posee la memoria fue el que le dio vida a las historietas que el estudiantado peruano creó en el marco de la cuarta edición del Concurso de Historietas por la Memoria y la Reconciliación Nacional del año 2016.

Este concurso se ha convertido en una plataforma que da voz a los diferentes discursos que los estudiantes elaboran sobre la violencia del pasado reciente del país desde las regiones de Ayacucho, Apurímac, Huánuco, Junín, Puno y Lima. La competición es organizada como parte del Programa de Reparaciones Simbólicas de la Comisión Multisectorial de Alto Nivel (CMAN) del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos del Perú (MINJUSDH). Las obras ganadoras forman parte del archivo del Centro de Documentación e Investigación (CDI) del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM).

Son estas obras las que se convierten hoy en el centro de nuestras reflexiones introductorias acerca de las representaciones que tiene la juventud sobre el periodo de violencia que ocurrió en el Perú entre los años 1980 y 2000, y en el que se vieron involucrados diversos actores: las Fuerzas Armadas y Policiales, las organizaciones terroristas, el Estado, la

población civil y la comunidad internacional. En los documentos gráficos elaborados por los estudiantes es posible identificar los recuerdos de la violencia que han sido transmitidos entre diferentes generaciones por décadas y ver en ellos lo que se dice del Perú como país: en dónde se marca el punto final del conflicto, la manera en cómo se caracterizan a los actores del conflicto, sus medios y objetivos, y cómo se ven los y las jóvenes frente a esta historia y al país en la actualidad.

Cuando hablamos de memoria hacemos referencia a los recuerdos que tenemos y, a su vez, a los olvidos implícitos en ellos. La memoria forma parte de un proceso de construcción de sentido e identidad. Las memorias de lo que fuimos pueden fortalecer la identidad de lo que somos como grupo y lograr definir parte de las expectativas que nos hacemos del futuro (Halbwachs, 1968). Elizabeth Loftus reconoce este poder identitario de la memoria, pero también nos muestra cómo es probable que gran parte de nuestros recuerdos los hayamos construido a partir de las fotos que hemos visto o de las anécdotas que nos han contado familiares, amigos o desconocidos, y que hemos asumido como propias (Loftus & Pickrell, 1995; Loftus, 1997; Loftus, 2003).

La elaboración de nuestros recuerdos se realiza en medio de una red de relaciones sociales entre individuos e instituciones. En ese sentido, todo relato sobre el periodo de violencia está mediatizado por los esquemas de percepción

que se han construido en el contexto de esa cultura en particular. Por esta razón, sobre un mismo hecho puede existir una diversidad de relatos, enunciados desde diferentes contextos, posiciones de poder y marcos valorativos. La memoria es un proceso complejo de construcción de sentido, el resultado de una serie de negociaciones sociales y políticas permanentes.

A partir de esto Elizabeth Loftus afirma:

Los recuerdos son preciosos, nos dan identidad. Crean un pasado compartido que nos une con familiares y amigos. Parecen fijos, como el hormigón, como si al caminar sobre ellos, siempre fueran a estar ahí de la misma manera. Pero los recuerdos no son fijos. Cada día la experiencia nos dice que las memorias pueden perderse y que también pueden ser cambiadas e incluso creadas.¹ (Loftus, 2003, p.1)

Es en el reconocimiento de esa pluralidad de relatos y de sentidos otorgados a los mismos que hoy valoramos los discursos que la juventud enuncia a través de sus propias creaciones en un esfuerzo por recordar. Los y las jóvenes no son solamente sujetos pasivos a los que hay que contar la historia del país. Ellos mismos, tal como afirma Jelin (2002), harán diferentes preguntas y exigirán diferentes formas de rendición de cuentas para la injusticia histórica. Estas voces son un aporte a la búsqueda

1 La traducción es nuestra.

de la construcción de memorias situadas, móviles, dialógicas e interactivas.

Existen varios referentes latinoamericanos en el análisis de los discursos creados por los jóvenes sobre conflictos armados. Uno de los más recientes, la investigación *Los saberes de la guerra. Memoria y conocimiento intergeneracional del conflicto en Colombia* (2017) de Ariel Sánchez Meertens hace una exploración de las formas en las que se produce y transfiere el conocimiento sobre el conflicto armado colombiano a través de las generaciones y la geografía del país, articulando distintos medios, espacios, fuentes y formatos de transferencia de conocimiento. Esto se hizo por medio de un amplio estudio cuantitativo y cualitativo realizado a estudiantes de los últimos grados de bachillerato de regiones que han sido profundamente afectadas por el conflicto.

Una de las instituciones decisivas en la configuración de estos discursos es la escuela, reconocida como un sitio clave para construir identidades, transmitir memorias colectivas y dar forma a «comunidades imaginadas» (Paulson, 2015). En Perú, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), al presentar su informe final en 2003 recomendó que la historia del conflicto armado fuera parte de la enseñanza. A partir de este dictamen se introdujo el tema en el Diseño Curricular Básico de Secundaria de 2004 y, más concretamente, a partir de 2005, con el Diseño Curricular Nacional (DCN).

Este tema ha sido asignado al programa de

estudios de ciencias sociales de los últimos grados de cada ciclo educativo, a saber, quinto de primaria y sexto de secundaria. Sin embargo, aunque temas como la violencia y el conflicto interno, la verdad, la justicia y la memoria colectiva, el terrorismo y subversión en el Perú y América Latina, o la reconciliación nacional están asignados curricularmente, no existen orientaciones claras para los y las docentes sobre cómo abordarlos.

Aunque se han diseñado varios libros al respecto, éstos han sido motivo de debate, siendo acusados de ser una apología al terrorismo y sin llegar a un acuerdo sobre aspectos como el rol asignado a las Fuerzas Armadas en el conflicto y la legitimidad del uso del informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación como fuente (Uccelli et al., 2017). Esto devela la no existencia de una «historia oficial» y la dificultad de hablar de un conflicto armado que es reciente, y que aún se hace presente sobre todo por las ausencias que causó: más de quince mil personas desaparecidas siguen sin ser halladas.

Además, varios maestros y maestras han sido objeto de estigmatización por sus discursos en las aulas y una serie de las que han sido identificadas como las causas del conflicto, por ejemplo, la desigualdad estructural, aún siguen vigentes. En consecuencia, varios de los maestros(as) han decidido eludir el tema, no sólo por la dificultad de tratarlo, sino por la implicación personal que les despierta hablar

de un conflicto que varios de ellos vivieron directamente (Uccelli et al., 2017).

No obstante, aquí es importante recordar que no sólo la escuela educa. En la reconstrucción de discursos sobre el conflicto armado y de las expectativas de futuro de los y las jóvenes interactúan diversos actores y generaciones: los medios de comunicación, la política, la comunidad, la familia, el arte, los grupos religiosos, las organizaciones no gubernamentales, entre otros. Aunque el tema del conflicto armado no sea abordado en las aulas, la mayoría de estudiantes maneja información sobre el conflicto. El Instituto de Estudios Peruanos (IEP) indica que la principal fuente de estos saberes suelen ser las memorias familiares cercanas y, en segundo lugar, los medios de comunicación (Uccelli et al., 2017).

Esto marca una diferencia con los resultados de Sánchez (2017) sobre el caso colombiano, que pone en primer lugar a los medios de comunicación a través de noticieros, telenovelas y documentales; luego, en segunda instancia, aparecen las instituciones educativas y; finalmente, en tercer lugar, la familia (p. 144). Esta falta de protagonismo de la escuela se convierte en una debilidad, pues esta institución podría «brindar la conexión entre la historia familiar y el proceso histórico nacional e internacional» (Uccelli et al., 2017, p. 22).

La autora Francesca Cappelletto (2003) analiza las relaciones entre los recuerdos autobiográficos y la historia colectiva a partir de

los relatos de las masacres realizadas por las tropas alemanas en dos pueblos de La Toscana durante la Segunda Guerra Mundial. En estos relatos la autora ve cómo los recuerdos recibidos de otros son re-representados, imaginados y recontados como si hubiesen sido presenciados personalmente. En este artículo se subraya cómo el dolor biográfico y el histórico no son del todo indistintos, y cómo la narración oral establece un puente entre el recuerdo personal y la esfera pública. Su trabajo es una invitación a tratar la memoria como una forma de conocimiento intersubjetivo dotado de un contenido simbólico y emocional.

Esta transmisión de memorias a través de las generaciones es lo que Marianne Hirsch llama «postmemoria», o sea, la experiencia de estar separado en tiempo y espacio del conflicto recordado, pero viviendo aún entre testigos directos (Sánchez, 2017). Por lo tanto, algunos de estos jóvenes han reconstruido sus relatos del conflicto a partir de su interpretación de otros relatos y de los hechos que les rodean; porque «a fin de cuentas la sucesión de las generaciones implica inevitablemente la creación de nuevos contextos» (Ashplant en Sánchez, 2017).

Hemos escogido hacer el análisis de los recuerdos que estos jóvenes han expresado a través del cómic, por la capacidad que este recurso tiene para comunicar a través de dos lenguajes: el dibujo y la palabra; ayudándonos a hilar la reflexión sobre «las maneras de ver y visualizar las representaciones culturales, y

en particular, las maneras subjetivas e intra-subjetivas de mirar el mundo y a uno mismo» (Hernández en Montenegro, 2012).

El cómic ha cobrado importancia en la construcción de memoria histórica sobre distintos conflictos armados en el mundo, probablemente la obra más destacada del cómic contemporáneo es *Maus* (1980), de Art Spiegelman, obra ganadora del premio Pulitzer en 1992 que aborda al Holocausto desde un punto de vista biográfico. Otra autora reconocida en este campo es Marjane Satrapi, una joven iraní que publica su obra *Persépolis* (2000) para hablar sobre la guerra en su país y su búsqueda de refugio en Europa.

En España sobresale el trabajo de Paco Roca que, en obras como *Los Surcos del Azar* (2013), *El Faro* (2004) y *El ángel de la retirada* (2010), busca aportar a la construcción de memoria de la guerra civil española, tema pendiente para el Estado de su país. Estas obras tienen un valor testimonial y han sido cruciales para visibilizar, recordar y abrir el debate sobre temas que siguen siendo evadidos y censurados entre un público que, aunque es masivo, no llega a ser mayoritario.

En Colombia el cómic ha venido tomando fuerza para construir memoria, por lo que el Centro Nacional de Memoria Histórica ha venido publicando trabajos como *Sin Mascar Palabra. Por los Caminos de las Tuliapas* (2018) que abordan temas como el despojo de tierras causado por grupos paramilitares. En Perú, quizá el

autor más reconocido en este campo es Jesús Cossio, pues su obra *Barbarie. Comics sobre Violencia Política en el Perú 1985-1990* se ha convertido en un referente latinoamericano. Precisamente, Cossio fue el jurado del concurso al que se presentaron los cómics de los y las jóvenes que analizaremos a continuación y que provienen de las regiones de Ayacucho, Apurímac, Huánuco, Junín, Puno y Lima.

LA JUVENTUD Y EL CÓMIC A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN CMAN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN (CDI)

La captura de Abimael Guzmán, líder de Sendero Luminoso, sucedió el 12 de septiembre de 1992, cuando la mayoría de jóvenes que participaron en el Concurso de Historietas por la Memoria y la Reconciliación Nacional del año 2016 crearon las historietas sobre las que hoy reflexionamos no habían nacido; sin embargo, este es el evento más recordado por ellos y ellas porque lo han recibido de generaciones que les anteceden.

Si estas memorias han sido transmitidas es porque quien habla ha encontrado a alguien que le escucha y porque quien escucha reconoce al hablante como una fuente válida. En las historietas de los y las estudiantes es posible ver cómo la tradición oral se convierte en un puente entre el pasado y el presente, siendo los abuelos y abuelas las figuras más representadas y a quienes se les ve en ocasiones como héroes por haber sobrevivido a aquellos

tiempos difíciles y como personas dignas de escuchar por tener historias interesantes.

A partir del establecimiento de este diálogo con los otros y otras, se elabora un proceso de selección y resignificación de los recuerdos que se cree que son dignos de conservar de acuerdo con los propios marcos interpretativos. Aquí cobra importancia la pregunta de Farida Shaheed: «¿Cómo asegurar la escucha de la

historia de los demás y aprender a reconocer en ella la humanidad común?» (2013, p. 7).

Por lo tanto, esta indagación de los recuerdos es una exploración de los entramados de sentidos transmitidos entre generaciones, uno de los elementos más profundos de la cultura. De acuerdo con Fisas, la cultura:

Trata también del modo en que las comunidades se expresan y vinculan entre sí, como grupos que comparten preocupaciones y experiencias, que sirven a su vez para proyectar recuerdos, hallazgos e incluso traumas y temores, más allá de los límites de nuestra existencia mortal, a las generaciones venideras. (2011).

Sin embargo, es preciso anotar que la memoria trasciende a los relatos, a la narrativa y que puede estar presente en rutinas, hábitos cotidianos inscritos en el cuerpo, emociones, nostalgias o gestos. El silencio de nuestros predecesores también puede ser nuestra memoria. Para algunos de estos jóvenes el tema del conflicto armado ha sido objeto de evasión en sus contextos. Jorge Semprún habla del no querer saber, «ese impulso por evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo después de vivencias extremas» (Semprún en Sánchez).

En el caso de las familias que no hablan del tema pueden existir múltiples razones como el querer evitar heridas a las nuevas generaciones o, simplemente, la dificultad que se



Figura N.º 1. Vida cotidiana de mi abuelito en el terrorismo
Fuente: Apaza, C. (2016). Colección CMAN, CDI.



Figura N.º 2. *Vivir para contarlo*
Fuente: Solís, Y. (2016). Colección CMAN, CDI.

tiene para verbalizar estos recuerdos: «La fuerza del acontecimiento produce un colapso de la comprensión, la instalación de un vacío o un agujero en la capacidad de explicar lo ocurrido» (Sánchez, 2017). También los profesores tienen varias reservas para hablar del tema:

Los temores son diversos: a que se los acuse de estar haciendo proselitismo/

apología (los padres y madres de familia, otros docentes, autoridades, militares o policías), a posibles reacciones de Sendero Luminoso (aparece la idea de que SL «siempre» se entera, y se teme estar enseñando a hijos de senderistas que puedan comentar luego en tema en sus casas), a que sus colegas o la IIEE (Institución Educativa) los cuestionen por abordar el tema e intentar ideologizar a sus

estudiantes en una u otra dirección, entre otros. (Uccelli et al., 2017, p. 29)

Las memorias que si llegan a relatarse son una forma de conocimiento intersubjetivo dotado de un contenido simbólico y emocional (Cappelletto, 2003). En las memorias de la juventud existen múltiples alusiones al miedo, la crueldad, al sufrimiento, al dolor y al terror. Existe una condena clara a los medios utilizados por los grupos subversivos. Los eventos más recordados son las muertes y desapariciones, la escena icónica: el sufrimiento de las madres por el hijo que ya no está. En ocasiones se pone nombre a las personas desaparecidas, por ejemplo, María Alejandra Rojas Coaquira (2016) narra la historia de Pedro Yauri, un periodista asesinado.

Algunos hombres retratan con cercanía el reclutamiento forzado por los grupos subversivos, algunas mujeres hacen lo mismo con hechos de violación sexual. Existen símbolos claros de la violencia, como los autobuses que llegan a los campos y que son asociados a la llegada de estos grupos a territorios donde por su aislamiento geográfico, económico y político no llegaba nadie más. En este aspecto juega un papel importante la escuela para tejer puentes entre estas historias particulares con un proceso histórico y social de larga duración.

Si bien hay un compromiso general frente a la no repetición de los hechos violentos, no existe una problematización igualmente



Figura N.º 3. Periodo de violencia 1980-2000
Fuente: Soncco, M. (2016). Colección CMAN, CDI.

generalizada de las causas estructurales que los ocasionaron (Paulson, 2015). Cuando Adorno hablaba de la educación después de Auschwitz, contemplaba como primera necesidad la ilustración de la sociedad en general «que establezca un clima espiritual, cultural y social que no admita la repetición de Auschwitz; un clima, por tanto, en el que los motivos que condujeron al terror hayan llegado, en cierta medida, a hacerse conscientes» (2016).



Figura N.º 4. *Violencia en los Andes*
Fuente: Minaya, K. (2016). Colección CMAN, CDI.

Así Adorno veía que la garantía de no repetición estaba en la conciencia de la sociedad en los motivos que en el pasado llevaron al horror. Aquí sería importante pensar en la responsabilidad de las generaciones anteriores, al respecto recordamos la frase de Yerushalmi: «Un pueblo jamás puede olvidar lo que jamás recibió» (Yerushalmi en Jelin, 2002, p. 124). Es posible que la comunidad y el sistema educativo no fomente esta capacidad crítica en sus

procesos de transmisión intergeneracional del conocimiento del conflicto armado.

Entre los estudiantes es posible identificar dos grupos: uno que marca como punto final del conflicto a la captura de Abimael Guzmán y uno, más pequeño, que construye puentes entre las confrontaciones históricas y la violencia estructural actual del país. En el primer grupo es posible ver cómo se ha adoptado lo que Degregori llamó «la memoria salvadora» del conflicto, haciéndole pocas preguntas, entendiéndolo como un periodo excepcional, resaltando la heroicidad victoriosa de las Fuerzas Armadas y del régimen autoritario de Fujimori, y justificando el empleo de métodos antsubversivos radicales (Degregori en Azevedo, 2015).

Frente a esto recordamos nuevamente a Farida Shaheed que dice que es un deber internacional de los Estados que han sido escenario de guerras de larga duración el «preservar la memoria colectiva de su extinción y, en particular, salvaguardarla del avance de argumentos negacionistas y revisionistas» (2013, p.8). En este sentido, es importante que en la construcción de memoria histórica se dé lugar a procesos participativos donde emerjan múltiples voces, muchas de ellas acalladas, censuradas o autocensuradas por años. Además, si bien para estos jóvenes la captura del líder senderista constituyó un punto de corte entre el pasado violento y las oportunidades de construcción de democracia y paz, en las historietas no se problematiza cómo hoy, veinticinco

años después, no se ha logrado plenamente la constitución de un país democrático.

En varios de los relatos se presenta una versión dicotómica de los actores del conflicto, donde la población civil se ubica en medio atrapada como víctima. Esta visión simplifica la complejidad del conflicto en donde convergieron múltiples actores y estrategias a una tensión de buenos-malos, dominador-dominado. Como subrayan Fassin y Rechtman, esta centralidad de la categoría de víctima hace parte de una reconfiguración de la economía moral que se traduce «en un desplazamiento del registro político de la reivindicación hacia un registro de compasión basado en la empatía, con una atención creciente a los traumas en perjuicio de los males más comunes, como la pobreza» (2015, p. 159).

Este hecho abre el debate sobre cómo entablar un diálogo con el testimonio, cómo asumir una posición frente a la experiencia autobiográfica que es contada por otro. Ejemplo de esta visión es el cómic *Ideales únicos*, en donde se muestra la historia de dos estudiantes que escogen entre dos caminos:



Figura N.º 5. *Ideales únicos*
Fuente: Hanco, R. (2016). Colección CMAN, CDI.

Sin embargo, algunos de estos cómics llegan a presentar los dilemas morales a los que se vieron enfrentados los combatientes, principalmente de las Fuerzas Armadas y Policiales:



Figura N.º 6. *Vivir para contarlo*
Fuente: Solís, Y. (2016). Colección CMAN, CDI.

En estas historietas la población se ve atrapada entre dos bandos: el de la protección y el de la salvación. Ambos bandos se presentan ante los pobladores como una ayuda, aunque después les agredan.



Figura N.º 7. *No a la discriminación de los indígenas*
Fuente: Tolentino. (2016). Colección CMAN, CDI.



Figura N.º 8. *Tiempos pasados*
Fuente: Muñoz, E. (2016). Colección CMAN, CDI.

No obstante, algunos cómics llegan a reconocer el nivel de agencia que la ciudadanía tuvo en varios territorios para hacer resistencia frente a los actores armados, inclusive a problematizar la categoría de víctimas. Como afirma Julia Paulson, plantear la dicotomía entre víctimas inocentes e indefensas frente a los terroristas niega la agencia de la población civil y las dinámicas de adaptación y resistencia a la presencia cotidiana de actores armados (2015, p. 28).

CONCLUSIONES: LA JUVENTUD Y CÓMO ENTABLAR UN DIÁLOGO ENTRE EL PASADO RECIENTE Y EL PRESENTE QUE VA PASANDO

De acuerdo con el informe elaborado por Shaheed (2013), las prácticas de memoria deben estimular –además de la reflexión crítica sobre el pasado y su representación– el análisis de los retos contemporáneos de exclusión y violencia. En Perú, el inicio del conflicto se identifica con un ataque directo al proyecto de



Figura N.º 9. *El atentado a Muñani*
Fuente: Ccancapa, A. (2016). Colección CMAN, CDI.

un Estado democrático: el ataque de Sendero Luminoso a las urnas electorales en el poblado de Chuschi en las primeras elecciones generales del país en 1980.

Hoy treinta y siete años después, aunque se hable del final de este conflicto, la sociedad peruana se sigue caracterizando por tener una democracia frágil, permeada por la corrupción

y la desigualdad. En este sentido, una estudiante termina su trabajo con la siguiente reflexión:

Muchos de nosotros pensamos por qué sucedieron estos hechos desde el año 1980-2000, pero nuestra respuesta está en algunas de las acciones que hoy en día vivimos en este año 2016 como el

racismo, la discriminación, la pobreza, el poco beneficio que hay para la pobreza, las clases sociales que hoy en día vivimos en nuestra vida cotidiana todos los peruanos. (Herencia, 2016)

A partir de esta reflexión surgen las preguntas: ¿Cómo entablar un diálogo entre el pasado reciente y el presente que va pasando? ¿Qué conocemos de la historia y qué lecciones aprendimos de ella? ¿Qué responsabilidades es necesario asumir para seguir construyendo? Al valor que han tenido los jóvenes para recordar, es importante sumarle el valor para afrontar los cambios institucionales que necesita la construcción de una paz estable y duradera.

Fisas (2011) insistía en la necesidad de una ciudadanía dispuesta a asumir los cambios estructurales que la construcción de la paz positiva necesita a nivel económico y político. Del encarar al conflicto y la violencia pueden surgir oportunidades «creativas, de encuentro, comunicación, cambio, adaptación e intercambio» (Fisas, 2011). Tenemos ya el primer insumo: una multiplicidad de voces que le hacen preguntas al pasado. Jorge Seprúm (1989), afirmaba, citando a Cannetti: «La humanidad sólo está indefensa allí donde carece de experiencia o de memoria». Hoy tenemos un esfuerzo por construir memorias en Perú, es importante hacerlo de manera situada, diversa y horizontal como soporte a la construcción de planes de futuro con las mismas características.

La pregunta predominante que los jóvenes hacen a la historia es un «¿qué pasó?», aún hace falta ahondar en el «¿por qué pasó?», «¿qué continuidades existen entre el pasado y el presente?», «¿qué hacer frente a esto?», para poder trascender ese interés inicial que existe por conocer la historia del territorio que se habita. Es valioso que en varios de los relatos que hemos analizado aquí exista un rechazo a la violencia.

Sin embargo, es necesario que exista también una reflexión sobre sus causas y sobre los posibles mecanismos para afrontarlas. Algunos de los estudiantes llegan a señalar la situación de pobreza estructural del país como plataforma para el surgimiento de la violencia y señalan su continuidad, así como la de la impunidad, la discriminación y la corrupción que se vivió durante el conflicto.

Tal como asegura Tadeusz Kantor, el recuerdo no es cosa del pasado: «El recuerdo convive con nuestros acontecimientos de la vida cotidiana a un mismo nivel. No los rehúye en absoluto; al contrario, los necesita en sus planes estratégicos y en sus maniobras» (2010, p. 142). Los recuerdos se activan y construyen también en relación con las expectativas de cada persona: un hecho puede adquirir un sentido particular de acuerdo con el proyecto de vida y de comunidad que se tenga en ese momento.

Para esto es importante que la juventud considere que es posible construir un país

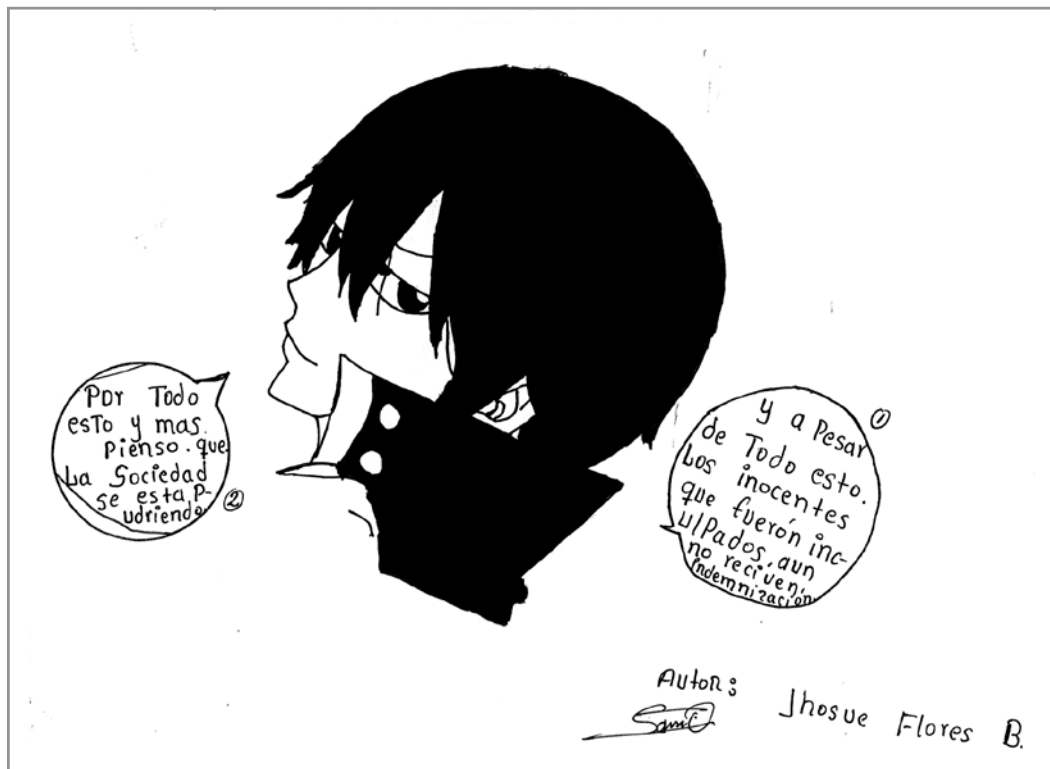


Figura N.º 10. Periodo de violencia 1980-2000
Fuente: Flores. (2016). Colección CMAN, CDI.

democrático y se vea como parte de ese proyecto: «Si la juventud cree que la paz es posible y que pueden apoyarla, es más probable que vayan a internalizar identidades de ciudadanos activos y constructores de paz» (Sherrod, Torney-Purta, Flanagan en Vélez, 2017).

El reto está en «restaurar la paz y la confianza en poblaciones que emergen de la guerra» (UNESCO, 1998, p. 3). En cambiar tanto hechos,

como mentalidades y actitudes. Además, si bien ya existen espacios donde se reconoce a los jóvenes como sujetos constructores de discursos propios, es importante generar opciones concretas de acción participativa donde los jóvenes puedan generar impacto real en el diseño del Estado en el que quieren vivir. La construcción de la paz y de instituciones democráticas, así como la construcción de los recuerdos, es una tarea intergeneracional.

Para terminar, citamos el trabajo de Oliver Quispe de Puno, quien, frente a la figura de un pueblo cansado de la guerra, crea a Rijcharina,

una joven que representa «el despertar de la sometida nación peruana».



Figura N.º 11. Ama Puñuychu
Fuente: Yerba, S. (2016). Colección CMAN, CDI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azevedo, V. R.

(2015). Memorias oficiales, memorias silenciadas en Ocros (Ayacucho, Perú). Reflexiones a partir de la conmemoración de una masacre senderista. *Anthropologica*, 33(34).

Cappelletto, F.

(2003). Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography to History. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9(2), 241-260.

Halbwachs, M.

(1968). *La mémoire collective*. Paris: PUF.

Jelin, E.

(2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Kantor, T.

(2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos: (1944-1986)*. Barcelona: Alba.

Loftus, E.

(1997). Creating false memories. *Scientific American*, 277, 70-75.

(2003). Our changeable memories: Legal and practical implications. *Nature reviews. Neuroscience*, 4(3), 231.

Loftus, E. F., & Pickrell, J. E.

(1995). The formation of false memories. *Psychiatric annals*, 25(12), 720-725.

Montenegro González, C.

(2012). Novelas gráficas: reconstrucciones de la memoria. En Edarte, Grupo de investigación (Ed.). *Investigar con jóvenes: ¿Qué sabemos de los jóvenes como productores de cultura visual?* Pamplona: Pamiela-Edarte (UPNA/NUP).

Paulson, J.

(2015). Whether and how? History education about recent and ongoing conflict: A review of research. *Journal on Education in Emergencies*, 7(1), 115-141.

Seprúm, J.

(1989). *De la perplejidad a la lucidez*. Discurso pronunciado el 19 de marzo de 1989 en el acto académico de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Tel Aviv. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/semprun.htm>

Sánchez, A.

(2017). *Saberes de la Guerra, memoria y conocimiento intergeneracional del conflicto en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores

Shaheed, F.

(2013). *Report of the United Nations Special Rapporteur on Cultural Rights on the writing and teaching of history*. New York: United Nations.

Uccelli F., Agüero, J.C., Pease M.A., Portugal, T., & Del Pino, P.

(2013) *Secretos a voces Memoria y educación en colegios públicos de Lima y Ayacucho*. Instituto de Estudios Peruanos

Soler, M.

(2011). La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20.

UNESCO

(1998). *Proyecto transdisciplinario de la UNESCO «Hacia una cultura de paz»*. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117753So.pdf>

Vélez, G.

(2017) *Visiones de estudiantes de colegio sobre los acuerdos, el futuro, y la paz en Memorias del Foro internacional sobre pedagogía, memoria y violencia*. Medellín: La Carreta Editores.

COLECCIÓN CMAN DE HISTORIETAS DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN E INVESTIGACIÓN (CDI) DEL LUM

Apaza, C.

(2016). «Vida cotidiana de mi abuelito en el terrorismo» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/vida-cotidiana-de-mi-abuelito-en-el-terrorismo>

Ccaccapa, A.

(2016). «El atentado en Muñani» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <https://lum.cultura.pe/cdi/foto/el-atentado-mu%C3%B1ani>

Encinas, L.

(2016). «La triste historia» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/la-triste-historia>

Flores, J.

(2016). «Periodo de violencia 1980-20 00» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/violencia-de-1980-al-2000-6>

Hanco, R.

(2016). «Ideales únicos» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/ideales-%C3%BAnicos>

Herencia, L.

(2016). «Conozcamos la verdad y cambiemos de actitud» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/conozcamos-la-verdad-y-cambiemos-de-actitud>

Minaya, K.

(2016). «Violencia en los Andes» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/violencia-de-1980-al-2000-7>

Muños, E.

(2016). «Tiempos pasados» [Historieta]. Tomado de la plataforma virtual del *Centro de Documentación e Investigación del LUM*, el 13 de marzo de 2019. Disponible en: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/tiempos-pasados>

Solis, Y.

(2016). «Vivir para contarlo» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/vivir-para-contarlo>

Soncco, M.

(2016). «Periodo de violencia 1980-2000» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/periodo-de-violencia-1980-2000>

Yerba, S.

(2016). «Ama Puñuychu» [Historieta]. Colección CMAN. Recuperado de: <http://lum.cultura.pe/cdi/foto/ama-pu%C3%B1uychu>

CONSTRUCCIÓN DE PAZ A TRAVÉS DE LAS ARTES Y LA CULTURA: EL CASO DE COLOMBIA

Peacebuilding through arts and culture: the case of Colombia

GREIS CIFUENTES TARQUINO

RESUMEN

Colombia está terminando un conflicto de más de 50 años entre las FARC-EP y el Gobierno Nacional. El conflicto ha dejado una sociedad dividida que lesiona el tejido social además de consecuencias económicas. Bajo este escenario, la cultura y las artes están jugando un rol elemental en la construcción de paz, tejido social y memoria. El artículo presenta iniciativas artísticas y culturales que han logrado la movilización de capital social, logrando importantes aportes en el desarrollo social de comunidades azotadas por la violencia. Finalmente, el artículo hace algunas recomendaciones que podrían ser transferibles a otros países que experimentan transiciones desde un conflicto o escenarios posteriores al conflicto.

Palabras Clave: Arte / cultura / paz y conflicto / cambio social.

ABSTRACT

Colombia is ending a conflict of more than 50 years between the FARC-EP and the National Government. The conflict has left a divided society that harms the social fabric as well as economic consequences. Under this scenario, culture and the arts are playing an elemental role in the construction of peace, social fabric and memory. The article presents artistic and cultural initiatives that have achieved the mobilization of social capital, achieving important contributions in the social development of communities affected by violence. Finally, the article makes some recommendations that could be transferable to other countries that experience transitions from a conflict or post-conflict scenarios.

Keywords: Art / culture / peace and conflict / violence / social change.

COLOMBIA: UNA HISTORIA DE VIOLENCIA

El conflicto armado en Colombia responde a múltiples factores, tanto económicos, institucionales, sociales como políticos que han hecho que se perpetúe por más de 50 años, convirtiéndolo en el conflicto más largo en el hemisferio occidental. La falta de presencia estatal en regiones del país (Uprimny, 2001), aspectos geográficos que dificultan la conexión del territorio, la desigualdad, la insuficiente provisión de bienes públicos, pobreza (Restrepo & Aponte, 2009), injusticia social, corrupción, la exclusión y discriminación de ciertas regiones son algunas de las causas que han originado el conflicto, y con esto el surgimiento de los grupos guerrilleros (las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia en 1964 y del Ejército de Liberación Nacional en 1965) que en sus inicios centraron sus consignas en la búsqueda de mayor igualdad y desarrollo económico.

A pesar de las reformas institucionales que se propiciaron en la década de 1980 generando mayor pluralismo y espacios de participación, Colombia es víctima de un régimen democrático deficitario, una democracia sin calidad, en la cual persisten altos niveles de corrupción, impunidad, injusticia y una falencia en la garantía de los derechos civiles y las libertades políticas.

Con el paso del tiempo, la violencia en Colombia fue evolucionando junto con su complejidad. Se hizo evidente una disputa entre los grupos

armados por el poder local, la apropiación de bienes, recursos naturales y públicos. Fue así, como estratégicamente la guerrilla se desplazó hacia zonas de gran potencial económico en donde podían producir y procesar no solo drogas ilícitas, sino también apoderarse de zonas ricas en oro, petróleo, carbón, ganadería y café. A partir de esta expansión, el narcotráfico se posicionó como uno de los elementos perpetuadores del conflicto (Pizarro, 2004), asegurando con este medio su subsistencia.

De igual forma, la apropiación violenta de las tierras y el conflicto en sí mismo generó un alto desplazamiento interno,¹ con más de 900 000 muertes y 200 000 desaparecidos (Sánchez, 2015). Como respuesta para impartir justicia frente a esa ola de violencia surge el paramilitarismo, conocido también como las autodefensas (Autodefensas Unidas de Colombia, AUC) quienes defendían sus bienes, vida y tierras de la guerrilla. En su comienzo, se transmitía la idea que eran grupos de defensa legítimos y contaban con el apoyo de la fuerza pública y aprobación política. Sin embargo, esta percepción fue cambiando en el tiempo, debido a que llegaron a controlar redes de narcotráfico, cometer innumerables masacres, protegiendo sus intereses y haciendo justicia a su antojo.

¹ El número de desplazamiento interno en Colombia asciende a más de 6 millones, cifra superior a Siria, Sudán y Afganistán (Internal Displacement Monitoring Centre, 2018). Informe completo disponible en: <https://bit.ly/2rL16Ue>

Aunque las AUC se desmovilizaron entre 2003 y 2006 bajo el Gobierno del Álvaro Uribe en un proceso de verdad, justicia y reparación aún existen grupos al margen de la ley operando en el territorio colombiano. Lo anterior demuestra la debilidad y precariedad del Estado colombiano, siendo incapaz de proveer una presencia estatal uniforme a lo largo de su territorio dando como consecuencia el fortalecimiento del narcotráfico y la prolongación del periodo de violencia (Cumbre Agraria: Campesina, Ética y Popular; Equipo Operativo Nacional Garantías de Derechos Humanos; Coordinación Social y Política «Marcha Patriótica» y el Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz-Indepaz, 2018).

Después de que varios gobiernos establecieran diálogos y procesos de paz fallidos y con el objetivo de poner fin al conflicto con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), el Gobierno nacional firmó en noviembre del 2016 el Acuerdo Final del Teatro Colón para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. Gracias a la finalización del conflicto, para el 2016 el número de muertes de civiles y combatientes disminuyó en más de un 90% (The Resource Center for Conflict Analysis, CERAC) y de acuerdo al ministro de Defensa Villegas (2017) la tasa de homicidios para el 2017, fue la más baja de los últimos 30 años (24 homicidios por cada 100 000 habitantes).

No obstante, la búsqueda por el control de los territorios y economías ilegales (contrabando,

narcotráfico, minería ilegal) que durante décadas estuvieron bajo dominio de las FARC-EP y la frágil implementación de los acuerdos de paz ha desatado una ola de violencia en contra de los líderes sociales y defensores de derechos humanos. Según datos de la Defensoría del Pueblo, entre el 1 de enero del 2016 y el 27 de febrero del 2018 han sido asesinados 282 líderes sociales en Colombia. Además, se han cometido dos masacres en Tumaco (2017) y en Argelia, Cauca (2018) que han dejado 14 muertos.

La violencia que ha azotado al país ha tenido no solo consecuencias económicas —que han sido ampliamente estudiadas—, sino también efectos psicológicos en las víctimas, victimarios y sobrevivientes del conflicto como la falta de dignidad, humillación (Power, 2011), venganza y odio (Byrom Hartwell, 1999) y efectos sociales en el deterioro de las relaciones de confianza y empatía, no solo a nivel familiar sino también en la comunidad, rompiendo las redes básicas de apoyo, la cooperación y solidaridad social; es decir, la destrucción del capital social, logrando dar paso a la indiferencia y al egoísmo, impidiendo la capacidad de ponerse en los zapatos del otro y debilitando la inclusión social.

HACIA UNA CULTURA DE PAZ

Adicional a este planteamiento, algunos autores (Sriram, 2004) plantean la existencia de una «cultura de violencia» ocasionada por

el ambiente hostil en el que fuimos educados y expuestos, concibiendo una aprehensión y normalización de las conductas violentas. En otras palabras, estamos acostumbrados como sociedad a la corrupción, la desconfianza, la inseguridad, los asesinatos, entre otras prácticas violentas que se encuentran enraizadas en el tejido social de los colombianos, logrando que seamos víctimas y reproductores de una cultura de violencia como consecuencia del largo conflicto.

Esto conlleva a un condicionamiento inicial en la sociedad en favor de la violencia como mecanismo de resolución de conflictos políticos. Esto genera en el ámbito social pérdida de valores y cohesión, dando como resultado una sociedad civil fragmentada, débil y poco influyente (Uprimny, 2001); en otras palabras, una sociedad con una escasez de capital social, que no tiene la capacidad de generar y sustentar relaciones de cooperación y colaboración.

A pesar que el conflicto colombiano profundizó la destrucción entre los bandos opuestos y dificultó resolver las diferencias por medio del diálogo, el Acuerdo de Paz con las FARC-EP es un punto de partida para cambiar la visión relacional de las acciones violentas e iniciar una configuración de nuestra capacidad y habilidad para transformar los conflictos. Es así como se puede dar un paso a un enfoque de cultura de paz.

Es decir, reemplazar la cultura de violencia basada en la desconfianza, la intolerancia y odio;

o en otras palabras, la incapacidad de interactuar constructivamente con todos aquellos que son diferentes, por una cultura de paz basada en valores como la confianza, respeto, tolerancia, solidaridad, empatía y entendimiento mutuo, lo cual implica un rechazo colectivo de la violencia y la construcción de ciudadanía. Podemos entender esta nueva cultura como:

La cultura de paz supone ante todo un esfuerzo generalizado para modificar mentalidades y actitudes con ánimo de promover la paz. Significa transformar los conflictos, prevenir los conflictos que puedan engendrar violencia y restaurar la paz y la confianza en poblaciones que emergen de la guerra. (UNESCO, 1999, p. 2)

Esa capacidad de resolver disputas y conflictos de manera pacífica, exige un nuevo sistema común de valores y patrones de comportamiento. Bajo este supuesto la sociedad civil juega un rol central en la construcción de paz por medio de la asociatividad de la ciudadanía para dar un impulso al interés colectivo sobre el particular, a la democratización y a la participación de la ciudadanía en asuntos públicos. Entendiendo que la asociatividad es la materialización del capital social.

LA IMPORTANCIA DEL CAPITAL SOCIAL

En este contexto, Sudarsky (2007) hace una relación entre la presencia de capital social con la posible prevención y resolución de conflictos, siendo un generador de cambio en las estructuras sociales. Algunos autores (Coleman,

1988; Putnam, 1993) relacionan el concepto del capital social con normas de comportamiento cívico practicadas y el nivel de asociatividad en una sociedad, basada en valores como la confianza, reciprocidad, tolerancia y cooperación, lo cual contribuye al bienestar general y fortalece el tejido social.

Del mismo modo, Lederach (2005) enfatiza en la importancia de la transformación comunitaria para la construcción de la paz, en el sentido que las comunidades más afectadas por el conflicto tienen que recuperar su voz, siendo capaces de proponer soluciones creativas a sus conflictos y problemas locales, pues son ellas quienes conocen a profundidad la problemática que enfrentan.

Como dice el profesor e investigador colombiano Edgar Martínez:

Recuperar la confianza social se constituye entonces en el mayor desafío que hoy tiene la sociedad colombiana para el posconflicto, vía por la que, con toda seguridad, se podrá dejar atrás ese círculo vicioso de equilibrio negativo que caracteriza el país, donde reina la desconfianza, el fraude, la corrupción, la anomia. (2017, p.18)

En ese sentido, a través del capital social, los individuos pueden aumentar su capital económico y cultural. Sin embargo, para generarlo es necesario un ambiente de confianza, cooperativo y solidario (Sudarsky, 2007). Es allí, donde los espacios sociales comunes fomentan la

integración y contribuyen a revitalizar el capital social después un periodo de violencia. Esto es importante porque se reconoce un vínculo entre los conceptos de capital social y cultura. Siendo la cultura considerada como:

El conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas. (República de Colombia, 1997)

De este modo, se plantea que la cultura promueve los espacios propicios y el clima de confianza para la cooperación entre grupos heterogéneos (*Bridging social capital*) capital social puente o conectivo, y también para el capital social vínculo o cohesivo (*Bonding social capital*) en donde se refuerzan los lazos entre grupos con características homogéneas (clase social, etnia, religión).

Las artes ofrecen oportunidades para construir capital social, porque proporcionan espacios para que las personas se reúnan y promuevan la solidaridad social. Así lo afirman algunos

autores: «Las artes también pueden ayudar a crear vínculos entre diferentes grupos, desarrollando así la cooperación intergrupal y estableciendo asociaciones» (McCarthy, Ondaatje, Zakaras, y Brooks, 2004, p.28). En ese sentido, la evidencia empírica del impacto social del arte y la cultura ilustra que tienen un efecto transformador en la sociedad, contribuyendo a la cohesión social, la participación comunitaria (Flinn & McPherson, 2007), promoviendo el desarrollo (Cevallos, 2005), generando empleo, revitalizando vecindarios, promoviendo el desarrollo económico local (Cohen R. I., 1994).

A su vez, Kliksberg afirma que «la cultura es, asimismo, un factor decisivo de cohesión social. En ella las personas pueden reconocerse mutuamente, crecer en conjunto y desarrollar la autoestima colectiva» (1999, p.90), ratificando que las artes basadas en actividades con la comunidad, están relacionadas con el fortalecimiento de los vínculos entre las personas, que les permite expandir su red social y construir capital social.

De acuerdo con los autores mencionados anteriormente, el capital social es tomado como un recurso que debe usarse para el bien público en beneficio de las personas. A su vez, la exposición cultural a través de la participación en las artes colaborativas (donde hay interacciones de alto nivel y asociaciones iguales) puede promover la cohesión social en una comunidad diversa y estimular así la construcción de capital social.

EL ARTE Y LA CULTURA COMO HERRAMIENTA PARA CONSTRUCCIÓN DE PAZ

Existe una amplia literatura que demuestra los beneficios positivos del arte y la cultura, considerándolos una herramienta que facilita la reconciliación en contextos de conflicto y postconflicto (Shank & Schirch, 2008). A su vez, reconocen el rol del arte como un medio a través del cual se puede reducir la violencia directa, compartiendo emociones, reparando el trauma colectivo e individual e interrumpiendo el ciclo de violencia emocional o psicológica (Lederach, 2005; LeBaron, 2011; Cohen, 2005).

De esta forma, se reconoce que las artes y la cultura emergen como una herramienta que puede «promover el entendimiento, la prevención, mitigación y recuperación del conflicto» (Preis & Stanca Mustea, 2013, p. 2), proporcionando un medio neutral, seguro que facilita el diálogo, el perdón y la reconciliación. Michelle LeBaron afirma que «en las sociedades de posconflicto, siempre hay arte. La gente canta su dolor, pinta sus penas, baila en las sombras de lo que una vez fue» (2011, p.20). De hecho, según LeBaron, es importante reconocer que las emociones son «motivadores poderosos hacia la transformación, así como son los motores centrales en el escalonamiento de conflictos». Este argumento se alinea con Zembylas, ya que «las emociones conectan los pensamientos, juicios y creencias de las personas, y se puede decir que las emociones son el pegamento de la identidad» (2003, p.222).

En el caso de Colombia existe una amplia gama de experiencias artísticas y culturales que han logrado movilizar el capital social de una comunidad, contribuyendo a la reconciliación y construcción de paz. En el contexto actual que atraviesa Colombia, transitando de una sociedad en guerra a una sociedad que aprenda a convivir, la cultura se convierte en un eje transformador de la sociedad, logrando cambiar la realidad de los individuos a través de las diferentes formas de arte: obras de teatro, danza, música, que pueden conducir a la reconciliación y contribuir al cambio social, teniendo en cuenta que a través del arte se pueden comunicar, explorar sentimientos, romper los prejuicios y sentirse libres de decir lo que a veces es difícil de decir. Además, proporcionan un espacio seguro, positivo y neutral que promueve el fortalecimiento del capital social.

No obstante, y aunque los derechos culturales son reconocidos en la Constitución, aún no tienen pleno efecto y cumplimiento en Colombia. Persiste una falta de conciencia sobre el papel transformador de la cultura en la construcción de paz. El presupuesto del país pone en evidencia el rol precario que tiene la cultura. Por ejemplo, en un día, el Ministerio de Defensa (235 6 billones de pesos, presupuesto para 2018) gasta dos veces más que el presupuesto anual que tiene asignado el Ministerio de Cultura (340 677 millones de pesos).²

² En el siguiente enlace se puede acceder a los presupuestos asignados al Ministerio de Cultura desde el 2010: <https://bit.ly/2ELVeR2>

A pesar de este desalentador escenario, se pueden nombrar algunos programas que han logrado resultados sorprendentes desde diferentes formas de arte, evidenciando de este modo como la cultura y las artes se convierten en una poderosa herramienta para la construcción de capital social, que conlleva a la consolidación de la paz.

«Música para la reconciliación»

La Fundación Nacional Batuta es una organización sin fines de lucro que trabaja con fondos públicos y privados. La Fundación fue creada en 1991, con base en el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, con el objetivo de contribuir al mejoramiento de la calidad de vida, la construcción del tejido social, la generación de espacios de reconciliación y convivencia de adolescentes y jóvenes de Colombia que han sido víctimas del conflicto armado o que viven en la pobreza extrema. A través de una educación musical de calidad, enfocada en la práctica colectiva, desde una perspectiva de inclusión social, derechos y diversidad cultural, ha sido posible garantizar el acceso a las artes y sus beneficios.

La Fundación tiene seis proyectos diferentes en todo el territorio nacional («Música en las fronteras», «Voces de la esperanza», «Música en las casas lúdicas», «Voces y movimiento al ritmo de mis derechos», «Formación musical» y «Música para la reconciliación»). «Música para la reconciliación» es el principal proyecto de la Fundación Nacional Batuta, el cual inició en

2001 y se estableció en los 32 departamentos de Colombia, cubriendo 84 municipios; particularmente, en zonas que más han sufrido los estragos del conflicto.

En estas áreas, el programa opera en 131 centros musicales dirigidos a jóvenes y niños en situaciones de extrema vulnerabilidad (el 92% pertenece a la estratificación socioeconómica más baja, el 41% viven en hogares con madres como cabeza de familia). Durante 2017, «Música para la reconciliación» benefició directamente a 21 276 niños, niñas, adolescentes y jóvenes (51% mujeres, 49% hombres, 9%

afrocolombianos, 4% indígenas y 87% mestizos) garantizando el ejercicio de sus derechos culturales y su desarrollo integral (Fundación Nacional Batuta, 2018).

A través de formaciones musicales colectivas (conjuntos y coros) con un componente destacado de apoyo psicosocial, la música ha sido una herramienta efectiva en la construcción de la paz, como lo afirma su Directora Ejecutiva, María Claudia Parías. El hecho que la orquesta sea una actividad colectiva hace que exista una responsabilidad cooperativa de trabajo en equipo para coordinar acciones que estimulan



Fotografía N.º 1. Fuente: Juan Fernando Ospina, Fundación Nacional Batuta.



Fotografía N.º 2. Fuente: Juan Fernando Ospina, Fundación Nacional Batuta.

la solidaridad, tolerancia y diálogo, poniendo a sus participantes en situaciones en las cuales deben resolver diversas problemáticas sin violencia y en modo colaborativo.

Bang afirma que «la música puede ayudar a las personas a ver y conectarse entre sí de nuevas maneras» (2016, p.360), haciendo que los efectos positivos de la empatía mejoren las relaciones y las actitudes intergrupales. En este sentido, Robertson (2016) argumenta que la actividad artística puede proporcionar a las personas un entorno de apoyo en el que la

conexión empática puede tener lugar, fortaleciendo la capacidad de aprender y relacionarse con los demás, lo que lleva a la comprensión mutua y la confianza sin dañar las relaciones.

En otras palabras, el programa hace una contribución vital a la reconstrucción del tejido social a través de la práctica musical que ha llevado a la transformación individual, familiar y comunitaria, por ende, promueve la creación de capital social entre los participantes. De hecho, se considera que la música es el aliado natural de la paz (Advocate of Peace, 1871).

El «Festival Mujeres en Escena por la Paz»

El «Festival Mujeres en Escena por la Paz», es un espacio de encuentro y de reflexión que inicia en 1992 como «Festival de Teatro Mujer», y en 1997, recibe el nombre de «Mujeres en Escena por la Paz». Por 27 años, de forma gratuita y con apoyo del sector público, diversas ONG y del sector privado se viene visibilizando el trabajo que desarrollan grupos de mujeres en el arte, conectándolas con el dolor, la resistencia y reconstruyendo el tejido social. Se caracteriza porque la gran mayoría de los grupos son dirigidos por mujeres, en los casos que las obras son dirigidas por hombres son creadas desde la perspectiva de género.

Este festival de teatro organizado por la Corporación Colombiana de Teatro —entidad cultural dedicada desde hace más de 40 años a la creación artística, difusión, formación y al trabajo cultural— es único en su género en Colombia por el papel protagónico que tienen las mujeres durante todo el proceso de creación y montaje, logrando que sus ideas, saberes y conocimientos sean la esencia del festival. A su vez, permite cambios no solo a nivel individual, sino también colectivo, pues invita a las participantes a crear con la otra, a denunciar y tomar una posición política. De la sostenibilidad de estos cambios depende el avance en la transformación de una cultura de violencia a una cultura de paz.

De hecho, el teatro es una actividad que se reconoce en todo el mundo porque proporciona

un espacio necesario para promover el diálogo y desarrollar la comunicación, creando un entorno donde las personas pueden expresar sus pensamientos. Además, proporciona herramientas creativas para abordar problemas críticos que pueden mejorar directamente su comunidad.

En ese sentido, la narración que se incorpora en el drama, da voz a las personas que no la tienen y permite la construcción de capacidades individuales y colectivas, escuchar con sensibilidad, repensar las identidades de la guerra, aprender cómo otras personas piensan, construyen y comparten una comprensión de sus vidas, fomenta el trabajo en equipo, la autoexpresión y facilita la reflexión (Stephenson & Zanotti, 2016).

Según Fukushima (2011), el papel de la comunicación, «es el primer paso en la resolución de conflictos, y la cultura a menudo puede ser un medio que ayude a generar confianza para ese fin» (p.8) y «las iniciativas culturales sirven como un lenguaje común» que permite que los adversarios se comuniquen (p.11).

Por esa razón, muchos proyectos culturales y artísticos se dedican a amplificar las voces de aquellos que no son escuchados (Cohen, 2005). En ese sentido, el teatro aporta desde el diálogo a construir relaciones entre los grupos y contribuir a los procesos de consolidación de la paz a largo plazo (Galtung, 2000; Cohen, 2005). Algunos autores señalan que «el arte es una forma única de comunicación, capaz de



Fotografía N.º 3. Fuente: Greis Cifuentes.

crear beneficios intrínsecos que mejoran las vidas de las personas y, a menudo, también contribuyen al bienestar público» (McCarthy, Ondaatje, Zakaras, & Brooks, 2004, p. 5).

La «Casa Kolacho»

Otra forma de arte que conduce al diálogo es el grafiti, también usado como una herramienta de expresión que brinda una forma alternativa de participación política, «ofrece un grito de guerra anónimo para las masas» (Buckley, 2014, p. 4). Este tipo de arte (murales, pinturas

de pared, grafiti) —llamado también arte callejero— es empleado como un dispositivo de comunicación para informar y dar voz a quienes no la tienen, haciendo visibles, accesibles y públicas las opiniones, sentimientos, intereses o problemas de una comunidad (Chaffee, 1993). Como lo afirma el politólogo norteamericano, Murray Edelman:

El arte crea realidades y mundos. La gente percibe y concibe a la luz de narrativas, fotos e imágenes. Porque

crean algo diferente de las percepciones convencionales, las obras de arte son el medio a través del cual los nuevos significados emergen. (1995, p.7)

Ese es el caso de la «Casa Kolacho»³ creada en el año 2009, en la Comuna 13 (San Javier) de la ciudad de Medellín, como un mecanismo de transformación social y cultural del territorio. En la década de los noventa esta zona fue epicentro de violencia, prácticas delictivas como sicariato vinculado al narcotráfico, robos, homicidios selectivos y múltiples violaciones de los derechos humanos, lo cual desató un enfrentamiento a gran escala entre los grupos al margen de la ley y la fuerza pública.

Hace 16 años esta comuna fue objeto de «la acción armada de mayor envergadura que ha tenido lugar en un territorio urbano y en el marco del conflicto armado en el país» (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2011, p. 80), llamada Operación Orión, ordenada por el presidente Álvaro Uribe Vélez, con el objetivo de dismantelar las organizaciones insurgentes y retomar el control total de la Comuna 13. La operación dejó cuatro militares, seis civiles y seis milicianos muertos, más de 200 heridos, además fueron realizados alrededor de un centenar de allanamientos. Según cifras oficiales, solo en la Comuna 13 para el año 2002,

el desplazamiento forzado fue de 1 259 personas desplazadas, mientras que en el año 2001 llegó a 158 (Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2011).⁴

Esta serie de eventos delictivos en la zona, no solo dejaron pérdidas materiales sino también fractura del tejido social. Sentimientos como el miedo, la incertidumbre, ansiedad, terror y tristeza han sido un común denominador de su población. Bajo este escenario, y con la intención de sembrar una semilla de esperanza un grupo de artistas de la Comuna 13 de Medellín inicia un proceso liderado por el arte y la cultura para transformar el territorio. La Comuna 13 ha logrado establecerse como un «foco de movimiento cultural de gran importancia» (Alcaldía de Medellín, 2014, p. 96), abarcando todo tipo de manifestaciones artísticas, ganándose el reconocimiento y apoyo de sus habitantes.

Los aerosoles, pistas de bailes, y micrófonos han sido las armas para trascender la violencia, empoderar la comunidad, contar su propia historia y construir un futuro mejor. Desde su creación la «Casa Kolacho» ha sido un epicentro en donde el arte callejero (graffiti, *break dance*, *hip-hop* y *rap*) es un mecanismo de autoexpresión, consolidándose como una voz social

3 Su nombre es en homenaje al rapero Héctor Pacheco Marmolejo alias «Kolacho», del grupo C15 asesinado en 24 de agosto de 2009.

4 En la ciudad de Medellín la cifra de desplazados para el 2002 pasó de 1 462 a 2 941, es decir, que en la Comuna 13 se produjo el 42% del desplazamiento de la ciudad en ese año. Se puede ver el informe completo en el siguiente enlace: <https://bit.ly/1S9H9gD>



Fotografía N.º 4. Fuente: Greis Cifuentes.

que ha unido sus habitantes. Por medio de la música, pintura, diseño y radio han logrado dinamizar y cambiar la percepción negativa que se ha tenido por años de la Comuna 13. Ahora, gracias a diferentes servicios y productos que ofrecen son un centro cultural auto sostenible y un modelo de emprendimiento a nivel nacional.

«Expedición Sensorial»

El proyecto «Expedición Sensorial» del Ministerio de Cultura de Colombia ha logrado

desde el 2016 generar espacios que hagan posible integrar a las comunidades que sufrieron con mayor fuerza el impacto del conflicto armado. Hasta la fecha, el programa se implementa en dos regiones, Montes de María, en los departamentos de Sucre y Bolívar; y el Catatumbo, en el departamento de Norte de Santander.

Montes de María fue zona de guerra por muchos años. Su población ha vivido masacres, desplazamientos forzados, despojo e

innumerables barbaries. Entre 1990 y 2002, en los 15 municipios de Montes de María el enfrentamiento entre los diferentes grupos armados provocó un total de 2 207 homicidios; un promedio de 169 homicidios por año. Además, entre 1996 y 2001, las Autodefensas cometieron un total de 17 masacres, en localidades como: El Salado, Chengue, Pichilín, Colosó y Macayepo (International Institute of Studies of the Caribbean, 2008).

Estos hechos han debilitado el capital social de su comunidad y han despertado sentimientos de odio, tristeza y venganza. A la fecha, han ocurrido varias muertes de líderes sociales y más de 200 líderes defensores de derechos humanos han sido amenazados por su trabajo cívico en todo el departamento de Bolívar (Florez, 2018).

De igual forma, Catatumbo, región fronteriza con Venezuela, fue objetivo del paramilitarismo en los años noventa y ha vuelto a ser una zona en situación de violencia debido a los recientes enfrentamientos entre el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de Liberación (EPL) por el poder territorial y economías ilegales⁵ que dejó las FARC-EP tras su desmovilización. Tanto Montes de María

como el Catatumbo tienen como común denominador la ausencia del Estado y falta de inversión social, siendo de las zonas más pobres y olvidadas de Colombia.

Frente a este escenario, «Expedición Sensorial» ha sido el *programa bandera* del Ministerio de Cultura en la construcción de paz, enfocándose en responder al punto de la «Reforma Rural Integral» del Acuerdo de Paz, buscando generar una atención integral para estas comunidades. El proyecto ha sido creado y desarrollado junto con actores locales y está diseñado para atender las necesidades previamente identificadas de la población.

Las actividades no se imponen a los participantes; por el contrario, el proyecto les permite a los participantes proponer la manera en que desean dirigir las actividades, identificar sus prioridades y desarrollar un curso de acción de acuerdo con ellas. Por lo tanto, los participantes tienen la primera y la última palabra, siempre guiados por facilitadores expertos, lo que garantiza el éxito de las actividades llevadas a cabo.

Bajo los principios de creatividad, diálogo intercultural, autonomía, apropiación, prácticas culturales, aprender haciendo y aprender creando, han logrado brindar herramientas para fortalecer la cohesión social de las comunidades, pero también a través de las iniciativas artísticas y culturales han abierto un espacio para reflexionar, concebir nuevas formas de ver, pensar, lo que ha llevado a la búsqueda de

5 De acuerdo a las Naciones Unidas, desde el 2012 hasta la fecha, las zonas con mayor densidad de cultivos de coca siguen siendo el Catatumbo, sur de Nariño, sur de Putumayo y la zona montañosa de Cauca (Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, 2017). El informe está disponible en el siguiente enlace: <https://bit.ly/2uSrTAT>



Fotografía N.º 5. Fuente: Chely Valencia, Formadora de «Expedición Sensorial».

soluciones innovadoras a sus problemas locales. Por un periodo de cuatro años, el programa busca reconstruir el tejido social, fortalecer la identidad y las manifestaciones artísticas y culturales propias de los territorios, activar la creación colectiva, autonomía y liderazgo de los participantes.

Solo para el 2016, aproximadamente 2,100 personas hicieron parte de los procesos formativos en música y danza, asistentes a la creación de laboratorios de investigación (cocina tradicional y turismo, *bullerengue* y *champe-ta*, artesanías, memoria y literatura y tabaco), procesos de capacitación en las áreas de gestión, producción de eventos, maquillaje para la

puesta en escena y pedagogía para la enseñanza de las artes y los programas culturales.

Tejedoras de Mampuján

La construcción de memoria colectiva, la reconstrucción de los hechos, esclarecimiento de lo que pasó, la dignificación y reparación de las víctimas es posible mediante el arte y la cultura, ya que visibiliza y simboliza los acontecimientos atroces de las comunidades afectadas por el conflicto armado.

Las artes pueden crear un vínculo entre el pasado, el presente y el futuro, logrando una «transmisión intergeneracional de una memoria específica, referida a un hecho producido

en un espacio y un tiempo determinados» (Gómez, 2009, p. 4). De igual forma, dado que «el arte contribuye a la tarea ética de deslindar lo humano de lo inhumano, es decir, contribuye a la producción humana y (re)memorativa de valor» (Gómez, 2009, p. 4).

Ese es el caso de las tejedoras de Mampuján, un corregimiento del municipio de María la Baja, Bolívar, punto estratégico para la circulación de armas y drogas, para las FARC-EP, el ELN, paramilitares y otros grupos al margen de la ley. Su población fue víctima de múltiples violaciones a los derechos humanos, entre esas una masacre en el año 2000 que dejó más de once muertos, y provocó el desplazamiento forzado de 300 familias (Centro Nacional de Memoria Histórica).

Con el fin de iniciar un proceso de reconciliación, memoria y reparación, a mediados del año 2006, un grupo de 33 mujeres propició a través de la costura, una labor de sanación y recuperación de la memoria histórica; la tela se convirtió en el lienzo que les permitió plasmar su historia. Cada puntada ha ayudado a superar los traumas de la guerra, a sanar heridas y también a reconstruir colectivamente los hechos atroces que vivieron, logrando conectar nuevamente con su comunidad y fortaleciendo los lazos entre ellos; es decir, potencializando el capital social. Sus costuras revelan gráficamente su dolor, es la forma de comunicarlo y seguir adelante. En el 2015, fueron galardonadas con el Premio Nacional de Paz por esta

iniciativa que busca la reparación integral individual y colectiva de las víctimas.

Los anteriores casos corroboran la necesidad que las actividades artísticas que se planteen en escenarios de conflicto o postconflicto sean grupales ya que de este modo promueven el diálogo, la solución de conflictos, tolerancia y solidaridad. Asimismo, evidencian el poder de las artes en escenarios de conflicto o postconflicto, reconociendo el pasado, pero también mirando hacia un futuro, permitiendo a las comunidades redescubrirse y relatar sus historias, pero sobre todo presentarse como lo que son ahora.

CONCLUSIONES

Las diferentes expresiones artísticas realizadas de manera colectiva aportan a la reconstrucción del tejido social después de un periodo de violencia. Esta comprensión debe posicionar a los programas y estrategias que movilicen el capital social, es decir, el restablecimiento de las relaciones de comunicación y confianza de las comunidades fuertemente afectadas durante el conflicto armado, en el centro de los procesos políticos.

Sin embargo, la sostenibilidad de estos programas depende de una verdadera transformación de una cultura de violencia —eliminar los valores sobre los cuales está basada y con la que han vivido por décadas la mayoría de los colombianos— a una cultura de paz que respalde los acuerdos para la paz. A pesar de

la evidencia sobre el poder transformador del arte y la cultura, el Ministerio de Cultura sigue siendo rezagado en las asignaciones presupuestales teniendo el menor presupuesto frente a las demás carteras del Estado. Debido a la limitación de recursos en el sector, sumado con la dificultad inherente que tiene el arte y la cultura de ser objeto de medición debido a la intangibilidad que las caracteriza, muchos de los proyectos presentados en este artículo no cuentan con una evaluación de impacto. Lo cual impiden en gran medida diseñar estrategias que garanticen la continuidad y expansión del mismo.

Lo anterior, es interesante porque proyectos culturales como la «Casa Kolacho» muestran claramente que es viable una sostenibilidad a largo plazo. El centro cultural creado hace casi una década no recibe recursos públicos,

pero cuenta con la legitimidad y aprecio de la comunidad, su éxito se debe en gran medida a que la sociedad civil es la protagonista y ejecutora de esta movilización cultural y artística. Valdría la pena explorar con mayor detalle este fenómeno que podría llegar a ser replicable en diferentes regiones del país y en contextos de conflicto, ya que pone en evidencia que el rol del Estado debe estar más enfocado en fortalecer las comunidades y organizaciones de la sociedad civil.

Está claro que la cultura es un derecho y es deber del Gobierno garantizar que todos los ciudadanos tengan acceso a la vida cultural y puedan disfrutar de los beneficios del arte, más aún cuando estos contribuyen a la consolidación de la paz después de un conflicto, a la construcción del tejido social, la confianza y la reconciliación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Advocate of Peace

(1871). Music and Peace. *The Advocate of Peace*, 3(33), 103-103.

Alcaldía de Medellín

(2014). *Plan de Desarrollo Local Comuna 13 (San Javier)*. Medellín: Departamento Administrativo de Planeación.

Bang, A. H.

(2016). The Restorative and Transformative Power of the Arts in Conflict Resolution. *Journal of Transformative Education*, 14(4), 355-376.

Buckley, A.

(2014). Self-Expression in Spray Paint: Graffiti as a Popular Tool for Democratization in Argentina. Undergraduate Honors Theses. University of Colorado Boulder.

Byrom Hartwell, M.

(1999). The Role of Forgiveness in Reconstructing Society after Conflict. *The Journal of Humanitarian Assistance*, 1-20.

Centro Nacional de Memoria Histórica

(2018). *Todos los nombres, todos los rostros: Informe de derechos humanos sobre la situación de líderes/as y defensores de derechos humanos en los territorios*. Bogotá.

Cevallos, R. R.

(2005). *¿Cultura y Desarrollo? Desarrollo y Cultura?* Perú: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

Chaffee, L.

(1993). *Political protest and street art: popular tools for democratization in Hispanic countries*. United States of America: Greenwood Publishing Group .

Cohen, R. I.

(1994). *Arts in the Local Economy*. Washington: NALAA.

Cohen, C.

(2005). *Creative Approaches to Reconciliation*. Brandeis University.

Coleman, J.

(1988). Social Capital in the Creation of Human Capital. *American Journal of Sociology*, (94).

Edelman, M.

(1995). *From Art to Politics: How artistic creations shape political conceptions*. Chicago: University of Chicago Press.

Flinn, J., & McPherson, G.

(2007). *Culture Matters? The role of arts and culture in the development of social capital*. Scotland, United Kingdom: Antony Rowe Ltd, Eastbourne.

Fukushima, A.

(2011). Peace and Culture: Fostering Peace through Cultural Contributions . En A. G. University, *Conflict and Culture: Fostering Peace Through Cultural Initiatives*. New York, United States: Joint Research Institute for International Peace and Culture.

Fundación Nacional Batuta

(2018). *Informe de Gestión 2017*. Bogotá: Fundación Nacional Batuta.

Galtung, J.

(2000). *Conflict Transformation by Peaceful Means*. United Nations.

Gómez, A.

(2009). Arte y memoria de la inhumanidad: acerca de un olvido de arena. *Cátedra Manuel Ancizar*, 1-20.

Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación

(2011). *La Huella Invisible de la Guerra. Desplazamiento Forzado en la Comuna 13*. Bogotá, Colombia: Taurus, Alfaguara.

International Institute of Studies of the Caribbean

(2008). *The Laboratory of Peace in Montes de María. A Approach to their context*. Cartagena: Observatory of political culture, peace, coexistence and development of Montes de María.

LeBaron, M.

(2011). Dancing at the Crossroads: Arts and Movement-Base Approaches to Conflict Resolution. *Conflict and Culture - Fostering Peace Through Cultural Initiatives*, 20-33.

Kliksberg, B.

(1999). Social Capital and Culture Master Keys to development. *CEPAL Review*, (69).

Lederach, J. P.

(2005). *The Moral Imagination*. United States: Oxford University Press.

Martínez, E.

(2017). *El capital social en clave de paz: confianza, compromiso cívico y participación política*. Bogotá, Colombia: Escuela Superior de Administración Pública .

McCarthy, K., Ondaatje, E., Zakaras, L., & Brooks, A.

(2004). *Gifts of the Muse: Reframing the debate about the benefits of the arts*. RAND's Publications.

Ministry of Finance and Public Credit of Colombia

(2017). *Medium Term Fiscal Framework*. Bogota: Presidency of the Republic of Colombia.

Putnam, R.

(1993). *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. New Jersey: Princeton University Press.

Pizarro, E.

(2004). *Una Democracia Asediada. Balance y Perspectivas del Conflicto Armado en Colombia*. Bogotá, Colombia: Norma.

Power, S.

(2011). On Social Psychology and Conflict. *Psychology and Society*.

Preis, A.-B., & Stanca Mustea, C.

(2013). *Peace and Reconciliation: How Culture Makes the Difference*. UNESCO.

RCN Radio (Entrevistador) & Florez, E. (Entrevistado)

(2018). Líderes sociales piden mayor presencia del estado en zona rural de Montes de María. Recuperado de: <https://www.rcnradio.com/colombia/caribe/lideres-sociales-piden-mayor-presencia-del-estado-en-zona-rural-de-montes-de-maria>

República de Colombia

(1997). *Ley General de Cultura 397 de 1997*. Bogotá.

Restrepo, J., & Aponte, D.

(2009). *Guerra y Violencias en Colombia: Herramientas e Interpretaciones*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Robertson, C.

(2016). Musicological ethnography and peacebuilding. *Journal of Peace Education*, 13(3), 252-265.

Sánchez, G.

(2015). *Memorias de Guerra y Dignidad*. Centro Nacional de Memoria Histórica.

Shank, M., & Schirch, L.

(2008). *Strategic Arts-Based Peacebuilding*. Blackwell Publishing.

Sriram, C.

(2004). *Confronting Past Human Rights Violations: Justice vs. Peace in Times of Transition*. New York, United States: Frank Cass.

Stephenson, M., & Zanotti, L.

(2016). Exploring the Intersection of Theory and Practice of Arts for Peacebuilding. *Global Society*, 31(3), 336-352.

Sudarsky, J.

(2007). *La evolución del capital social en Colombia 1997-2005*. Bogotá, Colombia: Fundación Antonio Restrepo Barco.

UNESCO

(1999). *Proyecto transdisciplinario de la UNESCO «Hacia una Cultura de Paz»*. Paris: UNESCO.

Uprimny, R.

(2001). *El laboratorio colombiano: narcotráfico y administración de justicia en Colombia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.

Zembylas, M.

(2003). Emotions and teacher identity: A poststructural perspective. *Teachers and Teaching: Theory and Practice*, 9(3), 213-238.





ESTUDIOS SOBRE MEMORIA

UNA LECTURA SOBRE LA BELLEZA Y LA IRONÍA EN DOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ Y «UN RETABLO PARA EL LUM»

*Reading beauty and irony in two retablos from
Edilberto Jiménez in «Un retablo para el LUM»*

ANDREA CABEL GARCÍA

RESUMEN

Este artículo integra y juxtapone las reflexiones del maestro Edilberto Jiménez sobre los procesos creativos e históricos que enmarcaron dos de sus retablos. La primera parte del ensayo demuestra que, en «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988), la belleza y el erotismo del cuerpo femenino —también la ironía—, funcionan como estrategias para resistir y responder a la violencia del conflicto armado interno. Utilizo una herramienta conceptual a la que llamo *desfamiliarización* para releer ambos retablos, así como para subrayar, en la segunda parte, la posible continuidad de la ironía como herramienta de crítica social en la actividad «Un retablo para el LUM». Sostengo que estos retablos trascienden su valor etnográfico, y demuestran estrategias de subversión de alto valor intelectual y político.

Palabras clave: *desfamiliarización / Edilberto Jiménez / violencia política / memoria / retablos.*

ABSTRACT

This article integrates and juxtaposes the personal reflections of Edilberto Jimenez in his own creative and historical process in both retablos that we will analyze in the first part of this essay. In which we demonstrate that «My Andes and his deep love» (1987) and «Lucia» (1988) deploy three strategies from the Ayacucho people in the internal armed conflict in Peru. Beauty, erotism and irony works to reshow the female body as the symbol of a new erotic and nutrient narrative. I elaborate a theoretical tool called «desfamiliarization» in order to read the continuity of the irony as a strategy in the retablo made at the activity «One retablo for the LUM». I contend via a close reading of this activity, that these retablos are political tools and art pieces that go beyond an ethnographic value, and embody powerful and transgressive strategies.

Keywords: *defamiliarization / Edilberto Jimenez / political violence / memory / retablos.*

LOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ: EL NACIMIENTO DESDE LA RUPTURA

Edilberto Jiménez nació en Alcamenca, Víctor Fajardo, Ayacucho, y es «heredero de una tradición familiar que se remonta a varias generaciones de artistas y que continúa siendo renovada por él y sus hermanos» (Degregori, 2009, p. 19). Remontarnos a su ascendencia es relevante porque su padre, el maestro Florentino Jiménez, innovó radicalmente el arte de los san marcos, a los que ahora conocemos como «retablos». El nombre primario y original, «cajas de san marcos», responde, como ha señalado la especialista María Eugenia Ulfe (2011), a que estos «usualmente presentaban al santo (San Marcos, San Antonio, San Lucas, etcétera) en la posición central. Y era la figura del santo la que proveía el nombre a estos trabajos» (p. 60).

No obstante, esta «caja» atravesó por varias innovaciones: comenzó a abarcar más temas, otros colores y comenzó a insertarse en un mercado, es decir, dejó de ser parte de un objeto religioso y ritualístico para incorporarse al mercado neoliberal. El proceso por el que se efectuaron estos cambios en los san marcos es extenso y Ulfe da cuenta de ello en su estudio *Cajones de la memoria* (2011).

En el contexto de evolución del retablo, quisiéramos señalar la principal innovación del maestro Florentino Jiménez y de sus hijos Nicario, Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilón y Neil. Ellos, metafóricamente, «vaciaron la caja

de contenido» (Ulfe, 2009, p. 314) para «poder recurrir a la vivencia, a la coyuntura del momento político social» (p. 316). El proceso de vaciamiento fue realizado con plena consciencia crítica y por un trabajo que partía de un proceso de producción personal, no por encargo.

Esto es relevante porque marca la ruptura con la tradición indigenista instaurada por la relación vertical entre Alicia Bustamante, quien llega a Ayacucho durante los primeros años de la década de 1940,¹ y el artista huamanguino Joaquín López Antay, Premio Nacional de Cultura de 1975² y referente artístico de la zona antes de la llegada de Florentino Jiménez y su familia.

La relación entre Bustamante y López Antay parece ser una en la que el patrón pide y el empleado obedece con el objetivo compartido de obtener beneficios económicos. No obstante, a pesar de esta verticalidad, Golte apunta un matiz importante: aunque López Antay elabora retablos por encargo siguiendo los gustos y requerimientos de Bustamante, mantiene cierta autonomía estilística en ellos. Esta se manifiesta en algunos detalles en los que expresa su imaginario particular. Golte señala ejemplos de este matiz. Lo cito:

1 Siguiendo a Tatsuhiko Fuji (1998), Bustamante viajó a Ayacucho en 1937 para adquirir piezas artísticas que exhibiría en una exposición internacional. No obstante, «no encontró un solo cajón San Marcos en la ciudad, ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos». (p. 162) Fue recién de 1940 a 1943 que el grupo denominado indigenista «descubre y aprecia el valor artístico de las obras de los escultores» (p. 162).

2 El valor de este premio radica en que convirtió al retablo de Huamanga «de un simple arte popular regional al arte nacional» (Fuji, 1998, p. 164).

Detalles como los instrumentos musicales asociados con la imagen del Cristo en la cruz, que no están presente en los otros niveles [de los retablos], demuestran que los coloca conscientemente en la época húmeda, siguiendo de esta forma una tradición precolombina. Lo mismo vale para fiesta de hombres y mujeres bajo un cielo en el cual aparecen los cóndores que representan a los *wamani*. Estos detalles no le interesan al comprador exotista, *sino que demuestran el intento de un López Antay ya anciano que trata de trascender el exotismo impuesto y transmitir su visión de mundo en una totalidad compleja.* (Cursivas mías, 2012, p. 23)

Así, aunque «Don Joaquín [López Antay] cumple con la elaboración de temas de su gusto» (Arguedas, 1958, p. 188)³, –se entiende, de los gustos de Bustamante–, intenta mantener su propia visión. En esta línea, los retablos que se producen a partir de encargos inspiran a que se gesten unas primeras versiones de retablos «otros». Es decir, de cajones en los que aparecen temáticas que no eran únicamente

religiosas o bucólicas. De hecho, aparece por primera vez el nombre mismo, «retablo»⁴, dado por Bustamante, quien «nota un parecido entre estos y los altares de las iglesias coloniales» (Ulfe, 2011, p. 60).

Ahora bien, acerca de los requerimientos de Bustamante y el impacto que ejercían en la elaboración de los cajones de López Antay, él mismo señala lo siguiente:

La señorita Alicia Bustamante siempre me compró retablos. Pero no le gustaban los que yo hacía. *Me encargaba otros, como ella quería. Y yo le hacía.* «Quiero cárcel de Huancavelica», me decía, y yo le hacía. «Quiero jarana», decía y yo le hacía. He hecho bastantes retablos para la señorita Alicia. Ella me decía: «Hazme corrida de toros», y yo le hacía. Después le he hecho peleas de gallos, trillas, el recojo de tunas. El que más le gustó fue la cárcel de Huancavelica. Todos se los llevó a la Peña Pancho Fierro, en Lima. Ahora está en la Universidad de San Marcos su colección; así me han dicho. Baúles también le he hecho, *pasta wawas*, cruces. Todo eso le interesaba a la señorita Alicia. (Cursivas mías, Razzeto, 1982, p. 147)

Aún con todo esto, subrayamos que los pedidos de Bustamante no pueden ser leídos

3 Pero José María Arguedas, antropólogo y reconocido escritor peruano, y cuñado de Celia Bustamante, veía la producción de López Antay como un gran acierto. Le parecía que era altamente innovadora no solo por su valor estético sino por convertirse en «una pieza documental etnográfica» (Arguedas, 1926, p. 251). Al respecto, nuestro artículo propone que los retablos de Edilberto Jiménez trascienden esta función y se insertan no solo como discursos sobre la memoria, sino también como testimonios que interpelan y que proponen una «ética del testimonio» (Agamben, 2000), y, con ello, una forma muy específica de la agencia subalterna.

4 Sobre sus nombres, Tatsuhiko Fuji (1998) señala que los retablos no solo fueron llamados «cajones de san marcos» sino también «misa, demanda, missa mastay» (p. 161).

únicamente como caprichos de coleccionista, puesto que obedecían también a un mercado nacional e internacional. Sobre este proceso de elaboración «por encargo», permítaseme un apunte. Ulfe (2011) emplea un concepto de Phillips y Steiner que me parece preciso para reentender las sugerencias temáticas de Bustamante desde una perspectiva más crítica: la «ironía del paradigma de la autenticidad».

Lo que nos interesa de esta es que permite ver, en los retoques encargados, que no hay un verdadero intento por conocer o por «ver» al Otro. Es decir, no hay un intento por entender o por visibilizar al artista ayacuchano en su complejidad, con sus contradicciones y en su constante diálogo con la modernidad, sino que en lo que se interesan estos retoques es en construir una «idea de autenticidad» que afiance al paradigma indigenista en el cual ella misma sostenía sus observaciones.

Leídos de esta forma, los pedidos de Bustamante a López Antay podrían entenderse como parte de una lógica paternalista, –algo parecido a sostener que ella conoce mejor al indio que el mismo López, tanto así que le puede ordenar cómo tiene que representarlo–. No obstante, las innovaciones temáticas que le proponía, complejizó al retablo como objeto cultural. En esa dinámica, los retablos podían ser firmados por sus autores, quienes competían en un «nuevo circuito comercial» compuesto por, siguiendo a Jürgen Golte, tres grupos de productores artesanales.

El primer grupo estaba compuesto por jóvenes artesanos que elaboran retablos «bajo el imperativo de la producción de mercancías con una diferencia casi sistémica entre ellos. Hay los que tratan de bajar los costos, es decir, optimizar las chances de venta con retablos baratos que agraden a los compradores» (2012, p. 23). El segundo, a diferencia del anterior, estaba compuesto por los que intentaban elaborar un producto más cuidadoso, y, finalmente, el tercer grupo se componía por los que elaboraban retablos con otros materiales, como el mate burilado o la piedra.

La propuesta de Florentino Jiménez y de sus hijos, se rebela y se distancia de estos tres grupos, puesto que, como aclara Edilberto Jiménez, en Huamanga solo hubo dos ramas de retablistas: «una es la de mi padre y la otra es la de Joaquín López Antay» (Golte, 2012, p. 24). Con esto, se entiende que los tres grupos mencionados arriba pertenecen a la rama de López Antay. En el caso de la otra rama, que es la que nos interesa y la que irrumpe en ese circuito, Florentino Jiménez inserta relevantes novedades. Ulfe comenta que, por ejemplo, «pasó de usar moldes a hacer figuras a mano para poder dotarlas de rasgos y expresiones para que estas cumplan una acción» (2009, p. 316). Este cambio es significativo, ya que entregarles rasgos los humaniza y permite «sentir» lo que narra el retablo.

A partir de esta característica, los retablos comenzaron a ser usados como un medio de comunicación para expresar lo que les sucedía. Un

ejemplo de la nueva libertad y responsabilidad política de los retablos la estudia Ulfe en un artículo en el que analiza un retablo titulado «Mártires de Uchuraccay»⁵ (1984), en el que los artistas populares «cuestionaron las posiciones esencialistas de la Comisión Vargas Llosa» (Ulfe, 2005, p. 311), refiriéndose con estas al Informe de Uchuraccay.

Este distanciamiento artístico de Florentino Jiménez con la propuesta de López Antay, marca una «emancipación» –como señala Golte (2012)–, una distancia crítica interesada en mostrar a los ayacuchanos fuera de la posición de sujetos exóticos que crean objetos o mercancías también exóticas. Así, como ha señalado Ulfe:

Los retablos se trasformaron. . . . *Cuando la forma cambió, también lo hicieron los temas representados.* Florentino Jiménez afirma que él y sus hijos fueron los primeros en hacer retablos con las cajas de fósforos, en cañas o juncos. *Y también fueron los pioneros en hacer retablos gigantes como la «Batalla de Ayacucho», un retablo histórico que conmemora la batalla final de la Independencia del Perú* (9 de diciembre de 1824). Estos retablos históricos abrieron una nueva puerta: ahora los eventos, las personas, cosas que ocurren y afectan la vida de aquellos que te importan también pueden ser incluidos como temas. Y

5 En este retablo, Florentino Jiménez recrea el viaje de los periodistas –como el que realizara Cristo al Calvario– para visibilizar «las grandes fragmentaciones de la sociedad peruana en las que el racismo y la discriminación abundan. El espacio simbólico entre qué mostrar y cómo hacerlo muestra una intencionalidad, una negociación que es de naturaleza política» (Ulfe, 2005, p. 311).

durante los últimos años de la década de 1970 y principios de 1980, los retablos se convirtieron en una forma política de arte. (Cursivas mías, p. 63)

Esta apuesta de Florentino Jiménez se radicaliza en la de su hijo, Edilberto, quien demuestra un personalísimo estilo en el que sus retablos surgen como 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. Es por su compromiso con el testimonio de las víctimas, y por incluir el suyo propio⁶, que los retablos de

6 Una forma de mostrar la inclusión del testimonio personal de Edilberto en sus retablos la señala Víctor Vich en el capítulo 2 de *Poéticas del duelo* (2015). El crítico indica que Edilberto realizó una innovación en sus retablos al elaborarlos con tierra que recogía de las diversas comunidades ayacuchanas a las que viajaba. Esta tierra macerada reemplazaría al yeso con el que tradicionalmente elaboraba sus retablos (p. 58). Otra forma de mostrar la inclusión de su testimonio la encontramos en una entrevista que le realizáramos para *La Mula*, el 27 de enero del 2018. En ella, Jiménez señaló lo siguiente sobre el retablo «La muerte»:

Una vez arribó uno de los sinchis cuando yo estaba en mi taller, trabajando un retablo que era justamente sobre la detención por los militares. Ellos entraron a mi taller con sus metralletas, y me dicen «no te muevas ¿ah?», me dicen, «continúa, ¿qué estás haciendo?». Y yo le dije «estoy haciendo a un padre franciscano», y le digo rápidamente, «es la santa inquisición». Eso me salió. Esa palabra. Y les explico de qué trataba la santa inquisición. Y me dijeron «continúa». Y al militar que estaba haciendo le puse una túnica. Entonces mi retablo se llama así «La muerte». A muchos les gustó cómo entra una antropología simbólica en ese momento. ¡Yo estaba dibujando lo que me estaba pasando! ¡Y me salvé diciéndoles justamente lo que ellos hacían conmigo, ellos eran los que sancionaban, castigaban, como la Santa Inquisición! (Jiménez, 2018).

Edilberto, a diferencia de los de sus hermanos, no han estado a la venta.

En este contexto de producción, nuestro ensayo se divide en dos grandes partes y expone, en la primera, una lectura de «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988), dos de los 23 retablos de Edilberto Jiménez, expuestos en la muestra temporal *Universos de memoria: retablos de Edilberto Jiménez*⁷ en el LUM. Al respecto, sostenemos que estos amplían la narrativa sobre el conflicto armado interno al colocar el cuerpo femenino como un protagonista reivindicado.

La segunda parte es una lectura del retablo producido en una actividad paralela a la exposición. Aludimos a «Un retablo para el LUM», donde participaron cuatro grupos de aproximadamente 15 personas cada uno. Ellos aprendieron de la mano del maestro Edilberto a crear «su» retablo. Así, este y la actividad *per se* demuestran no solo cómo se actualizan significados y problemáticas, sino que revela cómo se puede entablar un diálogo entre peruanos del posconflicto que intentan comunicarse a través de esta forma política del arte.

Las dos partes de nuestro trabajo enmarcan nuestro interés central: demostrar que los retablos elaboran una narrativa que supera el horror representándolo y que, además,

trasciende el valor etnográfico, para convertirse más bien en una práctica de memoria que reelabora y actualiza contenidos. Más aún: teje redes de solidaridad, crea vínculos de complicidad en el gesto de «mancharse» con el material en la construcción del retablo. Así, forja una comunidad de ciudadanos más abierta al diálogo, al intercambio y al entendimiento.

Ahora bien, quisiera explicar las razones a las que obedece mi elección de los retablos «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988). En primer lugar, ambos han sido poco trabajados por la crítica. Golte, por ejemplo, señala sobre «Lucía» que «evoca un pasado bucólico o humanamente afirmativo» (2012, p. 29); también, que fue inspirado en un huayno de Ranulfo Fuentes. Este último detalle también es indicado por Ulfe (2011, p. 199). A diferencia de Golte, nosotros argüimos que este retablo trata más bien de un presente afirmativo (y no de un pasado bucólico), que Edilberto atestiguaba e, incluso, inmortalizaba en una fotografía.

Otro artículo que se interesa por alguno de estos retablos es el de Claudia Chávez. El artículo se titula «Actores de violencia y gestores de esperanza» y lo encontramos, al igual que el de Golte, en *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. En este texto, Chávez señala lo siguiente sobre «Mi Ande y su amor profundo» lo siguiente:

Diseñan escenarios que irrumpen contra la realidad nefasta de la época. Por el contrario, rescatan la juventud –su

7 La exposición estuvo abierta al público desde el 11 de diciembre del 2017 hasta el 11 de marzo del 2018, en el LUM.

floreCIMIENTO y algarabía— para situarla en el campo sosegado y el contexto festivo-comunal; exponen el trance adolescente que permite mirar el futuro con un halo fresco y liberador, forjador de un camino distinto y esperanzador. (2012, p. 141)

Estamos de acuerdo, pero nuestro artículo se pregunta *cómo* los sujetos más afectados —las mujeres— irrumpen contra su realidad nefasta. Es decir, no solo contemplamos el evidente paisaje de algarabía y fiesta, sino que nos interesa analizar su construcción, su intencionalidad, sus elementos, y entre ellos, sobre todo, la representación del cuerpo femenino.

Además de los dos artículos (de Golte y Chávez) no hemos encontrado otros que desarrollen el impacto de «Lucía» y «Mi Ande y su amor profundo». Aunque posiblemente hemos carecido de acceso a algún otro, nuestra lectura procura examinar un elemento muy concreto de ambos retablos: cómo el cuerpo femenino encarna una estrategia necesaria para el debate público.

Otra de las razones por la que elegimos estos retablos, además de nuestra inclinación por contribuir al debate, es que trastocan la uniformidad de la narrativa de los otros 21 retablos de la exposición *Universos de memoria: retablos de Edilberto Jiménez*. Son retablos-otros. Permítaseme explicarme mejor.

En los retablos de Edilberto Jiménez, las mujeres ayacuchanas aparecen, por lo general, de dos formas. Una, como víctimas directas de la

violencia. Véase el retablo «Abuso a las mujeres» (2007), en el que aparecen vejadas; o «Flor de retama» (1986), en el que aparecen asesinadas con brutalidad; o «Lirio Qaqa, profundo abismo» (2007), en el que aparecen arrojadas de un abismo, luego de ser violadas. Puede verse también el retablo «Asesinato de niños de Huertahuaycco» (2007) en el que las madres son obligadas por los senderistas a matar a sus propios hijos; o puede revisarse también el retablo «Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia» (1988), en el que ella sueña —en una caja que emula el contexto de luto y sangre— con el arresto de su esposo y «le pide protección a un *wamani* y la montaña se la otorga llevándola hacia su corazón» (Ulfe, 2011, p. 238).

Hay otros retablos en los que ellas aparecen en un contexto menos violento, aunque igual, no es su cuerpo el protagonista que responde desde la belleza y el erotismo a la violencia del conflicto armado interno.⁸ Puede observarse, por ejemplo, el retablo «Labor Humanitaria de la Cruz Roja Internacional» (1985). En él, aparecen algunas mujeres mezcladas en una multitud: algunas heridas, sangrando en el piso o donando cobijas; o en «Fiestas del Ande» (1989) en el que participan de un gran grupo de gente que

8 Podríamos mencionar al retablo «Ventura Ccalamaqui» (1978) en el que aparece la protagonista que le da título al retablo semidesnuda, enfrentándose cuerpo a cuerpo a un ejército armado. No obstante, este retablo no fue elaborado a partir de la violencia política, sino a partir de un tema histórico, el de un enfrentamiento entre el ejército realista y los pobladores de una comunidad cercana a Ayacucho.

baila en un carnaval; o algunos inspirados en canciones de Ranulfo Fuentes como «Pasñacha» (1987) y «Mis recuerdos». En el primero se muestran distintas escenas de un cortejo; en el segundo, el inicio y fin de una relación.

A diferencia de estos dos grupos, «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988), no muestran a la mujer ayacuchana ni violentada ni en un espacio particularmente festivo. Ellas encarnan el núcleo de una estrategia simbólica que va más allá de la violencia, ya que sus cuerpos, tal como están representados, invierten las exposiciones normalizadas en el periodo de violencia. Dicho de otro modo, dejan de ser un cuerpo basurizado, para ser uno nutriente y que procrea vida.

Con todo esto queremos subrayar que los retablos del maestro Jiménez no exhiben únicamente testimonios de la violencia salvaje que no se conocía en el resto del Perú, sino que nuestra selección amplía otros procesos «desconocidos» en el período de la violencia política. Apuntamos a visibilizar uno: el que Jiménez encarna al haber elaborado estos retablos con una profunda consciencia crítica sobre su sobrevivencia al conflicto armado interno. Su reflexión y lectura del rol que cumplió el cuerpo más humillado durante el conflicto armado interno, es vital, no solo porque lo reivindica sino porque lo hace desde *otra* representación de su corporalidad. Para desarrollar este argumento, utilizo una herramienta conceptual a la que he llamado *desfamiliarización*.

Entiendo por *desfamiliarización*, lo que, por ejemplo, Homi K. Bhabha caracterizaría en su *Locations of culture* (1994), como una *turbulencia*. Las turbulencias son metáforas para hablarlos de situaciones que, como señala su nombre mismo, desequilibran e irrumpen en una cierta normalidad. Expresémoslo de otro modo: las turbulencias desordenan una narrativa controlada sobre el Otro y, por ello, permiten entenderlo fuera de la diferencia colonial, es decir, anulan la lectura de sus diferencias como desventajas.

Este cambio en el entendimiento de la alteridad-otra que nos permite atender a las desfamiliarizaciones (o turbulencias) es lo que permitiría que los retablos de Edilberto trasciendan su indiscutible valor etnográfico y posean un valor de justicia política y una compleja práctica de memoria. En ese sentido, repito, la desfamiliarización es un esfuerzo por desnaturalizar las ideas que se tienen del Otro, que es, en este caso, las y los ayacuchanos que lucharon en el conflicto armado interno y que fueron vistos, sobre todo, como víctimas.

A su vez, esta herramienta teórica nos permite ir más allá de la representación más conocida y estudiada de quienes fueron violentadas sin ningún tipo de pudor: las mujeres ayacuchanas. Frente a las torturas más sádicas sobre sus cuerpos vivos y muertos, estos retablos proponen la resistencia femenina a partir de la belleza. Y centran su atención en cómo el cuerpo femenino a partir del erotismo que despierta y del alimento que brinda, revierte los efectos de

la violencia brutal del conflicto armado interno sucedido en el corazón de la tragedia: Ayacucho.

Subrayamos que nuestra metodología no se basa únicamente en el uso de herramientas teóricas y bibliografía especializada, sino también en nuestras conversaciones con quien ha experimentado la desfamiliarización en su propio proceso creativo y reflexivo: Edilberto Jiménez. Él ha sido afectado por turbulencias y las ha manifestado en estos dos retablos. Por todo esto, citar y analizar nuestras entrevistas son la forma más clara de visibilizar la fuerza y pertinencia de la desfamiliarización.

LOS UNIVERSOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ

Los retablos de la exposición del Lugar de la Memoria, Tolerancia y la Inclusión social (en adelante, LUM) encajan en una de las dos series que el maestro ha elaborado, puesto que, a diferencia de sus hermanos, «su trabajo no es muy prolífico y solo consta de unas cuantas piezas, que, sin embargo, poseen un inigualable valor artístico» (Vich, 2015, p. 34). La primera serie de retablos data de, justamente, los años de la violencia política en Ayacucho, y la segunda de su trabajo como antropólogo en Chungui, a donde viajó en 1996 como parte del equipo del Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP). En este trabajo, «recorrió prácticamente todas sus comunidades y centros poblados, recogiendo testimonios y ubicando sitios de entierro en una geografía extremadamente difícil» (Degregori, 2009, p. 21).

Esta compilación de testimonios dibujados por el maestro funcionaron como «etnografías de urgencia» (Degregori, 2009, p. 22) y años después fueron publicados en un libro titulado *Chungui: violencia y trazos de memoria*⁹, que revela con mayor profundidad las historias de horror y abuso que se perpetraron en un lugar que «pasó a ser ubicado casi literalmente en el “más allá” donde ocurrían hechos de violencia y crueldad inenarrables que no podían ser conocidos o siquiera imaginados por quienes no los vivían en carne propia» (Pajuelo, 2012, p. 35).

Es por el intenso vínculo que desarrolló Jiménez con los protagonistas de estas historias que su propuesta estética se amplía y encontramos algunos retablos elaborados a partir de las masacres en Chungui en la muestra temporal del LUM.

Ahora bien, los retablos expuestos fueron llevados del Instituto de Estudios Peruanos (en adelante, IEP) donde habían estado protegidos desde los años del conflicto armado interno. En el «Prólogo» al libro *Universos de Memoria*, los editores, Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (2012), retoman la historia del nacimiento de la colección de retablos y narran que estos se encontraban en diferentes espacios del Instituto, colocados como «objetos representativos del espacio institucional» (p. 12), y eran «acompañantes cotidianos

9 El libro tuvo dos ediciones (2005, 2009) y un amplio tiraje. La primera fue editada por COMISEDH y la segunda por el IEP y COMISEDH. De esta última, incluso, se ha realizado una reimpresión.

de los investigadores y personal administrativo» (p. 12). Habían llegado ahí en la década de los 80 para ser protegidos y conservados, puesto que el IEP «resultaba ser un ambiente más propicio para conservarlos que la propia casa-taller del artista en Ayacucho» (p. 12).

En este contexto, es bien sabido que los retablos del maestro Edilberto han funcionado como una «etnografía artística» (Pajuelo, 2012, p. 35) que, –y cito a Hayden White– no solo nos dicen «lo que pasó», sino en que también nos dicen «cómo se sintió aquello que pasó» (2010, p. 60). Es por ello que causa una fuerte impresión verlos. A propósito, para el investigador Víctor Vich (2015) el gesto de verlos y de enfrentarse al dolor del otro, implica un reto al guion del poder, ya que activa una lectura ética sobre la vida del otro, una que facilita la producción de un sentimiento contra la pasividad ante el sufrimiento de otros.

En esta línea, la mayor parte de la crítica aborda los retablos como artefactos testimoniales del holocausto vivido en los años del conflicto armado interno (Vich, 2015; Golte y Pajuelo, 2012; Degregori, 2009; Vergara, 2009; Golte, 2012; Del Solar, 2012; Silva Santisteban, 2018) y pretende subrayar su importancia para el conocimiento de las historias particulares de las víctimas. Sin omitir el valor y pertinencia de estos estudios, en este artículo nos interesamos por mostrar otra historia personal, con la particularidad de que esta es la del mismo retablista frente a una pastora desconocida.

El testimonio del maestro E. Jiménez lo presentará no solo como un artista, sino como un agudo crítico de su tiempo.

«COMO SI NO HUBIERA HABIDO GUERRA»

En el artículo de Claudia Chávez, “Actores de violencia y gestores de esperanza”, incluido en la quinta parte de *Universos de memoria* (2012), la autora señala que

Retablos como *Mi Ande y su amor profundo* (1987), *Pasñacha* (1987) y *Fiestas del Ande* (1989) diseñan escenarios que irrumpen contra la realidad nefasta de la época [y], rescatan la juventud –su florecimiento y algarabía– para situarla en el campo sosegado y el contexto festivo-comunal; exponen el trance adolescente que permite mirar el futuro con un halo fresco y liberador, forjador de un camino distinto y esperanzador –que se tornaba ineludible en aquellos años–. (p. 141)

No obstante, en la segunda parte del mismo libro, cuando revisamos la descripción de este retablo en el «Catálogo», encontramos que lo describen como un «retablo utópico» (2012, p. 71). Frente a estas apreciaciones, nuestro ensayo se alinea con la lectura de Chávez y sostiene que, este no es, en lo absoluto utópico, sino que nace de una experiencia tan real como las matanzas y torturas con las que el público y la crítica está familiarizada. Nuestro argumento no se basa únicamente en la lectura del retablo, como afirma Chávez, sino también en entrevistas con el artista. Permítaseme citar al maestro Jiménez, quien nos narra la historia detrás:

Cuando yo trabajaba en la universidad, también trabajé en un centro de desarrollo agropecuario, y un día que salí de trabajar me encontraba con mujeres bonitas que estaban cantando *como si no hubiera habido guerra. Me sorprendió mucho ver a una, que pesar de la guerra, era linda, y se enamoraba*. De hecho, me acuerdo, yo le dije a mi compañero lo linda que era ella.

Ella había sobrevivido, como muchos otros. Y le tomé una foto incluso. Y sus animales, a pesar de que el ejército había arrasado en otras comunidades seguían ahí. Este retablo también habla de los que retornaban y buscaban seguir viviendo: buscaban volver a la vida, buscaban tener animales, rehacer su familia. ¿Por qué vamos a morir? Decíamos, somos como la planta: vamos a florecer. La guerra seguía,

pero también la vida. Aún en la guerra se sigue bailando, se recuerdan los momentos dramáticos con intensidad, pero con esa misma intensidad se bailaba también. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Lo que el maestro nos cuenta es algo que como observadores del retablo no podríamos saber: que este nació de su sorpresa, es decir, del efecto de lo que he llamado *desfamiliarización*. Me explico mejor. Lo que el maestro esperaba era encontrar lo que conocía bien: mujeres que entonaran canciones de luto por sus hijos, esposos; mujeres que, habiendo sobrevivido a las violaciones sistemáticas, les quedaba el miedo, la angustia, el llanto, o la voluntad férrea de tomar las armas para participar en rondas. Encontramos algunos de



Fotografía N.º 1. «Mi amor y su ande profundo». Fuente: Archivo Edilberto Jiménez.

estos testimonios en *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2009).

No obstante, lo que Jiménez encuentra, también, es lo opuesto. Aunque él sabía bien que las mujeres habían sido consideradas como un botín de guerra y que se habían llevado la peor parte del conflicto¹⁰, lo que encuentra es una «belleza desafiante» del paisaje y de las mujeres que están cantando con alegría y con ganas de enamorarse nuevamente. El maestro enfatiza que este paisaje, como las mujeres ayacuchanas, había sido masacrado, y, sin embargo, estaba ahí, vivo, «como si no hubiera habido guerra».

Esta frase es muy relevante porque nos enfrenta a una dura realidad. Como señalara el estudioso Carlos Iván Degregori (2009) sobre el conflicto armado interno: «guerra del fin del mundo, apocalipsis, holocausto: ningún adjetivo resulta en este caso hiperbólico» (p. 21). Hablamos de los años más crueles y sanguinarios de nuestra historia, y a esto el pueblo que más sufrió respondía como las plantas: floreciendo, y además, «enamorándose».

Esto es lo que desfamiliariza: más que atender a lo ya conocido –una violencia que se había

establecido, en palabras de Abilio Vergara, como «modo de vida» (2012, p. 59)– encontrar la belleza de la vida que se sobrepone a través de los animales en celo, del pasto verde, de la belleza de la mujer que se quiere enamorar. Es el efecto de sorpresa de Edilberto, cuando se da cuenta de que ese cuerpo que ha sido humillado –a un nivel que Rocío Silva Santisteban ha llamado con acierto «basurización simbólica»¹¹– canta, invita al romance y a un nuevo inicio que Edilberto señala como «rehacer su familia». El poder de su belleza y el consecuente erotismo que estimula, tiene una correlación con el paisaje que, si bien había sido destrozado, como él mismo reconoce, se resiste a morir.

Yo tengo la foto de ella y la pinto igual. Está igual en mi retablo. La foto que guardo de ella es una foto de esa época. *No me la he inventado. Vi que en la guerra había belleza: ella era bella.* Ahí está. Pueden ver «Mi amor profundo del ande». Por eso en ese retablo empiezo a valorar mi ande. Se ve el río, los cóndores, las huallatas, todas las aves con sus polluelos. Los animales están en pleno proceso de celo también.

La vida continuaba desafiante, con su propio color. El título no es solo sobre ella, sino sobre el lugar donde ella estaba. Ahí estaba

10 Un ejemplo lo señala Jean Franco en *Una Modernidad Cruel* (2016):

Ni siquiera las ancianas de las aldeas indígenas se salvaron, pues el ejército solía asumir que los indígenas apoyaron y ayudaron a Sendero y que, por lo tanto, eran terrucos. . . . Torturaron a la abuela de 80 años, poniéndole un hierro caliente en la vagina y el año mientras la interrogaban diciéndole: «Donde está tu hijo terruco». Después le echaron kerosene y le prendieron fuego. (p. 124)

11 Con este término se refiere a que el cuerpo de las mujeres (sobre todo, andinas en el conflicto armado interno) es «considerado como un ser humano sobrante, que atora la fluidez de un sistema simbólico y que, por lo tanto, debe de ser re-significada fuera de él» (Silva Santisteban, 2004, p. 39). No obstante, en este retablo una de ellas aparece vestida de una belleza capaz de desmarcarse de ese objeto abyecto que atora el sistema simbólico.

todo un conjunto natural: está la vicuña a pesar de cómo fue maltratada, está el cóndor, están los becerritos. En ese proceso de celo está incluso el zorro. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Él se siente interpelado por la realidad que atestigua. Por ello, enfatiza en que tanto ese paisaje como esa mujer no son inventados, sino que replican una fotografía, entendiendo esta como una pieza que intenta confirmar una realidad y una experiencia particular. De esta forma, este retablo no refiere únicamente a un espacio «utópico», sino que propone otra forma de leer el cuerpo femenino y el paisaje ayacuchano posconflicto.

Con todo esto, subrayo que mi lectura espera advertir que, aunque sea posible señalar a este retablo como «utópico» –o «sin un lugar»–, en plena violencia política, creo que su potencia radica en interpretarlo justamente como lo opuesto; como un artefacto que nos muestra, otra vez, lo no visto del conflicto armado interno, lo más difícil de aceptar: que este sujeto tan fácilmente orientizable o esencializable, en realidad no lo es. Y estos dos retablos, desde su armonía en el paisaje y en las escenas que traducen, lo demuestran.

Expresado más claramente: lo revelador, lo des-familiarizante, no es mostrar la sangre, o a «la muerte como motor de la historia» (Vich, 2015, p. 54) sino lo opuesto, la belleza, el erotismo, la procreación en un contexto en el que lo que

reinaba era el aniquilamiento de la voluntad y existencia del andino, o, en el contexto de nuestro estudio, del ayacuchano. Así, desde nuestra lectura, este retablo amplía el registro testimonial, puesto que es una narración doble: la del maestro Jiménez y la de esas mujeres anónimas, a las que él observa e inmortaliza. Estos testimonios demuestran que la armonía que proponen no partía ni era ofrecida por el Estado, ni por el ejército peruano, ni por los intelectuales, sino, por y desde los mismos sujetos ayacuchanos.

«LUCÍA» (1988) Y SU IRONÍA

El compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes perdió a su madre, Lucía Rojas Sosa, a los 11 años de edad, y a ella le dedica un huayno homónimo. Edilberto Jiménez, inspirado en este huayno, construye un retablo al que titula igualmente, «Lucía». Antes de analizar los elementos desfamiliarizadores en este retablo, me interesa recalcar dos respuestas de Fuentes sobre sus propias composiciones para entender la relación entre sus obras y la violencia interna, y lo que toma de esta relación Edilberto Jiménez. Permítaseme citar dos preguntas y sus respuestas de dicha entrevista:

Cuando se inició el conflicto en el país, ¿se transformó tu obra, has recogido el dolor, el sufrimiento? –*No sólo se recoge el dolor, también la alegría, los sentimientos de rechazo, es una protesta, una denuncia contra quienes realmente son los dueños de la patria, no contra el pueblo. El pueblo no tiene nada que ver. Más bien el pueblo reclama sus derechos.*

¿Por qué crees que se origina SL (Sendero Luminoso) en Ayacucho?

–Una de las causas es la miseria. *Pero además el ayacuchano es rebelde e indómito. Si retrocedemos en los años, en la época de los españoles, con Baca de Castro, y en el Incanato. . . . Es una rebeldía histórica.* (Cursivas mías, Fuentes, 2018 [1991]).

El retablo «Lucía» evoca el protagonismo del pueblo ayacuchano como agente, como ente con capacidad de protesta y, además, visibiliza el carácter luchador y rebelde del ayacuchano. Permítaseme desarrollar estas dos características del retablo.

En primer lugar, veamos su composición. En la caja encontramos un complejo entramado de relaciones entre fiestas, naturaleza y el protagonismo, nuevamente, de la mujer, ahora no como belleza erotizante, sino como madre que nutre y que da vida, porque alimenta y reemplaza a los varones asesinados, o a los que huyen.

Ella es la viuda que busca a los desaparecidos y la madre que salva a los huérfanos. Es la nueva gran presencia familiar que sostiene en su espalda –como en este retablo– la posibilidad de sobrevivir. Así, la madre, que aparece enorme en el lado izquierdo de la caja, expone su cuerpo porque está alimentando al bebé lactante, y marca otra forma de resistencia: no solo la



Fotografía N.º 2. «Lucía». Fuente: Archivo Edilberto Jiménez.

belleza de la mujer, como en el retablo anterior –«Mi Ande y su amor profundo»–, sino ahora su cuerpo se expone para constituirse como fuente de nutrición y vida.

Otro elemento que enfatiza estas características es el maíz que ella sostiene y que la rodea. La presencia de maizales en otros retablos, (en «La muerte», por ejemplo) ha aparecido asociado a elementos negativos como los loros. En este caso, por el contrario, los maizales representan la lucha por la vida.

Las fiestas, las costumbres, lo agrícola, todo estaba destruido, pero se tenía que seguir viviendo. Se tenía que seguir trabajando hasta en las zonas controladas por Sendero Luminoso. *De alguna forma tenían que sembrar*, tenían que producir, a pesar de que había ejércitos, rondas campesinas. Estoy representando a la siembra, *porque el maíz ha sido un pilar para la sobrevivencia. De alguna forma tenían que sembrar maíz y tenían que comerlo muchas veces crudo, sin prepararlo. Les salvaba el maíz.* Por esa razón es que también lo puse al lado de los campesinos también porque es un producto andino. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

El maíz en este retablo es un símbolo de resistencia no solo porque nutre, sino porque representa el trabajo. «Tenían que sembrar», es decir, el maíz salvaba no solo porque nutría, aunque sea crudo, sino porque los conectaba con la tierra y con el trabajo.

Otros de los elementos protectores –y que a la vez invita a pensar en la resistencia– son los astros que circundan el retablo. A los dos lados de la caja está la luna y el sol, ambos mirándose, duplicando la luz, intercediendo de día y de noche. Es bien sabido que los astros funcionan en la mitología andina como hermanos y como protectores; del mismo modo funcionan en los retablos del maestro. Al respecto, situar a ambos astros dando luz, además del arcoiris como figura que corona el fondo del retablo y que parece un arco del triunfo, demuestra una profunda subversión frente al rojo de la sangre y al negro del luto que embargaba Ayacucho y al resto de retablos. Así, este retablo está expresando la vida desde su mayor esplendor: los hermanos que trascienden la tierra y que desde arriba están solidarizándose.

Finalmente, veamos las figuras que ocupan el centro del retablo. Se distinguen dos planos: en el primero, que es el que estaría más pegado a la tierra, encontramos una escena muy relevante. La fiesta, la celebración, danzantes de tijeras, hombres tocando instrumentos como el bombo y el tambor, mujeres bailando; pero, más aún, en la esquina inferior izquierda, una mujer en el piso, con las piernas abiertas, caída, y un hombre que parece atacarla, y al lado una mujer en actitud violenta. Junto a esta escena, un danzante de tijeras y un hombre con un violín. ¿Por qué?

Esto es una síntesis de las fiestas que sobrevivían en los andes dentro del conflicto. Por ejemplo, está la fiesta de las

cruces, las fiestas por los matrimonios, la fiesta del agua (en los meses de agosto), porque era la vida, la siembra era gracias al agua y eso se festejaba con danzantes, porque se hacía pagos a la tierra y al agua. *Ahí está el carnaval principal donde se satirizaba la violencia que perpetraban los militares. Satirizan a los policías, a los curas, a los de sendero luminoso. Esto liberaba a la población. Ahí hacían de todo. Por eso coloqué la fiesta del carnaval.* (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

La escena que nos desconcierta, que es la que pareciera ser el acto de violencia hacia una mujer, en realidad, es la parodia de este acto. En otras palabras, su carnavalización. No obstante, la entendemos también como la posibilidad de desjerarquizar y, con ello, de desnaturalizar la violencia misma, porque al imitarla, «liberando» a la población, como señala Jiménez, se rompe la dominación normalizada de unos sobre otros. Y no solo eso, la imitación irónica de las palizas y violaciones sucede en el mismo espacio/dimensión que la fiesta, mientras que, en el segundo plano, o dimensión del retablo, que está más arriba, las mujeres y hombres están cultivando, trabajando la tierra y recogiendo el maíz.

Esta fiesta no es un derroche: es un grito de sobrevivencia y es la evidencia de que para Jiménez el trabajo, la supervivencia, está relacionada con la fiesta, con la alegría:

Al medio están tres personas que representan a *la fiesta, a la tierra y al*

trabajo, como una síntesis, porque a pesar de la violencia se tenía que seguir viviendo y para eso se tenía que *seguir sembrando* y se tenía que seguir bailando” (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Vivir, trabajar y bailar. El maestro elabora una ecuación en la que los tres verbos, las tres actividades, dignifican y aparecen como estrategias de subsistencia. No obstante, queremos enfatizar que fue la presencia de una mimesis paródica y, con ello, la apropiación de gestos y actitudes de las más viles torturas de las que eran víctimas, lo que les permitía empoderarse y desactivar el efecto brutal de la violencia que recibían. Así, la capacidad que ha tenido Jiménez para representar esto también nos parece profundamente desfamiliarizante.

Al respecto, permítaseme anticipar una conclusión de nuestro análisis sobre los dos retablos que hemos analizado. Si bien hemos realizado una lectura muy personal, queremos subrayar que estos desarrollan y visibilizan estrategias muy particulares de los ayacuchanos para sobrevivir al conflicto armado interno. Con esto hemos querido ampliar los testimonios sobre este periodo: no solo crisis, tortura y horror, sino una resistencia en la que ellos se desmarcaban de la vulnerabilidad de ser víctimas.

Inteligentemente, como analiza Edilberto en el primer retablo, la belleza es un arma sorprendente para repoblar el espacio destruido. Lo mismo sucede con la ironía en «Lucía». En este

caso, su capacidad de imitar los golpes, las palizas, es decir, de ponerse en el lugar del militar y del senderista abusivo, pero en un contexto festivo y, por ende, carnalesco o paródico, demuestra el uso de estrategias sutiles para sobrevivir a la violencia política más allá de huir o tomar las armas.

LA EXPERIENCIA DE «UN RETABLO PARA EL LUM»

En esta línea, queremos analizar una actividad que ha devenido de la muestra temporal *Universos de memoria*. Estamos en el 2018 y han transcurrido 30 años de los retablos analizados en las secciones anteriores. Ahora nos enfrentamos a uno que ha sido elaborado en un proceso participativo entre varios grupos de personas, y ha funcionado como un recurso pedagógico sobre el retablo mismo.

En este contexto, nos interesa leer la actividad *per se* y el producto en el que devino porque es posible notar que, a pesar de las diferencias estilísticas evidentes por el trabajo conjunto, «Un retablo para el LUM» sigue siendo considerado como una pieza altamente transgresora. Por supuesto, nuestra aproximación se basa en una sola experiencia; por ello, no podemos afirmar que sea válida para los demás retablos colaborativos, en caso surgieran como continuidad de este.

MÁS ALLÁ DEL VALOR ETNOGRÁFICO

En el artículo «Los retablos de Edilberto Jiménez: visualidad, oralidad y escritura», Gisela Cánepa (2012) señala que, en estos, «la

oralidad y sonoridad son más bien tematizadas a través del lenguaje visual» (p. 113). Es así que nos informan también sobre la música y relaciones sociales. De manera interesante, Cánepa concluye su artículo preguntando lo siguiente:

¿Qué posibilidades tiene el retablo para trascender su condición de objeto de valor etnográfico, para imponerse como objeto con valor intelectual y político? Es decir, para legitimarse en sus propios términos como parte del repertorio discursivo en la esfera pública contemporánea. (2012, p. 114).

Creo que vale la pena intentar responder a esta excelente pregunta proponiendo una lectura de una actividad que se gestó alrededor de la muestra *Universos de memoria*. Me refiero a «Un Retablo para el LUM».

A propósito de esta actividad realicé una entrevista a la filósofa y curadora de arte, Carla Di Franco, Coordinadora del área de Educación en el LUM. Di Franco me explicó que la actividad fue organizada entre las áreas de Museografía y Educación del LUM, y tuvo como principal objetivo promover el «hacer memoria» no solo desde lo cognitivo, es decir, desde el ejercicio de recordar, sino a través de un contacto corporal con la materia con la que se han elaborado los recuerdos.

Se refiere entonces, en este caso específico, al contacto con los materiales primarios para elaborar un retablo (yeso, cuchillos, cola sintética,

témpera) y con la posibilidad de involucrarse personalmente con la creación de uno. Así, la dinámica de trabajo para este retablo fue la siguiente: se realizaron cuatro sesiones¹² de tres horas y media cada una, con aproximadamente 20 participantes por cada sesión. En total fueron 77 participantes por todas las fechas.

El resultado final fue un retablo de 34 cm. por 36 cm. con una profundidad de casi 12 centímetros en el que se desarrollaron tres temas: en la caja central se puede ver una asamblea entre entes del poder; en el ala derecha, la venta mayoritaria de frutos y tubérculos; y en la otra ala, la izquierda, una gran cantidad de máscaras. Y, además, un sujeto elaborándolas en la esquina inferior izquierda.

Cabe indicar que los temas que desarrollan este retablo fueron sugeridos por quien dirigió el taller, el maestro Edilberto Jiménez. Sus sugerencias temáticas obedecieron a que dichos temas «podían ser manipulables para el corto tiempo de los talleres y para la gran participación que hubo en cada sesión» (Di Franco, comunicación escrita, 3 de julio de 2018). No obstante, aunque él sugirió los temas, la repetición de estrategias como la ironía, las particularidades de representación y la burla por parte de los talleristas, todo fue completamente espontáneo.

12 Sábados 13 de enero, 03 y 24 de febrero y 10 de marzo del 2018, en cuatro sesiones independientes de 10:30 a.m. a 1:00 p.m.

Veamos el retablo. Dentro de la reunión/asamblea que se ve en la caja central, colocaron a miembros de la iglesia, con todo y un cartel que la nombraba: «Iglesia». Al lado, la política, el «gobierno», representado por quien Jiménez nos ha señalado como Alan García. Cito un fragmento de nuestra entrevista:

Ese que está gordo y con los brazos abiertos es Alan García, así me dijeron los asistentes del taller. Después, a sus dos lados hicieron un representante de la Comisión de los Derechos Humanos y otro del Ministerio de Justicia. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Este grupo está rodeado por un enorme público, una amplia gama de clases sociales que los mira, casi obligándoles a responder, a actuar. Descrito así, de un modo muy general, este retablo se erige como la materialización de reflexiones sobre el poder y sobre el ejercicio de la ciudadanía. Después de todo, el «Retablo para el LUM» también muestra las estructuras económicas y sociales que permiten que los contextos de abuso se mantengan.

A partir de todo esto, sostengo que, a través de esta actividad, la distancia entre el objeto observado (los retablos de Edilberto en la muestra *Universos de memoria*), y la representación que proponen de una realidad traumática, se acorta y comienza a ser profundamente reinterpretada. Es decir, la cercanía simbólica que se gesta con el aprendizaje y elaboración de



Fotografía N.º 3. «Un retablo para el LUM». Fuente: Archivo LUM.

otro retablo que converse con la muestra, exige que se salga de la pasividad de la mirada de un espectador cualquiera, y que más bien se repolítice y responda a la interpelación política con un dispositivo simbólico elaborado, además, de modo comunitario.

Tal como Di Franco nos ha declarado, en los talleres los participantes modelaban y pintaban las piezas, «pero cada una era trabajada por más de una persona, esto quiere decir que el trabajo se pensó de manera colaborativa. Por lo tanto, se trata de tu memoria entrelazada

con la memoria de los demás» (Di Franco, comunicación escrita, 3 de julio de 2018). En estos términos, crear este retablo fue «un ejercicio de colaboración creativa y al mismo tiempo, de tolerancia» (Di Franco, comunicación escrita, 3 de julio de 2018).

De esta forma, «Un retablo para el LUM» encarna una propuesta polifónica en la que se resignifican y revisitan no solo rasgos en la representación del pasado (vistos en los retablos de Jiménez) sino otros, que marcan la continuidad de determinados rasgos en el presente. Este

apartado se interesa por analizar uno de estos rasgos, quizá el más notorio: el de la continuidad de la ironía, usada por Edilberto en «Lucía».

Creemos que la principal importancia de rastrear una continuidad en el uso de la ironía –sea este uso voluntario o inconsciente– es que este diálogo intergeneracional entre los talleristas y Edilberto, abre la posibilidad para subsanar lo que Carlos Iván Degregori (2012) retoma de Elizabeth Jelin (2002): «el doble hueco en la narrativa». Este concepto apunta a la incapacidad o imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico –no hay sujeto, no hay oyente, no hay escucha–, que podría ser eliminado o «llenado», «cuando se abre el camino al diálogo, y quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias» (2012, pp. 31-32). Se produce entonces una memoria compleja en la que los talleristas conversan sobre lo que quieren visibilizar y les ha llamado la atención: lo que les ha sensibilizado de los retablos del maestro Jiménez.

Es innegable que esta memoria compleja, nutrida de diversas capas dialógicas, se produce a partir de que, en mayor o menor medida, los asistentes del taller se inscribieron por la oportunidad que significaba aprender a elaborar este objeto con quien domina el arte y ha creado un estilo específico. Pero es, sobre todo, por la empatía con el trabajo y con la ética de los retablos de Edilberto que esta actividad contó con tanto éxito: las vacantes fueron tomadas

muy rápidamente y al menos para quien escribe este artículo, fue imposible acceder a alguna fecha. ¿Por qué tantos participantes? ¿Por qué aprender de Edilberto? ¿Si hubiera otro maestro dictando un taller, ¿se llenaría igual? ¿Por qué los retablos no pasan de moda y, de hecho, se reinventan continuamente?

No podemos responder a todas estas preguntas tan prematuramente a partir de una única actividad/taller con el maestro Jiménez. No obstante, la gran aceptación del retablo demuestra una clara necesidad de expresar «algo» de un modo muy específico. Es necesario darle una mirada, repensarlo, tenerlo en el mapa de aportes críticos, porque creemos que este retablo y la actividad misma dejan claro que «no se trata simplemente de recordar, sino de más bien de multiplicar las preguntas y de aceptar la contradicción, sin intentar atemperar las aristas conflictivas» (Arfuch, 2008, p. 89). Así, se permite que los observadores pasivos de la muestra salgan al terreno de la acción y construyan, además, con sus propias manos, una propuesta que manifieste «algo» sobre ellos, sobre su contexto, sobre lo que les interpela.

En esta línea, «Un retablo para el LUM» permite leer la posibilidad de continuar el diálogo que inició Jiménez, al haber sido expuesto junto a los otros 23 de la muestra original. Integrarlos, extender y continuar las reflexiones artísticas mediante la exposición posibilita percibir cómo ha sido la comunicación entre el emisor de la

muestra (Edilberto Jiménez y con él, los que representa) y algunos de sus interlocutores (los 77 miembros de los talleres).

Con todo esto, mi interés teórico recae en desarrollar la posibilidad de que se instaure una narrativa «otra» que subsane la del «vacío dialógico». Para ello, describiremos «Un retablo para el LUM» y, al mismo tiempo, integraremos y yuxtapondremos los comentarios del maestro Edilberto, quien guio la actividad.

«UN RETABLO PARA EL LUM» CONTRA EL VACÍO DIALÓGICO

Comencemos por el ala derecha que asemeja un comercio de frutas y vegetales. En esta parte están representados una gran cantidad de frutas (plátanos, manzanas, papayas, naranjas), dos vendedores, una mujer y un hombre, que están detrás de un mostrador: él ofrece un par de coliflores, y ella, papas. Finalmente, en la parte inferior de la caja observamos una gran cantidad de tubérculos en costales. Claramente, esta ala representa al trabajo; no obstante, a diferencia de «Lucía», que representaba –entre otros símbolos– la subsistencia a través del cultivo (el trabajo), en este no hay un contacto con la tierra.

Al respecto, en nuestra conversación, el maestro nos comentó que esta representación nació justamente del contexto de descontento que se atravesaba en el país: enero y febrero del 2018, cuando los campesinos productores de papa en los departamentos de Andahuaylas,

Ayacucho, Huancavelica, Huancayo, Junín, entre otros, organizaron un paro de 72 horas por la caída estrepitosa de los precios del tubérculo.

A raíz de esta huelga se difundió ampliamente que mientras los productores de papa nacionales vendían su producto a 0.20 centavos, el Perú había importado 24 000 toneladas de papas precocidas por un total de 23 millones de dólares.¹³ Otra vez, como en «Lucía», vemos escasez, lucha, denuncia de un contexto inmediato: la injusticia frente a la producción mal pagada, mal manejada. No obstante, esta vez, el reclamo tiene *otra* mirada en la que, por ejemplo, la presencia femenina no es tan protagónica: en lugar de haber un contacto con la tierra, lo hay con el mercado neoliberal, que es contra lo que se protesta también.

Sobre la representación de los personajes, el maestro apunta lo siguiente:

Para mí, ellos pintaban su propia vestimenta, su propio color, porque yo pensaba de otra manera. Una vendedora de papas yo la había pensado con polleras y blusa, pero ellos la hicieron con pantalón, con mandil, y la colocaron en un mercado urbano. *Ellos aportaron algo diferente a mi realidad, y a la forma como yo imagino.* (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 4 de julio de 2018).

13 Véase, por ejemplo, lo que informa el diario Gestión en su artículo «Productores de papa en huelga por bajos precios generados por la importación del tubérculo» publicado el 10 de enero del 2018.

A partir de esta reflexión encontramos que se consolida la posibilidad de construir una narrativa que subsane el vacío dialógico al que aludía Degregori. «Un retablo para el LUM» materializa la respuesta de los observadores de la muestra, y esta correspondencia es un diálogo en el que tanto Edilberto como los talleristas se nutren de sus experiencias. Así, se comienza a articular un sentido más amplio a la exposición *Universos de memoria*: ya no trata únicamente de los retablos que representan el conflicto armado interno, sino un diálogo con el presente.

El maestro Jiménez reconoce que los participantes del taller visibilizan una situación crítica, de denuncia, de injusticia, pero desde sus propios contextos y perspectivas. Transcribo: «Yo aprendí que ellos, desde su posición de clase social, desde su identidad, aportaban. Yo aprendí de ellos porque para mí *ellos pintaban su propio color*» (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 4 de julio de 2018). El hecho de que él pueda identificar «ese propio color» evidencia la posibilidad de construir una narrativa que se oponga al vacío dialógico que señalaban Jelin y Degregori. Ahora, el retablo está claramente resignificado en esta presentación.

Permítaseme citar las particularidades que notó el maestro Jiménez sobre cómo representaron los talleristas a las autoridades y a los demás personajes:

El tema que más me llamó la atención fue cómo vestían a los personajes. Al lado de Alan García estaba Cipriani, al lado uno



Fotografía N.º 4. Detalle de «Un retablo para el LUM». Fuente: Archivo LUM.

de derechos humanos, porque dentro de la asamblea pública dijeron que debían estar las autoridades. Estuvo otro del Congreso también. Todos estos personajes estaban rodeados por una población bien distinta: había campesinos y de otras clases sociales. También profesionales, y en esa reunión, si te fijas, hay alguien que tiene un cuaderno, libro, y decían que era un profesor. Y me hacía sentir que eso era por la huelga de docentes.

Luego, inclusive pusieron a un dirigente, y lo vistieron acorde a esto: con lentes, con su

pantalón. *Lo que más me llamó la atención es cómo Lima vive en estas tensiones, en esta corrupción, en los paros, en las huelgas, en las protestas. Eso es lo que más me llamó la atención: cómo Lima reacciona ante las autoridades y cómo lo representan con la ropa.* (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 5 de julio de 2018).

Ciertamente, la caja central de este retablo cuenta con una gran cantidad de personas que figuran como símbolos (el profesor, el dirigente) y que reemplazan, por ejemplo, el lugar preponderante que para Jiménez tenía la madre, los campesinos, los músicos, etcétera. Además, encontramos afroperuanos y campesinos andinos, reconocibles por la vestimenta y los sombreros, así como otros que están trajeados, y algunos padres que cargan a sus niños.

En este contexto, nos parece relevante la forma cómo han representado la complejidad de la sociedad. Creemos que se ha intentado evidenciar el interés en querer repensarla y de conseguir algo parecido al sentido esencial del trabajo del maestro Jiménez: proponer un símbolo (los retablos) que no solo «expresen» problemáticas (i.e. corrupción, torturas, masacres, etc.) sino que «también quieran afectarlas para intentar construirlas de nuevo» (Vich, 2017, p. 100).

Queremos resaltar algo más: Alan García aparece parodiado, no solo por su gordura, sino por su gesto. De igual modo, la figura de Cipriani (la iglesia) es representada con un

ricтус de desaprobación, con las cejas muy juntas, y listo para emitir algún juicio. Construirlo con estos gestos es hacerlo a través de la burla. Y simbolizar a él y al presidente sin tener un contacto ni visual ni físico con la población, también señala mucho. Esta forma de mostrar los rostros de García y de Cipriani, ironizando sobre ellos, es una estrategia que hemos visto ya en el retablo «Lucía» en el que los ayacuchanos parodiaban una situación de violencia imitando a sus opresores.

Consideramos que la imitación involuntaria entre los talleristas y Jiménez de la burla y de la ironía hacia quien consideran opresor, es, sin duda, muy revelador sobre cómo se manifiestan algunas estrategias de empoderamiento y de lucha en el retablo. Así, la continuidad del humor y la ironía demuestran que el retablo mantiene –y a la vez actualiza– estrategias para repotenciar su mensaje liberador.

Esto lo vemos también en las máscaras que se están elaborando en el ala izquierda. Aunque sabemos que es parte de la tradición del retablo fabricar máscaras como tema *per se*, en este caso, tener máscaras que representan animales y bestias grotescas despliega cierto sentido, porque opuesto al ala derecha, opuesto al mercado neoliberal (las cosechas mal pagadas, la protesta por ellas), está el carnaval, está la necesidad de liberación, que es el ala izquierda.

Por supuesto, esta es una lectura personal y libre. Pero encontramos que la presencia del



Fotografía N.º 5. Detalle de «Un retablo para el LUM».
Fuente: Archivo LUM.

carnaval se manifiesta tanto en «Lucía» como en este retablo, y no solo por la presencia de la fiesta y de las máscaras respectivamente, sino por la necesidad de desempoderar a quienes ocupan el espacio central de la caja. Aquellos que aparecen siendo cercados por una población insatisfecha.

Creemos que reconstruir o reimaginar una sociedad desde una mirada, que, como el trabajo mismo, ha sido plural y de mucha negociación entre los participantes, demuestra que es posible pensar en otra forma de convivencia entre peruanos que son distintos antes, durante y después del conflicto. Asimismo, la iniciativa de enseñar y de aprender a materializar una problemática permite que el retablo se consolide en una «práctica de memoria que no queda fija en el tiempo, sino que cambia y se

reelabora activamente»¹⁴ (Del Pino, 2013, p. 15) con lo que puede expresar diversos contenidos y puede trascender a ser solo un objeto etnográfico o de valor ornamental.

Consideramos que, leyendo la actividad en sí y el producto de esta, podemos tentar una respuesta a la pregunta con la que partimos este acápite: ¿Qué posibilidades tiene el retablo para trascender su condición de objeto de valor etnográfico, para imponerse como objeto con valor intelectual y político? Es decir, «para legitimarse en sus propios términos como parte del repertorio discursivo en la esfera pública contemporánea» (Cánepa, 2012, p. 114). Sostenemos que revela amplias posibilidades de trascender el valor etnográfico convirtiéndose en una práctica de memoria que reelabora y actualiza constantemente, y que trasciende lo que ha sucedido por lo que está sucediendo.

En ello, actualiza las estrategias que unos u otros pueden utilizar para subsistir a una situación de conflicto. La manifestación de la ironía en «Lucía» y en «Un retablo para el LUM» lo demuestra. Finalmente, queremos subrayar

14 Del Pino desarrolla esta reflexión cuando comenta el trabajo de Jonathan Ritter sobre cómo las canciones de carnaval y el género musical *pumpin* pueden ser entendidos como testimonios sociales que expresan contenidos sociales y políticos cambiantes que los demuestran como agentes de cambio social. Del Pino recalca las posibilidades de los actos de memoria para reelaboren y sean lo que toma de Olga González, un *acting memorials*. Algo parecido a estos creemos que visibiliza la actividad sobre los retablos y su capacidad actualizadora de eventos y problemáticas.

que, aunque este es el primer y único retablo elaborado de modo conjunto a partir de la exposición, es necesario mirarlo, releerlo y entenderlo como producto de la gran «capacidad de adaptación» (Fuji, 1998, p. 161) que tienen en general los retablos para contar diferentes eventos.

CONCLUSIONES

En su «Ensayo introductorio» a *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (2009), Abilio Vergara retoma una pregunta muy pertinente elaborada por Paul Ricoeur: «¿Y cuál es la función de la historia con respecto a la memoria?» (p. 42). Vergara cita la respuesta del filósofo: «la amplía en el espacio y en el tiempo; pero también la amplía en cuánto a los temas, a su objeto» (p. 42). A partir de esta reflexión, Vergara indica que la obra de Jiménez trasciende una circunstancia y actualiza un mensaje, ya que no solo nos permite conocer una problemática a través de una intensidad específica, sino que, amplía la posibilidad crítica. De este modo, la actualización del mensaje de Jiménez radica en que, aunque los retablos representan un pasado, nos develan algo distinto de este.

Nuestro trabajo se alinea con esta idea, ya que al demostrar cómo «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988) amplían la narrativa del conflicto armado interno a partir de la inversión de la representación más conocida del cuerpo femenino, podemos interpretar otras intensidades del conflicto armado interno. Una en la que, por ejemplo, prima la ironía,

el trabajo y contacto con la tierra (como en «Lucía») o en la que la belleza una mujer protagoniza el centro de la caja.

En este contexto, en el que nuestra propuesta va un paso más allá de la observación del retablo, es que nos ha parecido de vital importancia reunir el testimonio del artista sobre su proceso creativo. Con esto, además, podemos ajustar más aún nuestras apreciaciones y concluir que hay detalles de sus retablos que no pueden descifrarse únicamente observándolos, sino escuchando las declaraciones del maestro. Algo parecido demuestra Víctor Vich (2015) en su análisis del retablo «La muerte», o nuestra entrevista «Los colores de guerra» en la que el retablista cuenta el proceso de «antropología simbólica» que implicó elaborarlo.

Así, los dos retablos que hemos desarrollado no son testimonios únicamente de la violencia no sabida y no imaginada, como se podría afirmar de los otros 21 retablos que componen la exposición, sino que son testimonios de las reflexiones y experiencias personales del retablista sobre la resistencia y transgresión a la violencia. Estas frases de Edilberto lo resumen: «¿Por qué vamos a morir? Decíamos, *somos como la planta: vamos a florecer*. La guerra seguía, pero también la vida» (Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018, cursivas mías). Así, sus *Universos de memoria* no nos hablan únicamente del testimonio de quienes fueron cruelmente aniquilados, sino también de quienes, como él, resistieron, y lo hicieron,

además, con belleza. Diríamos, en sus términos: «florecieron».

Para retomar la importancia de este florecimiento, permítanme volver a un fragmento de mi entrevista con el maestro: «Un día que salí de trabajar me encontraba con mujeres bonitas que estaban cantando *como si no hubiera habido guerra*. Me sorprendió mucho ver a una que, a pesar de la guerra, era linda, y se enamoraba» (Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018, cursivas mías). Lo que le impacta es ese contexto que se rebela a la guerra, que la supera. Jiménez nos confiesa que a pesar de la destrucción que él, mejor que muchos, conoció personalmente, las mujeres pueden «enamorarse de nuevo», pueden amar nuevamente, y no resisten a la vida. Con esto, el maestro lee de otra forma el contexto en el que elabora el retablo: prioriza una resistencia desde lo erótico más que de una sobrevivencia vía la lucha armada o vía la huida, por ejemplo. Ahí la sorpresa, ahí la capacidad de transgresión de este retablo.

De otro lado, en el caso de «Lucía», lo que nos ha llamado la atención también parte de la experiencia personal de Edilberto, puesto que él atestiguaba cómo se imitaban las escenas de violación en determinadas fiestas a modo de apropiación y superación del trauma. La mujer, entonces, al menos en este ritual, no era un objeto pasivo que era vejado. Era, más bien, parte de un montaje, de una performance elaborada con plena consciencia por sus

actores para revertir sus efectos, desahogarse y empoderarlas.

Esta performance en «Lucía» se interesa por complejizar la idea de la mujer en estos años de violencia política. Esto, porque de un lado, está la mujer de proporciones gigantes, alimentando con su pecho a su bebé y frente a ella, en el otro extremo, otra mujer, que es la que participa de la mimesis paródica descrita línea arriba. Estamos ante dos formas de problematizar la pertinencia del cuerpo femenino en el conflicto armado interno. Sea como dador de alimento (la madre que da leche) o sea performativamente, como cuerpo capaz de trascender la violación y reempoderarse. En ese sentido, la mujer es releída y su pertinencia en el retablo y en la narrativa del conflicto armado interno es más amplia que la de una víctima, por ejemplo.

Ahora bien, lo que he señalado como la sorpresa del maestro Jiménez, o el descubrimiento de aspectos no vistos del retablo «Lucía», han sido pensados y re-leídos desde la desfamiliarización. He dedicado un acápite a describir este concepto; no obstante, quisiera aclarar que no solo es una idea, sino que también es un mecanismo que busca mostrar aquello que desafía los marcos de control, dominio, conocimiento y saber. En esa línea, lo que desfamiliariza es aquello que nos propone algo distinto, algo nuevo y que, por ende, abre un espacio para que el sujeto no occidental tenga la posibilidad de expresarse más ampliamente.

Por otra parte, nos ha parecido de gran relevancia la actividad «Un retablo para el LUM». Desde nuestra lectura, esta propició un involucramiento muy particular entre los 77 talleristas y el maestro Jiménez. Contar con su testimonio sobre la experiencia y el retablo construido por los asistentes es un gran aporte para entender mejor parte del potencial transgresor de los retablos. Así, es a partir del retablo que ha surgido en este taller, que podríamos ampliar sus características y nombrarlo como un dispositivo que no solo actualiza la memoria o negocia significados, sino que propone redes de saber que dialogan con el pasado y con sus representaciones.

No deja de ser interesante que los participantes se inclinen por usar este retablo como una forma de expresión sobre determinadas problemáticas de la sociedad que identifican como propia. Por ello sus particularidades: la presencia de una tienda que vende verduras y frutas en lugar de la presencia de una mujer cultivándola en el ande, por ejemplo.

De este modo, a pesar de la distancia generacional y cultural entre los talleristas y el maestro Jiménez, afirmamos que es a partir de este tipo de iniciativas que es posible repensar lo que Degregori y Jelin nombraban como «vacío dialógico». Esta actividad, en efecto, ha propiciado una comunicación fluida entre sujeto enunciante (retablista), «oyente» (talleristas) y mensaje (retablos), lo que permitiría una alta participación en el deseo de visibilizar una

narrativa nacional. Por lo tanto, es posible ver al retablo no solo con un objeto de trascendencia etnológica sino como un dispositivo de memoria, de negociación de nuestra historia nacional.

Finalmente, hemos querido demostrar cómo existe cierta continuidad en el uso de algunas estrategias como la ironía entre los retablos del conflicto armado interno y la denuncia planteada en «Un retablo para el LUM». Creemos que más allá de la sangre y el horror es el poder desafiante del reflorcer lo que sorprende. En otras palabras, nada más terrible, quizá, para exponer en un contexto tan duro como el de un conflicto armado interno que tuvo un saldo de más de 69 mil muertos¹⁵ (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003), que mostrar ironía, parodia, fiesta, música y el reverso de un cuerpo basurizado y humillado. Uno que se levanta, se enamora, y continúa.

¹⁵ «Dada la información disponible, concluimos que el número total de muertos y desaparecidos causados por el conflicto armado interno peruano se puede estimar en 69 280 personas, dentro de un intervalo de confianza al 95 % cuyos límites superior e inferior son 61 007 y 77 552, respectivamente» (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G.

(2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-textos.

Arfuch, L.

(2008). *Crítica cultural: entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, J.

(1959). Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, 27, 140-194.

Bhabha, H.

(1994). *Locations of culture*. New York: Routledge.

Cánepa, G.

(2012). Los retablos de Edilberto Jiménez: visualidad, oralidad y escritura. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (113-114). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Chávez, C.

(2012). Actores de violencia y gestores de esperanza. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (139-142). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CVR

(2003). Anexo 2: ¿Cuántas personas murieron? Estimación del total de víctimas causadas por el conflicto armado interno. En *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Recuperado de: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/Tomo%20-%20ANEXOS/ANEXO%202.pdf>

Degregori, C.

(2016). *Qué difícil es ser Dios*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Del Pino, P.

(2013). Introducción: etnografías e historias de la violencia. En P. Del Pino y C. Yezer (Eds.). *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IFEA, IEP.

Franco, J.

(2016). *Una modernidad cruel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes, R.

(1991, diciembre 22). Entrevista con María Alvarado. *La República*. Recuperado de: <http://www.chungui.info/ranulfo1.html>

Fuji, T.

(1998). Del arte folclórico al arte nacional: El caso del retablo ayacuchano. *Senri Ethnological Reports*, 9, 161-173.

Gestión

(2018, enero 10). Productores de papa en huelga por bajos precios generados por la importación del tubérculo. *Gestión*. Recuperado de: <https://gestion.pe/economia/productores-papa-huelga-bajos-precios-generados-importacion-tuberculo-224611>

Golte, M.

(2012). Arte y memoria: Danzig Baldaev y Edilberto Jiménez. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (146-151). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Jelin, E.

(2002). *Los trabajos de la memoria*. México D. F.: Siglo XXI.

Jiménez, E.

(2012). Retablos, Chungui y mi amistad con Carlos Iván Degregori. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (101-109). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Jiménez, E. (Entrevistado) & Cabel A. (Entrevistadora).

(2018). *Los "colores de guerra" de Edilberto Jiménez*. [Transcripción]. Recuperado de: <https://deusilencioajeno.lamula.pe/2018/01/27/los-colores-de-guerra-de-edilberto-jimenez/andrea.cabel/>

Razzeto, M.

(1982). *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

Said, E.

(2016). *Orientalismo*. México: Penguin Random House.

Silva Santisteban, R.

(2004). Maternidad y basurización simbólica (el testimonio de Georgina Gamboa). *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Recuperado de: <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue-3/essays/silva.pdf>

(2017, diciembre 17). El Neorretablista. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/1156783-el-neo-retablista>

Ulfe, M.

(2009). «Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/2700>

(2011). *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

Vergara, A.

(2009). La memoria de la barbarie en imágenes: una introducción. En Jiménez, E. *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP; COMISEDH; DED.

Vich, V.

(2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

(2017). *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Editorial Horizonte.

White, H.

(2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

RECORDAR EN PALABRAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO DE PERÍODOS DE VIOLENCIA POLÍTICA

*Remembering in words: discourse elaboration of
political violence periods*

ROSELA MILLONES CABRERA

RESUMEN

El presente artículo explora la manera como se elabora el recuerdo de experiencias traumáticas relacionadas a periodos de violencia política. Se enfoca de manera específica en dos ejes temáticos: la narrativa del recuerdo y el lugar del otro con el que se recuerda. Para hacerlo, analiza el caso de una mujer ayacuchana damnificada del conflicto armado interno a la luz de conceptos de la teoría psicoanalítica relacionados con la elaboración del discurso. De esta manera, se propone que el acceso a la palabra es un primer paso necesario, pero no definitivo para la construcción de la memoria.

Palabras clave: recuerdo / elaboración / memoria / psicoanálisis / violencia política

ABSTRACT

This paper explores the process of elaboration of memories originated by traumatic experiences related to political violence settings. There are two main variables in which it focuses: the narrative memory and the listener of that narrative. To conduct this study, the author analyzes the case of a woman from Ayacucho who was victim of the armed conflict under psychoanalytic theory associated with the construction of discourse. Keeping this in mind, the paper suggests that being able to verbalize the experience is a necessary first step but not a definitive one to the process of memory construction.

Keywords: remembrance / working through / memory / psychoanalysis / political violence

INTRODUCCIÓN

El año 2008 conocí a Felícita¹. Yo había llegado a Ayacucho unas semanas atrás para trabajar en el área de salud mental de una ONG que atendía a damnificados del conflicto armado interno. Ese era mi primer viaje a Llusita, comunidad de las profundidades ayacuchanas golpeada por la violencia política de los años 80 y 90.

No fue el traje cargado de coloridas polleras lo que más me llamó la atención de esta anciana de 75 años. Tampoco la blusa blanca opacada por la tierra del pueblo. Ni el sombrero marrón cargado de flores rosadas que abundaban en la zona. Podría haber sido su nombre que, acompañado por uno de sus apellidos (Alegría) marcaban un gran contraste con su rostro añejo y apesadumbrado que reflejaba el dolor de lo vivido en esos años: torturas, un hijo asesinado cuando niño, un pueblo saqueado. Fue lo que me dijo, apenas me conoció y en cuanto supo que era psicóloga, lo que quedó resonando en mi memoria: «Ay señorita –escuché, en un quechua pausado y suplicante– ¿no tendrá pastillas para olvidar?»

Desde mi formación como psicóloga entendía que el olvido de situaciones traumáticas no existe como tal. Sin embargo, descubría ahora lo doloroso que podía resultar, para los sobrevivientes, experimentar el recuerdo como un

continuo presente. Fue así que surgió mi interés por investigar acerca del recuerdo. Quería entender de qué manera se debía dar la elaboración de lo vivido, de modo que el recuerdo fuera algo que construyera futuro, no que obstaculizara el presente. Necesitaba darle una respuesta a Felícita, explicarle por qué no tenía pastillas que ofrecerle.

En el presente artículo se presenta una parte de este recorrido de investigación en torno a la elaboración del recuerdo y a la construcción de la memoria en situaciones de violencia política. Nos centraremos en esta ocasión en el discurso de quien recuerda, así como en la posición que le otorga a la persona que sirve de interlocutor en este proceso de recordar. Para hacerlo, presentaremos el caso de Tarcila, mujer ayacuchana que sufrió el asesinato de su abuela y tíos maternos y la desaparición de sus cuerpos.

Para recoger la información necesaria para el análisis y reflexión, viajamos a Ayacucho y acompañamos a Tarcila durante una semana en su cotidianeidad y nos dispusimos a captar los datos que se nos fueron presentando, también realizamos entrevistas a profundidad para obtener suficiente información para ser sometida al análisis.

Los medios usados fueron principalmente dos: entrevistas y observaciones. En un segundo momento, la información obtenida fue analizada a la luz de conceptos de la teoría psicoanalítica. Muchas veces se ha exigido al

¹ Los nombres que aparecen en este artículo (Felícita, Alegría, Tarcila) han sido modificados para respetar la confidencialidad.

psicoanálisis salir del consultorio, conectarse con la realidad nacional y buscar una aplicación a un nivel social.² Es un reclamo justo. No se puede ser psicoanalista en un país violento, o en uno que haya atravesado por una etapa de violencia como la vivida por el Perú, sin experimentar las consecuencias de esta incluso dentro del espacio protegido del consultorio (Lemlij, 1992). Por otro lado, el ámbito de estudio del psicoanálisis tiene mucho que aportar desde la comprensión de los procesos de la elaboración simbólica, la tramitación del recuerdo y la (re)construcción de la memoria.

De esta manera, buscamos describir y comprender, a la luz de la teoría psicoanalítica, los procesos psíquicos involucrados en la elaboración del recuerdo y la construcción de una memoria en situaciones de violencia política. Los ejes temáticos en análisis serán dos:

1.- La construcción del discurso y la narrativa del recuerdo.

Se analiza la manera como Tarcila recurre al recuerdo desde la palabra, nos centramos tanto en el análisis mismo del discurso como de la carga afectiva que acompaña esta evocación. Consideramos que este aspecto es importante especialmente si pensamos en lo privilegiado que ha sido hasta ahora el espacio del discurso

² Algunos esfuerzos por conectar el psicoanálisis con el período del conflicto armado interno pueden encontrarse en investigaciones realizadas por egresados de la maestría de Estudios Teóricos en Psicoanálisis de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ver: Losada (2007), Herrera (2010), Vigil (2010), Pastor (2014).

verbal del recuerdo –testimonios, audiencias públicas, Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)– en torno al conflicto armado interno del Perú. Por eso la importancia de explorar los mecanismos que se encuentran detrás del uso de la palabra como instrumento del recuerdo.

2.- El lugar del otro con el que se recuerda.

Del mismo modo, analizaremos la posición que Tarcila otorgaba a la investigadora como interlocutora. En este punto cobraron un énfasis especial los aspectos transferenciales y contratransferenciales. Este análisis nos dio luces acerca de sus distintos niveles de elaboración de la experiencia.

Antes de presentar el caso de Tarcila, haremos una pequeña revisión teórica que permitirá aclarar algunos conceptos que serán usados luego en el análisis del caso.

CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

Una de las características con las que se ha identificado a los regímenes totalitarios es la supresión de la memoria de los pueblos a los que gobiernan. Se busca eliminar o modificar hechos del pasado de la memoria colectiva histórica para así poder manipular a su conveniencia a los pueblos (Todorov, 1995). Esto se da desde la antigüedad, en el caso del Perú basta recordar la destrucción de documentos y monumentos, la modificación y hasta eliminación de las fiestas ancestrales que tuvieron lugar al inicio de la colonia, conocidos como

extirpación de idolatrías (Velandía, 2018). Con estas acciones, los regímenes totalitarios buscan ejercer un control general sobre la información que se maneja.

Una vez liberados de la opresión de los regímenes totalitarios, los pueblos que retornan a la democracia buscan el restablecimiento de las experiencias, de las vivencias, a manera de reivindicación de la verdad ocultada en los tiempos de opresión. Sin embargo, en algunos casos lo que se da es una sobrevaloración de la memoria, la imposición del recuerdo. La situación de la memoria no es necesariamente opuesta en muchos gobiernos democráticos ya que, en estos casos, la sobreabundancia de información puede actuar de manera similar, obstaculizando la posibilidad de procesarla de manera adecuada, impidiendo su inscripción en la memoria colectiva (Todorov, 1995).

Pouligny (2004) define la memoria como el conjunto de funciones psíquicas que permiten que el pasado sea representado como pasado. El problema en la construcción de la memoria radica en esta imposibilidad de dar el paso siguiente. En estos casos, el pasado no pasa, continúa siendo un constante presente; los sucesos traumáticos son continuamente revividos en el presente debido a la no elaboración de los recuerdos, sino a su presencia viva en la psique y el cuerpo de quienes los experimentaron. Así, no se recuerda lo que se vivió, se continúa viviendo como si no hubiera dejado de pasar.

El pasado inscrito en la memoria solo tiene sentido si es que está puesto al servicio del presente y nos sirve para la construcción constante de un futuro, de otra manera podemos caer en un rescate casi maníaco de la memoria, recordar para no olvidar. El culto a la memoria que se vive en la actualidad puede llegar a ser contraproducente si es que nos aparta del presente y nos paraliza para el futuro (Todorov, 1995). En palabras de Jacques Le Goff: «La memoria intenta preservar el pasado solo para que le sea útil al presente y a los tiempos venideros. Procuremos que la memoria colectiva sirva para la liberación de los hombres y no para su sometimiento» (Todorov, 1995).

La elaboración de la memoria es posible no solo gracias a la subsistencia de los recuerdos, sino también a la acción del olvido. Así, recuerdo y olvido son dos caras de la misma moneda sin las cuales no se podría construir una memoria saludable a nivel individual y colectivo. Todorov (1995) señala que todo recuerdo atraviesa un proceso de selección para acceder a la memoria. De no ser así, la memoria del ser humano sería similar a la de las computadoras, en las que la información se almacena tal cual es recogida. En nuestro caso es necesario que seleccionemos (de manera consciente y/o inconsciente) aquello que va a ser inscrito en nuestra memoria. Si bien es cierto que en algunos casos se olvida aquellos detalles menos importantes, en otros se olvida aquello que puede resultar especialmente doloroso y más difícil de procesar.

Por otro lado, debemos recordar que la población misma se debate entre un derecho al olvido y un deber de la memoria. En el caso peruano, Ramírez (2017) cuestiona el mandato de «hacer memoria» con respecto al contexto del conflicto armado interno. Esta ambivalencia entre el recuerdo y el olvido está regida por una doble exigencia a la que está expuesta la nación. Por un lado, se encuentra la necesidad de evitar el retorno de la violencia ligada a la resurrección de la memoria y, por otro, la exigencia de no borrar simplemente el pasado y honrar la memoria de las víctimas (Santuc, 2009). El acceso a la «verdad» no es, entonces, un proceso simple. Esto no solo por los obstáculos que puedan poner las partes interesadas en mantener ocultos o tergiversados algunos aspectos de los sucesos y también el develamiento de los hechos puede generar sentimientos ambivalentes en la misma población.

Vemos, así, que la construcción de la memoria es un proceso complejo del cual el acceso al recuerdo es solo un aspecto. Todorov habla de tres fases de este proceso: el establecimiento de los hechos, la (re)construcción de sentido y la puesta en servicio de la memoria (Cohaila, 2007). En este proceso, el develamiento de la verdad es el primer paso hacia la tramitación adecuada del recuerdo significada en una puesta en servicio de la memoria. Pero, para que esto se dé, es necesario otorgarle un nuevo sentido a la experiencia, más allá del recuerdo mismo. Se trata del paso del recuerdo concreto a la elaboración simbólica.

El punto clave de este proceso radica en el paso intermedio, en la representación de lo vivido, ya que recién en la resignificación de la experiencia estaría la posibilidad de la construcción de una memoria que aporte a nuestra historia personal (Vich, 2008).

APORTES PSICOANALÍTICOS

La noción de duelo fue abordada por Freud extensamente en su artículo *Duelo y melancolía* (1915). En este texto define el duelo como la reacción a la pérdida de un ser amado o de una «abstracción equivalente». Entendemos, entonces, que pueden existir duelos con respecto a pérdidas humanas, así como a nociones abstractas (por ejemplo, la libertad). El trabajo de duelo, la elaboración de la pérdida implica, un desligazón del objeto, ante la prueba de realidad de que este ya no existe más de la manera como se le conocía. Si vincularse con un objeto implica cargarlo de afecto, desvincularse de él implica retraer ese afecto con el que inicialmente fue investido. Así, el proceso de duelo implica ir liberando tanto al objeto perdido, como a todo aquello relacionado con este, del afecto que inicialmente lo acompañaba.

Sin embargo, no todos los procesos de duelo se recorren de la misma manera. El contexto y las características de la pérdida son importantes para determinar el tipo de duelo y de trabajo de este que se llevará a cabo. Díaz (2003) revisa las particularidades del duelo en los casos de desaparición forzada y los efectos

que generan en las personas. Señala que, en estos casos, la prueba de realidad requerida para testificar que el objeto perdido ha muerto no existe, la ausencia del cadáver o de elementos que confronten al sujeto con la pérdida real impide que este se enfrente a la certeza de la muerte. Esto genera un «vacío de saber» que provoca una constante búsqueda de respuestas, quedando envuelto el doliente en «el enigma que recubre la verdad».

Esta ausencia de pruebas permite (a nivel consciente o inconsciente) mantener la esperanza viva del retorno, por lo que el objeto no termina de ser desvinculado del afecto que lo acompaña, bajo la posibilidad de que no haya muerto realmente y que pueda regresar para seguir siendo parte de la vida de quien lo echa de menos. Por otro lado, la inexistencia del cadáver imposibilita el paso por rituales funerarios que permitan simbolizar la pérdida. En estos casos, la elaboración del duelo queda trunca.

Las situaciones traumáticas, como aquellas que experimentaron los damnificados del período del conflicto armado interno, no se olvidan. Desde el psicoanálisis, se plantea que este tipo de experiencias que, por su carga traumática no pueden ser procesadas, son apartadas de la conciencia y se inscriben en el inconsciente (Freud, 1896). De esta manera, a pesar de que aparentemente han sido sometidas al olvido, en realidad, han sido trasladadas al inconsciente, manteniéndose impresas en el

cuerpo y la mente de la persona con una carga afectiva específica.

Estos elementos se revelan de distintas maneras, en algunos casos bajo la forma de síntomas físicos, como malestares corporales o enfermedades, en otros casos a través de los sueños o actos fallidos. También es posible que aquello traumático que no ha podido ser elaborado no se recuerde con palabras, sino que sea llevado al acto, en la repetición de lo vivido (Freud, 1914).

Mientras que el punto anterior explica de qué manera las situaciones traumáticas vividas en el pasado ejercen un poder en el presente, podemos plantear un segundo modo en que ambos, trauma pasado y recuerdo presente, se relacionan. Para empezar, debemos plantear que no necesariamente existe una relación lineal entre los dos, es decir, no siempre es el trauma el que antecede al recuerdo. Es posible, también, que un hecho del pasado, que inicialmente no tuviera una carga traumática, cobre una nueva significación en un segundo momento posterior al de su primera inscripción. Entonces, las situaciones del pasado adquieren una dimensión de trauma en función a experiencias posteriores a ellas que las resignifican (Freud, 1896).³

Este sería el caso, como veremos más adelante, de Tarcila, quien, en su infancia temprana,

3 Esto es a lo que Freud designa como *Nachträglichkeit* en Estudios sobre la Histeria (Freud, 1896).

fue entregada por su madre para ser criada por su abuela, hecho que inicialmente no fue vivido de manera traumática, pero que adquiere una dimensión de trauma cuando, ya en su adolescencia, la abuela, ahora figura materna, sufre una desaparición forzada. La pérdida de la abuela es un hecho traumático que, a su vez, resignifica el alejamiento de la madre biológica otorgándole, a posteriori, una dimensión traumática.

De esta manera, se plantea que el futuro es capaz de resignificar un evento del pasado designándolo como causa de un funcionamiento psíquico. En este sentido, debemos pensar que, quienes han vivido situaciones traumáticas como las de la violencia política, no solo cuentan con este evento como generador de trauma, sino que este, a su vez, se asocia a los traumas previos, los resignifica, lo que potencia su acción nociva. La recuperación de este tipo de situaciones, entonces, se complejiza.

Esta condición de lo traumático también podría implicar una manera distinta de abordar la cura, entendida como la resolución del trauma. Cabral (2004) señala que, si es la segunda escena la que provee a la primera de su cualidad de trauma, entonces el trauma no tiene una condición de inmanencia, es decir, lo traumático no es inherente a la experiencia, sino que es una cualidad adquirida posteriormente. Por lo tanto, es posible desmontar las significaciones traumáticas del evento inicial para poder resolverlo.

De esta forma, se resuelve la pregunta que muchos suelen plantear acerca del sentido que tiene hablar del pasado si se trata de hechos que no pueden modificarse. En la medida que el hecho que generó el trauma no es traumático en sí mismo sino en la significación a posteriori que se hace de lo vivido, para resolverlo no sería necesario alterar el pasado sino modificar la manera como se le juzga y la significación que se le otorga en el proceso de construcción de la memoria (Cabral, 2004).

En contraposición a quienes sugieren que la mejor manera de avanzar es dejar de lado el recuerdo de lo traumático vivido, sobre todo si, aparentemente, ya no se puede hacer nada por cambiarlo, acá se plantea que sí existen maneras de *cambiar el pasado*. Por supuesto no hablamos de una transformación real y concreta, sino de una transformación simbólica (acaso tan importante como la anterior). La resignificación de lo vivido puede permitirnos incorporarlo de modo que deje de ser un elemento disruptivo para ser uno que construya y que nos permita orientarnos hacia el futuro sin negar el pasado, sino, más bien, apropiándonos de este.

Autores como Spence (1984) han puesto énfasis en el peso de la realidad psíquica sobre la histórica. El peso está puesto en la narración de las experiencias en el presente, discurso que, para ser elaborado, lo que hace es resignificar las experiencias pasadas, adquiriendo un sentido coherente y estructurado para quien lo narra. Aulagnier (2003) señala que es el *yo historiador*

quien se encarga del trabajo psíquico de crear una historia, una *narrativa de lo vivido*, buscando llenar los vacíos que dejan los elementos reprimidos de la conciencia, de modo que se pueda armar un discurso (re)significado, una versión coherente y con sentido interno. La tarea de este yo historiador está en constante lucha con los esfuerzos del *maestro brujo* que busca interrumpir y frenar esta narrativa.

La posibilidad de elaborar una narrativa discursiva de las experiencias vividas se presenta como necesaria para facilitar la resolución del trauma, siempre y cuando se entienda esta elaboración como una realización de la historia, más que como una mera reconstrucción estática de los hechos (recuento de las situaciones vivenciadas). Para esto, el discurso debe ser elaborado de manera que tenga una coherencia completa y que esté lleno de significado que haga sentido a quien lo vivió.

En este proceso, la figura del analista es la de un otro que se presta al paciente como interlocutor para construir juntos la historia. En esta dinámica intersubjetiva, el sujeto logra despegar la mirada sobre sí mismo, permitiendo incorporar a otro en la elaboración de sus vivencias. Como diría Connerton: «Recordar, entonces, no es precisamente recuperar eventos de manera aislada, sino que es llegar a ser capaz de formar secuencias narrativas significativas» (2003).⁴

4 Traducción realizada por la autora de la investigación.

LA HISTORIA DE TARCILA

Yo siempre tenía la esperanza de encontrar sus restos.

Tarcila nació en una comunidad campesina de Ayacucho. Ahí se crió con su abuela materna, a quien llamaba «mamá», su madre biológica vivía y trabajaba en la ciudad, así que la dejó a cargo de la abuela desde pequeña. En su pueblo la vida era tranquila y feliz, pero las cosas cambiaron cuando empezaron los primeros levantamientos subversivos en la zona. Tarcila tenía 17 años y percibía la intranquilidad y el temor de la gente del pueblo.

Una mañana, mientras recorría un camino, fue interceptada por un grupo de casi 60 encapuchados que le dijeron que sabían quién era y que habían escuchado que hablaba muy bien, por lo que le propusieron que se uniera a ellos. Tarcila se negó, pero ellos insistieron y trataron de llevársela. Finalmente, logró escabullirse del grupo, en medio de forcejeos y disparos. Cuando llegó a casa y le relató a su abuela lo sucedido, ella le dijo que ya no estarían seguras ahí y que debían esconderse. Desde ese día, Tarcila vivió en cuevas en las afueras de la comunidad, también se escondía trepándose en los árboles o tapándose con pieles de oveja.

Mientras tanto, la abuela, después de abandonar la casa por unos días, volvió a ella. Un par de veces los subversivos fueron a buscar a Tarcila a su casa, ella, que no estaba ahí pero que estaba en un lugar cercano desde donde podía

ver lo que ocurría, se asustaba, pensando que podían hacerle daño a su abuela. Una vez le dijeron: «¿Dónde está tu nieta, Tarcila?, nosotros queremos conversar con ella, queremos llevarla para que aprenda porque estamos en la guerra, estamos reclamando nuestros derechos». La mujer siempre negaba la presencia de la nieta diciéndoles que ya no vivía con ella, que se había ido a la ciudad. Hasta que un día decidió que ya no podían seguir viviendo escondidas, así, salieron disfrazadas una tarde de la comunidad con rumbo a Huamanga, la capital de Ayacucho.

Después de instalarla en una casita que compró, la abuela retornó a la comunidad con la promesa de regresar a Huamanga dos veces al mes para verla. Tarcila no se llegó a acostumar a la ciudad. Estaba estudiando en el colegio, pero extrañaba su pueblo. Al cabo de un tiempo, regresó.

Algunos meses después ocurrió el asesinato de la abuela de Tarcila. Un día la abuela, el tío materno y su esposa, que se encontraba con nueve meses de embarazo, viajaron a la feria de ganadería de una comunidad vecina. Tarcila los iba acompañar, pero decidió quedarse porque estaba cansada. Cuando llegaron a la comunidad donde se realizaría la feria ganadera fueron interceptados, torturados y asesinados. Los decapitaron y los arrastraron hasta el río. A su tío le colocaron un cartel en donde se leía «así mueren los soplones».

Tarcila se enteró esa misma tarde porque el camión que debía llegar con su abuela y sus

tíos se demoraba. Cuando finalmente llegó vio a una de sus tías bajar llorando, le dijo «mamacita, tu mamá ya no existe ya, ni tu tío, hijita, ya no existe» (sic). Tarcila se desesperó, se puso a llorar, no podía creerlo, se golpeaba la cabeza contra el piso. Al día siguiente, por la mañana, pusieron la denuncia en la Comandancia. Pidieron que los acompañen a recoger a los familiares asesinados, pero la policía se negó a prestarles su ayuda porque decían que era una zona muy peligrosa. Finalmente, ellos mismos alquilaron un carro y fueron, pero no encontraron nada, un niño campesino les indicó que los cuerpos habían sido trasladados la noche anterior a su llegada. La única prueba material que ella encontró de la muerte de su abuela fue una huella de sangre en la tierra.

Tarcila volvió innumerables veces a buscar los cuerpos de sus familiares, intentaba conversar con los pobladores, lloraba, quería que la escucharan, preguntarles si sabían dónde podrían estar, pero nadie aceptaba haber visto lo sucedido. Hasta que un día, 21 años después, llegó hasta la casita más alejada de la comunidad y ahí le insistió a una joven para que le contase lo que había pasado. Finalmente, la muchacha le contó que, cuando era chica, había escuchado del asesinato y sabía dónde habían escondido los cuerpos. La acompañó hasta el lugar y, efectivamente, en una grieta profunda encontró huesos de todo tamaño, suficientes como para pensar que se trataba del lugar de entierro clandestino de su abuela y sus tíos.

Tarcila le indicó a la joven que regresaría con un familiar para que le ayudase a sacar los restos, pero lo que hizo al volver a Huamanga fue ir a la oficina de la CVR en la ciudad para contar lo que había encontrado. Ellos enviaron a un representante de la Fiscalía junto con un representante de la CVR para identificar el lugar. Una vez identificado, lo cercaron con una cinta amarilla y regresaron a Ayacucho. Recién dos meses después volvieron todos para la exhumación, pero lo que encontraron no fue precisamente lo que habían hallado la primera vez. Quedaban muy pocos huesos y de los más pequeños. La frustración de Tarcila fue grande.

En este momento empezó la segunda lucha de Tarcila, ya no por la ubicación de los restos, sino ahora porque se hicieran los estudios necesarios para determinar si se trataba de los huesos de sus familiares. Después de meses de lucha y de exposición a los medios de comunicación (periódicos, radio), lograron confirmar, gracias a pruebas de ADN realizadas, que, de los restos encontrados, un hueso muy pequeño pertenecería a su abuelita y los demás a sus tíos. No se encontraron los cráneos ni huesos mayores. Finalmente, después de mucho tiempo pudieron velarlos y enterrarlos.

En este momento acabó su lucha personal, pero empezó a cobrar mayor importancia su labor en la asociación de familiares de desaparecidos a la que pertenece. Se dedica a visitar a las familias que viven alejadas y alcanzarles ayuda según sus necesidades. También

organiza actividades de asesoramiento en derechos de salud y otras similares. Sigue viviendo, ahora con su esposo e hijos, en la casa que la abuela compró para ella.

Una de nuestras visitas a la asociación a la que Tarcila pertenece, se dio en un contexto especial, un grupo de documentalistas peruanos estaba visitando la institución para hacer una serie de registros audiovisuales (fotografía y video) material que sería presentado primero a los miembros de la asociación y luego al público en el marco del aniversario por los 10 años de la publicación del informe final de la CVR. Tarcila, como siempre solícita ante este tipo de propuestas, participó en las actividades.

ANÁLISIS DEL CASO DE TARCILA

Consideramos oportuno resaltar que la presente ha sido una investigación cualitativa, esta nos permite una exploración menos restringida de nuestro objeto de estudio, enfatizando en el análisis y comprensión profunda de las características particulares de las experiencias de Tarcila. Se ha buscado explorar los distintos matices de su experiencia con respecto a la incorporación del recuerdo de lo vivido. Se ha priorizado la subjetividad y la particularidad del caso, entendiendo, además, que el material final es una construcción diádica que contempla la propia subjetividad de la investigadora (Banister, Burman, Parker, Taylor & Tindall, 1994).

Cabe señalar que el criterio para el análisis del material no fue un criterio clínico, sino teórico.

Se trata de una lectura a profundidad desde la teoría psicoanalítica de procesos relacionados entre psique y sociedad en los que se buscó, sobre todo, dar voz a una protagonista de la etapa de violencia que azotó al Perú.

De esta manera se intentó, principalmente, valorar su experiencia subjetiva de lo vivido, entendiendo que, en un análisis a profundidad de esta se podrían encontrar algunas claves que nos permitan tener luces acerca de la manera como el recuerdo y su elaboración son manejados para construir memoria. Esto nos permite esbozar algunas conclusiones que apuntan a una comprensión de la experiencia colectiva a partir de lo analizado en el caso particular de Tarcila. No se pretende realizar generalizaciones absolutas, sino, más bien, realizar un esfuerzo por comprender la realidad colectiva a partir del análisis profundo de lo individual.

LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO Y LA NARRATIVA DEL RECUERDO: EL DISCURSO REPETIDO, UNA HISTORIA VACÍA DE ELABORACIÓN

Entonces le digo a mi tía: «... ¿por qué lloras, tía? ¿Y mi mamá?» le digo; “Mamacita, tu mamá ya no existe ya, ni tu tío, hijita, ya no existe”».

El proceso de historización juega un papel importante al momento de elaborar una memoria de eventos traumáticos. Se trata de un primer paso que engloba componentes como el acceso a la verdad, pero, al mismo tiempo, una incorporación de esta verdad, una inscripción

de los hechos como realidad psíquica que permite dar sentido a la experiencia como parte de la novela personal. En el caso de Tarcila, si bien observamos un discurso amplio, cargado de detalles, consideramos que no se trata de una narrativa producto de la elaboración psíquica. Las razones para postular esta afirmación serán analizadas a continuación.

A Tarcila le cuesta mucho empezar a conversar sobre su experiencia. No porque tenga algún reparo en abordar esos temas o en compartirlos, sino porque no sabe cómo empezar a hablar sobre el tema.

Tarcila: No sé si quiere (que le hablé) de mi desplazamiento, o quiere también de mi persona, de cómo perdí a mi familiar.

Investigadora: Me imagino que la pérdida tiene que haber sido algo que a usted misma le ha afectado mucho.

Tarcila: Ah sí, bastante. Sí pues eso sí... Entonces, ¿de dónde empezamos?

Investigadora: De donde usted quiera.

Tarcila: ¿De qué quieres? ¿De todo?

Investigadora: Quiero saber, ¿cómo recuerda usted lo que le pasó?

Tarcila: Ah ya. Yo te voy a narrar desde el año 83. (Y empieza a relatar, con la voz queda y calmada de quien lee una historia.) En el año 83, todo era todavía felicidad en mi comunidad, vivíamos tranquilos todo... (sic).

Una vez empezado su discurso, este continúa casi sin pausas y sin necesidad de la intervención de la interlocutora. Sigue hablando por más de una hora casi sin detenerse, contando la historia completa y con detalles. A Tarcila le es difícil empezar el relato porque su experiencia no está integrada con el resto de su historia. Su relato de lo vivido durante el período de violencia no está insertado en una narrativa más amplia de su vida, no se observa una continuidad entre el pasado, presente y futuro, se trata de un hecho prácticamente aislado y es por esto que necesita una pauta para empezar a hablar de lo vivido.

Cuando ella pregunta acerca de qué queremos que nos hable, si de su *desplazamiento* o de la *muerte de su familiar* es casi como si preguntara qué *trozo de la memoria* es el que debe rescatar para narrar. Como si se tratara de un archivo de computadora que se encuentra guardado en una carpeta en la que lo único que lo conecta con los demás es el estar uno al lado del otro. Son hechos apartados del resto de su vida.

Veamos lo que menciona Connerton: «Recordar, entonces, no es precisamente recuperar eventos de manera aislada, sino que es llegar a ser capaz de formar secuencias narrativas significativas» (2003). Por lo tanto, podemos decir que lo que hace Tarcila no es *recordar* (con la carga elaborativa que este concepto conlleva), sino recuperar eventos de manera aislada.

Al terminar de contar su experiencia Tarcila recibió la visita de unos fotógrafos documentalistas

con quienes había acordado reunirse como parte de un documental que estaban realizando a la asociación a la que pertenece. A ellos les volvió a relatar su testimonio. Cuando regresó se la veía cansada, ella misma comentó que se sentía agotada y también «un poco triste por recordar». Pero, al mismo tiempo que cansada y triste, se la ve relajada, es recién en este momento que ella logra *dialogar* con la investigadora, habló de su trabajo, de su familia, hasta del clima. Consideramos que el hecho de hablar de su experiencia continúa significando para Tarcila una experiencia más similar a la de brindar un testimonio con la función catártica que esto implica (y nada más que eso).

Distintos autores como Hayner (2011) y Beristáin, Páez, Rimé, Kanyangara (2010) han escrito acerca de la sensación de alivio que se logra cuando una persona relata sus experiencias traumáticas. Pero, a la vez que genera tranquilidad, también puede aliviar los síntomas negativos relacionados con el trauma. Añadimos que esto sucede cuando se trata únicamente de un testimonio, no de un relato inserto en un proceso elaborativo. En el caso de Tarcila estos síntomas aparecen también, durante nuestra conversación y al final de esta.

En distintos momentos, mientras nos relata su experiencia, menciona que empieza a sentirse mal, «me duele el cerebro», dice. Incluso en este aspecto se observa que el dolor no está integrado a la experiencia. Se trata de síntomas somáticos que desplazan la pena y el

dolor que podría generarle hablar de lo vivido. Su discurso es más bien monótono y algo plano, las emociones que presenta, las inflexiones de su voz en los momentos más dramáticos de la historia, no van totalmente de la mano con la magnitud de su relato. Sin embargo, su cuerpo es el que habla por ella, del dolor psíquico que ha tenido que ser reprimido y trasladado a lo físico para que sea menos amenazante. Se trata de la activación de los síntomas negativos propios de un recuerdo sin simbolización.

Junto con su historia, ella nos muestra una foto de su abuela y una de su tío, además de una serie de fotografías, recortes periodísticos, el video de la exhumación y la filmación del velorio y entierro de sus familiares asesinados. Lo que hace es recurrir a retazos de la realidad histórica, necesita hacerlo porque es una manera de probar que la suya es una verdad creíble, objetiva, histórica, no ha logrado aún hacerla suya, dar el paso a verdad psíquica. Por otro lado, llama la atención que el relato de su experiencia que hace en el video sea exactamente igual al que acabábamos de escuchar. Casi con las mismas palabras y la misma secuencia y ritmo. Se trata de un discurso fijo, aprendido, repetido. No varía, es una foto más que saca del cajón para mostrar y guardar. Una historia que, a pesar de haber accedido a la palabra, es repetición, no elaboración.

Por lo mencionado, consideramos que Tarcila no ha logrado una resignificación de lo vivido, se ha estancado en una historia reconstruida,

mas no realizada (según la distinción que Cabral (2005) hace entre *reconstrucción de la historia y realización de la misma*), en donde la *Nachträglichkeit*⁵ no ha logrado modificar la realidad histórica para darle paso a una versión que tenga un sentido integrado con el resto de la historia de vida. Ante esta historia solo se nos plantea la posición de espectadores y no de co-elaboradores, ya que no existe algo que esté dispuesto para la elaboración.

Algo que llama la atención en la actitud de Tarcila dentro de esta dinámica es el interés que tiene en que su historia sea escuchada. Ella nos dice:

Yo quiero hablar de lo que viví, quiero que mi historia se conozca porque mi historia es verdad, no tengo nada que ocultar, son cosas que se tienen que saber. Tampoco tengo problema con que se use mi nombre verdadero, no tengo nada que ocultar.

De esta manera, ella está siempre dispuesta a brindar su testimonio para lo que sea necesario. Dos posibles hipótesis planteamos ante esto: la primera es que se encuentra constantemente en búsqueda de la función catártica de la palabra, ya que ningún otro alivio puede lograr en la medida que no se accede a la tranquilidad de la cura porque tampoco se propone una posibilidad de elaborar lo vivido. Entonces, su interés por contar su historia es lo que Todorov (1995) llamaría un rescate casi

5 Ver nota 3.

maniaco de la memoria, recordar para no olvidar, el culto de la memoria.

La segunda hipótesis tiene que ver con la posición del otro como receptor de su discurso. Tal vez el hecho de buscar constantemente volver a contar su historia tiene que ver con la búsqueda de alguien que en algún momento pueda hacer el salto de depositario del recuerdo a co-constructor de la memoria, encontrar los ojos de la madre que esta vez no solo contengan su discurso, sino que se lo devuelvan digerido, apto para su elaboración. De este aspecto particular de la posición del otro frente al discurso nos encargaremos en el siguiente punto.

EL LUGAR DEL OTRO CON EL QUE SE RECUERDA: EL OTRO COMO DEPOSITARIO DEL DISCURSO REPETIDO

Porque, en el momento de individualizar los restos, no encontré a mi abuelita. Vino la Defensora del Pueblo y cuando le entrevistó uno de los periodistas le preguntó: «¿qué pasó? ya que en el ADN figuran todos»; entonces dijo: «no sé qué quiere la señora, que yo fabrique gente», así respondió (y yo le dije): «¡Fabrica pues, fabrica a mi abuelita!».

En el caso de Tarcila, consideramos que, así como su discurso es un objeto más que da cuenta de lo vivido (como las fotos y los videos), el sujeto ante quien esto es expuesto ha sido cosificado. No se trata de un interlocutor capaz de influir en el relato y en el devenir del

mismo, sino de un depósito que recibe (y en el mejor de los casos contiene) pero no devuelve contenidos elaborados ya que es un discurso que no está dispuesto a ser modificado.

Como lo plantea Aulagnier (1991), cuando el *yo historiador* busca construir la historia, recurrir al *fondo de memoria* para encontrar aquellos recuerdos, experiencias primarias que le permitirán estructurar una narración coherente y continua. Dentro de este conjunto de recuerdos primarios de Tarcila encontramos un elemento que consideramos importante en la que será la manera de relacionarse con su experiencia de la etapa de violencia. Se trata de la primera pérdida de la madre, la madre biológica que cede su cuidado a la abuela materna. En el caso de Tarcila, esta es una situación especialmente importante debido a que su experiencia más importante durante la época de la violencia es la pérdida de la abuela, segunda figura materna que había suplido a la biológica.

Habíamos planteado que elementos del pasado que no se habían constituido inicialmente como traumáticos pueden ser resignificados y constituirse, a posteriori, como causas del trauma psíquico presente. En la historia de Tarcila, la primera pérdida de la madre (o la *pérdida de la primera madre*) no necesariamente se tendría que haber instaurado como un determinante para su vida psíquica, sin embargo, ante la muerte de su segunda madre (o la *segunda muerte de su madre*), la primera pérdida y sus secuelas se resignifican, se

reactivan y causan efectos devastadores en la psique de esta mujer.

Llegué a la casita (de una campesina del pueblo donde ocurrió el asesinato), empecé a llorar, me daba pena, cada vez que llego al pueblo tengo ganas de llorar. Entonces a la señora le dije: «mamita por favor en el año 84 le han matado a mi mamá y a mi papá, a mi abuelita –le dije– por favor yo quisiera saber dónde están ellos. En aquella fecha yo era jovencita, ahora ya soy adulta yo ahora estoy buscando no puedo estar tranquila, yo no puedo vivir normal, por favor; tú también eres madre, ¿te gustaría que tus hijos vivan así como yo?» Empecé a llorar.

Consideramos que esta pérdida violenta de la abuela activa en Tarcila el registro del recuerdo de la pérdida inicial, dando paso a la configuración del complejo de la *madre muerta* que plantea Green (1986): una madre que no puede ser representada ni como ausente ni como mala. En este caso, la ausencia real del cuerpo de la madre-abuela (desaparición del cadáver), da pie a esta imagen de la *madre muerta*, duelo inconcluso por la ausencia del cuerpo que, por un lado, constata la muerte y, por otro, pueda dar paso al símbolo de lo perdido.

Esta figura de la madre muerta en Tarcila es la que va a configurar su relación con el otro que entra en contacto con ella para rescatar su recuerdo. Postulamos que, en este caso, es ella misma quien le quita la vida a la mirada del

otro, la mata, repitiendo la muerte de su propia madre. Esta anulación de la mirada del otro se debe a sus propias dificultades para lidiar con una mirada que devuelva su propio material digerido y que construya, junto con ella, una historia resignificada que dé pie a la resolución de lo traumático. De esta manera, el círculo se repite, no es capaz de hacer un quiebre que le permita salir de este, el otro es usado como un depositario (nótese la elección de esta palabra y no la de contenedor) de su discurso evacuado. Los ojos del otro no son espejos que reflejan, son simples vías de escape para el discurso que deposita y se da a la fuga.

El trauma del asesinato de su abuela actualiza en Tarcila la pérdida de la madre que no se hizo cargo de ella.⁶ Este último elemento, no es identificado por ella como traumático y probablemente, de no haber ocurrido la muerte de la abuela, tal vez nunca hubiera tenido la connotación traumática que adquirió con esta situación. Inconscientemente, Tarcila esperaba que, así como la muerte de la abuela actualizara la

6 Esto nos remite al concepto de «trauma acumulativo» de Masud Khan. Si bien él desarrolla el concepto como resultado de las fallas en la función protectora de la madre frente a la amenaza de irrupción de aspectos potencialmente traumáticos, podemos extrapolar el término y determinar que, factores como la pobreza y la privación de las necesidades básicas, pueden generar también este trauma acumulativo en quienes los experimentan. Si a esto le añadimos que las poblaciones más golpeadas durante los años de violencia fueron los sectores con mayores deficiencias a nivel económico y social, entendemos que el problema de la violencia política en el Perú no es uno solo aislado del resto de su historia y debe ser abordado de manera integrada para poder revertir sus secuelas.

pérdida de la madre, el entierro de la primera le proveyese también de una resolución del trauma inicial, lo cual no se dio. Al parecer, la resolución de lo traumático inicial necesita su propio abordaje, en la medida que no se trata del mismo trauma, sino de uno actualizado. La superación del segundo no recae en la resolución del primero.

La función desobjetalizante en Tarcila, entonces, no solo recae sobre su discurso (exento de afecto, enajenado) sino que se orienta, a su vez, a desobjetalizar al otro con quien recuerda, proyectando en él a la madre muerta, impidiendo, de esta manera, que se convierta en un co-constructor de la memoria, en ese Otro que, nos dice Chemama (1996), posibilita con su relación la simbolización.

CONCLUSIONES

La relación entre el develamiento de la verdad, su recuerdo y la no repetición no es lineal y contempla una serie de procesos que deben tenerse en cuenta. Según nuestro análisis, para que una persona (o un país) pueda salir del círculo vicioso de la repetición de la historia, no solo hace falta conocer la verdad de los hechos. Incluso, en algunos casos, este conocimiento puede generar la ilusión de que se sabe ya lo suficiente y que no hay más que hacer con eso que se conoce. Nada más equivocado. El verdadero quiebre entre la repetición y la simbolización radica no en el acceso a la verdad, sino en la capacidad de apropiarse de lo vivido, asumir que se trata de la historia de uno

y no de un conjunto de hechos que se dieron de manera inconexa entre ellos, así como en la posibilidad de pensar nuestra propia historia más allá del trauma.

Pensemos en el caso de Tarcila, quien luchó durante muchos años por el develamiento de la verdad de lo sucedido con sus familiares desaparecidos. Sus esfuerzos principales giraron en torno a la ubicación de la fosa en la que yacían los restos. Esta figura de encontrar los cuerpos desaparecidos puede funcionar como una metáfora del acceso a la verdad de lo sucedido, tener la certeza, la prueba concreta de su muerte, lo cual es una necesidad frecuente entre los familiares de los desaparecidos (Díaz, 2003).

Sin embargo, la recuperación de estos cuerpos significaría la vuelta a la muerte real, mas no a la simbólica. Incluso nos atreveríamos a plantear que el ímpetu puesto en el acceso a este develamiento de la verdad como realidad física estaría funcionando no como un catalizador de simbolizaciones, sino como una actividad casi maniaca que lo que buscaría sería evitar la inmovilidad que remite a la muerte.

El símbolo aparece ahí donde hay un espacio vacío que llenar. El discurso de Tarcila, aun con su falta de elaboración psíquica del trauma, es, finalmente, significante, palabra vacía, pero palabra, al fin y al cabo. Tal vez, la repetición del discurso de Tarcila esté permitiendo mantener su experiencia *viva*, esperando a que llegue el momento en que pueda empezar a

representarse, para luego ser elaborada y, finalmente, simbolizada, de modo tal que pueda ser integrada al resto de su historia de vida.

Lo mismo que planteamos para el aspecto individual puede ser mencionado con relación a lo colectivo, al país en su conjunto. Si considerásemos el informe final de la CVR como un punto culminante del proceso de reconstrucción de la memoria y no como el punto de inicio a partir del cual se debe empezar a elaborar la historia del país vislumbrando la manera como este episodio se inserta en nuestra historia nacional, estaríamos haciendo lo mismo que Tarcila, esperando tener el texto de nuestra investigación como *recuerdo*⁷ nada más, objeto que se recibe, se ve y se guarda, pero no uno que sirve para la elaboración y construcción de futuro.

El acceso a la verdad de los sucesos, entonces, no necesariamente garantiza la posibilidad de entender lo que pasó y, por lo tanto, la elaboración de su recuerdo. Si bien se trata de un paso importante, por sí solo no es suficiente para que el recuerdo se constituya en memoria. Así como el olvidar no es sinónimo de superación del trauma, el recordar tampoco es garantía de una elaboración de las vivencias. Puede tratarse de un recuerdo cargado de significantes vacíos de significados que no están cumpliendo

una labor de construcción de la memoria, en la medida que no tienen acceso a la representación simbólica del trauma.

La narración de la experiencia, el acceso a la palabra, no implica necesariamente una capacidad para la elaboración de la vivencia. Para que esto suceda, el discurso debe tener una continuidad dentro de la novela personal, el relato debe estar cargado de afecto y resignificado. En esta dinámica, el lugar del otro cumple un papel importante en la historización en la medida que es quien cumple el rol de co-constructor de la narrativa.

A pesar de haber transcurrido más de una década del fin del conflicto armado interno en el Perú, las personas que vivieron en carne propia los estragos de estos años mantienen el recuerdo de lo vivido *a flor de piel*. Al contrario de lo que comúnmente se piensa, el olvido no se da como producto del paso del tiempo; el olvido, en realidad, en casos como estos, *no se da*. Por lo tanto, es necesario que se continúe pensando en la necesidad de hacernos cargo de nuestra historia, elaborar el recuerdo para que sea algo que construya una memoria que esté puesta al servicio de nuestro futuro.

7 En un momento de nuestra conversación con Tarcila le comentamos que, al finalizar la investigación, volveríamos a reunirnos y podríamos incluso entregarle el material final, ante lo cual ella nos dice: «Sería bueno, para tenerlo de recuerdo».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**Aulagnier, P.**

(1991). Construir(se) un pasado. *Revista de Psicoanálisis APdeBA*, 13(3), 441-497.

(2003). *El aprendizaje de historiador y el maestro-brujo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Banister, P., Burman, E., Parker, I., Taylor, M., & Tindall, C.

(1994). *Qualitative methods in psychology: A research guide*. Buckingham: Open University Press.

Beristáin, C., Páez, D., Rimé, B. & Kanyangara, P.

(2010). Efectos psicosociales de la participación en rituales de justicia transicional. *Revista de psicología / Pontificia Universidad Católica del Perú*, Vol. 28, no. 1 (2010), 9-35.

Boari, D.

(2010). *Historia, contratransferencia y resignificación*. Sociedad Argentina de Psicoanálisis. Recuperado de: http://www.cpsea.org/images/stories/EL_lugar_de_los_afectos_en_el_contexto_de_la_narrativa psicoanalitica_15.pdf

Cabral, A.

(2005). *De un pasado que condena a una historia que habilita*. Conferencia Internacional presentada en el Congreso Internacional Psychoanalytic Association (IPA), en Rio de Janeiro, en julio de 2005. Recuperado de: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S167711682008000100014&script=sci_arttext#ast2a

Chemama, R.

(1996). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.

Cohaila Ramos, E.

(2007). Las vicisitudes de la memoria en el Perú. *Debates en sociología*, No. 32, 19-30.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación

(2003). *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Lima: CVR.

Connerton, P.

(2003). *How societies remember*. UK: Cambridge University Press.

De León De Bernardi, B.

(2005). Narrativa y psicoanálisis: Alcances y límites de la palabra. *Revista uruguaya de psicoanálisis*, N.º 100, 170-202.

De Losada, M. E.

(2007). *Análisis de la controversia desplegada en medios de prensa respecto al informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación : avatares de una lucha pulsional*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Díaz, V. E.

(2003). Del dolor al duelo : límite al anhelo frente a la desaparición forzada. *Affectio Societatis*, N.º 9, 170-202.

Freud, S.

(1896). *Estudios sobre la histeria*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1914). *Recordar, repetir, elaborar*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1915). *Duelo y melancolía*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1920). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu.

Green, A.

(1986). La madre muerta. En *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*. Buenos Aires: Amorrortu.

(1993). *El trabajo de lo negativo*. Buenos Aires: Amorrortu.

Herrera, L.

(2010). *Bases teóricas para un estudio psicoanalítico de la violencia y del poder*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Lemlij, M.

(1992). Ser psicoanalista en un país violento. En *Notas y variaciones sobre temas freudianos*. Lima: Sidea, 2005.

Pastor, C.

(2014). *Representaciones del conflicto armado interno en el Perú a través del cine*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ramírez, I.

(2017). Una discusión en torno a la frontera moral y los límites del mandato de hacer memoria. En Corzo, S. (Ed.), *Ensayos sobre juventud, violencia y el horizonte democrático*. (156-171). Lima: Centro de Documentación e Investigación del LUM.

Spence, D.

(1984). *Narrative truth and historical truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. Londres: WW Norton.

Todorov, T.

(1995). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Velandía, D.

(2018). La conquista de la conciencia: métodos confesionales y extirpación de idolatrías en la Nueva España y el Virreinato del Perú. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 3, 253-272.

Vich, V.

(2008). The symbolic as strategy. *Harvard review of Latin America. Win*, 57-59.

Vigil, V.

(2010). *A nosotros no nos visita nadie: psicoanálisis y violencia social desde una familia huamanguina*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MEMORIA DE LOS DESAPARECIDOS. UN PROYECTO URGENTE PARA LA BÚSQUEDA DE PERSONAS DESAPARECIDAS EN EL PERÚ

*Memory of the missing. An urgent project to search for
missing persons in Peru*

CARMEN ROSA CARDOZA

RESUMEN

El proyecto Memoria de los Desaparecidos fue impulsado por el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) en el 2002, con el fin de recuperar la información *antemortem* de las víctimas de desapariciones forzadas y secuestros mediante el contacto con los familiares para recuperar la memoria de sus recuerdos, cómo era en vida su ser querido e información vital para su identificación. Sin la información *antemortem* no se puede identificar a las personas desaparecidas.

Palabras clave: memoria / desaparecido / información *antemortem* / identificación / antropología forense.

ABSTRACT

The Memory of the Missing project was created by the Peruvian Forensic Anthropology Team (EPAF for its acronym in Spanish) in 2002, with the purpose of recovering antemortem data of the victims of forced disappearances and kidnappings through contact with relatives to recover information vital for identification by way of the memories of the lives of their loved ones. Without such antemortem data, missing persons cannot be identified.

Keywords: memory / missing / antemortem data / identification / forensic anthropology.

INTRODUCCIÓN

La presencia invisible de miles y miles de desaparecidos antecede y rebasa y continúa todo el trabajo intelectual que podemos cumplir . . . donde ellos no están, donde se los evoca como una razón de trabajo, aquí hay que sentirlos presentes y próximos, sentados entre nosotros, mirándonos, hablándonos.

Julio Cortázar, (1981)

Las palabras del epígrafe le pertenecen al célebre escritor, Julio Cortázar, como parte de su discurso la «Negación del Olvido» —proclamadas durante el Coloquio de París en el Senado de Francia, preparatorio al documento final de lo que sería la *Convención de Protección de Personas contra la Desaparición Forzada* de Naciones Unidas— y que nos permiten reflexionar sobre que están haciendo los equipos forenses, jurídicos, la sociedad civil en su conjunto, los Estados, autoridades, la comunidad internacional, los familiares, entre otros actores involucrados en el proceso de búsqueda de personas desaparecidas en el mundo.

En la actualidad se sigue avanzando y realizando encuentros académicos, científicos, de derechos humanos y humanitarios para intercambiar estrategias y compartir experiencias; sin embargo, hay miles de personas desaparecidas que necesitan ser restituidas a sus familias.

Los contextos de violencia con graves violaciones a los derechos humanos y donde se

generalizó la práctica inhumana de la desaparición forzada como un *modus operandi* en Latinoamérica, dio como resultado la formación de equipos forenses. La llegada a la Argentina del Dr. Clyde Snow, tal vez el antropólogo forense más reconocido en el mundo, marcó parte de este proceso porque fue el primero en aplicar la antropología forense a casos de graves violaciones a los derechos humanos. Además, fue el formador de los equipos forenses de Argentina (Equipo Argentino de Antropología Forense [EAAF]); Chile (Grupo de Antropología Forense [GAF]), actualmente desactivado; y Guatemala (Fundación de Antropología Forense de Guatemala [FAGF]). En el caso del Perú, impulsó al Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF)¹ y colaboró como perito en el primer caso forense del EPAF en el 2001, como fue el caso del rescate de rehenes en la residencia del embajador de Japón en 1997.²

El Dr. Snow también fue miembro fundador de la Asociación Latinoamericana de Antropología Forense (ALAF). A raíz de su fallecimiento en el

1 Los miembros del EPAF trabajaron para el Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia (TPIY), creado para juzgar los crímenes de guerra. Muchos de sus miembros han trabajado en otros países con contextos de violaciones de derechos humanos.

2 La autora es miembro fundador del EPAF. Desde fines del 2010 es consultora independiente. Los materiales presentados en el presente artículo han sido parte de su trabajo, con excepción de la última versión de la Ficha *antemortem*, que siempre se va modificando debido al trabajo y diversidad de casos. Por lo general, los cambios son mínimos.

2014, se ha establecido la Beca Clyde Snow, que busca apoyar a jóvenes estudiantes e investigadores para que estos puedan presentar sus trabajos en los Congresos de ALAF. La beca refleja el espíritu del Dr. Snow, que fue apoyar en la formación de jóvenes en esta disciplina para que desarrollen la sensibilidad necesaria para relacionarse con los familiares de las personas desaparecidas, como él solía hacerlo.

El Perú durante las décadas de los 80 y 90 sufrió un conflicto armado interno y los actores de la violencia fueron el Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL), el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) y las Fuerzas Armadas y Policiales como se señala en la introducción del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003).

En la década de los 80 comenzó la práctica de la desaparición forzada de la población civil en el Perú. Esto ocurrió durante los gobiernos democráticos –a diferencia de los países del Cono Sur que se encontraban bajo dictaduras sanguinarias y siniestras– de Fernando Belaúnde, Alan García y, en los 90, el gobierno de Alberto Fujimori. Este último dio un autogolpe en 1992 y rompió con el Estado de derecho, deviniendo en una dictadura (Cardoza, 2014, p.5). Estas décadas reflejan una terrible consecuencia que son las «miles de personas desaparecidas». Esta práctica de la desaparición forzada, seguida de tortura y ejecución extrajudicial fue un *modus operandi*, que muestra un patrón en los centros de detención.

En el contexto internacional cada vez era más frecuente las noticias de la recuperación de la memoria histórica de los hechos de la guerra civil española, donde familiares, hijos y nietos entablaron querrelas judiciales contra el Estado español para lograr la búsqueda de sus seres queridos. Esta experiencia motivó a los miembros del EPAF a plantear la necesidad de recuperar la memoria histórica de la violencia interna que se vivió en el Perú durante las décadas de los 80 y 90, a partir de la historia individual de cada persona desaparecida.

Por esta razón, establecieron alianzas con las asociaciones de familiares de las víctimas, con las organizaciones defensoras de derechos humanos, la Defensoría del Pueblo, el Ministerio Público, el Poder Judicial y el Comité Internacional de la Cruz Roja (CICR), se trabajaron en talleres informativos y de capacitación sobre la metodología de la investigación antropológica forense (IAF) en la búsqueda de personas desaparecidas bajo un paraguas humanitario. Precisamente, el caso de España sirvió para ilustrar que el tiempo transcurrido de los sucesos no era un obstáculo.

A esto se sumó la experiencia comparada en la región, con los trabajos de los equipos forenses latinoamericanos como el Equipo Argentino de Antropología Forense y la Fundación de Antropología Forense de Guatemala, donde se trabaja los hechos de violencia de las décadas de las dictaduras de los años 70 y 80 en ambos países.

LA INVESTIGACIÓN ANTROPOLÓGICA FORENSE (IAF)

La investigación antropológica forense es multidisciplinaria y holística. Se basa en el conocimiento de los métodos de la arqueología, antropología física, bioarqueología, entre otras disciplinas, por lo que su objetivo de estudio son los restos humanos esqueletizados, semiesqueletizados y descompuestos. Es parte de un todo en el proceso integral de la búsqueda de personas desaparecidas.

La metodología de la IAF, consiste en tres «etapas independientes pero complementarias» (EPAF, 2009; Defensoría del Pueblo y EPAF, 2002):

- La investigación preliminar (recolección de información oral, gráfica y escrita, entrevistas a testigos, entrevistas a sobrevivientes, entrevistas *antemortem* con los familiares, inspección, verificación y registro del sitio o presunto lugar de entierro).
- La recuperación de indicios y evidencias (exhumación).
- El análisis *postmortem* de los restos óseos humanos y evidencias asociadas, e identificación de las víctimas.

En el 2001, el EPAF y la Defensoría del Pueblo comenzaron el trabajo de la primera etapa de la IAF, es decir, la investigación preliminar. Recorrieron la provincia de Cangallo inspeccionando presuntas fosas para determinar si se trataban de fosas recientes o arqueológicas

porque se tiene que confirmar fehacientemente para poder intervenir y no siempre se dispone de toda la información (Defensoría del Pueblo, 2002). En esta etapa se debe contactar con los familiares para entrevistarlos y solicitarles la información *antemortem* de sus seres queridos, así como revisar archivos, entrevistar a testigos, entre otros procesos. Los estudios permitieron proponer a la CVR comenzar el proceso de búsqueda con el Caso Sillaccasa (Chuschi-Ayacucho).

En el 2002, el EPAF realizó la primera intervención de la IAF en la búsqueda de personas desaparecidas para la CVR, en alianza estratégica con la Defensoría del Pueblo, organización que tenía información de varios casos en la región de Ayacucho. En ese sentido, Chuschi es un caso modelo de intervención porque cumplió con todos los estándares internacionales y las etapas de la IAF, razón por la cual en julio del 2018 –a 15 años de la CVR– se hizo una exposición museográfica como una presentación pedagógica basada en las fotos de Alain Wittmann –quien colaboró con el EPAF en la intervención de Chuschi. La muestra se llamó «Chuschi, las ausencias para vivir mañana» y se presentó en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM).

Es un caso modelo porque se aplicaron los estándares internacionales de la metodología de la IAF y se logró identificar a las ocho víctimas, mediante los métodos tradicionales de



Fotografía N.º 1. Salida de los ataúdes con las víctimas identificadas de la escuela de Quispillacta en hombros de los familiares, miembros del Equipo Peruano de Antropología Forense, Defensoría del Pueblo y Comisión de la Verdad y Reconciliación camino a la Iglesia. Fotografía: Alain Wittmann.

la antropología forense, donde la información *antemortem* fue fundamental para la identificación (Cardoza, 2018).

La identificación se basó en la información *antemortem* que se recuperó entrevistando a los familiares de las víctimas. Asimismo, la recuperación de los datos *antemortem*, se realiza transversalmente en toda la investigación antropológica forense.

EL PROYECTO EPAF: MEMORIA DE LOS DESAPARECIDOS

La necesidad de recuperar la información *antemortem* para conocer el número real de personas desaparecidas en el Perú impulsó al EPAF a desarrollar un proyecto que permita recuperar la memoria de cada víctima, por ser vital para su identificación. La única manera de obtener esa información es a través de sus familiares

más cercanos, convencidos de que es la mejor estrategia para la búsqueda sistemática de personas desaparecidas.

Este proyecto tiene sus raíces en el trabajo que desarrollaron los miembros que dieron origen al EPAF en el TPIY, donde la búsqueda justicialista generó una crisis humanitaria, al abocarse solo a la búsqueda de pruebas y no al de las personas desaparecidas. (Stover & Shigekane, 2002).

Esto llevó a comprender que para la búsqueda integral de personas desaparecidas se necesitaba hacer tres preguntas: ¿por qué?, ¿cómo? y ¿dónde están? Estas interrogantes y la información *antemortem* son claves para la búsqueda e identificación. Fue así que estas reflexiones dan origen al proyecto Memoria de los Desaparecidos en el 2002 (EPAF, 2002).

En el 2002, se presentó públicamente el proyecto Memoria de los Desaparecidos en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) en el marco de una exposición de fotos del EPAF, «Los Desaparecidos, entre los Balcanes y los Andes» (EPAF, 2002), que mostraba el trabajo del equipo con el Tribunal Penal Internacional que juzga los crímenes de guerra en la ex Yugoslavia y la CVR donde se aprecia el trabajo enfocado a visibilizar a los familiares.

A partir de esa fecha, el EPAF ha desarrollado innumerables campañas donde se explica la importancia de la búsqueda de las personas desaparecidas bajo un «paraguas

humanitario». Además, ha publicado varios artículos y un libro sobre este tema (EPAF, 2009).

El concepto de «paraguas humanitario» fue presentado por José Pablo Baraybar en un artículo científico acerca de la experiencia de la Oficina para Personas Desaparecidas y Ciencias Forenses (OMPF) de la Misión Interna de Naciones Unidas en Kosovo (Baraybar, Brasey & Zadel, 2007). Este artículo tiene su origen en la propuesta que llevó Baraybar, como director de la OMPF, cuando fue invitado a una reunión del sistema de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) por el interés del enviado especial en Irak, Sergio Vieira de Mello, quien tenía la intención de replicar la experiencia de la OMPF y crear la segunda oficina en Irak. En junio de 2003, se llevó a cabo esta reunión en Bagdad. Dos meses después, Vieira de Mello y otros más perdieron la vida en un atentado mortal. Irak perdió la oportunidad de crear la segunda OMPF en el sistema de la ONU.

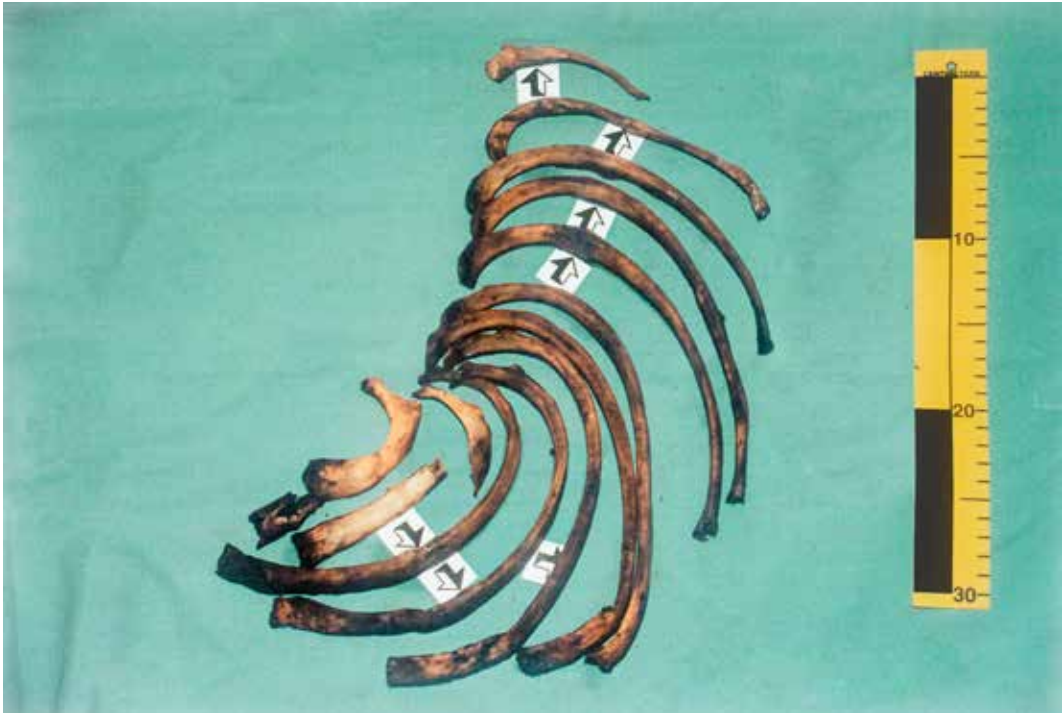
El proyecto Memoria de los Desaparecidos consiste en buscar sistemáticamente a las personas desaparecidas, contactando a sus familiares para entrevistarlos y conocer a través de sus recuerdos cómo era en vida su ser querido. Esta información se conoce como *antemortem*. Se recolecta recogiendo los hechos que sucedieron en vida de la persona desaparecida, es decir, sus males congénitos, accidentes, discapacidades adquiridas, accidentes de trabajo, operaciones, etcétera. Todo lo que le sucedió antes de morir.



Fotografía N.º 2. Lesión *antemortem* en metatarsos de un pie, se observa que el hueso se ha reconstruido dejando huella en el tejido óseo. Balcanes. Fotografía: Alain Wittmann.

Para buscar a las personas desaparecidas no es suficiente un nombre, un número de identidad, documentos que certifiquen la existencia de la persona como una partida de bautizo o matrimonio, libreta militar, entre otros. Se necesita conocer como era en vida la persona. Esta información solo se puede recuperar a través de los familiares más cercanos, como son los padres, hermanos, esposa(o) o toda persona que haya tenido una convivencia larga con la víctima.

La información requerida puede describir cómo era físicamente la persona –si era alto o bajo–, pero también hablarnos de otras características como: qué le gustaba a hacer, qué labor desempeñaba, si sufrió alguna vez un accidente, si tenía un cargo público en su distrito o comunidad, entre muchas preguntas más. Estas características nos hablan de su memoria, por eso el nombre, porque resumen su histórica biológica y social de manera que no solo se les devuelve la identidad, sino su condición de ciudadano.



Fotografía N.º 3. Lesión *antemortem* en costillas, se observa que, al regenerarse el tejido óseo, altera la forma del hueso. Caso Chuschi. Fotografía: Alain Wittmann.

La información *antemortem* (IAM) nos permite elaborar una genealogía de cada persona desaparecida. Al considerar a cada víctima como un caso, la IAM viene a ser la radiografía de cómo fue en vida la persona desaparecida, nos da una mirada hacia su perfil biológico y social. Se registra mediante la aplicación de una ficha *antemortem* (FAM) (ver anexos 1 y 2). La FAM necesita trabajarse con equipos de acompañamiento psicosocial que apoyen el trabajo forense a lo largo de todo el proceso. Las personas que se encargan de las entrevistas

deben haber sido entrenadas por antropólogos forenses, para entender el porqué de las preguntas en relación a los rasgos individualizantes que pueden ayudar a la identificación.

Es indispensable contar con personas preparadas para este trabajo, con sensibilidad y con experiencia en trabajo comunitario y poblaciones vulnerables. Esto se debe a que la mayor cantidad de personas afectadas en el Perú son personas de comunidades altoandinas y pueblos indígenas. Previamente a la recolección



Fotografía N.º 4. Franco Mora, miembro del EPAF y la Dra. Cristina Olazábal, Fiscal de Ministerio Público de Ayacucho en una reunión de coordinación con las autoridades y pobladores del Caso Putis, acompañados de su representante legal de la organización Paz y Esperanza. Fotografía: Alain Wittmann.

de información de los familiares y amigos sobre las víctimas, se requiere realizar coordinaciones con las instituciones tanto del Estado, como de la sociedad civil para obtener mayor información.

Para tales fines el EPAF preparó materiales conformados por la ficha *antemortem*, la cartilla y protocolos, el diseño de talleres de capacitación tanto para las organizaciones no gubernamentales defensoras de derechos humanos, como para instituciones del

Estado, operadores de justicia, criminalística y Defensoría de Pueblo, a fin de llevar a cabo la preparación de personas en el manejo y aplicación de la FAM con los familiares de las víctimas.

El EPAF entregó 2 millares de FAM y cartillas a la CVR –gracias al apoyo de la Oficina para Iniciativas de Transición (OTI por sus siglas en inglés) de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID por sus siglas en inglés)– para

realizar los talleres en las diversas oficinas de la CVR y capacitar al equipo de entrevistadores que se encargarían de recolección de testimonios. La propuesta era incluirlos. Sin embargo, esto no fue posible por el tiempo que requiere la entrevista *antemortem*, razón por la cual no se realizó en paralelo con los testimonios.

El problema fue que para aplicar la FAM se requiere de tiempo (al menos una hora para comenzar), que puede prolongarse y depende de los recuerdos de los familiares entrevistados. Es una entrevista de alta sensibilidad, porque es hurgar en recuerdos dolorosos de familiares de víctimas.³

En la época se estableció que las instituciones que participaron en los talleres *antemortem* serían las encargadas de llevar adelante las entrevistas a los familiares bajo el apoyo técnico y monitoreo del EPAF, quien verificaría junto a ellos y en cada caso, que la información reunida era de la calidad requerida para ser ingresada a la Base de Datos Antropológico Forense (BDAF) o Base de Datos Forense (BDF). Lamentablemente, se desarticuló el proyecto.

3 Esta parte del trabajo necesita mucha comunicación con los familiares, pues se debe generar empatía e informarles debidamente sobre el tipo de entrevista para establecer un cronograma y volver a entrevistarlos, en caso sea necesario. Es un proceso largo, por eso se necesita del acompañamiento psicosocial. Ese trabajo lo hacía EPAF antes, cuando no había antecedentes y su desarrollo era incipiente en el Perú.

METODOLOGÍA DEL PROYECTO MEMORIA DE LOS DESAPARECIDOS Y SUS RETOS PARA EL FUTURO

La herramienta metodológica para la entrevista con los familiares, es una ficha *antemortem* (FAM). La FAM que utiliza el EPAF es una adaptación de la ficha *antemortem* utilizada por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), que fue adaptada a las características de la población peruana, así como a los contextos y la experiencia de los casos. Con el tiempo y la experiencia del equipo a lo largo de los años la FAM se ha ido perfeccionando.

FICHA ANTEMORTEM

La ficha *antemortem* (FAM) registra la información, caso por caso, de todos los datos biológicos y físicos de la persona en vida. Se recogen datos como la edad de la persona al momento de la desaparición, enfermedades que tuvo en vida, golpes, lesiones y traumatismos sufridos, información referida a la dentición, a la vestimenta que llevaba puesta cuando desapareció, etcétera.

Esta información es fundamental para la identificación de las víctimas por los procedimientos tradicionales de la antropología forense durante los exámenes *postmortem* en la morgue o laboratorio. Y es que se contrastan los datos *antemortem* con los que se obtienen del análisis de los restos esqueléticos y sus efectos personales recuperados durante la exhumación. La FAM tiene la siguiente estructura:

- Datos de las personas desaparecidas.
- Datos de los parientes de la víctima. Esto es muy importante cuando se tomen muestras biológicas para el Banco Genético.
- Circunstancias del evento, incluye número de víctimas relacionadas al caso. Incluye información sobre perpetradores, testigos, sobrevivientes, entre otros.
- Vestimenta y artefactos personales. Incluye gráficos que ayudan a describir a la víctima.
- Características físicas. Incluye gráficos que ayudan a describir.
- Dentadura. Incluye odontograma.
- Datos del Informante.

¿Quiénes pueden aplicar la FAM? Pueden encargarse de las entrevistas *antemortem*, en primer lugar, los expertos a cargo de la operación forense, es decir, los antropólogos y arqueólogos forenses, y todo aquel que haya sido capacitado para aplicar la ficha *antemortem*. Asimismo, pueden también aplicarla otros profesionales ligados tanto al Estado como a la sociedad civil como son: los trabajadores de Salud, Equipo Forense Especializado (EFE) del Ministerio Público, la Dirección de Búsqueda de Personas Desaparecidas del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos (MINJUSDH), profesionales de las ciencias sociales, educación y psicología. El requisito principal es que tengan capacidades y compromiso con un tema tan delicado y sensible como es entrevistar a familiares de personas desaparecidas.

ENTREVISTA ANTEMORTEM

Para la entrevista *antemortem* se necesita tomar en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Los familiares deben ser debidamente informados del procedimiento de la entrevista *antemortem*. Se les debe explicar en qué consiste la entrevista y para qué sirven los datos que brindarán.
- Establecer una relación de empatía y confianza con los familiares, siendo importante contar con acompañamiento psicosocial para modular con los familiares. Esta etapa es muy fuerte emocionalmente, porque tienen que recordar al ser querido después de muchas décadas.
- No ser más de dos entrevistadores junto al familiar, para que no se sienta invadido en su intimidad. Salvo en el caso de contar con traductor o varios familiares que quieran estar presentes y participar de los recuerdos.
- Se debe realizar la entrevista en la lengua materna. Muchas víctimas en Perú son quechuhablantes, o tienen otra lengua nativa como la awajún, machiguenga, entre otras.
- Se recomienda utilizar un ambiente privado –de lo contrario debe adaptarse al lugar donde se encuentre el familiar– para llevar a cabo la entrevista. Esto permite es darle cierta tranquilidad.
- Garantizar a las familias, comunidades y asociaciones que la información solo servirá para los efectos de la identificación.

- Retornar a la comunidad para entregarles una copia de la información *antemortem*, como copia de seguridad, para que el familiar tenga su propio archivo de su memoria.
- Se recomienda realizar más de una entrevista al familiar, debido a que los casos tienen larga data, y siendo la memoria frágil, muchas veces por el dolor hay una negación que hace difícil recordar. En ese sentido, se necesita prever más de una entrevista. A veces los familiares se enfrentan a una entrevista *antemortem* y se bloquean, razón por la cual se necesita más de una entrevista.

Con esta información los especialistas en antropología forense pueden identificar mediante los métodos tradicionales de la disciplina a la víctima. La devolución de su identidad a los restos humanos esqueletizados de las personas desaparecidas es, sin lugar a dudas, una tarea difícil; sin embargo, con los casos cerrados se puede lograr el objetivo. Para llegar a trabajar un caso cerrado, se necesita una investigación preliminar exhaustiva: reconstruir los hechos, conocer el número de víctimas, el lugar de inhumación y contar con la información *antemortem*. Es decir, tener una información completa del caso.



Fotografía N.º 5. Entrevista *antemortem* en Chuschi. Los miembros del EPAF entrevistan a un familiar quechuahablante con el apoyo de un miembro de la Defensoría del Pueblo para la traducción. Fotografía: Alain Wittmann.



Fotografía N.º 6. Entrevista *antemortem* en Putis, afuera de la morgue de campo que se estableció durante la exhumación. Fotografía: Alain Wittmann.

Lo contrario son los casos «abiertos» donde no hay mucha información porque no se logró contactar a las familias o el *modus operandi* de la desaparición forzada ha sido muy complejo para establecer el patrón. El caso emblemático de La Cantuta es un buen ejemplo para graficarlo, porque no se ha llegado a encontrar todos los restos mortales, a pesar de conocerse el número de víctimas, sus nombres y de entrevistar a sus familias para la recolección de la IAM.

La preocupación por la urgencia de este proyecto de recuperación de la información *antemortem* es porque no se conoce el número real de fosas o sitios de entierro, ni tampoco el número de personas desaparecidas. Son más de 15 000 desaparecidos, cifra que puede ser mayor, porque ninguna institución (ni del Estado ni de la sociedad civil) ha logrado llegar a todas las zonas afectadas por la violencia interna que sufrió el país (Cardoza, 2017, p.82).

El EPAF desarrolló campañas con mucha creatividad para dar a conocer en diferentes regiones en qué consistía el proyecto Memoria de los Desaparecidos. Una en especial fue la que se diseñó para los talleres que se impartían a los familiares de las víctimas. Esta se basó en caricaturas de las fotos de trabajo y de interpretación de los recuerdos, tomando como base el Caso Chuschi. La campaña para difundir el taller se llamó «Buscando a Juan».

Esta fue una excelente experiencia porque era para un público quechuahablante e iletrado en su mayoría. Mediante las caricaturas era más fácil explicarles en qué consistía una lesión *antemortem*, como también la importancia de recordar los rasgos individualizantes, accidentes, entre otros. Además de permitir explicarles que cada recuerdo de cómo era en vida su ser querido es fundamental para facilitar la identificación positiva de las víctimas.

Estamos a más de tres décadas de los sucesos de desapariciones forzadas en nuestro país y todavía no hay una estrategia que prontamente inicie este tipo de campañas con carácter de urgencia en la recolección de IAM. Dentro de algunos años, los familiares más cercanos estarán muy mayores y otros habrán muerto. Y con ellos la memoria de las víctimas se habrá perdido.

BASE DE DATOS ANTROPOLÓGICO FORENSE Y EL BANCO DE DATOS GENÉTICO

El diseño de una base de datos antropológico forense (BDAF) es clave para que sea funcional

y facilite la identificación de los restos esqueletizados de los desaparecidos, en caso de encontrarlos, sin importar el tiempo transcurrido. La BDAF permite la sistematización de la información recuperada para preservarla en el tiempo y utilizarla con fines de identificación y memoria.

En el Tribunal Penal Internacional para la ex Yugoslavia (TPIY), los miembros del EPAF trabajaron con la Dra. Lindsay Womersley, experta en programas. Luego, gestionó con el Consejo Británico el apoyo para traerla y preparar una BDAF para el EPAF y la CVR, con la finalidad de intercambiar y cruzar información.

La BDAF es una herramienta de investigación fundamental, que permite búsquedas complejas de las identidades de las víctimas, así como de los perpetradores y los patrones criminales. Además, otorga la ventaja de poder cruzar la información *antemortem* con información *postmortem*, con fines de identificación.

Por otro lado, a medida que pasa el tiempo, la identificación será cada vez más difícil. Esta es la razón por la cual la creación de un banco de datos genético (BDG) servirá en el futuro para la identificación de personas desaparecidas. Tenemos ejemplos de experiencias comparadas en Latinoamérica donde se combinan el trabajo del Estado con equipos forenses de la sociedad civil. El caso de Argentina es uno de ellos, donde tienen tres bancos genéticos; por su lado, Guatemala y Chile cuentan con uno, respectivamente. Para estos fines se debe

contar con la información *antemortem*, ya que no se puede comparar la muestra biológica de una víctima con un familiar que no le corresponde para obtener un resultado positivo.

En el marco de la Ley N.º 30470 de Búsqueda de Personas Desaparecidas, se ha creado la Dirección de Búsqueda de Personas Desaparecidas (DBPD) con enfoque humanitario, y la promulgación del Decreto Legislativo N.º 1398, que crea el Banco de Datos Genéticos para la Búsqueda de Personas Desaparecidas en el Perú como política pública, es en sí misma, una reparación simbólica para los familiares que buscan a sus seres queridos desde hace más de tres décadas.

La posibilidad de hacer viable el banco de datos genéticos para nuestra problemática, estará supeditado a los aportes que se puedan dar para definir los mecanismos de implementación y el reglamento que acompañe la propuesta de ley. El BDG debe contener la información genética de las personas desaparecidas y debe incluir información genética de los familiares. Para hacer una comparación y confrontación en ADN, es necesaria la muestra de referencia de los familiares, que la brinda el familiar más cercano genéticamente, por ejemplo:

- Padre y madre (ADN nuclear).
- Madre (ADN mitocondrial). Línea materna.
- Padre, hermano (ADN basado en el cromosoma Y). Línea paterna.

Para llegar a esto se necesita de la investigación preliminar y la recuperación del dato *antemortem*, con los familiares que reportan personas desaparecidas. Esta información sirve para armar los casos y conocer si se está trabajando sobre un caso cerrado –por ejemplo, Chuschi, Putis, etcétera– o sobre un caso abierto, como son los de las bases militares –Cabitos, Churcampa, Totos, entre otros.

Sobre todo, no debemos olvidar lo siguiente: ¿qué cosa es lo que inicia la comparación? El análisis antropológico forense, la información del caso, principalmente la información *antemortem* de las víctimas, entre otras. Un criterio para el banco de datos genéticos es la necesidad de tomar en cuenta la similitud de poblaciones, genéticamente cercanas, como fue en el caso Putis.

La información recuperada en la FAM debe ser sistematizada y preservada en la BDAF, y finalmente, para los casos que tengan un proceso completo, está información puede cruzarse con la BDG, para lograr la identificación positiva de personas desaparecidas.

REFLEXIONES FINALES

El proyecto Memoria de los Desaparecidos es único en su género, no existiendo otras experiencias de largo aliento desarrolladas al respecto. En el contexto de la Ley N.º 30470 es fundamental porque para buscar tenemos que saber a quién estamos buscando, es el «Derechos a Saber» de los familiares (CICR,

2003). Ante el tiempo transcurrido, muchos familiares directos han fallecido y la información es de terceros, a manera de un relato familiar. Es inaplazable organizar campañas de recolección *antemortem*.

En el artículo se ha enfatizado el valor del uso de la ficha *antemortem*, por personas entrenadas que han internalizado el contenido de la ficha, que tengan compromiso y empatía con los familiares de las víctimas y que se realice en un contexto de acompañamiento psicosocial.

De cara al futuro, sería recomendable que las organizaciones de derechos humanos e instituciones del Estado, entreguen sus registros y bases de datos de víctimas desaparecidas a la DBPD, con el fin de conocer la cifra real de personas desaparecidas. Por su parte, la Dirección de Búsqueda de Personas Desaparecidas, como encargada de implementar la Ley N.º 30470 de Búsqueda de Personas Desaparecidas con enfoque humanitario, debe replicar la experiencia

positiva de lo desarrollado en la búsqueda de personas desaparecidas en el Perú. Además, para optimizar sus resultados con la creación de una mesa técnica con carácter multisectorial en la que participen las asociaciones de los familiares de las víctimas, sociedad civil y del Estado que trabajan el tema. Además, es necesario estandarizar todos los protocolos realizados por los equipos forenses del Estado, así como aquellos de la sociedad civil.

En países donde existen casos masivos de personas desaparecidas, el Estado y/o instituciones que investigan esos casos, deben tener un banco de datos genéticos, un excelente ejemplo es la combinación mixta de Estado con sociedad civil como sucede en Argentina y Guatemala (Cardoza, 2016). Por esta razón, la creación del banco de datos genéticos para la búsqueda de personas desaparecidas en el Perú, ha sido una reparación simbólica para la esperanza de los familiares que buscan a sus seres queridos desde más de tres décadas.

GLOSARIO

BDAF: Base de datos antropológica forense

FAM: Ficha *antemortem*

IAF: Investigación antropológica forense

IAM: Información *antemortem*

OMPF: Oficina para Personas Desaparecidas y Ciencias Forenses en Kosovo

ONU: Organización de Naciones Unidas

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baraybar J.P., Brasey V., & Zadel A.

(2007). The needs for a centralized and humanitarian-based approach to Missing Persons in Irak: an example from Kosovo. *The International Journal of Human Rights*, 1364-2987.

Cardoza, C.R.

(2014). La Desaparición Forzada en el Perú [Ensayo]. Recuperado de: <http://www.menschenrechte.org/lang/de/regionen/a-desaparicion-forzada-en-el-peru>

(2016). Banco de datos genéticos para identificación de personas desaparecidos. *Boletín del CDI LUM*, (3), 12-13.

(2017). Investigación Antropológica Forense y Memoria en la Búsqueda de Personas Desaparecidas en Contextos de Violaciones de Derechos Humanos en el Perú. +*Memorias(s). Revista Académica del Lugar de Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*, (1), 77-93.

(2018). Chuschi. Las ausencias para vivir mañana [Texto Curatorial]. Lima, Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social.

Comité Internacional de la Cruz Roja

(2003). *Los Desaparecidos y el Derecho a Saber*. Ginebra, Suiza: CICR.

Cortázar, J.

(1981). *La Negación del Olvido*. Discurso pronunciado en 1981 en el Coloquio de París.

Defensoría del Pueblo y Equipo Peruano de Antropología Forense

(2002). *Manual para la Investigación eficaz ante el hallazgo de fosas con restos humanos en el Perú*. Lima: Defensoría del Pueblo/EPAF.

Equipo Peruano de Antropología Forense

(2002). *Los Desaparecidos, entre los Balcanes y los Andes*. Lima: EPAF-OSI.

(2002). *Proyecto: Inspecciones y Base de Datos Forense*. Lima: Inédito.

(2003). *Informe Anual 2002 de la CNDDHH*. Lima: EPAF.

(2004). *Investigación antropológica forense y Derechos Humanos. Introducción al manejo de los estándares internacionales para la verdad, justicia y reparación*. Lima: Inédito

(2008). *Buscando a Juan*. Lima: EPAF.

(2008). *Extrajudicial Killing and Forced Disappearances. A Forensic Manual for Legal and Judicial Professionals*. Manila: EPAF/American Bar Association.

(2009). *Desaparición Forzada en el Perú. El aporte de la investigación antropológica forense en la obtención de la evidencia probatoria y la construcción de un paraguas humanitario*. Lima: EPAF-CNDDHH.

Stover, E. & Shigekane, R.

(2002). The missing in the aftermath of war: When do the needs of victim's families and international crimes tribunal Clash? *IRRC*, 84(848), 854-866.

ANEXO N.º 1

EPAF -Ficha N° _____



FICHA ANTEMORTEM

DATOS DE LA PERSONA DESAPARECIDA

Nombres de la víctima: _____

Apellido Paterno: _____ **Apellido Materno:** _____

Sexo: Masculino / Femenino **Edad al momento de la desaparición:** _____

Estado civil: Soltero(a) / Casado(a) / Conviviente / Divorciado(a) / Viudo(a) / Otro: _____

Apellido de casada (si lo hubiera): _____

Sobrenombre o nombre de cariño de la víctima: _____

Dirección al momento de la desaparición (calle y número): _____

Anexo, CPM, otro: _____ **Distrito:** _____

Provincia: _____ **Departamento:** _____

Fecha de nacimiento (día/mes/año): _____

Lugar de nacimiento (anexo, caserío, centro poblado, etc.): _____

Distrito: _____ **Provincia:** _____ **Departamento:** _____

Documento de identidad (número): _____

Partida de Nacimiento / Boleta Militar / Libreta Militar / LE / DNI / Otro: _____

Grado de instrucción: Primaria / Secundaria / Universitaria / Técnica / Otra: _____
Completa / Incompleta

Ocupación: Agricultor / Pastor / Comerciante / Profesor / Estudiante / Otra: _____

Centro de trabajo al momento de la desaparición: _____

Centro de estudios al momento de la desaparición: _____

Centros de estudios anteriores: _____

Observaciones: _____

EPAF -Ficha N° _____

DATOS DE LOS PARIENTES DE LA VÍCTIMA

Madre: Nombres: _____ Apellidos: _____

¿Vive? Sí / No / NS Contacto (dirección/teléfono): _____

Padre: Nombres: _____ Apellidos: _____

¿Vive? Sí / No / NS Contacto (dirección/teléfono): _____

Otros parientes:

Nombres: _____ Apellidos: _____

Contacto (dirección/teléfono): _____

Parentesco: esposo(a) o conviviente / hijo(a) / hermano(a) de padre y madre /
Hermano(a) lado materno / hermano(a) lado paterno / otro: _____

Nombres: _____ Apellidos: _____

Contacto (dirección/teléfono): _____

Parentesco: esposo(a) o conviviente / hijo(a) / hermano(a) de padre y madre /
Hermano(a) lado materno / hermano(a) lado paterno / otro: _____

Nombres: _____ Apellidos: _____

Contacto (dirección/teléfono): _____

Parentesco: esposo(a) o conviviente / hijo(a) / hermano(a) de padre y madre /
Hermano(a) lado materno / hermano(a) lado paterno / otro: _____

Nombres: _____ Apellidos: _____

Contacto (dirección/teléfono): _____

Parentesco: esposo(a) o conviviente / hijo(a) / hermano(a) de padre y madre /
Hermano(a) lado materno / hermano(a) lado paterno / otro: _____

Otros parientes / Observaciones: _____

EPAF -Ficha N° _____

CIRCUNSTANCIAS DEL EVENTO

¿Qué evento está denunciando? Desaparición / Muerte / Otro: _____

Relato: _____

¿Sabe cuándo sucedieron los hechos? Sí / No / NR
Vio / escuchó / lo escuchó de alguien más

Día: _____ Mes: _____ Año: _____ Hora: _____

¿Sabe dónde sucedieron los hechos? Sí / No
Vio / escuchó / lo escuchó de alguien más

Lugar: _____ Anexo, CPM, otro: _____

Distrito: _____ Provincia: _____ Departamento: _____

EPAF -Ficha N° _____

¿Hubo testigos del evento? Sí / No / NS Vio / escuchó / lo escuchó de alguien más

¿Conoce sus nombres? Sí / No

Nombres	Apellidos	Datos de contacto	Edad (al momento del evento)

¿Hubo otros detenidos/secuestrados junto con la víctima? Sí / No / NS

¿Conoce sus nombres? Sí / No

Nombre	Apellidos	Presunto lugar de reclusión

Presunto lugar de reclusión: _____ Anexo, CPM, otro: _____

Distrito: _____ Provincia: _____ Departamento: _____

¿La persona siempre estuvo enterrada en el mismo lugar? Sí / No / NS

¿Dónde estuvo enterrada antes? _____

EPAF -Ficha N° _____

¿Hay otras personas enterradas con la víctima? Sí / No / NS

N° de personas enterradas con la víctima: _____ ¿Conoce sus nombres? Sí / No

Nombre	Apellidos	Relación con la víctima

¿Sabe quiénes fueron los autores del hecho? Sí / No

Ejército / Marina / FAP / Policía / Rondas / Inteligencia / MRTA / Sendero / Otro: _____

¿Cómo los reconoció?: _____

Referencias y nombres (de los autores): _____

Comentarios / Observaciones: _____

EPAF -Ficha N° _____

VESTIMENTA Y ARTEFACTOS PERSONALES

¿Sabe cómo iba vestida la víctima cuando sucedió el evento? Sí / No

	Categoría	Color	Detalles (talla, material, marca, manufactura)
Cabeza Cab1: Sombrero Cab2: Gorro Cab3: Chullo Cab0: Otro			
Abrigo Abr1: Poncho Abr2: Manta Abr3: Casaca Abr0: Otro			
Superior Sup1: Chompa cerrada Sup2: Chompa abierta Sup3: Sudadera Sup0: Otro			
Polo Pol1: Polo m/ corta Pol2: Polo m/ larga Pol3: Polo m/ cero Pol4: Camisa Pol5: Blusa Pol0: Otro			

Correa Cor1: Correa Cor2: Qipi Cor3: Faja Cor4: Wato Cor0: Otro			
Inferior Inf1: Falda Inf2: Pollera Inf3: Pantalón Inf4: Pantalón jean Inf5: Pantalón corto Inf6: Buzo Inf0: Otro			
Ropa interior Int1: Calzón Int2: Calzoncillo Int3: Sostén Int4: Camiseta Int5: Bividi Int0: Otro			
Zapatos Zap1: Medias Zap2: Zapatillas Zap3: Zapatos Zap4: Sandalias Zap5: Ojotas Zap6: Botas militares Zap0: Otro			
Accesorios (Bolsos, guantes, chalina, etc.)			
Joyas Joy1: Collar Joy2: Aretes Joy3: Anillo o sortija Joy0: Otro			
Otros Acc1: Taparrabo Acc2: Frazada Acc0: Otro			



EPAF -Ficha N° _____

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

Estatura (m): _____ **Peso (kg):** _____ **Lateralidad:** D / I / A / NR

Contextura: Delgado / Mediano / Grueso / NR

¿Usaba lentes? Sí / No / NR **Tipo:** _____ **Medida:** _____ **Tiempo de uso:** _____

Forma del cabello: Lacio / Crespo / Ondulado / NR

Color del cabello: _____ **¿Tenía el cabello teñido?** Sí / No / NR

Cantidad de cabello: Abundante / Normal / Escaso / Calvo / NR

Largo del cabello: Largo / Corto / Intermedio / NR

Observaciones: _____

¿Tenía barba? Sí / No / NR **Color de la barba:** _____

¿Tenía bigote? Sí / No / NR **Color del bigote:** _____

¿Tenía tatuajes? Sí / No / NR **¿Dónde?:** _____ **Forma:** _____

¿Tenía quemaduras?: Sí / No / NR **¿Dónde?:** _____

¿Tenía todos los dedos? Sí / No / NR **¿Cuáles le faltaban?:** _____

¿Tenía dedos de más? Sí / No / NR **¿Cuáles?:** _____

¿Tuvo labio leporino? Sí / No / NR

¿Cojeaba? Sí / No / NR **¿Desde cuándo?:** _____

¿Presentaba alguna otra característica particular? Sí / No / NR **¿Cuál?:** _____

¿Tenía alguna prótesis o dispositivo interno? Sí / No / NR

Marcapasos, grapas, válvulas cardíacas no orgánicas / Prótesis ortopédicas / Otro: _____

Observaciones: _____

Si la víctima era mujer, **¿Tenía un dispositivo intrauterino?** Sí / No / NR

¿Tuvo alguna enfermedad de niño que le dejara secuela? Sí / No / NR

¿Cuál?: _____ **¿Cuál fue la secuela?:** _____

¿Tuvo algún tipo de accidente? Sí / No / NR

Accidente 1: Caída / Corte / Golpe / Herida por arma de fuego / Otro: _____

¿Dónde?: _____ **¿Cuándo?:** _____ **¿Con secuela?** Sí / No/ NR

¿Qué secuela? Deformación / Falta de movimiento / Amputación / Infección crónica /
Herida supurante / Otra: _____

¿Tiene registro médico? Sí / No / NR **¿De qué tipo?** _____ **¿Dónde?** _____

Observaciones: _____

Accidente 2: Caída / Corte / Golpe / Herida por arma de fuego / Otro: _____

¿Dónde?: _____ **¿Cuándo?:** _____ **¿Con secuela?** Sí / No/ NR

¿Qué secuela? Deformación / Falta de movimiento / Amputación / Infección crónica /
Herida supurante / Otra: _____

¿Tiene registro médico? Sí / No / NR **¿De qué tipo?** _____ **¿Dónde?** _____

Observaciones: _____

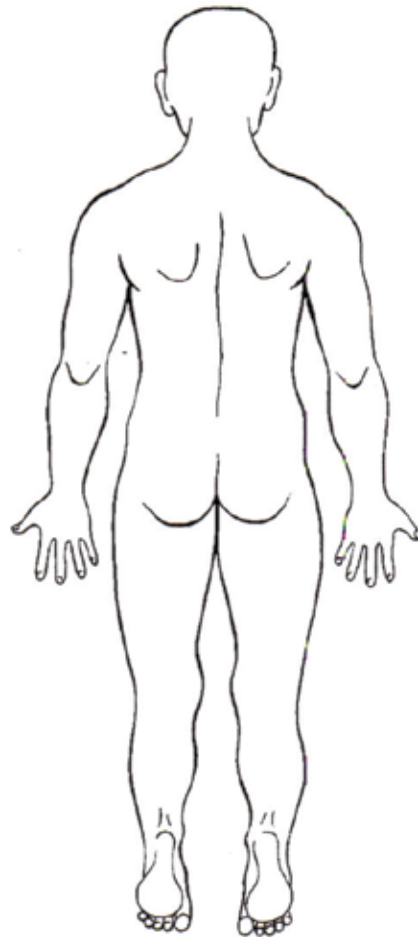
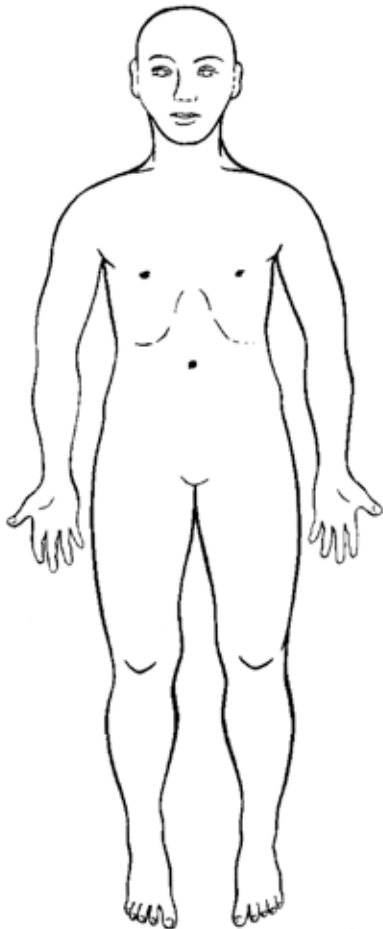
¿Alguna vez estuvo fajado? Sí / No / NR

¿Dónde? _____

¿Cuándo? _____

¿Por cuánto tiempo? _____

Comentarios adicionales: _____



DENTADURA

Tamaño de los dientes: Grandes / Normales / Pequeños / NR

¿Tenía los dientes desgastados? Sí / No / NR Poco / Mucho

¿Tenía separación entre los dientes de adelante? Sí / No / NR Arriba / Abajo / Ambos

¿Tenía dientes de conejo? Sí / No / NR

¿Tenía colmillos grandes? Sí / No / NR Arriba / Abajo / Ambos

¿Tenía dientes montados? Sí / No / NR ¿Qué diente(s)?: _____

¿Tenía dientes rotados o torcidos? Sí / No / NR ¿Qué diente(s)?: _____

¿Le faltaba algún diente? Sí / No / NR ¿Qué diente(s)?: _____

EPAF -Ficha N° _____

¿Maxilar superior sobresalido? Sí / No / NR ¿Maxilar inferior sobresalido? Sí / No / NR

¿De qué color eran sus dientes? Muy blancos / Amarillentos / Cremas / Negros / Otro: _____

¿Tenía algún diente de otro color? Sí / No / NR

¿De qué color? Más oscuro / Transparente / Más blanco / Otro: _____

¿Qué diente(s)?: _____

¿Tenía algún diente con otras características especiales? Sí / No / NR

¿Cuál? Líneas transversales / Líneas blancas / Puntos negros / Otra: _____

¿Qué diente(s)?: _____

¿Masticaba coca? Sí / No / NR Poco / Mucho

¿Fumaba? Sí / No Poco / Mucho

¿De niño se chupaba el dedo? Sí / No / NR

¿Rechinaba los dientes? Sí / No / NR

¿Le quedaron dientes de leche? Sí / No / NR ¿Qué diente(s)?: _____

¿Alguna vez se le hinchó la cara? Sí / No / NR Lado izquierdo / Lado derecho / NR

¿Se quejaba de dolor de dientes o muelas? Sí / No / NR A veces / Constantemente / NR

¿Dónde? Dientes / Muelas / NR Lado izquierdo / Lado derecho / NR Arriba / Abajo / NR

¿Tuvo alguna caída de boca? Sí / No / NR

¿Tenía algún diente roto? Sí / No / NR ¿Qué diente(s)?: _____

¿Alguna vez fue al dentista? Sí / No / NR

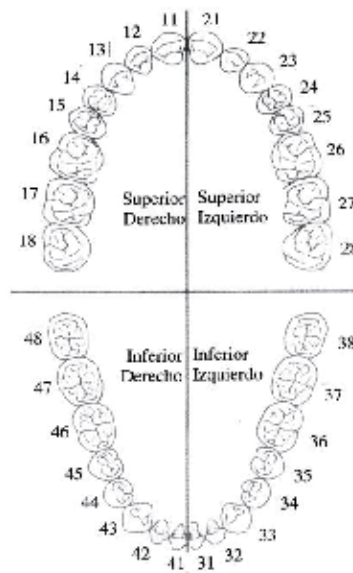
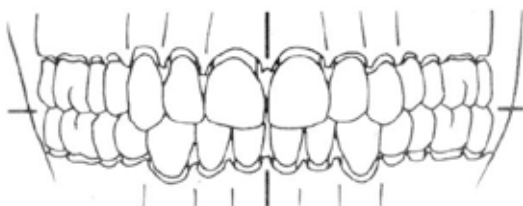
Tratamiento	¿En qué diente(s)	¿De qué material?
Curación		
Extracción		
Corona fenestrada		
Corona entera		
Otro:		

Datos del dentista o posible registro: _____

EPAF -Ficha N° _____

¿Tenía dientes postizos (superior)? Sí / No / NR Total / Parcial Fijos / Removibles

¿Tenía dientes postizos (inferior)? Sí / No / NR Total / Parcial Fijos / Removibles



Dentadura familiar (aplicable sólo a familiares directos)

¿Qué familiar?: _____

¿Tiene separación entre los dientes de adelante? Sí / No Arriba / Abajo / Ambos

¿Tiene dientes de conejo? Sí / No

¿Tiene dientes montados? Sí / No ¿Qué diente(s)?: _____

¿Tiene dientes rotados o torcidos? Sí / No ¿Qué diente(s)?: _____

¿Maxilar superior sobresalido? Sí / No

¿Maxilar inferior sobresalido? Sí / No

Observaciones: _____

EPAF -Ficha N° _____

DATOS DEL INFORMANTE

Nombres: _____

Apellido Paterno: _____ Apellido Materno: _____

Sexo: Masculino / Femenino Edad: _____

¿Es pariente de la víctima? Sí Espos(a) / Madre / Padre / Hijo(a) / Hermano(a) / Otro: ___
No Amigo / La conoce de vista / No la conoce / Otro: _____

Dirección (calle y número, referencia): _____

Anexo, CPM, otro: _____ Distrito: _____

Provincia: _____ Departamento: _____

Otros datos para realizar contacto (teléfono, e-mail, etc.): _____

¿Cuándo fue la última vez que vio a la víctima?

Durante los hechos:
Al momento de su detención / Al momento de su ejecución / Durante la reclusión / Otra: _____

Antes de los hechos:
El mismo día / () días antes / () meses antes / () años antes / Otra: _____

Entrevistador(a): _____	Institución: _____	
Fecha: _____	Hora: _____	Lugar: _____

Firma del Entrevistador

Firma del Entrevistado

© Equipo Peruano de Antropología Forense





ARTE Y MEMORIA

AVENIDA LARCO (2017): LO (NO) POLÍTICO DE RANCIÈRE EN EL ROCK SUBTERRÁNEO Y LA CUMBIA EN EL PERÚ DE LOS 80 Y 90

Avenida Larco (2017): Rancière and (not) politics in underground rock and cumbia in Peru of the 80's and 90's

ELIZABETH SOTELO

RESUMEN

Según el filósofo francés Jacques Rancière, algo/alguien llega a ser político en el momento que contradice toda lógica policial y «política». Se convierte en un acto o arte político cuando, desde su propia configuración, permite que escuchemos como discurso lo que antes era bulla y que percibamos un nuevo mundo de lo que antes era invisible. En función de dichos pensamientos, el presente ensayo pretende entender la película *Avenida Larco* (2017) en términos de Rancière. Consiguientemente, se analiza, dentro de la película, aspectos (no)políticos en la representación del rock subterráneo, el rock-cumbia, y las letras musicales.

Palabras clave: película peruana / Rancière / lo político / rock subterráneo / rock-cumbia

ABSTRACT

According to the French philosopher Jacques Rancière, something/someone enters the category of politics when it contradicts both police and «political» logic. From its own configuration, it allows us to listen as a discourse what once was noise and to perceive a new world once previously invisible. Based on these thoughts, this essay aims to understand the film *Avenida Larco* (2017) in terms of Rancière. Accordingly, I analyze, within the film, the (non)political aspects in the representation of underground rock, rock-cumbia, and musical lyrics.

Keywords: Peruvian film / Rancière / politics / underground rock / rock-cumbia

*Any mass movement is obviously
an urgent demand for liberation.*

Alain Badiou, (2012)

INTRODUCCIÓN

Desde 1974, se consolidó el grupo terrorista Sendero Luminoso (SL) y oficialmente emerge en la década de los 80 (Springerová, 2008, p. 79). Esto conllevó al desencadenamiento de un conflicto armado interno que sacudió al pueblo peruano. El auge que gozó SL fue el resultado de la expansión organizada de su ideología y se expandió a partir de la función dispersiva que tuvieron profesores universitarios; como el propio líder Abimael Guzmán, estudiantes universitarios, y profesores rurales (Degregori, 2012, p. 22). Sin embargo, es en el colectivo joven provinciano donde SL encontró su mayor apogeo y respaldo. El pensamiento Gonzalo, doctrina de SL y basado en teorías marxistas-leninistas-maoístas, llegó a convertirse en una esperanza ilusa para los jóvenes provincianos que se hallaban en un espacio entremedio. El investigador peruano Carlos Iván Degregori (2012) explica la situación entremedio de este grupo:

Los jóvenes se encuentran en una tierra de nadie y entre dos mundos: por un lado, el mundo andino tradicional de sus padres cuyos mitos, ritos y costumbres ya no comparten plenamente y, por otro lado, los mundos occidentales, o más precisamente el urbano, el criollo, un mundo que los rechaza por provincianos, mestizos,

hablantes del quechua [traducción propia de la autora del inglés]. (p. 165)

Como resultado, la expansión del pensamiento senderista y el crecimiento de sus seguidores permitieron que SL se propagara a través del territorio peruano. Por ello, surgió el lema de que el grupo subversivo tenía «mil ojos y mil oídos» [traducción propia de la autora del inglés] (Degregori, 2012, p. 149).

En los 80, la inestabilidad social coexistió con la crisis económica. El gobierno de Alan García (1985-1990) se caracterizó por la hiperinflación económica que sufrió el pueblo peruano desde 1988 a 1990 (Zavala Salazar & Álvarez Chauca, 2015, p. 298). Consecutivamente:

El año 1992 fue posiblemente el peor año en la historia contemporánea peruana. Junto con la crisis económica, la violencia de Sendero Luminoso aumentó exponencialmente. Decenas de campesinos organizados en CADs [Comités de Autodefensa] . . . fueron masacrados en Ayacucho y en otras provincias andinas. En las ciudades, los asesinatos de líderes comunitarios y autoridades locales ahogaron y paralizaron a las organizaciones sociales, ya muy debilitadas por la crisis [traducción propia de la autora del inglés]. (Degregori, 2012, p. 25)

Fue en la turbulenta crisis nacional, que perduró desde los 80, donde surgió un movimiento cultural que rompió con los órdenes sociales:

el rock subterráneo. Las investigadoras Lorena Zavala Salazar y Carmen Álvarez Chauca (2015), explican: «La turbulencia política y social de esa época hizo que los jóvenes se juntasen y formaran bandas que expresaran su inconformismo y rabia por lo acontecido . . . » (p. 406). Los jóvenes buscaban una identidad y un refugio, mediante el arte, los grupos y los espacios de expresión.

El rock subterráneo se convirtió en un movimiento cultural que albergó diferentes grupos juveniles que buscaban expresarse y, de dicha manera, crear disensión. Estos grupos, al igual que otros colectivos juveniles provincianos y marginados que apoyaron a SL, se hallaban en un espacio entremedio. A raíz de dicha estancia ambigua, el refugio que encontraron fue mediante la música. Este nuevo movimiento cultural, que surgió en Perú, se diferenció en que « . . . los subtes con mayor frecuencia establecieron posiciones de disidencia que eran abiertamente denunciadoras hacia Sendero Luminoso mientras que representaban una antipatía activa hacia el estado» [traducción propia de la autora del inglés] (Greene, 2012, p. 583). Los subtes se opusieron a la situación que los rodeaba con su conducta mediante las formas de expresión. Ahora bien, el rechazo ante la crisis social permitió la inhabilidad de identificarse con ningún colectivo. La movida subterránea se convirtió en un espacio de amparo y permitió la construcción de la identidad de sus simpatizantes. La socióloga Diana Joseli Condori señala:

La movida subterránea no era un movimiento político con un rock militante ni menos un estilo musical con consignas unificadas o una ideología definida. Cuando se les preguntaba a los *subtes* si eran de izquierda o de derecha . . . ellos respondían que no se identificaban con ningún bando. (2018, p. 105)

Ellos se situaron en una posición peligrosa ya que no correspondían ni simpatizaban con algunos de los actores del periodo de violencia: el Gobierno, Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

Fredric Jameson, crítico literario, explica la situación de la época y que, a su vez, explica la rebeldía de los subtes:

[El posmodernismo es] . . . un concepto de periodización cuya función es correlacionar el surgimiento de nuevos rasgos en la cultura con el surgimiento de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico —lo que a menudo se llama, eufemísticamente, modernización, posindustrial o sociedad de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo . . . [traducción propia de la autora del inglés]. (1998, p. 3)

Es la constante aparición de cambios, en el caso de la sociedad peruana, la cual hace factible el surgimiento de una ola musical que irrumpe dentro del caos. El fin del siglo XX se ve marcado por la experiencia posmoderna y se

crea un ambiente propicio para el nacimiento de nuevas producciones. El arte posmoderno introduce un nuevo concepto en el momento que «... uno de sus mensajes esenciales implicará el fracaso necesario del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado» [traducción propia de la autora del inglés] (Jameson, 1998, p. 7).

El rock subterráneo surgió para crear disensión dentro del arte preestablecido. Apareció desde los conciertos clandestinos hasta su proyección en las radios. Su nacimiento y sus mensajes modificaron el orden. Los «subtes» fueron la representación: de lo que antes no existía, de lo que antes se encontraba sumiso, de lo que decidió existir (Badiou, 2012, p. 56). La cuestión que surge es: ¿Fue político, en términos de Rancière, el surgimiento y el desarrollo del rock subterráneo?

Para poder contestar la pregunta de este trabajo, se utilizará como referente, representante del pasado y del presente, a la película-musical *Avenida Larco* (2017). En lo que respecta a lo político en la historia y en la música, se buscará reelaborarlos para poder rescatar lecturas que han traspasado la línea del tiempo. El pasado y el presente serán referencias esenciales para observar el impacto que tuvo y ha tenido la emergencia y desarrollo del rock subterráneo. El análisis proseguirá con los planteamientos teóricos del filósofo francés Jacques Rancière; y, por lo tanto, con su teoría de lo que es político y lo que no lo es.

Rancière presenta una nueva propuesta de lo que realmente puede ser político. Su mirada se centra en que algo es político en el momento que surge de la oscuridad y se manifiesta de forma impensable. En otras palabras, la acción de ese algo rompe con cualquier lógica humana. La película es factible como objeto de estudio, bajo el enfoque teórico de Rancière, ya que permite la producción de nuevos análisis al observar cómo se puede considerar algo político o no político. Estudiar el impacto del rock subterráneo, desde el pasado y reflejado en el presente, y a través de la mirada del pensamiento de Rancière se pueda observar cómo no fue, pero luego se convierte en político en el presente, aquel movimiento cultural.

Avenida Larco proyecta, mediante la imagen y la música, los procesos sociales que producen el surgimiento del rock subterráneo. De este modo, se examinarán temas como el rock subterráneo, el rock-cumbia y el trasfondo de las letras musicales. Ante dicho marco y contexto, se buscará confirmar aspectos políticos y no políticos que se muestran en la película en relación con el género musical.

La película, producida por Tondero, surge después del éxito que tuvo la obra teatral bajo el mismo nombre; y que, además, fue dirigida por Giovanni Ciccía. El argumento de la película gira en torno al deseo de un grupo de rock, Astalculo, que practica en Las Casuarinas, por ser elegidos para tocar en la Plaza de Acho. Paralelamente, tenemos: al hijo rebelde, las

enamoradas como amuletos femeninos, la muerte del integrante «Miki» y la relación homosexual entre Pedro y Javier (Escalante, 2017).

Cabe apuntar que la película, al centrarse en los 80 y 90 en Lima, manifiesta las conmociones existentes en la capital. Se pueden observar los apagones, los tiroteos, el alumbramiento de la hoz y el martillo –símbolo de Sendero Luminoso– en el cerro, una ambigua representación del Grupo Colima, las protestas, las huelgas y las muertes de las víctimas en zonas rurales y urbanas. Asimismo, es notable la presencia de canciones, pertenecientes a grupos, que surgieron en la época ambientada del filme. Teniendo en cuenta lo ambiguo y lo totalizante que es la película, ¿Cómo puede relacionarse la relevancia musical del filme con lo (no)político? Se ha de comenzar articular el análisis con la exposición de la esencia teórica de Rancière.

En primer lugar, Jacques Rancière manifiesta que algo es político cuando interviene y perturba el reparto de lo sensible. Él explica:

Llamaremos reparto de lo sensible a la ley generalmente implícita que define las formas del tener-parte. . . . El reparto de lo sensible es el recorte del mundo y de mundo . . . lo que separa y excluye, por un lado, lo que hace participar, por otro . . . un reparto de lo que es visible y lo que no lo es, de lo que se escucha y lo que no se escucha. (2006, p. 70-71)

La política y la policía, ordenes sociales simbólicas, son las que definen el reparto de lo sensible. La policía es entendida como el conjunto que distribuye los poderes y los órdenes sociales. La política se define como el sistema configurado por la policía y por los representantes en el poder. Ante ello, el pensamiento de Rancière dictamina que lo político va en contra de la política y la policía. Un acto surge como político en el momento que rompe con cualquier acto preexistente; en otras palabras, no repite patrones que han existido o preexistido. Lo político irrumpe con cualquier orden preestablecido y configura nuevos patrones políticos. Al mismo tiempo, surge como un estallido y permite a lo que antes se escuchaba como bullicio; luego, se escuche y se comprenda como un discurso. Además, no repite estructuras del pasado; y, como refiere Rancière: « . . . no puede definirse por ningún sujeto que le preexistiría» (2006, p. 60).

El pensamiento teórico de Rancière permite que volvamos a la pregunta principal de este trabajo junto con la yuxtaposición del filme: ¿Fue político el movimiento y desarrollo del rock subterráneo? ¿Puede la película *Avenida Larco* ser leída bajo la lupa teórica de Rancière con respecto a lo político? Surgirán observaciones considerando, en lo que respecta, los registros de lo político y lo no político que muestra la película. Los resultados permitirán observar el efecto político que, a su vez, falló y logró obtener el rock subterráneo junto con su posterior desarrollo.

MOVIDA SUBTERRÁNEA

El primer argumento surge en función de la presencia de canciones, empleadas en la trama del filme, que pertenecen a bandas del rock subterráneo peruano. En función al surgimiento de la movida subterránea, la investigadora Fabiola Bazo nos indica:

El primer desborde subterráneo congregó a cinco grupos (Autopsia, Guerrilla Urbana, Narcosis, Zcuella Cerrada y, por supuesto, Leusemia) formados entre 1983 y 1984 que buscaban expresarse musicalmente y no tenían una agenda activista de cambio social. Estaban influenciados por el punk anglosajón y la movida española. Su discurso fue más bien individualista, casi atomista; buscaba la liberación individual del conservadurismo social imperante. Era un grupo de más o menos veinte varones «recontra patas» que provenían de «diferentes clases sociales», pero tomaban «el mismo micro» . . . (2017, p. 52)

El nuevo movimiento se convirtió en un vehículo de expresión denunciante que fue paulatinamente creciendo. Su expansión y la creciente recepción fueron el resultado de la inestabilidad, de «una sociedad en decadencia», que empujó a la juventud a buscar medios de refugio y libertad de expresión (Bazo, 2017, p. 52). En consecuencia, la producción musical manifestó transparentemente el pensar de los subtes acorde al caos nacional.

El nuevo género se diferenció de otros de su época en que «uno encuentra en el punk subterráneo peruano, de la época, varios intentos explícitos para articular y para defender una posición anárquica como parte del ambiente político. No por Sendero Luminoso, pero contra el Estado» [traducción propia de la autora del inglés] (Greene, 2012, p. 583).

Este movimiento apareció, no para simpatizar con un cierto bando político o ideológico, sino para buscar su liberación mediante la libertad de expresión. La autosuficiencia de los grupos subtes, y su distanciamiento de cualquier bando, se confirma dado que «cuando no había dinero para alquilar una sala de ensayo o los instrumentos, los subterráneos improvisaban. Ellos se agenciaban con lo que tenían a mano como, por ejemplo, «instrumentos de madera, y baldes y tarolas que servían como batería» (Bazo, 2017, p. 149). El movimiento surgió y creció debido a la significativa necesidad de liberar los pensamientos que giraban en respuesta a la cruda realidad nacional.

Asimismo, su posición anárquica es proyectada en los mensajes de sus letras musicales y en el ambiente turbulento en el que se tocan las canciones. Esto se ratifica dado que «sus canciones hablaban sobre calle, sociedad, política, y en varias ocasiones, sobre el conflicto armado. Allí importaba más el *qué decir* que el *cómo decirlo*, es decir, el contenido sin censuras antes que la técnica profesional» (Joseli Condori, 2018, p. 102).

Ante esto, el filme hace asequible dichos componentes mediante la música, el ambiente tumultuoso de la época y los conciertos. Existen dos hilos dentro de la película: la trama ficticia y la producción musical. La producción musical alberga canciones pertenecientes al movimiento subte y músicos de ese entonces. Para no perder la perspectiva de Rancièrè, nos enfocaremos en el aspecto que rodea la producción musical de la época.

En la película existe la presencia del grupo musical Leusemia con «Astalculo» (1985) y «Al colegio no voy más» (1995), y del grupo musical Narcosis con «Sucio policía» (1985). Las letras de ambas bandas profesan la estancia antipolítica en la que se situaban sus integrantes originales y, por ende, el público receptor de la época. Surgen grupos, con integrantes mestizos; y que, además, se sitúan dentro de las masas limeñas jóvenes con la finalidad de protestar contra el Gobierno y sus esquemas de poder. Ante lo expuesto, se debe regresar al contexto histórico para poder comprender la producción del movimiento subte y de las bandas que son proyectadas en el filme.

El rock subterráneo peruano fue una reproducción, ideológica y artística, que gozó de la misma estructura de otros movimientos que habían preexistido o existían al momento de su surgimiento. Téngase como ejemplo, aquellos grupos musicales que protestaban

en Argentina¹ durante las dictaduras a fin del siglo XX o las bandas que existieron durante el franquismo² español. El protestar contra el Gobierno o un grupo ideológico, mediante la música, viene siendo una repetición estratégica; lo cual, sin embargo, no es político según Rancièrè.

Rancièrè explica que algo se vuelve político en el momento que rompe con la lógica preestablecida produciendo una fisura, única, entre los repartos establecidos por la policía. Rancièrè (2006) añade: «Una manifestación es política no porque tenga tal lugar y refiera a tal objeto, sino porque su forma es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible» (p.74). La producción musical, del movimiento subterráneo peruano, no produce nuevas formas que permitan la confrontación entre la corrupción gubernamental y las masas silenciadas.

Al observar las letras de las canciones del grupo Leusemia («Astalkulo» y «Al colegio no voy

1 Mara Favoretto en su artículo *La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos*, aborda el tema de los grupos de rock subversivos durante las dictaduras posteriores a 1950. Su análisis abarca investigación de campo con respecto a los hechos históricos que ocurrieron en los conciertos públicos, como en plazas, y cuyas letras rechazaban los órdenes del poder que mancharon la historia y la vida del pueblo argentino. Véase: http://resonancias.uc.cl/images/articulos_N34/N34/PDF_cada_articulo/Mara_Favoretto.pdf

2 Alexandre Felipe Fiuza es autor del artículo *La censura musical en las décadas de 1960 y 1970 durante la dictadura franquista: un examen de la documentación del MIT*. Su trabajo contiene extensos referentes con respecto a los grupos y cantantes musicales que sufrieron la represión de la censura franquista. Véase: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4716460.pdf>

más») y del grupo Narcosis («Sucio policía»), existe el mismo patrón repetitivo que ataca verbalmente las fuerzas del orden y también, muestra inconformismo con su situación nacional. En «Astalkulo», tenemos frases, como: *en la calle está la muerte, Lima violenta, Lima injusta*. Mientras que en «Al colegio no voy más», se presentan frases, como: *Desde el nido, la primaria o superior, siempre la misma opresión*.

Finalmente, con «Sucio policía» de Narcosis, la canción arremete contra el cuerpo policial en cada estrofa. Se observan frases, como: *Tu divisa es la corrupción, abusas de tu autoridad, defiendes a los gobiernos, te vendes por dinero*. Esta canción, compuesta por Fernando Vial, «Cachorro», terminó siendo para el público receptor «... una canción de protesta, de inconformidad, pero para “Cachorro” no se trataba de una canción política ya que a él le importaba “un pepino la política”» (Bazo, 2017, p. 86).

El recibimiento, diferente a lo previsto por el músico, apunta a la necesidad de observar el posible rol político entre su público receptor. Las canciones surgen dentro de un movimiento que era considerado como música de ruido acústico y que perturbaba la tranquilidad del oyente (Zavala Salazar y Álvarez Chauca, 2015, p. 305). Dichas canciones lograron emerger a la superficie y, como resultado, traspasar la línea del tiempo hasta el presente ya que se convirtieron en la representación viva de un movimiento cultural.

Pero, ¿existió realmente algún cambio? Rancière (1999) enfatiza que el sujeto político no es aquel que encuentra su voz y la impone en la sociedad, sino que es un operador que conecta y desconecta circuitos (p. 40). El sujeto político llega a tener una agencia única al representar su ideología y al actuar deliberadamente. La incapacidad de crear una conmoción se debe a que dichas letras repiten patrones que ya han existido en el pasado. En otras palabras, las letras no quiebran la lógica preestablecida y, por lo tanto, carecen de un poder único que desmantele los preceptos de la audiencia. Asimismo, los cantantes o grupos musicales pierden la agencia de convertirse en sujetos políticos. En el momento que pronuncian los mensajes subversivos que, en otras estructuras, ya han existido, se desvanece la capacidad de producirse sujetos políticos con actos políticos.

En referencia al intento de la película *Avenida Larco* (2017) por recrear dichas canciones, se deben observar las puestas en escenas, bajo una lupa crítica, para poder discernir entre lo político y lo no político. En observación a la mirada de la cámara –que uno como espectador sigue– nos adentra en el público bajo un plano contrapicado (minuto 19:05). Como público, observamos desde abajo a los que cantan. Pero también, existe este plano cenital cuando observamos por detrás y desde arriba a la banda y al público (minuto 19:54). Esta posición es problemática ya que como espectadores miramos desde arriba, ¿a quién?

Primeramente, la imagen de la banda se ubica inferiormente a nosotros, pero aún más inferior es el público –que además es deformado por el color verde que proyecta la iluminación. Dicha escena musical falla estéticamente en mostrarnos algo sublimemente político. Además, la historia de amor, injertada en la escena, distrae al espectador de tener un completo enfoque en la letra cantada. No existe una intervención que desencadene o irrumpa en los parámetros establecidos, sino que cualquier esencia rescatable es opacada o ignorada.

La canción «Astalkulo» es protagonizada al final de la película cuando se encuentra el grupo musical ficticio cantando en Plaza de Acho. Existe la misma repetición, del juego de la cámara, cuando toca el grupo. El reparto de los personajes permite finalmente observar a los senderistas. Mientras el grupo musical toca en el estrado, la cámara juega con enfoques dentro del público y donde se puede ver los rostros de miembros de Sendero Luminoso.

En esta escena musical, los senderistas aparecen cuando coordinan –con miradas– el tiroteo y únicamente hablan para expresar: *¡Viva la lucha armada!* (minutos 1:31:10-1:31:15). En el momento que se lanza la antorcha, se observa una toma aérea; que, además, bruscamente nos aparta del acontecimiento y vemos desde lejos el estallido del fuego (minuto 1:31:17). La escena musical –otra vez– utiliza el concierto para adentrar otro suceso en el cual uno se debe enfocar. La esencia musical o artística

se pierde. No existe un rescate político, según avanza la escena, ya sea en la estética o en el papel de los personajes.

No obstante, existe un momento donde existe un adentramiento físico, que rompe con las barreras del tiempo y trae con su presencia y actuación un mensaje político. En el comienzo de la película tenemos una escena donde el reparto protagónico ficticio se encuentra en la escuela secundaria. Lo interesante es que dicha escena surge como una especie de prólogo dado que al terminar la canción «Al colegio no voy más», inmediatamente aparece el logotipo de la película. Sobre esta escena nos preguntamos: ¿Hasta qué punto pertenece a la ficción de la trama de la película?

En esta escena tenemos la presencia de Daniel Valdivia, cantante original del grupo Leusemia (1983-presente), quien emerge como profesor y cantante. Daniel aparece dentro de un plano en profundidad donde él lidera y que, además, es el enfoque entre los demás estudiantes (minuto 2:24). Su mirada es directa y está puesta en nosotros y, al mirar la toma, sus ojos no pierden de vista nuestros ojos. Mientras canta, Daniel nos mira fijamente (minuto 2:50). El ángulo de la cámara –pese a ser frontal– permite divisar que Daniel lleva impreso, en el polo negro, el rostro de César Vallejo.³

3 Existe una triple transgresión en la barrera del tiempo: el pasado; Vallejo, aparece impreso en el polo de Daniel, cantante original que surge en el movimiento subte, y; que además, aparece dentro de la época ambientada de los 80.

La actuación de Daniel rompe con la barrera del tiempo. Su aparición, en el principio, trae a memoria su relación histórica musical cuando:

Un grupo llamado Leusemia prendería la primera chispa de esta nueva movida rockera capitalina llamada «movida subterránea». Con instrumentos prestados, un 14 de agosto de 1983, el trío de esta banda conformado por «Daniel F» en la voz y guitarra, «Leo Scoria» en el bajo y «Kimba Vilis» en la batería, ofreció su primer concierto en un local llamado La Caverna ubicado en el Centro de Lima. (Joseli Condori, 2018, p. 101)

Asimismo, su presencia y su música, en una película musical del 2017, es intemporal. En el momento que tenemos al cantante, original de la banda y cantando, se rompe la pantalla cinematográfica que recibimos como público. La cuarta pared ya no existe y Daniel rompe con la ficción para llegar a su público. El rock subterráneo y el cantante subterráneo, traspasan el tiempo, afirmándonos que todavía existe y vive entre nosotros. Daniel y su música desconectan la historia; son la reemergencia de un sujeto y su discurso político.

Según Rancière, la estética política se define por su capacidad de hacer visible lo irrepresentable y por la tensión que produce al situarse en lo social mediante lo político (Arcos Palma, 2009, p. 140). La figura de Daniel, que representa a la movida subterránea, emerge desde el pasado y, físicamente, quiebra la

representación del presente. Como espectadores, al ver a Daniel, queda la incógnita por comprender si lo que narra la trama todavía persiste en nuestro alrededor. El resurgimiento del pasado crea ambigüedad e incertidumbre.

Como hemos podido apreciar, el rock subterráneo no fue estrictamente político en su surgimiento a fines del siglo XX, pero la película musical del 2017 hace posible que se represente en el presente y de dicha forma se vuelva político. Es en la representación del pasado, mediante alguien vivo y que reproduce una canción de ese pasado, cuando se obtiene algo político. Lo inconcebible aparece desde el comienzo del filme para causar ambigüedad y crear conmoción. Lo impensable aparece en nuestro presente para que, en forma viva, traiga a recuerdo el movimiento cultural al que perteneció y con ello su persistente inconformismo. He ahí lo político según Rancière.

HOMOSEXUALIDAD Y FUSIÓN MUSICAL

Como anteriormente fue mencionado, el rock subterráneo apareció en un momento donde el arte se rebelaba con los órdenes preestablecidos. Este movimiento surge a la par de géneros fusionados, en su búsqueda de poder representar a las masas *fusionadas*: a los descendientes de migrantes provincianos en la metrópolis limeña. Como resultado, surge el rock-cumbia y une dos culturas para crear una. En otras palabras, el rock subterráneo permite el desarrollo de un nuevo género; y el tal es proyectado en el filme.

El segundo argumento se encuentra entre la fusión del rock-cumbia y la relación de Javier, integrante de Astalculo, y Pedro, cantante que vive en El Agustino. Para muchos, la representación abierta del amor homosexual sí era in-sólita y quebraba con las ideas conservadoras con respecto a las relaciones de género. Sin embargo, la subcultura homosexual ya existía y era conocida aún antes de los 80, anterior a la época de la película:

Lima fue un centro de movimiento transnacional y *queer* que comenzó a desarrollarse a fines de los setenta a través de toda la región. Después de una primicia en Bogotá en 1982, el segundo mayor «Encuentro Latinoamericano y Caribeño Feminista» se realizó en Lima en 1983 [traducción propia de la autora del inglés]. (Greene, 2016, p. 90)

La relación amorosa entre Javier y Pedro únicamente repite un patrón de representación dentro del movimiento homosexual y no proyecta un discurso político ni tampoco promueve un cierto cambio que cree disrupción. La lucha y la representación del sujeto homosexual ya pre-existía, no solamente en Perú; sino también en un plano internacional.

Rancièrre explica que la esencia de lo político es perturbar el arreglo del reparto de lo sensible y en esto falla la proyección de dicha unión amorosa (2006, p. 71). Entre los órdenes sociales que oprimen a los sujetos homosexuales, aparece como único mensaje: la lucha y la

unión entre Javier y Pedro. No existe ninguna interrupción, sino una representación de hechos que ya habían existido en el pasado o existían en el presente de la época. No existe tampoco una intervención, directa y política, con respecto a la proyección homofóbica por parte del protagonista Andrés y sus amigos. Ellos rechazan a la pareja homosexual y luego los aceptan; por lo que de nuevo, se repite un patrón de rechazo y aceptación ya existente.

La configuración de las relaciones, entre rock-cumbia y la pareja homosexual, surge cuando observamos las representaciones de cada individuo. Pedro representa el rock-cumbia y aún manifiesta —después de ser descalificado para tocar en Acho: . . . [*que la cumbia no vende*] . . . en *San Isidro, porque en el resto de Lima sí* (minuto 1:03:06). En contraste, Javier, su pareja, representa al rock subterráneo y a la clase media-alta limeña que desciende, desde las urbes adineradas, para poder tener contacto con la homosexualidad —que es abiertamente aceptada en las periferias como El Agustino, según la película.

La intercalación de ambos géneros musicales en las personas de Javier y Pedro, con los besos que se dan en las calles de El Agustino, habla de la relación entre la música y lo humano. Javier y Pedro son dos homosexuales que cantan y cuyo género representan se fusiona en canciones que son aceptadas en el resto de Lima. La película propone dicha fusión musical yuxtaponiendo la fusión amorosa de dos

hombres. Dicha proyección se da con la finalidad de mostrar que el rock-cumbia, que surge en los 80, sufrió el mismo rechazo y estigmatización que sufrieron los homosexuales.

La música es humanizada mediante el sufrimiento de los grupos rechazados. El orden de la policía estableció que lo rechazable era incapaz de hablar porque no tenía nombre y carecía de representación simbólica en la ciudad (Rancière, 1999, p. 23). En el momento que la música rock-cumbia aparece, interpuesta por la unión de Javier y Pedro, es cuando esta música emerge y manifiesta su liberación. En el momento que surge de dicha manera, el rock-cumbia, ha violado el orden impuesto en la ciudad. El rock-cumbia ha sido liberado comenzando por el personaje de Pedro que transpone sus sentimientos y raíces, mediante el arte musical de fusionar ambos géneros. En otras palabras, el acto político surge cuando el rock-cumbia se libera; y, además, es aceptado ante la unión y aceptación de los dos individuos homosexuales –finalmente por el grupo de amigos. He ahí se encuentra lo político según Rancière.

La música fusionada encuentra representación con los colectivos estigmatizados; y también, mediante la aceptación de dicho colectivo. Los géneros, rock y cumbia, que representan son a la par aceptados. Esto es lo que expone la película; pero, la situación musical, en relación con los grupos marginados, continúa siendo la misma como sucede con el caso del género

chicha. El presente todavía alberga géneros fusionados, pertenecientes a las masas, y eso nos habla de la perennidad de la música fusionada en el Perú a pesar de su estigmatización.

LETRAS MUSICALES

El tercer argumento se enfoca en la creación de escapes utópicos mediante las letras musicales; pero que, a la vez, son manifestaciones de lo político. La película presenta canciones y actuaciones de «Triciclo Perú» (1994) por el grupo Los Mojarras y «Más Poder» por el grupo La Sarita (1999). Ambos grupos surgen en la denominada creciente movida del rock-cumbia y que además se distinguen por emplear instrumentos e influencia musical andina. Estas canciones, y sus grupos, encuentran su público en zonas periféricas como El Agustino, según el filme. No obstante, por ser música fusionada y relegada a ciertos espacios/públicos, ha perdido la capacidad de poder comunicar, a nivel total, lo que esconde su lenguaje escrito y oral (Hormigos & Cabello, 2004, p. 97). Por esta razón, el artículo pretende descubrir dichos aspectos con el análisis de la película y –abstractamente– de las letras.

La película *Avenida Larco* (2017) gira en torno a sucesos que principalmente ocurren en la urbe. Esto se debe como resultado que, en el cine y su público, siempre ha existido mayor acogida cuando se proyecta lo limeño urbano (Middents, 2009, p. 155). Jeffrey Middents (2009) explica que en el caso del Perú: «El éxito

de estas películas urbanas y el fracaso de las películas provinciales amenazaron con estimular únicamente las narrativas urbanas; después de todo, este último generó los beneficios significativos que mantuvieron una industria cinematográfica» [traducción propia de la autora del inglés] (p. 160).

A pesar del enfoque urbano, el filme logra incorporar elementos y tomas cinematográficas pertenecientes a las periferias de la capital. Como sucede consecutivamente, en cada concierto en la película, la esencia y enfoque en las canciones se pierde en el momento que se cortan imágenes del concierto para mostrar el caminar del grupo en las calles de El Agustino. Luego, cuando llegan al concierto, la cámara continúa jugando con las tomas y nos va mostrando –intercaladamente– planos primerísimos de los rostros de los miembros del grupo (minuto 40:20). La producción cinematográfica no permite que se puedan leer aspectos políticos. Lo que sí logra la película es captar la esencia de combinar razas y clases.

La canción «Triciclo Perú», al ser ficticiamente y originalmente cantada por boca de un descendiente de migrantes, Pedro, junto con la letra, expresa lo que Josh Kun define como *audiotopia*. La audiotopia se define como «... el espacio dentro y producido por un elemento musical que ofrece al oyente y/o al músico nuevos mapas para reimaginar el mundo social del presente...» [traducción propia de la autora del inglés] (Kun, 2015, p. 23). Es mediante la producción de

«Triciclo Perú» y la combinación del rock-cumbia, que la fusión puede encontrar refugio.

Dicha fusión es un retrato del Perú del momento y la manera que representa la diversidad racial dentro de espacios geográficos. El Perú es reconstruido a partir de las letras de la canción. Se observan frases como: *Empuja el triciclo ambulante llamado PERÚ*. El Perú que describe la canción nace a partir del mundo que rodea a sus vocalistas; y que, a la vez, rodea a su público. Ejemplo de esto se halla en las siguientes letras: *Los micros están repletos. La gente se apresta a trabajar. Obreros, empleados, doctor, enfermera, y hasta un capitán*. Como expresa Patricia Oliart:

Los Mojarras son, en suma, elogiados por ser transgresores y por haber cruzado una frontera para hacer visible y ser apreciada por millones lo que era marginal o invisible: la vida invisible de los urbanos pobres en sus barrios «desordenados», «peligrosos», y «feos», o en las áreas que «invadieron» en el centro de Lima, transformándolas en áreas prohibidas para las clases medias [traducción propia de la autora del inglés].⁴ (Oliart, 2014, p. 190)

4 Esta afirmación puede llegar a ser también problemática dado que anterior-paralelamente aparece el surgimiento del cantante *Chacalón*, como representante de los colectivos marginados, logra cautivar las masas. *Chacalón* lideró el género híbrido conocido como «chicha» y logra crear, al igual que Los Mojarras, esta figura en el mundo social y musical de su época. Ambos nacieron desde las periferias limeñas para representar la música y su gente.

La fusión musical y la representación del nuevo género es el resultado de «la creación de un nuevo tipo de unidad popular, sin prestar atención a las estratificaciones del Estado y como resultado de trayectorias subjetivas aparentemente dispares . . . » [traducción propia de la autora del inglés] (Badiou, 2012, p. 31). La producción y unión de dos culturas, el rock y la cumbia, es al igual, que el rock subterráneo, una vía de proyección del pensamiento del colectivo al que representaban. En el momento que se crea una hibridez musical, existe un colectivo que se identifica con el ritmo, la banda y el mensaje. Dicha hibridez musical permite la identificación de zonas de contacto donde las personas son capaces de reconocerse e interactuar (Kun, 2015, p. 23). La interacción que existe, por aquellos que apoyan esta hibridez, muestra el intercambio de ideas y aceptación de ellas. Josep Martí confirma esta explicación al argumentar que la música «. . . posee relevancia social para un grupo determinado, [y] desempeñará siempre determinadas funciones que estarán en concordancia con el significado y los usos que se le otorguen» (2000, p. 85).

La existencia, y todavía aceptación, de la canción en el presente que se estrena la película, refiere a su poder intemporal a causa de que pudo ser aceptado por un cierto colectivo. La música rompe con la barrera del tiempo dado que «. . . siempre se desborda, se derrama, se cuela, llega a un oído al otro lado de la línea fronteriza, al otro lado del mar» [traducción propia de la autora del inglés] (Kun, 2015, p.20).

La fusión rock-cumbia surge a la par del movimiento del rock subterráneo. Existe la posibilidad que ante la recepción pública del rock subte, el miedo se pierde y comienzan también a surgir a la luz grupos que fusionaban géneros. Ante este contexto, ¿existe algún aspecto político rescatable? La fusión de géneros musicales es la ruptura que trasciende hasta el presente. Lo político se haya en su producción y en su presente permanencia.

El surgimiento de grupos, que fusionan géneros y representan colectivos marginados, cambia; pero a la vez, no cambia del todo el orden despectivo que se tiene hacia ambos. Rancière (2006) manifiesta: «Lo propio de la política es la existencia de un sujeto definido por su participación en los contrarios. La política es un tipo de acción paradójica» (p. 61). Los Mojarras surgen, ante la insuficiente representación de un grupo fusión que represente las masas híbridas, pero no buscan ir en contra de las fuerzas del orden.

No obstante, Los Mojarras logran la resignificación y la apropiación de los espacios sociales, tal como mencionó Oliart. Al lograr reorganizar colectivos y además unirlos, Los Mojarras aparecen en los 90, como el grupo fusión que desencadena toda lógica, para imponer su propio género y espacio musical. Ahí se observa lo político en función del pensamiento de Rancière. Al ser su música proyectada en un filme del 2017, esto habla de su importancia e impacto hasta el presente. Al

emerger el rock-cumbia entre las producciones del rock-subterráneo, estéticamente se crea una fisura que rompe con el orden musical de la película. La esencia musical de ciertos géneros originales también fue y continúa siendo fusionada.

Asimismo, al uno detenerse a comprender las frases de la canción, es cuando se puede encontrar lo político mediante la estética. Es dentro de las letras donde se observan momentos políticos a un nivel micro-espacial. Existe una inconsistencia en el conocer quién empuja al Perú cuando la canción menciona: *Empuja el triciclo ambulante llamado Perú*. Por la representación del grupo y el género, se puede deducir que es el proletariado quien empuja al Perú. Sin embargo, ¿por qué es un triciclo ambulante?

El reparto de lo sensible –en este caso– puede definirse en lo que es oficial; un Perú sobresaliente, y lo que las masas ven; un Perú lleno de desechos reciclables. En el momento que Los Mojarras producen dicha confirmación, quiebran completamente con lo que conocemos y lo que se ha construido en base a la concepción de la nación. Al afirmar que el Perú es un triciclo ambulante, dicha afirmación desencadena una serie de instigaciones; y que también, producen un cuestionamiento continuo por entender el porqué y en qué manera lo es. Rancière (2009) explica que las prácticas estéticas confirman lo político cuando «. . . intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y

en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad» (pp. 10-11).

Tenemos una nación que, en el momento que surge la canción (1994), se estaba reconstruyendo después de la crisis política y social que la había azotado. Es en esos momentos, cuando aparece esta afirmación, que no compara, sino que confirma que el Perú es un triciclo. Entendemos por triciclo como una construcción improvisada a partir de un motor y eso es lo que el Perú es –según la canción.

Se confirma que dicha anunciación irrumpe el saber, o concepción, establecidos con respecto a la nación peruana. Existe también otra connotación que inferioriza el concepto del Perú. Se menciona: *El microbusero impulsa esos pistones llamados Perú*. El Perú es un simple tornillo que pertenece al motor, pero; que, además, es impulsado por el microbús. La metáfora apunta a una lógica económica y de clases sociales. Las letras crean nuevas configuraciones al cortar el reparto de lo sensible; y también, establecer lo que era inexpresable en discursos polémicos.

Existe una segunda irrupción intemporal, físicamente y musicalmente, con la presencia del vocalista Julio Pérez Luyo. Julio, partícipe del grupo La Sarita, aparece como cantante de su propia canción «Más poder». Al ser el género, rock-cumbia, todavía algo existente, no existe ningún quebrantamiento con la lógica de los hechos que se presentan en la película. El mensaje de la canción gira en torno de la corrupción política debido al creciente poder.

Además, la crítica de la corrupción es una crítica superficial ya que no indaga con profundidad en cómo se mantiene el poder. La canción manifiesta su crítica contra el turbulento gobierno de García, en 1988, hasta el surgimiento de la corrupción fujimorista en el ámbito político y militar de los 90 (Springerová, 2008, p. 82). Asimismo, las letras traen a memoria las acciones violentas del Grupo Colina (1990-1994) (Springerová, 2008, p. 86). El pasado da forma a la canción y que –al ser cantada por su vocalista original– se convierte en: «. . . una crítica intemporal de la codicia y el poder . . . » [traducción propia de la autora del inglés] (Oliart, 2014, p. 192).

Sin embargo, dicha lectura y construcción crítica no son políticos según Rancière. Lo que es político se halla en la actuación de Julio durante la película, dado que hace lo siguiente:

Tomarse el mal sobre ellos mismos, darle forma, inventar nuevas formas y nombres para eso, y llevar a cabo su procesamiento en un montaje específico de pruebas: argumentos «lógicos» que son al mismo tiempo una forma de remodelar la relación entre el discurso y su cuenta . . . [traducción propia de la autora del inglés]. (Rancière, 1999, p.40)

Al igual como sucede con Daniel Valdivia, la cuarta pared cinematográfica se vuelve a romper cuando aparece Julio. La ficción cinematográfica es puesta en duda y la película nos exige distinguir la línea divisora entre lo

ficticio y no ficticio. La escena de Julio aparece aproximadamente a finales de la película y no en el prólogo como aparece Daniel. Julio surge dentro de la película-musical construida en base a una trama ficticia. A la par, surge lo que él representa: el género fusión rock-cumbia como agente capaz de romper paredes cinematográficas y desequilibrar la línea de ficción.

Asimismo, la actuación musical es un arte político porque representa un nuevo reordenamiento ficticio con las imágenes: en lo que no se puede decir, y en lo que no se puede hacer. De esta manera, la actuación que logra Julio es política. Su personaje se transforma –en forma entreverada– entre presidente, rey, y sacerdote, mientras canta la canción. Se muestra el sujeto en poder como aquel que –sin miedo alguno– expresa lo que hace y lo que piensa. El cantante, que repetidamente cambia de personajes, es mostrado en un plano en profundidad. La cuarta pared, definida como la barrera imaginaria entre actor y audiencia, desaparece cuando Julio emerge. Lo político se vuelve visible cuando un representante del movimiento subte surge en el presente y; otra vez, representa su inconformismo. Lo impensable ocurre y busca que seamos receptores de su mensaje.

CONCLUSIONES

Avenida Larco (2017) representa una película rescatable dentro del cine musical peruano en función a la línea teórica de Rancière. El

pensamiento de Rancière permite que detenidamente se busquen elementos políticos dentro del filme. El planteamiento de lo político, al alejarse de lo que generalizadamente se le vincula, crea una nueva forma de pensamiento y observación de elementos. De dicha manera, se producen nuevas lecturas a partir del arte y la estética que proyecta un filme. Asimismo, *Avenida Larco* (2017) es un canal que hace posible la producción de aspectos y sujetos políticos que tienen raíces en el pasado musical peruano.

La lectura de lo que se manifiesta como político y no político, en términos de Rancière, permite la relectura de la película y la confirmación de que la música peruana, como el rock

subterráneo y el rock-cumbia, son intemporales. Esta intemporalidad es reforzada por el impacto político que logran tener en el presente mediante su proyección en una película. El movimiento del rock subterráneo no fue político en su época de nacimiento, pero logra serlo, en el presente, ante la representación que se le da en la película.

De esta forma, la historia, la música, y la estética cinematográfica, son esenciales para la reconstrucción de elementos significantes dentro del filme. A pesar de que la película no tiene completamente un papel político, existen elementos que sí lo son y que dan agencia intemporal a movimientos musicales que surgieron en la historia peruana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
Arcos Palma, R.

(2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, 139-155.

Badiou, A.

(2012). *The rebirth of history*. New York: Verso.

Bazo, F.

(2017). *Desborde subterráneo 1983-1992*. Lima: Museo de Arte Contemporáneo.

Degregori, C.

(2012). *How difficult it is to be God: Shining Path's politics of war in Peru 1980-1999*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Escalante, J.

(2017, abril 7). Av. Larco, La Película: ¿Dónde está la armonía, dónde quedó la bulla?. *RPP Noticias*, Recuperado de: <http://rpp.pe/blog/el-critico/critica-que-nos-parecio-avlarco-la-pelicula-noticia1042562>.

Green, S.

(2012). The problem of Peru's punk underground: an approach to under-fuck the system. *Journal of Popular Music Studies*, 24, 578-589.

(2016). *Punk and revolution: seven more interpretations of Peruvian reality*. Durham: Duke University Press.

Hormigos, J. & Cabello, A.

(2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *RES*, 4, 259-270.

Jameson, F.

(1998). *The cultural turn: selected writings on the postmodern, 1983-1998*. New York: Verso.

Joseli Condori, D.

(2018). «80 veces 80»: La memoria desde el rock independiente (subte y postsubte). En Corzo, S. (Ed.). *Juventud, memoria e identidad: miradas generacionales sobre un pasado de violencia*. (98-121). Lima: LUM.

Kun, J.

(2015). *Audiotopia: music, race, and america*. Berkeley: University of California Press.

Martí, J.

(2000). *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Middents, J.

(2009). *Writing nacional cinema: film journals and film culture in Peru*. Lebanon: University Press of New England.

Oliart, P.

(2014). Fusion rock bands and the 'new Peru' on stage. En Vila, P. (Ed.). *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. (174-203). New York: Oxford University Press.

Rancière, J.

(1999). *Dis-agreement politics and philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

(2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM.

(2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

Springerová, P.

(2008). Guerrilla and State terror in Peru between 1980 and 2000. *KIAS Papers*, 78-93.

Carmona, J. (director)

(2017). *Avenida Larco. La Película* [Cinta cinematográfica]. Perú: Tondero Producciones.

Zavala Salazar, L. & Álvarez Chauca, C.

(2015). Rock limeño en los ochenta: entre la radio y el ruido. *Scientia*, 17, 297-314.

REPRESENTANDO JUSTICIA: EL TEATRO COMO MEDIO DE JUSTICIA TRANSICIONAL

*Enacting justice: theatre as a means for
transitional justice*

JAVIER ORMEÑO CASTRO

RESUMEN

Este artículo describe al teatro como medio de justicia transicional que restaura los vínculos deshechos por diferentes formas de violencia. El teatro es una herramienta privilegiada que se apoya en la presencia física para el ejercicio de la memoria: devuelve la voz y la confianza en los que están basados los vínculos. Apoyándose en autoetnografía y otras metodologías cualitativas, el artículo analiza la práctica del teatro por organizaciones internacionales durante momentos de crisis; la práctica teatral durante y después de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad en Perú; y la experiencia personal del autor con la Academia del Teatro de la Transformación.

Palabras Clave: memoria / justicia transicional / teatro.

ABSTRACT

The article depicts theatre as a means for transitional justice as it is capable of mending the links undone by different forms of violence and crisis. Theatre leans on physical presence of the actor for inviting memory back. Theatre gives back the speech and trust that are the basis for new bonds. Relying on autoethnography and other qualitative methods, the article analyses the use of theatre by humanitarian organizations; the use of theatre during and after the Truth Commission audiences in Peru; and the author's personal experience with the Theatre of Transformation Academy.

Keywords: memory / transitional justice / theater.

INTRODUCCIÓN: JUSTICIA TRANSICIONAL

Este artículo vincula el teatro con una manera particular de justicia, a cuya clarificación voy a dedicar algunas líneas. La justicia transicional es el medio mediante el cual las sociedades pueden pasar a un estado de normalidad después de un conflicto o crisis. Su objetivo principal es la rendición de cuentas ante los organismos de justicia y la atención de los derechos de las víctimas (Mani 2011, p. 544).

Por su parte, el Centro Internacional para la Justicia Transicional describe sus fines en términos de *reconocimiento y rectificación de las violaciones de derechos humanos y el establecimiento de condiciones para que estas violaciones no sucedan nuevamente*.¹ Todo esto puede tomar la forma de judicialización, de misiones de búsqueda de hechos (incluyendo comisiones de la verdad), reparaciones (individuales, colectivas; materiales y simbólicas) y reforma de leyes e instituciones.

En contraste con los mecanismos formales, es decir, aquellos vinculados con los sistemas judiciales y administrativos, tenemos a medios no-formales de justicia que buscan llamar la atención sobre derechos postergados, reparar simbólicamente el daño o promover

el diálogo conducente a la reconciliación. Uno de ellos es el teatro cuyas características se detallan en lo que sigue.

Este artículo se apoya en entrevistas realizadas en el año 2017 y notas de autoetnografía. Los detalles de las obras de teatro –varias de las cuales han sido interpretadas en múltiples ocasiones– pueden hallarse al final de este texto. La investigación original tiene un carácter global, pero decidí enfocar mis esfuerzos en un área geográfica, Perú, a manera de tener información más concreta. En ese sentido, se aprecia un mayor énfasis sobre el área altoandina frente a la Amazonía en relación a las manifestaciones teatrales y la justicia transicional, siendo este último un eje de investigación pendiente. Otra área de exploración en curso son otras formas de artes performativas como la narración tradicional de historias y el performance.

TEATRO, SANACIÓN Y MEMORIA

El teatro puede ser visto como un medio no-formal de justicia transicional, apuntando a restaurar sentimientos de vinculación personales y sociales. El teatro imita la realidad al transmitir emociones a la audiencia. El espectador disfruta y sufre con el actor en el escenario (Boal, 2008, pp. 1-41). El actor manifiesta su pensamiento a través de voz y movimiento generando un cambio en la audiencia, una transformación apoyada en la empatía y las emociones. Pero durante este acto de

1 The International Center for Transitional Justice (ICTJ). Para más información véase: <https://www.ictj.org/es/que-es-la-justicia-transicional>

transformar, el actor también se ve transformado (Boal 2008, pp. XIX-XXII).

Por su parte, el público le da un poder al actor, quien se erige como agente de acción indirecta, ya que el actor siente y piensa por el público. Esto permite al público exteriorizar sus emociones desde un lugar seguro, generándose una cohesión grupal. A lo largo de la historia del teatro, autores como Boal expresan que el teatro no sólo debe generar catarsis manteniendo el equilibrio social, sino que debe servir para entender y mejorar la sociedad (Boal, 2008, pp. 84-87).

Así, el teatro debería tener dos funciones. Primero, la exploración del dolor para generar un proceso transformativo y segundo, la representación que da paso a la explosión de tensiones sociales en el escenario, permitiendo que la catarsis reduzca el potencial de transformación.² En la práctica se observa cómo ambas funciones opuestas se articulan. A través de la representación se alcanzan elementos comunes que pueden servir de base para la unidad entre personas, pero también es posible exagerar las diferencias para intentar reducir la brecha entre éstas (Schinina, 2004, pp. 50-1).

Al encarar el trauma y la violencia se manifiestan una serie de emociones. Es a través de la

resolución emotiva que se restablecen los vínculos rotos entre los miembros de la sociedad (Schinina 2004, p. 49). Autores como Reisner (2002) piensan que el teatro consigue restablecer vínculos porque:

- Es una salida de energía al emplear el cuerpo y la voz en un proceso creativo de transformación de las emociones, desordenadas por el trauma. También permite un tipo de memoria que transforma los impulsos destructivos generados por la violencia.
- Es un espacio seguro para explorar los sucesos traumáticos como una experiencia compartida, simbólica y comunitaria.
- Contribuye a la formación de memoria, permitiendo observar lo acontecido de manera continua y transformar el dolor.
- Es terapéutico, puesto que es un espacio para el testimonio y la transformación de experiencias que serían difíciles de compartir usando otros medios. (pp. 16-20)

Para tener mejores efectos al momento de lidiar con el trauma, es posible considerar la evolución del teatro en formas que, más que otorgar poder y representatividad al actor, dan al espectador la oportunidad de dirigir su propio poder –además de obtener conocimientos y expresar emociones– hacia el escenario. El «actor» se convertirá entonces en el facilitador de un proceso de descubrimiento de la realidad y ensayo de soluciones para problemas sociales (Boal, 2008, pp. 98-111).

2 En esta investigación he abordado la representación en teatro. Otras formas de representación (como la performance y la danza) pueden ser conducentes a los mismos efectos y son objeto de una investigación en curso.

El siguiente apartado muestra cómo el teatro funciona en situaciones de postviolencia o conflicto, y cómo las personas involucradas en la representación experimentan transformación. Observaremos la práctica del teatro por organizaciones internacionales, examinando algunas obras que tuvieron lugar en el Perú después del conflicto armado y consideraremos mi propia experiencia de transformación durante la investigación.

EL TEATRO EN ORGANIZACIONES INTERNACIONALES: COMPRENDIENDO LA PRÁCTICA

LA ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL DE MIGRACIONES (OIM)

En momentos de crisis, distintas organizaciones internacionales usan al teatro como parte de sus programas de atención psicosocial. Uno de los organismos que mejor ha sintetizado sus experiencias es la OIM.³ La OIM ha desarrollado herramientas que funcionan simultáneamente a nivel del individuo, la comunidad y la sociedad, promoviendo la sanación personal y social en campamentos de migrantes; comunidades de refugiados; población desplazada internamente; retornantes; y comunidades marginalizadas en poblaciones desgarradas por conflictos.

Para Schinina (2002), director de la Sección de Salud Mental Respuesta Psicosocial y

Comunicación Intercultural de la OIM, el teatro contribuye a:

- Encontrar una respuesta creativa y simbólica frente a la aflicción y la pérdida.
- La recreación de la vida social y los roles individuales ante circunstancias cambiantes.
- La creación de una nueva comunidad, para restaurar viejos rituales y crear nuevos.
- Integración de poblaciones locales y personas desplazadas.
- La reintegración de individuos tras su regreso al hogar. (72-74)

Esta actividad es dirigida por entrenadores especializados en construir vínculos interpersonales e interculturales. El trabajo de la OIM se dirige a todos los individuos del grupo objetivo y no solo a quienes tienen talento actoral.

Para Aboulhosn,⁴ el teatro social puede ser un catalizador que reduce el estrés entre individuos y las tensiones en –o entre– diversos grupos conviviendo en una comunidad o diversas comunidades conviviendo juntas. Esta es la experiencia de la OIM en diversas situaciones de crisis como la de los Balcanes, los desplazamientos internos tras el terremoto en Haití y los movimientos de población desde Siria hacia Turquía y otros países.

3 Cf. Schinina, G. 2017; Schinina, G., Babcock, E., Nadelman, R., Walsh, J. S., Willhoite, A., & Willman, A. 2016; Schinina, G., Aboul Hosn, M., Ataya, A., Dieuveut, K. & Salem, M., 2010; Schinina, 2004.

4 Aboulhosn, Mazen. Coordinador Humanitario (OIM) en Turquía. Entrevista realizada el 30/08/2017. En adelante las entrevistas incluyen el nombre de la persona y el año de la entrevista después de su primera mención.

Ahora bien, se debe considerar que las personas desplazadas no son un grupo homogéneo. En campamentos o poblaciones de acogida pueden existir miembros de distintos grupos étnicos, facciones enfrentadas y personas de distintos trasfondos y lenguajes. Aunque estén enfrentando problemas similares, los mecanismos que usan para sobrellevarlos pueden ser distintos. El desplazamiento y los medios limitados de las personas desplazadas generan circunstancias frustrantes que a menudo producen fricciones. En ese sentido, el teatro es tanto una actividad relajante como una vía para promover diálogo en un espacio seguro. Las personas pueden expresar sus sentimientos y su dolor, pero también sus esperanzas.

Durante y después del conflicto de los Balcanes, la OIM desarrolló proyectos de intervención psicosocial que consideraban abordar la memoria corporal de modo que las personas pudieran recuperar sus propias experiencias. Cartas, fotografías y otros materiales eran discutidos y luego representados a través de recreaciones físicas (Losi, 2002, p. 35). El proceso primero proveía a los participantes de algunas herramientas para relajarse y expresarse empleando sus voces y cuerpos como una creación grupal y la formación de vínculos de confianza para desarrollar acciones colectivas (Losi, 2002, p. 40).

A través de estas prácticas corporales es posible entender la simultaneidad de recuerdos

individuales y colectivos. Entender lo que les ocurrió como individuos y como colectividad contribuye al avance de su comunidad. El enfoque clave en las intervenciones post conflicto y contextos de crisis de IOM es la vinculación.

El teatro se basa en generar vínculos, establecer comunicación y crear un espacio seguro. La estrategia de la OIM busca principalmente construir vinculación. Es importante que las personas se sientan en armonía consigo mismas, sientan que son parte de familias y comunidades, que las comunidades se sientan integradas a otras comunidades; que las personas desplazadas y las poblaciones de acogida reconozcan los retos y posibilidades que tienen en común, y que grupos distintos o anteriormente enfrentados comprendan que, aunque hay dolor, también hay esperanza colectiva tras el término de un conflicto (Schinina 2004, p. 49; Aboulhosn, 2017). El teatro es un espacio para el cambio y la contribución a la paz.

EL COMITÉ INTERNACIONAL DE LA CRUZ ROJA (CICR)

Otras organizaciones internacionales usan al teatro dentro de sus programas como un medio efectivo para comunicar información. El siguiente ejemplo resalta la importancia de la presencia corporal para la comunicación y muestra que el teatro es capaz de promover integración aun cuando no sea su objetivo principal.

Entre 1980 y el 2000, el Estado peruano empleó minas antipersonales como elemento

disuasorio contra ataques en líneas eléctricas y otras infraestructuras públicas.⁵ Después del conflicto, la desactivación de las minas dependía de las autoridades, que también debían informar a la población del peligro. Sus esfuerzos no siempre tuvieron mucho éxito. Los años de la violencia habían generado temor y menoscabado la confianza que las personas tenían en las autoridades, quienes en la mayoría de los casos intentaban velar por su seguridad y el mantenimiento de los servicios básicos como la electricidad.

Entre los años 2003 y 2006, el CICR condujo en el área altoandina (principalmente en zonas periurbanas y rurales) un proyecto para generar consciencia de los peligros de los restos de las minas a través de títeres y teatro participativo. Volantes y explicaciones técnicas no funcionarían con la población rural. «En los Andes, para decir debes hablar, debes estar ahí» dice Martos (2017). La presencia corporal es importante para ser escuchado. Con el teatro el cuerpo puede ser empleado para entender a la gente sin voz o que no puede expresar claramente lo que está experimentando. A través del teatro y el juego fue más fácil mostrar situaciones peligrosas y comunicar la importancia de mantenerse alejado de las áreas minadas hasta que éstas quedasen despejadas. Los niños fueron muy receptivos y pudieron recrear

el mensaje en sus hogares y comunidades (Martos, 2017).

Aunque este fue un proyecto de sensibilización, ocurrió algo inesperado. El proyecto del CICR preparó a varios miembros de la policía como actores y facilitadores de actuación para asegurar un efecto multiplicador. Montar las obras requirió interacción y diálogo con las comunidades. Cuando la población vio las obras y descubrió que la policía estaba contribuyendo con su bienestar, se sintieron más cercanos y dispuestos a escucharlos. Así, un proyecto de sensibilización muy específico contribuyó a reducir las tensiones y construir confianza. El proyecto ayudó a recomponer vínculos sociales dañados durante los años del conflicto armado.

De esta forma, hemos visto cómo la OIM usaba el teatro para reducir angustias y tensiones dentro de y entre diferentes grupos de migrantes. También vimos como el CICR usó el teatro como una herramienta de comunicación en un contexto específico de postconflicto. En este proyecto en particular notamos que el restablecimiento de lazos de comunidad fue un subproducto de la acción, donde la noción de vinculación obtenida bien podría hallarse en el centro de los marcos de acción de la OIM. Esto concuerda con nuestra hipótesis de que el teatro es una herramienta que contribuye a la sanación de secuelas traumáticas, recomponiendo relaciones personales y sociales.

5 Martos, Dafne. Oficial de comunicaciones (CICR). Entrevista realizada el 22/08/2017.

TEATRO Y MEMORIA EN EL PERÚ

Esta sección reseñará la perspectiva y las prácticas del teatro en el Perú, a casi 20 años después del inicio del conflicto armado interno y el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000).

YUYACHKANI Y LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CVR)

La CVR estimó que unas 69 280 personas fueron asesinadas o desaparecidas durante el conflicto armado interno entre los años 1980 al 2000 (CVR, 2003, p. 54). La CVR dividió esos años en cinco períodos: cuatro etapas de niveles crecientes de violencia entre las Fuerzas Armadas y las organizaciones terroristas (1980-1992) y un período de declive de las acciones terroristas y el incremento de autoritarismo y corrupción (CVR, 2003, p. 60).

La Comisión consideró que, para poder reparar el tejido social, primero era necesario reconciliar al individuo consigo mismo y con la sociedad. La CVR tuvo la tarea de recuperar la memoria de un país (CVR, 2003, p. 85-92). Esto requería del reconocimiento de los hechos de violencia y su impacto sobre familias y personas (CVR, 2003, p. 76). Como en Argentina, donde los testimonios jugaron un rol importante en «cómo los eventos serían recordados», el objetivo sería alcanzar a las comunidades afectadas a través de las audiencias públicas (Stockwell, 2014, p. 104).

Esto no sería una tarea fácil. El difícil acceso a las comunidades de los Andes fue una de las

limitantes de la presencia estatal en el pasado, y hasta esa fecha seguía siendo un problema. También había diferencias culturales y lingüísticas a superar (A'nes, 2004, p. 398). Aunque la CVR apuntó a alcanzar a las poblaciones dirigiéndose a donde ellas habitaban, persistía la desconfianza en las autoridades y en la gente de la capital.⁶

La dinámica durante el conflicto armado colocaba a menudo a las personas entre las fuerzas del orden y los grupos subversivos. Dado que no es mi intención hacer un análisis de las complejas dinámicas del conflicto, basta decir que la alternación frecuente del control territorial entre las fuerzas del orden y los subversivos no siempre disminuía la vulnerabilidad de la población civil, que en general se exponía a recibir violencia por parte de quien tuviese el control del territorio, siendo objeto de sospechas de colaboración con los actores contrarios.

Lo aquí escrito es una expresión muy simplificada de los eventos ocurridos en muchos lugares del país donde el control territorial frecuentemente se alternaba y, a pesar de las diferencias, prevalecía una constante: hablar era peligroso. De este modo, el conflicto armado robó la voz de las personas. Asimismo, el conflicto contribuyó a un largo historial de fragmentación y falta de reconocimiento que comenzó desde la conquista española. Los

6 Es una percepción de cómo lo narran varios de los entrevistados.

procesos de independencia ofrecieron al país esperanzas que luego se convirtieron en una sucesión de promesas rotas durante el período republicano. En este ambiente de desconfianza, donde las palabras por sí solas no la podían superar, el teatro se convertiría en un aliado natural.⁷

Para Lerner,⁸ presidente de la CVR, el teatro tiene la capacidad de transformar el lenguaje de académicos, periodistas y científicos en algo que las personas pueden entender. Esto no es exclusivo del teatro. El arte puede alcanzar la conciencia de la gente, hacerlos reflexionar, involucrarla de tal modo que el espectador no es pasivo, sino más bien, es un participante del acto de recrear algo que le pertenece. El teatro penetra en el aspecto afectivo, alcanza al cognitivo y permite a las personas encontrar las palabras para hablar.

En el caso de las audiencias públicas de la CVR, estas se llevaron a cabo de forma abierta para demostrar que la memoria es una entidad colectiva, construida a partir de narrativas personales, a las que las personas deben contribuir. Entonces, lo que ocurrió no es solo algo que me ocurrió *a mí*, sino a *nosotros*. Las

audiencias públicas les permitieron a las personas recuperar sus voces, dejar de ser insignificantes para ser significantes.⁹ Escuchar y grabar lo dicho constituyó un acto simbólico de reparación: recordar lo que se había silenciado o no se había logrado proteger (Lerner, 2017).

Más allá del conflicto armado, los testimonios mostraron un problema de ciudadanía de larga data, la falta de integración o reconocimiento expresados a través del gesto de no ser protegidos o escuchados. Lerner (2017) recuerda a un hombre que terminaba su testimonio diciendo: «Agradezco que nos escuchen. Ahora rezo para que algún día nosotros también seamos ciudadanos». Las palabras de este hombre denotaban la autopercepción de su situación de excluido, de la fractura social que vivía el país.

Lerner (2017) recuerda que la CVR no eligió emplear al teatro. El teatro ya estaba allí. El grupo Yuyachkani se unió a la CVR con dos obras que precedían a las audiencias públicas: *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho*.¹⁰ Su trabajo de despertar conciencia y luchar pacíficamente contra la exclusión social y la violencia durante 40 años se convertiría ahora en un trabajo de memoria (Lambright, 2015, p. 90;

7 Casafranca, Augusto. Actor, miembro del grupo Yuyachkani, intérprete de la obra *Adiós Ayacucho*. Entrevista realizada el 12/08/2017.

8 Lerner, Salomón. Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003), presidente del Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entrevista realizada el 10/08/2017.

9 Para consultar los recursos sobre audiencias públicas de la CVR en el Perú se puede revisar la plataforma virtual del Centro de Documentación e Investigación del LUM. Véase: <http://lum.cultura.pe/cdi/palabrasclave/audiencias-p%C3%BAblicas>

10 Ver índice de obras al final del artículo.

Jaureguay, 2017).¹¹ El nombre en quechua del grupo Yuyachkani significa «estoy pensando, estoy recordando, soy tu pensamiento» (A'ness 2004, p. 401). Para Casafranca (2017), Yuyachkani es un diálogo sensible con una realidad nacional, es sentir al país desde un espacio artificial y crear un lenguaje que fomentaría la memoria y la reflexión. *Rosa Cuchillo* y *Adiós Ayacucho* poseen ciertos rasgos comunes para lograr esto.

Ambas obras están inspiradas en adaptaciones de eventos reales. *Adiós Ayacucho* cuenta la historia de Jesús Oropeza,¹² el líder de una asociación campesina que es secuestrado y asesinado por agentes estatales en 1984. *Rosa Cuchillo* se basa en la historia de Rosa Huanca, una mujer asesinada mientras buscaba a su hijo desaparecido. Los personajes reales son convertidos en personajes ficticios y, en cierto modo, abstractos. Rosa y Alfonso Cánepa (el nombre de Oropeza en la obra) son personas de los Andes y sus ropas expresan tradición andina como un medio para generar empatía con los personajes. En la experiencia de Yuyachkani, el uso del disfraz fue de suma importancia para alcanzar el corazón del público y permitirles hablar con su voz (Taylor, 2003, p. 199). El lugar dónde los eventos de

ambas obras inician es en Ayacucho, el departamento más afectado por el conflicto.

La importancia del cuerpo y de la muerte son resaltados en la obra *Rosa Cuchillo*. Al inicio de la obra nos encontramos con una mujer que sube al escenario después de caminar entre el público.¹³ Rosa se presenta y nos cuenta que ha estado buscando a su hijo por diversos lugares. En un momento dado llega a un remoto lugar donde cuerpos desmembrados han sido dispuestos. Descubrimos que el personaje nos ha estado relatando la historia de su propia muerte mientras buscaba a su hijo en un cementerio improvisado. La muerta ha estado hablando para revelar la verdad al público.

La muerte personifica la memoria personal y colectiva y el trauma (Lambright, 2015, p. 89), a menudo ésta expresa dolor y pérdida, o la interrupción del proceso de duelo (Lerner, 2017). Lambright piensa que en Latinoamérica las personas poseen un vínculo con la muerte porque los muertos se convierten en símbolos de lucha contra la opresión, y menciona al Che Guevara y Emiliano Zapata como ejemplos (2015, pp. 91-93). Sin embargo, ella podría estar pasando por alto la importancia del culto a los ancestros en las culturas precolombinas, donde los muertos eran, en muchos caos, momificados o representados para que la gente

11 Jaureguay, Claire. Encargada de programas culturales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social en 2014, 2016-2017. Entrevista realizada el 09/08/2017.

12 En la obra el nombre del personaje es Alfonso Cánepa, interpretado por Augusto Casafranca.

13 La obra *Rosa Cuchillo* viajó junto con la CVR y se presentó de manera previa a las audiencias. Durante este tiempo, el personaje Rosa caminaba por los espacios públicos de los lugares de las audiencias antes de ingresar al espacio de escenificación formal.

podiera hablar con ellos. Una apreciación de lugar y tiempo queda como trabajo pendiente.

Por su parte, *Adiós Ayacucho* comienza con un funeral donde los muertos están siendo velados. Las ropas representan al cuerpo puesto que los asesinos desmembraron y aún no se han encontrado todas las partes. El espíritu de Cánepa tiene la forma de un danzante tradicional, un *chacaruna*, para contarnos su historia y recuperar el resto de su cuerpo. *Chacaruna*, o «hombre-puente» en quechua, sirve como un enlace entre el mundo de los muertos y de los vivos, para que la muerte pueda contar su verdad. Él es un puente entre el mundo arquetípico (donde las criaturas viven en armonía respetando el sistema de reciprocidad de los Andes) y el mundo actual que está en desorden.

En el sistema andino, la memoria es parte de la reciprocidad. «Hoy te ayudo yo, mañana yo seré ayudado». Sin memoria, las personas olvidan sus deberes hacia los otros y estalla el caos. El rol del *chacaruna* fortalece los vínculos de la sociedad y nos recuerda la relación que hay entre las personas y las comunidades. El *chacaruna*, (nombre que recibe el danzante) también representa al actor sirviendo de puente entre la sociedad y su pasado, dando voz a los silenciados, recuperando la memoria (Casafranca, 2017; Lambright 2015, p. 106).

El ejercicio de la memoria es corporal. En el simbolismo de las obras, la misión de buscar cuerpos o partes de cuerpos es la misión de recuperar la memoria. En otro sentido, Yuyachkani

usa el cuerpo de sus actores como los medios principales de comunicación y a través de su presencia nos recuerda que «el cuerpo ha sido racializado, segregado, disciplinado, aprisionado, torturado, violado y desaparecido» (A'ness, 2004, p. 411). Yuyachkani usa un lenguaje que puede ser entendido por todos al poner un cuerpo frente al público, y con éste todas las historias y saberes que posee (Taylor, 2003, p. 193). Esto es especialmente importante en una cultura que se sustenta más en la tradición oral que el lenguaje escrito. Comunicarse conlleva a la necesidad de vincularse con un cuerpo. El teatro entonces podría generar una respuesta que el cine no puede (Casafranca, 2017).

En este proceso de encontrar al cuerpo o al muerto, los personajes nos llevan a una serie de problemas sociales transversales. Este es un tema común tanto en las obras como en las narraciones que las inspiran. El dolor y la pérdida individuales se inscriben dentro de una historia comunitaria general de sufrimiento y desempoderamiento. Estos dos elementos no pueden ser separados porque el trauma generalizado se marca en el individuo tanto como el trauma individual es parte de la colectividad.

Si contar nos ayuda a sanar, entonces toda la historia debe ser expuesta. Cánepa, en *Adiós Ayacucho*, nos lleva a la capital para hablarnos de los efectos de la conquista en el Perú, mientras se recrea una búsqueda de ciudadanía que culmina en la entrega de una carta al presidente de la República. En *Rosa Cuchillo*,

el personaje principal se une a otros muertos y espíritus para llevarnos por los reinos de la cosmovisión andina: *Ukhu Pacha*, *Hanan Pacha* y *Kai Pacha*.

Esta noción de proveer una macronarrativa que contextualiza lo personal, incluido constantemente dentro de lo colectivo, parece ser congruente con las prácticas de memoria descritas en secciones previas. También responde a la idea andina de tiempo y espacio:

- **Pacha** se traduce como reino, pero su significado es más cercano a «tiempo» y «espacio».
- **Ukhu Pacha** no es solo un «inframundo» donde habitan los muertos, es todo lo que hemos estado haciendo hasta el aquí y el ahora (*Kai Pacha*). Asimismo, se deduce que los muertos todavía están presentes y son capaces de hablarnos sobre lo que ha estado *siendo* desde el principio de los tiempos, y que el pasado se manifiesta continuamente en lo que somos y lo que estamos haciendo ahora.
- **Hanan Pacha** (comúnmente descrito como el cielo, o el mundo de arriba) es lo que todavía no somos o lo que no hemos alcanzado, y también lo que es necesario que hagamos para poder alcanzarlo. (Casafranca 2017)

Al hacer memoria, Yuyachkani apunta a mostrar la relación entre los tres aspectos de tiempo y espacio. Si no hay conciencia de lo que pasó, ¿cómo podemos entender nuestro

presente y construir nuestro futuro? (Lerner, 2017).

EL TEATRO DESPUÉS DE LA CVR

Quince años han pasado desde la publicación del informe final de la CVR. Yuyachkani continúa haciendo memoria, luchando contra la enfermedad del olvido y enlazando pasado, presente y futuro. Por ejemplo, durante la investigación que llevó a la redacción de este artículo en el 2017, el grupo estaba trabajando en el proyecto *Discurso de promoción*, que reflexiona sobre la noción de ciudadanía en el Perú.

Una parte importante del trabajo de Yuyachkani es la generación de esta memoria en audiencias urbanas. Otras iniciativas de teatro y artes performáticas mantienen la tradición de la memoria corporal para hablar con un país que sigue estando fragmentado (Taylor, 2003, p. 196). Aún ahora, como se vio en la sección acerca del trauma, hay sectores de la sociedad que todavía niegan la existencia del conflicto armado.

Otra obra reciente digna de mención es *Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé* dirigida por Sebastian Rubio y Claudia Tangoa.¹⁴ El proyecto que se ubica entre el teatro y la performance reúne a cinco jóvenes que comparten sus recuerdos creciendo durante el conflicto armado interno. Éstas son personas reales, entre los que se encuentran familiares

¹⁴ Ver índice de obras al final de este artículo.

de víctimas y perpetradores de los crímenes. A pesar del hecho de que algunos de ellos habían estudiado actuación, al momento de estrenarse la obra ninguno era un actor o actriz experimentados. La obra se construye alrededor del trabajo colaborativo de contar sus experiencias y luego reproducirlas en público. En un ejercicio de catarsis, ellos canalizan sus diversas narrativas y contranarrativas.

Los personajes que participan son los siguientes:

- Lettor Acosta (estudiante de leyes, trabajador independiente de la industria de la moda) es hijo de Héctor Serafín Acosta Ramírez, un director técnico de la División de Comunicaciones del Ejército del Perú. Héctor Acosta fue miembro de una unidad antiterrorista acusada de perpetrar crímenes de lesa humanidad.
- Amanda Hume (actriz) es la hija de un periodista y fundador de un canal de televisión, que no censuró a la oposición del gobierno y transmitió protestas y otra información importante en una serie de videos que fueron instrumentales en la caída del régimen de Alberto Fujimori y la ejecución de procesos judiciales contra la corrupción.
- Manolo Jaime (artista performático y fundador de compañías performáticas) es el hijo de Matilde Pinchi Pinchi, la confidente de Vladimiro Montesinos, el director en las sombras y verdadero poder detrás del Servicio Nacional de Inteligencia. Esta es

la organización que perpetró crímenes para mantenerse en el poder y a Alberto Fujimori en la Presidencia del Perú. Cuando Pinchi Pinchi descubrió que Montesinos estaba planeando deshacerse de ella, decidió exponer una serie de videos mostrando a personajes de alto perfil recibiendo sobornos en efectivo de manos de Vladimiro Montesinos.

- Sebastián Koury (guitarrista de rock) es hijo de un excongresista que apareció en el primer video recibiendo dinero de Montesinos para asegurar su lealtad.
- Carolina Oyague (científica ambiental y forense) es pariente de Dora Oyague, una estudiante universitaria que fue secuestrada, torturada y asesinada por agentes del Estado en un caso de gran impacto mediático (masacre de la Cantuta). Carolina vivía con Dora al momento de su desaparición. Ella representa a quienes sufrieron violaciones a sus derechos humanos por parte del Estado en el periodo 1990-2000.

Sus testimonios son narrados a través de fotografías, video, música y testimonio. Éstos se intercalan con recreaciones de los eventos de horror que destacaron durante este período. La obra provee de manera interesante una visión distinta de las complicadas relaciones que se dieron durante este período de tiempo. Los hijos no son responsables por los actos de sus padres, pero también se ven afectados. El conflicto marca a toda la ciudadanía, las familias de las víctimas y los entornos de los

perpetradores ven sus vidas afectadas de diversa manera. Hay tal vez narrativas y contranarrativas posibles. La manera de entender el conflicto desde diversas partes de la sociedad varía, pero hay comunidad en la afectación.

De otro lado, *La hija de Marcial* muestra la complejidad de la vida después del conflicto. Trata de una mujer, Juana de 21 años, que se entera del reciente descubrimiento del cadáver de su padre, desaparecido hace mucho, mientras se reconstruía la escuela de su pueblo natal. Ella nunca lo conoció, pero le ha prometido a su madre que le dará un entierro digno. Durante el proceso de recuperación del cuerpo, Juana se enfrenta al dolor personal y encuentra ciertas complicaciones. Su padre fue miembro de la organización terrorista y la gente del pueblo se opone al entierro por lo que ella debe custodiar el cuerpo durante la noche hasta que el procedimiento se complete.

Posteriormente, dos obras fueron también presentadas en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM): *Manta y Vilca: Memoria Escénica* y *La Cautiva*.¹⁵ Ambas nos recuerdan acerca de la violencia sexual durante el proceso de violencia, especialmente contra las mujeres.

Manta y Vilca del Grupo Trenzar está inspirada en testimonios reales. Dos hermanas de 14 y 16 años viven en tiempos de la violencia política. En 1984, el ejército establece una base

militar en su pueblo serrano de Huancavelica y altera la vida de la comunidad, invadiendo sus casas y sus cuerpos. Se trata de una historia brutal de niñez y sueños interrumpidos. Es un recordatorio de la vulnerabilidad de las personas y la falta de atención a la justicia.

La CVR reportó la ocurrencia reiterada de violencia contra la mujer en Manta y Vilca entre 1985 y 1995. Tras muchas apelaciones a policía y la justicia, fue recién en el 2015 que la Fiscalía de la Nación interpuso denuncias contra 14 miembros del ejército por violación contra 14 de las 24 víctimas reportadas. Hasta la fecha las víctimas todavía esperan que se haga justicia. La obra es un medio de protesta contra la lentitud de la justicia y el clamor de derechos civiles.¹⁶

A su vez, *La Cautiva* dirigida por Luis Alberto León y Chela De Ferrari regresa a la temática del cuerpo. Es un relato brutal sobre un grupo de soldados que va a celebrar la retoma del control sobre un pueblo, violando el cadáver de una chica de 14 años. El cadáver se levanta para contar su historia. Fue asesinada junto a sus padres, miembros de una organización terrorista. Un asistente forense se encuentra con ella ayudando a limpiar su cuerpo. El forense se apiada de la muchacha y disfraza la tragedia cercana como una celebración de mayoría de edad, una fiesta de quince años.

15 Ver índice de obras al final de este artículo.

16 Tavera, Micaela. Feminista, activista, *performer*, bailarina y miembro de Red Collera (derechos sexuales y reproductivos). Desempeña un papel en la obra *Manta y Vilca*. Entrevista realizada el 17/08/2017.

Al año 2012, el Registro Único de Víctimas (RUV) registraba a un total de 176 359 personas inscritas (102 521 individuos y 73 838 familias) y de las cuales figuraban 2 591 víctimas de violencia sexual registradas (2 548 mujeres y 43 hombres) y contrasta con la información actual que ofrece hoy el RUV. Aunque es demasiado pronto para ver los efectos de las políticas públicas que han sido puestas en marcha, 20 años es un tiempo demasiado largo para esperar justicia (Henríquez, 2014, p. 8).¹⁷

En una sociedad aún dividida, queda mucho por hacer para alcanzar justicia y reparaciones. Un paso en esa dirección es la construcción continua de memoria basada en narraciones individuales. El teatro juega un rol importante en la puesta de manifiesto de las voces silenciadas. Aunque también el teatro peruano se expresa en la cosmovisión andina y comparte con todos los demás teatros la noción de reconstruir el sentido de vinculación entre las personas.

HACIENDO MEMORIA PERSONAL A TRAVÉS DEL TEATRO DE LA TRANSFORMACIÓN

En esta sección, reseñaré mi experiencia personal en la Academia del Teatro de la Transformación a fin de mostrar cómo el teatro

contribuyó a la restauración de la memoria a través de sus técnicas de personificación.

Desde el 2016, un número de iniciativas tuvieron lugar en el Perú para fomentar performances y memoria. En particular, la consolidación de actividades en el Lugar de la Memoria, Tolerancia e Inclusión Social (LUM) y el curso *Teatro y Memoria*. Puesto que no había vivido el Perú desde el año 2010, la sincronía entre estos eventos y mis estudios pueden haber sido una señal de que suficiente tiempo había pasado para que los eventos madurasen en la conciencia individual y colectiva. El hecho de que las actividades del Lugar de la Memoria fueran cuestionadas es también un signo de que en el Perú todavía hay un trabajo pendiente de comprensión del pasado.

En vez de examinar mi memoria a través del diálogo con una comunidad de personas que buscan entender lo que les sucedió –tal como sigue dándose en espacios como el LUM–, yo tuve que comprender mi historia por mis propios medios y fuera de mi país. Mi investigación se habría enfocado más en teorizar sobre el tema de la personificación,¹⁸ si no hubiese tenido la oportunidad de unirme a la Academia del Teatro de la Transformación.¹⁹ Mi investigación se hubiera enfocado en la representación solamente sin considerar la capacidad transformadora de la misma y no hubiera tenido un

17 La información consignada proviene del artículo de Henríquez (2014). Recomiendo al lector visitar la página web del RUV y el Consejo de Reparaciones a modo de ver el estado actual de la información: <http://www.ruv.gob.pe/registro.html>

18 Es decir, en hacer como si uno fuese alguien más.

19 Para mayor información véase: <http://theatreoftransformation.org>

componente vivencial ni hubiese reconocido el efecto transformador en quienes representan o interpretan algún rol en el escenario.

Mi primer encuentro con la Teatro de la Transformación ocurrió en el 2014, cuándo gestionaba un programa para personas desplazadas por el conflicto de Siria. Fue en ese entonces que conocí a Rama Mani y fui conmovido por su presentación. Ella canalizaba las voces de las que estaban enfrentando retos para convertirse en agentes de transformación. Esta técnica de personificar a un verdadero agente de cambio, a través de una observación e interpretación indirectas, es el catalizador del proceso de cuatro pasos del Teatro de la Transformación:²⁰

- Presenciar la realidad: ver lo que pasa en nuestra vida y en el mundo promueve una sensación de humanidad en el actor y el público.
- Despertar las posibilidades: representar testimonios induce a comprender que el cambio es posible a pesar de los retos.
- Visualizar el cambio: enfocarse en la estrategia para lograr cambiar el mundo.
- Representar la transformación: comenzar la transformación creando comunidades de apoyo y espacios donde las visiones se realicen.

En marzo del 2017, me uní a la coordinación del proyecto *Enacting Global Transformation* (Representando Transformación Global) del Teatro de la Transformación, una iniciativa conjunta del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Oxford. Allí estuve en una posición privilegiada para presenciar la aplicación de su metodología. La Academia del Teatro de la Transformación es una red global. Apunta al público en general, pero se mueve comúnmente entre la academia, actores políticos, países y organizaciones internacionales.

Yo participé en un curso de inducción para *catalizadores del cambio* en la Casa de la Humanidad (Francia) y luego en múltiples performances entre abril y mayo del 2017. Los miembros del Teatro de la Transformación están vinculados en su mayoría con el trabajo humanitario y con los derechos humanos. Hay también emprendedores y académicos. Durante el curso fuimos incentivados a encontrar una historia de cambio. Mis compañeros pudieron fácilmente encontrar una historia y dar voz a su representante: una abuela que pudo dar educación a sus hijos, un sobreviviente de tortura africano que motivó a otros a luchar por sus derechos, una mujer que entró a la política para ayudar a niños afganos a hacer realidad sus sueños. Yo solo pude reproducir movimientos silenciosos. Me sentí extraño. En los años que trabajé para organismos humanitarios internacionales conocí a muchos héroes y heroínas, tendría que haber podido tomar una historia, pero solo había silencio.

20 Para mayor información sobre la metodología del Teatro de la Transformación véase: https://www.politics.ox.ac.uk/materials/PDF_Methodology_Origins_Development_Sources_and_4_Step_Process_.pdf

Trabajando sobre el tema de la «pérdida» en la obra *Noh Matsukaze*, y leyendo sobre el impacto de la violencia en las personas (Brisson, 2002), comprendí que el silencio estaba señalándome algo: como una cicatriz entumecida, habían heridas aún por sanar debajo de la superficie. Puede que solo hubiese tomado el primer paso del Teatro de la Transformación (Presenciar la realidad), pero era una buena percepción sobre cómo la actuación penetra en la memoria corporal. Es a partir del estado actual del cuerpo que uno reconoce su historia, pues el estado actual del cuerpo expresado en testimonios es una manera de reconocer la propia historia (Rowe, 2005).

«Todos estuvimos enfermos» menciona Jaurégui (2017) durante la entrevista que le hice en 2017. El conflicto armado en el Perú nos afectó de diversas maneras. Hubo una normalización de la violencia, el miedo se convirtió en patrones de movimiento disfrazados por comentarios reconfortantes como «todo está bien». La amenaza o posibilidad de que dejasen bombas en las puertas de nuestros colegios y vecindarios ciertamente no se compara con los asesinatos y desapariciones que sufrieron las víctimas directas, pero aun así son relevantes. Puesto que duele, hacemos silencio. Es difícil reconocer que nosotros también fuimos víctimas o que nos afecta nuestra complicidad o incapacidad de cambiar el mundo en el que vivimos. Es por eso que el país continúa sufriendo la enfermedad del olvido (Casafranca, 2017) y por eso que necesitamos

una «medicina» como el teatro y los memoriales para recordar.

Con esto en mente, diseñé y representé una performance con motivo del décimo aniversario del Grupo de Investigación de Justicia Transicional de Oxford. Esta performance fue un reflejo del silencio y la pérdida, seguido de un discurso explicativo de las políticas del teatro y mi testimonio personal que expresa cómo la sociedad peruana fue transformada por el conflicto. Yo no perdí a nadie a manos del terrorismo ni de los agentes estatales pero la vida de mi familia se vio indudablemente perturbada.

Mi padre era miembro de las fuerzas policiales y la mayor parte de mi niñez y juventud estuvieron marcadas por su ausencia y su subsiguiente enfermedad. En el hospital escuché muchas historias así: «las personas van a la guerra y regresan enfermas». Recuerdo que había toda un ala en el Hospital de la Policía con gente sufriendo toda clase de aflicciones, no eran heridas, pero parecían ser huellas de la guerra.

Es poco lo que sé del trabajo de mi padre, pues generalmente no hablaba de ello. Sí compartía conmigo, en cambio, las conclusiones morales que extraía de su quehacer, entender qué era lo correcto o lo justo. Hacer lo justo era un tema recurrente, aunque no supiera yo muy bien a qué se refería. «Hacer lo que se puede» era algo que mencionaba. Puedo comprenderlo porque yo mismo no puedo mencionar muchas de las

cosas relacionadas con mi vida laboral. A partir de conversaciones de personas que interactuaron con mi padre, puedo inferir que él trató de defender a la gente bajo su jurisdicción de los grupos que cometían actos de terror y de los abusos que cometían algunos agentes estatales –que son desafortunadamente muy comunes en estos conflictos.²¹

Años atrás, un par de antiguos agentes estatales se habían quejado conmigo de que mi padre no dejaba que los abusos de una tropa estresada pasaran libres de repercusiones y que él no pensaba en la tropa. También comentaron que no era lo suficientemente valiente para hacer «lo que era necesario» (pues en su visión lo que era necesario –a mi parecer– implicaba quebrar leyes humanitarias internacionales). La mayoría de gente, sin embargo, se refería a él como «un buen jefe» o «un buen hombre», especialmente aquellos cuyas vidas salvó en combate o los civiles a los que ayudó. Todo esto por supuesto tiene mucho de conjetura y la realidad podría ser lo inverso. La historia de mi familia está velada; yo solo tengo una visión parcial. Esta es la situación de miles de personas.

He presentado mi historia personal como ejemplo de que reestructurar relaciones en diversos niveles mientras se conectan con la

memoria corporal o emocional es la esencia de una estrategia para recuperar la memoria y sanar heridas infringidas por la violencia. Este ejemplo es paralelo a las prácticas de organizaciones internacionales y a los ejemplos de teatro en el Perú.

CONCLUSIONES

El trauma y el dolor infligidos por la violencia causan una destrucción de los vínculos personales y societales. Esta irrupción solo puede sanarse reestableciendo los vínculos rotos y restaurando la sensación de vinculación entre personas. En las sociedades que experimentan violencia, esto representa un esfuerzo de memoria colectiva que reconoce las narrativas individuales. Una de las estrategias conducentes a esto puede ser el teatro, pues este contribuye a sanar las sociedades afectadas por conflictos o crisis, apoyándose en la presencia física y la empatía. El teatro comunica, genera diálogo y memoria, restaura el lenguaje y la capacidad de expresarnos y vincularnos.

En el Perú, la práctica del teatro y de otras formas de arte performativo conducentes a hacer memoria se han vuelto parte de los mecanismos de la sociedad civil para lograr justicia. En este sentido, es importante que las políticas públicas nacionales y locales consideren mantener espacios donde estas actividades puedan llevarse a cabo, incluyendo la provisión de medios para su desarrollo y promoción.

21 Una de las áreas de posible investigación son las memorias de agentes estatales. Esto incluye a los agentes y a sus familias para ver cómo fueron afectadas por el conflicto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A'nnes, F.

(2004). Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance, and the Postwar Reconstruction of Peru. *Theatre Journal*, 56(3), 395-414.

Boal, A.

(2008). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto.

Brison, S.

(2002). *Aftermath: Violence and the Remaking of the Self*. Princeton: Princeton University Press.

CVR (Comisión de la Verdad y la Reconciliación)

(2003). *Informe final*. Lima: CVR.

Centro Internacional para la Justicia Transicional

(2009). *¿Qué es la justicia transicional?* Recuperado de: <https://www.ictj.org/sites/default/files/ICTJ-Global-Transitional-Justice-2009-Spanish.pdf>

Henríquez, N.

(2014). Vida cotidiana en tiempos de guerra y de reparaciones en el Perú. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 6(11), 1-13.

Lambright, A.

(2015). *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity, and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*. Liverpool: Liverpool University Press.

Losi, M.

(2002). The Exiled Body: A Training Project for Psychosocial Intervention Using the Instruments of Theatre and the Arts. *IOM Psychosocial Notebook*, 3, 31-66.

Mani, R.

(2011). Women, Art and Post-Conflict Justice. *International Criminal Law Review Journal*, 11, 543-560.

Reisner, S.

(2002). Staging the Unspeakable: A Report on the Collaboration Between Theater Arts Against Political Violence, the Associazione Culturale Altrimenti, and 40 Counsellors in Training in Pristina, Kosovo. *IOM Psychosocial Notebook*, 3, 9-30.

Rowe, C.

(2013). *The politics of protest and US foreign policy: performative construction of the war on terror*. Oxford: Routledge.

Schininà, G.

(2002). Arts and the Theatre: A Circle of Barbers and Encounters - A Training Module on Community Needs. *IOM Psychosocial Notebook*, 3, 67-104.

(2004). Social Theatre and Artistic Interventions in War-Torn Countries. En Dente, C. y Soncini, S (Eds.). *Conflict Zones: Actions, Languages, Mediations*. (49-65). Pisa: ETS.

(2017). Objectification and abjection of migrants: reflections to help guide psychosocial workers. *Intervention*, 15(2), 100- 105.

Schininà, G., Babcock, E., Nadelman, R., Walsh, J. S., Willhoite, A., & Willman, A.

(2016). The integration of livelihood support and mental health and psychosocial wellbeing for populations who have been subject to severe stressors. *Intervention*, 14(3), 211-222.

Schininà, G., Hosn, M. A., Ataya, A., Dieuveut, K. & Salem, M.

(2010). Psychosocial response to the Haiti earthquake: the experiences of IOM. *Intervention*, 8(2), 158-164.

Taylor, D.

(2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Stockwell, J.

(2014). *Reframing the Transitional Justice Paradigm: Women's Affective Memories in Post-Dictatorial Argentina*. New York: Springer.

ÍNDICE DE OBRAS

Correa, A. & Rubio M.

Rosa Cuchillo [Adaptado de la novela de Oscar Colchado Lucio]. Resumen de la obra disponible en: Lambright, A. (2015) *Andean Truths: Transitional Justice, Ethnicity and Cultural Production in Post-Shining Path Peru*, Liverpool: Liverpool University Press.

Gálvez, H. & Gutierrez, M.

La hija de Marcial. Mayor información en: <https://www.goethe.de/resources/files/pdf131/folleto-final11.pdf> y en <http://eloficiocritico.blogspot.co.uk/2017/08/estreno-la-hija-de-marcial.html>

Grupo Trenzar

Manta y Vilca: Memoria Escénica. Mayor información en: <http://lum.cultura.pe/actividades/el-caso-manta-y-vilca-en-memoria-escénica>

León, L. A. & De Ferrari, C.

La Cautiva. Mayor información en: [http://lum.cultura.pe/actividades/vuelve-escena-\"la-cautiva\"-en-el-lum](http://lum.cultura.pe/actividades/vuelve-escena-\)

Rubio, M. & Casafranca, A.

Adiós Ayacucho [Adaptado de un relato de Julio Ortega]. Mayor información en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/hidvl-additional-performances/item/75-yuyachkani-adios-ayacucho>

Rubio, S. & Tangoa, C.

Proyecto 1980/2000: El tiempo que heredé. Guión y comentarios publicados en *Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, 29(58), 145-174.

NORMALIZACIÓN Y VIGENCIA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: UNA LECTURA CRÍTICA AL DISCURSO DE LOS PERSONAJES MILITARES DE ALONSO CUETO

*Normalization and validity of gender violence: a critical reading
of the discourse of military characters of Alonso Cueto*

DAVID NAVARRETE CORVERA

RESUMEN

Este ensayo analiza el discurso de los personajes militares de Alonso Cueto en las novelas *La hora azul*, *La pasajera* y *La viajera del viento*; a partir del estudio de las categorías de normalización, domesticación y gine sacra. El empleo de estas permitirá diseñar una metodología cualitativa e interpretativa que logre: 1) relacionar la obra de Cueto con documentos proporcionados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2) evidenciar cómo la violencia de género fue normalizada durante el conflicto armado interno y 3) señalar que las razones normativas-originarias de violencia se han institucionalizado a partir de su uso doméstico.

Palabras clave: normalización / domesticación / violencia de género / gine sacra.

ABSTRACT

This essay analyzes the discourse of the military characters of Alonso Cueto in the novels, La hora azul, La pasajera and La viajera del viento from the study of the categories of normalization, domestication and gine sacra. The use of these categories in the analysis will allow the designing of a qualitative and interpretative methodology that achieves: 1) relating Cueto's work with documents provided by the Commission of Truth and Reconciliation, 2) to evidence how gender violence was normalized during the internal armed conflict and 3) To point out that the normative-original reasons for violence have become institutionalized from its domestic use.

Keywords: normalization / domestication / gender violence / gine sacra.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo de investigación pretende, a partir del análisis crítico del discurso de los personajes militares de Alonso Cueto, evidenciar cómo la violencia de género fue normalizada durante la época del conflicto armado interno. Asimismo, intenta demostrar que las razones originarias de este proceso normativo de violencia siguen vigentes; es más, son las que justamente usan el machismo en la actualidad como justificación. También busca relacionar la creación literaria de Cueto con los archivos proporcionados por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Como parte de la delimitación del trabajo se han seleccionado tres novelas: *La hora azul*, *La pasajera* y *La viajera del viento*. Estas tratan sobre los años de la violencia política en el Perú y la crítica las ha denominado «Trilogía de la redención».

Para nuestro propósito, se hizo la selección minuciosa y sistemática de los fragmentos en los que solo aparecen los discursos de los miembros de las Fuerzas Armadas (FF.AA.). Cabe señalar que los personajes militares creados por Cueto en las tres obras son en su totalidad hombres. Cada novela posee en su estructura dos líneas de tiempo. La primera hace alusión al periodo en que se desarrolló el conflicto armado interno; mientras que la segunda se muestra como el presente. Los personajes en su condición de militares están en la primera línea temporal; en la segunda son ya exmilitares y se dedican a recordar sus acciones

como miembros del ejército. En este sentido, se ha considerado designar como personaje militar a todos aquellos que, aunque ya no lo sean, en algún momento del relato lo fueron; el cumplimiento de esta condición hace que su discurso sea clasificable como militar.

La metodología usada en esta investigación es de naturaleza cualitativa y cumple con el enfoque interpretativo. Este propone una comprensión de la acción humana a través del análisis de los porqués; hace énfasis en las descripciones de elementos subjetivos u objetivos que impulsan a las personas a hacer algo que es asumido como un elemento semiótico. Para lograr esto, se ahondará en el estudio de las categorías de normalización, domesticación y gine sacra. La definición de estas no se hará desligándolas del análisis de las novelas, sino que justamente el contraste entre ambos elementos permitirá tener una herramienta lingüística apropiada para realizar el análisis del discurso de acuerdo a las características establecidas.

La importancia de este trabajo se justifica en dos aspectos. El primero hace referencia a un criterio de justicia, pues señala la culpabilidad de un grupo social sin dejar de lado la culpa de otro. Es bien conocida la responsabilidad de grupos terroristas como Sendero Luminoso y el MRTA (la misma CVR señala que estos fueron los principales causantes del mayor número de muertes); sin embargo, los actos de violación por parte de integrantes del ejército peruano,

antes de la conformación de la CVR, habían pasado desapercibidos.

Sobre esto, Macher (2018) señala que las voces de mujeres en espacios públicos y democráticos permitieron modificar la historia oficial del conflicto armado interno. Estos espacios propiciados por la CVR garantizaron la equidad de género y revelaron una verdad oculta hasta esos momentos: la responsabilidad de las fuerzas de seguridad en las violaciones de derechos humanos y la injusta acusación de ser terrorista a las víctimas que reclamaban. Estos testimonios acusaron a los militares no solo de pérdidas materiales, también de cometer violaciones sexuales a mujeres y niñas. Siguiendo a Macher (2018), «el funcionamiento de la CVR cambió una situación en la que se negaba las violaciones de derechos humanos por parte del Estado» (p. 69). Asimismo, permitió que los testimonios, en espacios democráticos, sean de interés público; sin embargo, «concluida su labor, este espacio de participación fue cerrado y se silenciaron nuevamente las voces de los sin voz» (p. 105).

Las investigaciones en torno a la violencia de género por parte de las FF.AA. han permitido, además, repensar cuáles son los futuros esfuerzos para que en distintos escenarios de la sociedad no se guarde silencio acerca de lo que pasó. Henríquez (2018) resalta la realización de esfuerzos sistemáticos y rigurosos sobre la violencia sexual a partir del informe de la CVR, lo cual ha contribuido a que las víctimas

rompan su silencio y la sociedad asuma su responsabilidad; «es comprensible que las personas guarden silencio cuando se trata de violencia sexual, lo que no es comprensible es la complicidad y el silencio institucional» (2018, p. 39). La presente investigación visibiliza los actos de violencia de género por parte de los militares y con esto los denuncia.

El informe de la CVR permitió que muchas víctimas tengan la posibilidad de mostrar su tragedia en la esfera pública. No solo expusieron su sufrimiento, además, presentaron sus demandas, las cuales no se limitaron a lo económico; también pidieron justicia, educación y apoyo psicológico. En palabras de Saona (2017), «los testimonios de la CVR garantizaron el acceso a la plena ciudadanía a miles de individuos que hasta ese momento habían sido ignorados por el Estado» (p. 13).

En este sentido, el informe ofrecido por la CVR constituye un hito que marca un referente de memoria sobre la violencia política. El esfuerzo de esta comisión; sin embargo, no fue del todo significativo en la medida en que la sociedad, empezando por el Estado, no ha contribuido en la realización de sus recomendaciones.¹ Por ejemplo, hoy existen testimonios y reclamos

1 Vich (2015) señala que la verdad sigue incompleta: De los 15 mil desaparecidos solo alrededor de mil doscientos han sido identificados y todavía existen más de 4600 fosas clandestinas por investigar. Al mismo tiempo, las judicializaciones se encuentran estancadas, pues de las 1700 denuncias que se han hecho, más de la mitad han sido vergonzosamente archivadas. (p. 294)

dejados por la CVR que no han sido atendidos; «hay miles de testimonios en el acervo documental que dejó la CVR que esperan ser conocidos y difundidos. Es una tarea pendiente» (Macher, 2018, p. 105).

No obstante, dadas sus limitaciones, «el balance no está mal y hay cosas que se tendrán que resolver a largo plazo» (Degregori, 2015, p. 68). Esto ya se viene haciendo. En la actualidad existen la Ley de Búsqueda de Personas Desaparecidas (2016) y el Decreto Legislativo sobre Banco Genético (2018), por ejemplo. Mención aparte merecen el trabajo del Consejo de Reparaciones (CR) que incluye a 4 684 personas que han sufrido violencia sexual en el Registro Único de Víctimas (RUV).²

De acuerdo a este principio, se hace significativa la contribución de la narrativa de Alonso Cueto, pues aborda las consecuencias vividas por las víctimas en términos de posconflicto; específicamente, los actos de violación sufridos por muchas mujeres. Cueto incorpora esta temática con *La hora azul*, luego sigue esta perspectiva con *La pasajera* y *La viajera del viento*. Al respecto, Vich (2017) sostiene que:

El tema de la violación es central en esta novela: ella se presenta fundamentalmente como una «estrategia de guerra», vale decir, como una práctica generalizada que

es un buen ejemplo para entender las interacciones entre el Estado y la población durante el conflicto armado. En efecto, al hacerse visible el tema de las violaciones, *La hora azul* asume la necesidad de narrar el lado más oscuro de la violencia política, no el de las acciones de Sendero Luminoso (que fundamentalmente conocíamos) sino el de las Fuerzas Armadas (que desconocíamos en su mayoría). (p. 230).

Como se mencionó, la CVR y diferentes manifestaciones académicas y culturales han elaborado una narrativa de denuncia y reivindicación; sin embargo, a pesar de la exposición pública, aún muchas mujeres esperan justicia. Fowks (2018) en su columna de *El País* menciona que el Perú, en febrero de 2018, condenó por primera vez a militares por violaciones sexuales cometidas en los años de conflicto armado interno. Sin embargo, esto es simbólico, pues el Estado ha registrado más de 4 900 mujeres víctimas de ese delito entre 1980 y 2000:

En el 2003, la CVR identificó 534 casos de mujeres violadas en el período de la violencia y, hasta el año pasado (2017), el Registro Único de Víctimas de la Violencia tenía empadronadas a 4 910 mujeres con derecho a una reparación. (Fowks, 2018, p. 1)

El segundo principio que justifica este trabajo parte del hecho de establecer una relación entre la violencia durante la época del conflicto

2 Para mayor información, véase <http://www.ruv.gob.pe/CifrasRUV.pdf>

armado interno y la actual, al mostrar que los argumentos para normalizar la violencia en aquellos años son casi los mismos a los que se usan ahora. En términos de memoria, el establecimiento de esta relación será significativa siempre y cuando no se conciba al pasado violento como una herida que es necesario reabrir –conscientes del dolor que esto traería– solo con el fin de encontrar, tarde o temprano, una cura individual y colectiva que llevaría a la ilusión de un país reconciliado. Se cree pertinente proponer una perspectiva de la memoria en la que no se dé un consenso permanente, sino que esté en constante revisión y cuestionamiento; una reflexión crítica capaz de evidenciar las contradicciones de un sistema capitalista cruel con quienes están inmersos en él.

Sobre esto, Denegri y Hibbett (2017) señalan que:

La imagen central que se maneja en el discurso del «buen recordar» es la de la herida abierta por un episodio violento y traumático, que debe ser atendida para que cierre y cicatrice, de tal manera que el individuo o la sociedad, puedan volver a enrumbar por un camino armonioso y productivo ... Nosotras apostamos por una memoria que no llena vacíos porque sospecha que la omisión constituye precisamente el síntoma que hay que saber escuchar, que la omisión abre posibilidades borradas por el sentido común del gran relato . . . Una memoria que recuerde no un pasado dejado atrás sino un pasado que

habitamos ahora y en el que, sin la certeza de una verdad ilustrada, debemos trabajar atentos a la infinidad de matices con los que la catástrofe de la historia se hace presentes. (p 27-31)

Siguiendo esta línea, son muy valiosos los estudios sobre los actos de violencia de género cometidos por las FFAA. Estos permiten visibilizar la violencia para que la herida no cierre ni tampoco se reabra, sino que quede ahí, expuesta como aquel símbolo que vincula al pasado con el presente. Trabajos como el de La Serna (2013), Boesten (2017) y Silva Santisteban (2017) han permitido profundizar y acentuar el sentido de memoria desarrollados en esta investigación.

En el trabajo de Crisóstomo (2018), por ejemplo, se analizan los testimonios de las presidentas de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) dados a la CVR. La autora cuestiona la construcción de estereotipos de mujeres víctimas, heroínas o terroristas. Estas mujeres quechuas vivieron directamente el conflicto armado interno y en sus narraciones lo evidencian; muestran, sobre todo, la muerte de sus familiares, el abandono del Estado y el sufrimiento por su condición de mujer. Se hace necesaria la mención a la violencia de género durante el periodo de violencia política porque luego se vinculará este proceso con el que se vive ahora y se determinará que, al margen de las diferentes condiciones sociales e históricas,

hoy se presenta el mismo tipo de violencia y se usa el mismo discurso machista como justificación.

Finalmente, la estructura de este trabajo es convencional. En ese sentido, se definirá cada una de las categorías indicadas conjuntamente con el análisis de los fragmentos elegidos, es decir, cada una de estas nociones serán explicadas y su ejemplificación se hará con el discurso de los personajes militares creados por Cueto. Luego del proceso de análisis, se anotarán las conclusiones y se consignarán las referencias necesarias.

NORMALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO Y LA DOMESTICACIÓN DE LA MUJER EN LAS NOVELAS DE ALONSO CUETO

En el mundo social existen diferentes formas de pensamientos y actuaciones que se vienen repitiendo y consolidando a través de los años. Son tradiciones y costumbres que se han regularizado y que forman parte del legado cultural de cada pueblo. Estas actividades llamadas normalizadas poseen un sinnúmero de elementos que, dentro de su composición, reúnen aspectos individuales y colectivos que en la dinámica social se perennizan. En este sentido, se entiende a lo normalizado en su relación con una efectiva regularidad que opera en la sociedad. También hay elementos que ofrecen otras dinámicas de pensamiento y prácticas que pueden llegar a trastocar lo normalizado.

Siguiendo a Hernández (2013), «la normalización es un mecanismo social de interdependencia distribuido en actividades y saberes institucionales y no institucionales que permite regular y estabilizar en momentos determinados los sentidos de algún objeto que se conoce en la sociedad» (p.24). En este sentido, la normalización no solo es el proceso mediante el cual algo (un acto o un proceso) es designado como normal a partir de su frecuencia; se da este proceso cuando se generan las condiciones para que se cumpla de forma efectiva la frecuencia de cotidianidad en la vida social. Es preciso, para delimitar el sentido de normalización, recalcar la advertencia de Hernández (2013) «enfaticó la idea de tendencia para sugerir que la normalización no es un hecho absoluto, del que todos participan sin excepción, sino que se trata de una fuente de orientación social, de una manera común de proceder» (p.24).

En esta parte del trabajo se abordará cómo, a partir del análisis del discurso de los personajes militares de Alonso Cueto, fueron normalizados los actos de violencia de género durante el conflicto armado interno. La normalización de la violencia en este periodo no solo constituye un mero régimen de regulación a partir del uso de diferentes discursos, además, involucra un conjunto de prácticas que van desde lo positivo y lo legal, hasta lo ilegal, lo ilegítimo y lo negativo. Luego, analizando el mismo tipo de discurso, se vinculará a la noción de normalización otra categoría indisoluble que es la de domesticación.

Uno de los narradores peruanos que más ha escrito y ha reflexionado sobre las consecuencias del conflicto armado interno es, sin duda, Alonso Cueto. Novelas como *La hora azul*, *La pasajera* y *La viajera del viento* son producto de la preocupación de su autor por mostrar las graves consecuencias de la violencia política. Estas tres historias tienen como protagonista a mujeres que sufrieron un proceso traumático de violación por parte de miembros del Ejército del Perú en Ayacucho. Luego de este suceso, ellas viajan a Lima para rehacer su vida, lo cual les es imposible porque al parecer el pasado se ha empeñado en buscarlas continuamente.

Los personajes centrales en estas novelas son mujeres marcadas por el dolor, la angustia y la muerte. Ellas están condenadas a sufrir y no les queda otra posibilidad que asumir su papel. En *La viajera del viento* se presenta al personaje de Eliana, una joven madre que sufre una violación a manos de altos mandos de las FFAA. Sus victimarios la creen muerta y escogen a un subordinado para que arroje el cadáver en la fosa común donde yacen otros cuerpos.

Pero ella, al parecer, está viva. Cueto no define bien su presente y juega con la incertidumbre, dando a entender que el personaje posee aspectos no terrenales. Delia, protagonista de *La pasajera*, también fue violentada por miembros del ejército peruano; ella intenta dejar todo atrás y olvidar; pero eso es imposible. Cierta día sube a un taxi y se reencuentra con Arturo, un personaje de su pasado que hubiera preferido no hallar.

Él es un exmiembro del ejército que enfrentó al terrorismo en Ayacucho, huyó a la capital con la consigna de rehacer su vida; trabaja de taxista y es quien reaviva el pasado de Delia.

La hora azul es una novela muy similar a las anteriores, mas hay un aspecto que la distingue: muestra la necesidad de recordar y revelar el pasado por más doloroso y vergonzoso que pueda ser, incluso si es que no se es culpable de lo sucedido. Adrián Ormache, el narrador y protagonista de la historia, busca descubrir la verdad, qué pasó con su familia y qué participación tuvo esta en acontecimientos condenables como los ocurridos durante la época de terrorismo. Miriam, la joven víctima, logra escapar de sus captores, pero no de su pasado el cual se personifica cuando recuerda los momentos en los que sufrió abusos y violaciones.

Sobre esta novela, Vich (2018) señala que:

Es claro: si *La hora azul* decidió poner dicho tema en primer plano –el de la degradación ética de las fuerzas del orden– lo hizo para ingresar el debate actual sosteniendo que la permanente violación de derechos humanos no puede ser entendida como simples «excesos de responsabilidades individuales» sino como prácticas generalizadas dentro de una calculada estrategia de guerra. Esta es una novela escrita contra la sociedad en su conjunto, pero también contra la institución militar a la cual denuncia por ocultar la verdad. (p. 231)

Lo señalado por Vich valida, además, la trama de las otras dos novelas, pues en estas también se evidencia cómo los actos de violación cometidos durante la época de conflicto se ven normalizados y justificados por los mismos militares. No obstante, existe un descargo por parte de las FF.AA. sobre lo sucedido en aquel periodo de violencia y cuál fue su participación. En el libro *En honor a la verdad*, la Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú dio su versión sobre su participación en la lucha contra el terrorismo. El texto busca deslindar la responsabilidad de las fuerzas del orden sobre las violaciones de derechos humanos cometidos por algunos de sus integrantes; no niega la culpa, pero sí la delimita.

De acuerdo a Zapata (2012):

Se trata de un texto importante para la historiografía nacional por el profesionalismo de su concepción. Los autores han manejado archivos, recogido testimonios y compulsado otras versiones. Incluso dispone de un leve tono autocrítico que resulta positivo, puesto que permite cierta distancia con el sujeto que narra e interpreta. (p.1)

Esto, sin embargo, no ha detenido las críticas al respecto. Silva Santisteban (2017), sobre las violaciones durante la época de terrorismo, indica que:

Algunos altos mandos del ejército justificaron las violaciones sexuales de sus

tropas sosteniendo que eran *esporádicas* y que se debían a la imposibilidad de controlar la *sexualidad irrefrenable* de sus hombres porque se encontraban *aguantados* en un contexto adverso y de tensión. (p. 1)

Esto último se puede observar en *La Pasajera* de Cueto cuando los personajes militares sienten añoranza por lo vivido en aquellos tiempos; sobre todo, por su superioridad:

Vamos a brindar por los buenos tiempos— dijo Chacho.

¿Qué buenos tiempos son esos?

Bueno, la guerra era una mierda. Pero ya te digo, tenía sus cosas buenas. Eran los tiempos que podíamos tirarnos a esas indiecitas. (Cueto, 2015, p. 63)

Es importante detenerse en lo dicho por Chacho (nombre usado también por Cueto en *La hora azul*, por eso, se presume que sería el mismo personaje). Este afirma que tienen la libertad de violar mujeres (*podíamos tirarnos a esas indiecitas*) y se justifica con las circunstancias del conflicto (*eran los tiempos*). Este tipo de discursos evidencia que en el contexto del conflicto armado interno este delito era un comportamiento normalizado, algo que se repetía con frecuencia.

Macher (2018), en su estudio sobre la participación de mujeres en las audiencias de la CVR, recoge el testimonio de Nemesia Bautista,

quien narra, al igual que Cueto, el proceder de esta violencia de género normalizada por las FFAA: «Me llevaron al baño y en el baño seis soldados encapuchados me violaron. Mi hijito era de un año y medio, mi hijito lloraba... llo-ré en vida como en muerta, y había sangrado demasiado» (p. 96). En la novela, no es casualidad que Chacho use la perífrasis verbal (*podíamos tirarnos*), pues cree tener la facultad, la fuerza y el derecho a violar mujeres y hacer lo que quiera con ellas.

El abuso de mujeres, en el discurso de los personajes militares, se normaliza dentro de la cotidianidad del conflicto; *«luego los soldados habían entrado a meterle fierro. A algunos los habían llevado a la tina para sumergirlos. A algunas de las mujeres además las habían violado y asesinado. Era así»* (Cueto, 2016, p. 33). El último fragmento es de *La viajera del viento*, novela en la que el narrador se muestra arrepentido y atormentado por su participación en este tipo de actos; por eso, narra los acontecimientos en tercera persona, desligándose de un sentimiento de culpabilidad; él no fue parte de los que abusaron de mujeres; sin embargo, sí colaboró al ser quien las arrestaba. En la cita mostrada, el narrador señala que la violación y el asesinato era lo que sucedía siempre, era lo normalizado; lo que *era así*.

En cuanto a la violencia contra las mujeres como elemento normalizado durante el conflicto, *La hora azul* presenta el mismo comportamiento:

Putá, bueno, o sea tú ya debes saber, pues, el viejo tenía que matar a los terrucos a veces. Pero no los mataba así nomás. A los hombres los mandaba trabajar para que hablaran pues, y a las mujeres, ya pues, a las mujeres a veces se las tiraba y ya después a veces se las daba a la tropa para que se las tiraran y después les metieran bala, esas cosas hacía. (Cueto, 2007, p. 36)

Se infiere la violencia normalizada contra las mujeres en el uso del plural; no se menciona la violación y el asesinato de una sola; sino de varias, lo cual denota una práctica reiterada. Es más, la misma tropa, como si fuese un acto protocolar, esperaba a que su superior, luego de poseer a la víctima, se las dé para que ellos puedan hacer lo mismo.

Cabe mencionar que el fragmento revela otro tipo de comportamiento normalizado: La violación que sufría una mujer por parte de toda una tropa; a esta acción se le denominaba *pichanear*. «En la zona del Huallaga violar en masa se convirtió en un verbo: *pichanear*. Si se inventa una nueva palabra para un acto repulsivo se debe a su frecuencia» (Silva Santisteban, 2017, p. 1). Incluso, esta autora señala que la justificación a este tipo de actos era la naturaleza del hombre; es decir, por ser como es, está llamado al acto sexual como instinto; eso es algo *normal* en él. La violación a las mujeres, desde esta perspectiva, es una forma de corresponder a esa normalidad; además de ser una causal. Esto queda

claro cuando se analiza otro fragmento de *La Pasajera*:

Si quiere, no entre con ella a la covacha— le había dicho el coronel—. Pero organice eso. Queremos que la tropa se sienta bien. Es un estímulo.

Violar a una chiquilla que había encontrado la noche anterior en una casa de Huanta era un estímulo. Muy bien, mi coronel. Muy bien. Cuando usted diga, mi coronel. Era una voz que había repetido esa orden muchas veces. Las voces del diálogo previo lo asaltaban con frecuencia en las calles. (Cueto, 2015 p. 46)

Al igual que el narrador de *La viajera del viento*, el de *La pasajera* no quiere participar de la violación; sin embargo, sí prepara los detalles para que este suceso ocurra al recibir la orden de su coronel. Este le ordena que organice todo para que *la tropa se sienta bien*. Aquí se puede evidenciar cómo la posesión de la mujer y su futuro ultraje es tomado como algo normal; como un acto que debe hacerse por el bienestar y estímulo de toda la tropa. La lógica de los soldados es que ellos luchan por la patria y defienden a los ciudadanos de los terrucos; por tal motivo, deben ser motivados y una forma de hacerlo es satisfacer sus necesidades. También *La hora azul* ofrece momentos en donde se evidencia el placer de realizar un acto de violencia de género. A continuación, un militar narra la captura de una prisionera y el placer que sentía al torturarla:

A veces los metíamos bajo el agua en una tina para que confesaran. A Chacho le encantaba poner los cables en los senos de las mujeres, le gustaba. Una vez le llevamos a tu papá a una chica de un pueblo que encontramos. Si no hacíamos así, ellos nos hacían a nosotros, compadre . . . la mamá de la chica se agarró de ella y no la soltaba así que le metimos un golpe, pero la vieja no soltaba a la chica. (Cueto, 2007, p. 85)

Denegri (2017) en un artículo sobre el abuso contra las mujeres en la época de conflicto analiza el discurso del El Brujo, un suboficial de tercera del ejército peruano.³ El testimonio de este se encuentra en el informe de la CVR. Según esta autora, hay muchas similitudes entre lo vertido por el Brujo y algunas nociones dadas por Alonso Cueto en *La hora azul*. En palabras de Denegri (2017), «Es muy probable, por los detalles minuciosos que maneja Cueto, que una de las fuentes importantes que alimentaron su elaboración haya sido la lectura de testimonios de suboficiales como el del Brujo, recogidos por los investigadores de la CVR» (p. 79).

Cueto menciona en las notas finales de *La viajera del viento* que algunos libros contribuyeron a la configuración de su literatura:

3 El ensayo de Francesca Denegri se llama «Cariño en tiempos de paz y guerra: Lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú». Este trabajo conforma el libro *Dando cuenta, estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*.

Libros como *Memoria y batallas en nombre de los inocentes*, de Ernesto de la Jara; *Entre prójimos*, de Kimberley Theidon, y *Memorias de un Soldado desconocido*, de Lurgio Gavilán, ofrecieron valiosísima información, testimonios de experiencias únicas y reflexiones que han servido de inspiración a muchos episodios de la novela. (2016, p. 237)

Cueto, además, indica los aportes de Ricardo Uceda, Gustavo Gorriti, Carlos Iván Degregori, entre otros. En este sentido, la creación literaria, sin desacreditar a la imaginación y a la inspiración, es un proceso que nace producto de interrelaciones del autor con la época y el contexto; «la obra literaria es consecuencia de unas circunstancias históricas que determinan el ámbito de los fenómenos de la vida que aparecen reflejados en la obra del escritor» (Timoféiev, 1979, p. 212). Las coincidencias encontradas entre el testimonio del Brujo y la historia de *La hora azul* estarían en la forma en cómo se romantiza la relación que llegaron a tener algunos miembros de las FF.AA. con las prisioneras a quienes, lejos de violarlas y matarlas, pretendían retener producto de un repentino «enamoramiento». Hibbet, citada por Denegri (2017), advierte que existe una dinámica muy similar entre el amor romantizado del coronel Ormache, personaje de *La hora azul*, con los discursos expresados por integrantes de las FF.AA.:

Los paralelos y las coincidencias entre las diferentes versiones del romance

entre Miriam y el coronel que ofrecen los suboficiales Guayo y Chacho a Adrián funcionan paterlo jurídico solo porque los violadores prometían asumir la responsabilidad de una futura paternidad. En algunos casos se manifestaba un tipo de afecto, un enamoramiento y en otros la promesa de cumplir con la responsabilidad no se realizaba y los culpables huían sin recibir algún tipo de pena.

Por otro lado, se presentaron casos, donde el violador manifestaba estar enamorado de su víctima, los padres de esta preferían que se una en matrimonio antes de que quede desamparada. De acuerdo a esto, la víctima no solo tenía que vivir con el hombre que la violó, sino que estaba condenada a seguir siendo abusada, pero esta vez con el amparo de la ley. Boesten (2017) resalta que este proceso de domesticación de violencia durante el conflicto armado interno posee un elemento adicional a la noción básica de normalización y que la domesticación de la violencia de género podría atenuar y justificar la violencia en sí misma al comprenderla dentro de un marco legal.

Sobre esto, Boesten (2017) añade que:

El evento es domesticado no porque la violación sea menos política, sino porque la víctima, su comunidad y la sociedad más en general pueden percibir y encuadrar dicha violencia dentro de las normas y legislación existentes, que incorporan la violación y la subordinación de las mujeres como parte de la vida. (p. 104)

En lo que se refiere a las novelas de Cueto, este proceso de domesticación se presenta claramente cuando los personajes militares, a través de sus discursos, pretenden justificar una violación a partir de idealizar este acto, de romantizar aquello que no lo es.

El hecho de romantizar una violación también es una forma de justificación y de restar algún sentimiento de culpa o condena. En *La viajera del viento*; Ángel, el personaje narrador, vive atormentado porque siente que pudo haber ayudado a Eliana, una de las tantas jóvenes que sufrió las torturas y las violaciones en Ayacucho; sin embargo, no lo hizo. Lo llamativo de esta parte del relato es que el mismo Cueto (2016) describe que Ángel sintió algo especial, algo distinto cuando vio por primera vez a Eliana:

Un día de campamento, Ángel había visto llegar a esa mujer, con el pelo largo y cayéndose. Era una prisionera más. Pero algo se había estremecido en su pecho. Cuando la había visto, había querido acercarse. Había querido ayudarla. Pero solo había podido oír lo que estaba pasando con ella. Y para no saber más de lo que pasaba, había tenido que irse corriendo para refugiarse en una botella escondida en la mochila. (p. 34)

El hacer notoria la sensación de agrado y simpatía de Ángel ante la llegada de Eliana pretende humanizar al personaje; tratando de presentarlo como alguien sensible que es capaz

de comprender lo que le pasa al otro. Este proceso será una constante en la narrativa de Cueto. Recordemos que en *La pasajera* se resalta el arrepentimiento de Arturo a partir de la descripción de sus tormentos psicológicos y en *La hora azul*, el personaje del coronel Ormache parece ser redimido por el propio narrador y algunos de los personajes. Mientras que en *La viajera del viento*, Ángel trata de remediar el daño hecho, pero no lo logra. Al menos no de la forma en que lo desea; pero, al parecer, su víctima lo perdona:

Ángel se había quedado mirándola y de pronto vio que algo ocurrió en su rostro, como una conciencia súbita. Ella alzó la cabeza, giró levemente, se encontró con su mirada y se detuvo en él. Se quedó con los ojos luminosos atados a los suyos, mientras alguno de los niños elevaba su voz por encima del coro, los padres conversaban, la salsa golpeaba el aire pesado, los tambores de pasos seguían, tanta gente que se reunía allí para acallar sus conciencias y la del mundo. Fue entonces que se formó en ella una especie de sonrisa, aunque no era una sonrisa en realidad sino un gesto extraño; el comienzo lento, impecable de una curvatura en la piel que apenas se extendió, en la comprobación nítida de su amargura, donde se escondía todo lo que les había faltado decirse y no se dirían nunca. (Cueto, 2016, p. 224)

Si es que la víctima llega a perdonar y comprender el comportamiento de su victimario a partir de reconocer en él a un ser arrepentido que quizá no era consciente de sus actos, estaríamos frente a un proceso de domesticación de violencia, pues un acto que inicialmente no era aceptado como tal se lo termina aceptando y asimilando en un contexto nuevo y distinto. En este sentido, la víctima termina por domesticar la violación sufrida.

Sobre la domesticación de la violencia de género, una característica común es la constante repetición del daño, su aceptación y el supuesto arrepentimiento. Al respecto, Álvarez (2018) comenta que el hecho de perdonar la violencia es uno de los casos más comunes de violencia de género: mujeres que reinciden, dependen, callan y aguantan. Leonor Walker, citada por Álvarez (2018), señala que en las relaciones de domesticación de la violencia de género existen tres fases:

La primera es la fase acumulativa de tensión y agresividad latente del agresor . . . la segunda, breve e intensa, ocurre cuando las amenazas se hacen realidad. El agresor ataca a la mujer de manera descontrolada. La tercera se caracteriza por el arrepentimiento del agresor quien pide perdón . . . la mujer perdona, acepta. (p. 56)

En esta última etapa, la mujer intenta seguir con su vida, mas no lo hace porque esta ha sido domesticada.

Con respecto a *La hora azul*, este proceso se da de forma más clara: el coronel Ormache ha decidido quedarse con Miriam y no dársela a la tropa. Esta decisión se debe a un repentino enamoramiento el cual es visto como algo que lo humaniza y justifica su comportamiento. Es más, la misma víctima comienza a justificar la violación sufrida y ve en él a un hombre no tan malo. Con esta forma de pensamiento, se podría decir que la violencia sufrida por Miriam ha sido domesticada:

Un día en un pueblo allí cerca nomás, encontramos a una chica linda. Una chica muy bonita, muy joven. Era delgada, de pelo largo y unos ojos grandes, bien linda. La encontramos en el pueblo junto a Huanta... Tu papá se quedó con ella esa noche, pero al día siguiente cuando esperábamos que nos la diera, que nos entregara a la chica, su puerta de tu papá no se abrió. No se abrió, oye. Tu papá no quería que la tuviéramos. No sé qué le pasó. No se la mandó a la tropa. O sea, toda la tropa la estaba esperando y él se quedó con esa chica. Salió y la dejó a ella dentro del cuarto. Y al mediodía la vimos otra vez. La vimos salir a la ventana, pero la abrió nomás un ratito, la chica estaba muerta de miedo. Así pues. A tu viejo le encantó esa chica y no quiso que se la agarrara la tropa. No quiso que la ejecutaran y todos los soldados hablaban mal de él, pero nosotros les hicimos que se callaran. Y allí nomás, no sé cómo de repente se reblandeció tu papá, se puso contento esos

días, nos pedían que le trajeran palta para el desayuno, con ella. Estaba loquito por ella tu papá. (Cueto, 2007, p. 76)

Hay varios puntos por analizar. En primer lugar, se nota la descripción física que el militar hace de esta joven. La muestra como bella, es más, usa los adjetivos de linda, bonita, delgada y nuevamente linda. El hecho de denotar la belleza en una víctima es fetichizar la violencia que ha sido ejercida en contra de esta, especialmente cuando suele hacerse en cuerpos de mujeres. Entonces, al denotar la belleza hay una búsqueda de justificación; uno omite que la víctima ha sido ultrajada, torturada, mutilada y pierde el rechazo que normalmente sentiría hacia un ultraje. O sea, las mujeres no solo tienen que ser bellas en vida, sino también como víctimas.

En segundo lugar, el discurso hace notar que el padre del protagonista llega a sentir algo por la chica secuestrada y luego de violarla, decide quedársela y no entregarla para que los demás abusen de ella y la maten. Este acto pretende mostrar a un militar más sensible, capaz de enamorarse. Asimismo, busca que olvidemos el acto inicial en el que hubo una violación. En ese sentido, se ha comenzado a domesticar el acto sexual en sí, pues pasa a ser aceptado y normalizado; más bien, la preocupación en el discurso militar gira en torno al cambio de ánimo que tuvo su superior y cómo este, en un supuesto gesto de amabilidad, toma desayuno junto a su rehén. Para finalizar este apartado,

Denegri (2017) afirma que:

Por ello, a pesar de la insalvable brecha moral que separa a La hora azul del discurso del brujo, y a pesar de que en la novela no se describe ni nombra la escena de la violación, sugerimos que el hilo conductor entre novela y testimonio, y entre la voz autorial de una y la testimonial de la otra, sería el peculiar imaginario de género criollo en el que el amor romántico y violencia sexual se trenzan y confunden, librando así al hombre que viola de ser juzgado moralmente como culpable. (p. 80)

LA VIOLENCIA DE GÉNERO Y LA CONFIGURACIÓN DE LA GINE SACRA A PARTIR DEL DISCURSO DE LOS PERSONAJES MILITARES DE ALONSO CUETO

En el trabajo se usa la categoría de violencia de género. La investigación abarca el estudio de casos en donde la práctica de violencia recae solo sobre la mujer. De acuerdo a Romero (2015) a pesar de que se emplea de forma indistinta términos como violencia de género, violencia machista, violencia contra la mujer, etcétera; cada terminología sugiere ideas distintas.

Sobre el género, Butler (2018) propone que este «siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción» (p. 84). De acuerdo a esto, hay diversos géneros, no solo

la clásica binariedad de «masculino» y «femenino». Entonces, llegamos a la conclusión de que la violencia de género no solo se reduce a la violencia ejercida por el hombre hacia la mujer, sino que también puede referirse a la violencia contra otros géneros.

En esta parte de la investigación se seguirá analizando el discurso de los personajes militares a partir de las novelas elegidas, pero esta vez desde la noción de gine sacra. Esta categoría es trabajada por Denegri (2017) quien pretende diferenciar el concepto de gine sacra con la del homo sacer a partir de la condición de género. En sí, más que una diferencia entre ambas, lo que pretende esta autora es crear una que pueda explicar el comportamiento de un género en específico; en este caso, el de la mujer. Mientras que homo sacer puede ser usado para el ser humano en general, pues identifica la condición de alguien que puede ser asesinado o eliminado; en el caso de gine sacra esta condición solo les corresponde a las mujeres porque habla de su condición de *violable*. Sobre este punto, Denegri (2017) señala:

Para diferenciar entre la vida asesinable o eliminable del sujeto masculino como homo sacer, circunscrito como está a la jurisdicción de lo divino y no de la ley humana, propongo introducir el concepto de gine sacra, o sujeto femenino también excluido del marco legal moderno de la ciudadanía, pero en su caso, deshumanizado por su condición de subalterno. . . . Vale la pena detenerse y

explorar de qué manera se diferencian la deshumanización a la que son sometidos el homo sacer y el esclavo de aquella más particular por su marca de género que padece la gine sacra y la esclava . . . la principal diferencia es que solo la gine sacra es la violable, es decir, definida en su potencialidad de cuerpo penetrable por el hombre, no solo por el adversario en tiempos de guerra, también por el amigo, la pareja o el pariente en tiempo de paz. La gine sacra es el cuerpo doliente que da placer y por ello es codiciado como objeto de goce y violencia. (p. 82)

La categoría de gine sacra como condición propia de una mujer sirve como recurso de análisis acerca de la violencia de género durante el conflicto armado interno. Muchas de las detenidas durante este tiempo sufrieron maltratos que cumplen con lo mencionado. Por ejemplo, en *La Pasajera* aparece esta condición en todas las mujeres que son arrestadas, sin ninguna discriminación:

Te acuerdas ese día que trajimos a varias chicas de los pueblos cercanos. Te acuerdas.

Las voces se fueron aclarando.

– A mí me encantaría volver allá –dijo Chacho–. Para tirarme a las indiecitas. Eso me encantaría.

Arturo estaba sentado junto a ellos. De pronto la frase se instaló en el centro del aire que los separaba. A mí me encantaría volver allá. Para tirarme a las indiecitas. Era lo que había que hacer.

– *Es lo mejor. Para el frío –decía el Guayo–. No hay nada mejor para el frío que una buena culeada, oye.*

– (...)

– *Vamos a brindar por los buenos tiempos –dijo Chacho. (Cueto, 2015, p. 64)*

En el fragmento último se presenta un diálogo entre tres personajes que fueron parte del ejército peruano y se enfrentaron al terrorismo. Arturo se muestra reflexivo; por eso, casi no participa. Los que sí lo hacen son Guayo y Chacho, ambos piensan en las mujeres que han violado cuando estaban en Ayacucho. Las expresiones de los dos denotan la condición de gine sacra asignada a las mujeres. Para ellos, esas mujeres son violables y pueden hacer lo que quieran con ellas. El cuerpo de todas estas mujeres representa el goce sexualizado, el placer que despierta el cuerpo penetrable.

Esta misma condición de gine sacra se presenta en *La viajera del viento*: «*De vez en cuando llegan algunos prisioneros, siempre nos dice el jefe de patrulla, aquí hemos encontrado a estos chuchas su madres, pero las mujeres van para el capitán, eso sí, y los demás al sargento Centurión de frente*» (Cueto, 2016, p. 38). Por el desarrollo lógico de este trabajo, se infiere que las mujeres que van para el capitán serán violentadas. En este contexto, se ha cosificado a la mujer y se la ha convertido en un objeto del que se puede disponer libremente. En otro momento del

relato, los mismos militares narran con una crueldad detallada cómo se daban las torturas a las mujeres:

La cabeza se ha inclinado sobre unos barrotes, los alambres en el pecho de la mujer, el pelo cruzado e flecos, los ojos, sí, esos orificios oscuros y hundidos mientras dos soldados están colocando una batería con cables que van a hacer un brinco en ese cuerpo, un festejo de ruidos chamuscados: la luz gris, el primer chillido, la pestilencia en una pierna inmóvil. Cuando encienden el fierro pegado a los cables, el aullido blanco de esa noche, esa hora que sigue durando. Había sido especial esa noche porque había pensado que esa mujer resistiría menos que las otras, pero ella los había sorprendido un rato, había aguantado con los ojos cerrados, sin gritar, sin decir nada, hasta que se había quedado paralizada. (Cueto, 2016, p. 39)

Lo narrado en este fragmento detalla cómo se daba el proceso de tortura a las mujeres. En sí, este se dio tanto para hombres como para mujeres; sin embargo, el morbo y la condición de violable propio de la gine sacra es precisamente lo que moviliza a seguir con la tortura e incrementar su intensidad. Incluso, el narrador menciona que es una noche especial porque se creía que la torturada viviría menos, lo cual evidencia que la prolongación del sufrimiento de la víctima genera placer.

Denegri (2018), sobre la declaración de las mujeres en las audiencias de la CVR, precisa esta condición de la gine sacra:

Al no detenerse en la violencia sexual y reclamar justicia o reparaciones frente a ese crimen, las declaraciones se estarían identificando como sujetos violables, o gine sacras, y al hacerlo estarían naturalizando o, en el mejor de los casos, banalizando la violencia de género. (p. 197)

LA NORMALIZACIÓN Y LA DOMESTICACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: LA MUJER ACTUAL Y SU CONDICIÓN DE GINE SACRA

En esta última parte del trabajo se busca establecer, a partir del análisis del discurso de los personajes militares de Cueto, cuáles son las razones originarias que normalizan y domesticar la violencia de género en la actualidad. En el trabajo se hizo el análisis de tres obras ambientadas tanto en el presente como en la época de terrorismo. Ahora corresponde relacionar estas mismas razones para entender la violencia que se vive en la actualidad. A partir de esto, podemos precisar tres ideas o fundamentos usados para la normalización y la domesticación de la mujer.

La primera hace referencia a considerar que la violencia de género es parte de la vida; algo que debe suceder y el ser que suele sufrir las consecuencias de un acto violento es el más débil, o sea, la mujer. Existen un sinnúmero de testimonios en donde se manifiesta que la

violencia ejercida contra la mujer es un ente regulador de su comportamiento. Frases de uso cotidiano como «le pego para que aprenda», «el dolor purifica» o «No te mato porque te quiero» materializan esta idea. La debilidad de la mujer no reside en su naturaleza, sino en las limitaciones sistémicas dadas a través de los años.

Una segunda idea es la de atenuar algún comportamiento violento por parte del hombre, apelando a que este suele manifestar momentos de cariño y aprecio, e incluso se suele indicar que nace una suerte de enamoramiento. En muchas relaciones de pareja, la mujer alberga la posibilidad de que el hombre cambie solo porque este a veces suele tratarla «con cariño». El problema de esto último es que, al igual que en los casos de las violaciones por parte de algunos miembros del ejército, la supuesta muestra de cariño y afecto borra en el imaginario de la mujer todos los actos de maltrato, incluida la violación.

Una tercera idea es la de asignar a la mujer la condición de gine sacra: un estado que la define como alguien no solo asesinable, sino violable. Esta condición está muy presente en la actualidad, pues se ven casos en los que se asume que la mujer es para penetrarla y decidir qué hacer con ella. Cada vez que se evidencia un acto de feminicidio en la sociedad, probablemente se está frente al caso de una mujer a la que se la ha dado la condición de gine sacra.

CONCLUSIONES

El siguiente trabajo de investigación evidenció, a partir del análisis crítico del discurso de los personajes militares de Cueto, cómo la violencia contra la mujer fue normalizada durante la época del conflicto armado interno. Asimismo, demostró que las razones originarias de este proceso normativo siguen vigentes y son usadas por el machismo en la actualidad. Además, trato de sugerir que la génesis de la creación literaria de Cueto en estas tres novelas se debe a documentos académicos y testimonios referidos al periodo de violencia política.

Es preciso señalar que el abuso de mujeres, en el discurso narrativo de los personajes, se normaliza dentro de la cotidianidad. En las tres novelas, los personajes militares «ven» como algo normal ultrajar mujeres y creen que las condiciones del conflicto y su condición de militar les da derecho a hacerlo. Este comportamiento es coherente con la noción de normalización que se ha desarrollado en el trabajo. Asimismo, posee similitud con los testimonios recogidos por la CVR. En ese sentido, la violación a las mujeres es una forma de corresponder a la normalidad impuesta por el machismo y de ser a la vez un elemento motivador.

El proceso de domesticación de la violencia de género durante los años de violencia política posee un elemento adicional a la noción básica de normalización. Su domesticación podría atenuar la violencia en sí misma al

comprenderla dentro de lo legal. Además, el hecho de romantizar una violación es propio de la domesticación, también es una forma de justificación y de restar algún sentimiento de culpa o condena.

En el trabajo se diferenció la violencia contra la mujer con la violencia de género, entendiéndose que esta última no solo se reduce a la violencia ejercida por el hombre hacia la mujer, sino que también puede referirse a la violencia contra otros géneros. La categoría de gine sacra es la condición de la mujer violable y sirve como recurso de análisis acerca de la violencia durante el conflicto armado interno. En el análisis de las obras de Cueto se ha evidenciado que las violaciones cometidas por las FF.AA. son mayormente porque la mujer era considerada una gine sacra.

En nuestro análisis, planteamos tres ideas para la normalización y la domesticación de la mujer. La primera considera que la violencia es parte de la vida; algo que sucede y el ser que sufre las consecuencias de un acto violento es el más débil, es decir, la mujer. Una segunda idea es la de atenuar algún comportamiento violento, apelando a que este suele manifestar momentos de cariño. Finalmente, una tercera idea es la de asignar a la mujer la condición de gine sacra como el estado que la define como alguien no solo asesina-ble, sino violable. La condición de gine sacra está presente en la actualidad, pues existen casos en los que se asume que la mujer es

penetrable, violable y el hombre decide qué hacer con ella.

Finalmente, la violencia de género sufrida por las mujeres durante el conflicto armado interno

y la que se sufre en la actualidad poseen los mismos discursos usados por el machismo, la diferencia estaría en las condiciones sociales, históricas y económicas que circundan el contexto de las mujeres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, L.

(2018). *No te mato porque te quiero, mujeres víctimas de violencia en el país de la impunidad*. Lima: Editorial Planeta.

Boesten, J.

(2017). De violador a marido: la domesticación de los crímenes de guerra en el Perú. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.). *Dando cuenta, estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. (93-120). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Butler, J.

(2018). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Lima: Ediciones Planeta.

Crisóstomo, M.

(2018). Cuestionando estereotipos: las presidentas de ANFASEP sus espacios plurales de acción antes del conflicto armado interno. En M. Crisóstomo (Ed.). *Género y conflicto armado interno en el Perú, testimonio y memoria*. (109-151). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Cueto, A.

(2007). *La hora azul*. Lima: Ediciones Peisa.

(2015). *La pasajera*. Lima: Editorial Planeta.

(2016). *La viajera del viento*. Lima: Editorial Planeta.

Degregori, C.

(2015). Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. En C. Degregori, T. Portugal, G. Salazar y R. Aroni (Eds.). *No hay mañana sin ayer, batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. (27-68). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Denegri, F.

(2017). Cariño en tiempos de paz y guerra: lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.). *Dando cuenta, estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. (67-92). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

(2018). Temporalidades, silencios y antagonismos en los testimonios de género. En M. Crisóstomo (Ed.). *Género y conflicto armado interno en el Perú, testimonio y memoria*. (185-205). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Fowks, J.

(2018, febrero 9). Perú condena por primera vez a militares por violaciones sexuales cometidas en los años de conflicto interno. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/internacional/2018/02/09/america/1518201594_889441.html

Henríquez, N.

(2018). Muchas vidas, nuevas voces, dolores persistentes. Notas sobre la violencia política, las miradas de género y los trabajos de memoria. En M. Crisóstomo (Ed.). *Género y conflicto armado interno en el Perú, testimonio y memoria*. (15-47). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Hernández, W.

(2018). *Género en el Perú: Nuevos enfoques, miradas interdisciplinarias*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima.

Hibbett, A.

(2017). El innombrable goce de la violencia: el testimonio de “Waldo”, mando militar de Sendero Luminoso. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.). *Dando cuenta, estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. (157-186). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Hibbett, A; Ubilluz, J. y Vich, V.

(2018). *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Mannarelli, M.

(2018). *La domesticación de las mujeres: Patriarcado y género en la historia peruana*. Lima: La siniestra ensayos.

Macher, S.

(2018). Mujeres quechuas: agencia en los testimonios de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En M. Crisóstomo (Ed.). *Género y conflicto armado interno en el Perú, testimonio y memoria*. (79-107). Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Silva Santiteban, R.

(2015, octubre 5). La deuda con las mujeres violadas. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/886495-la-deuda-con-las-mujeres-violadas>

(2018, febrero 19). Pandemia. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/1199642-pandemia>

Saona, M.

(2017). *Los mecanismos de la memoria, recordar la violencia en el Perú*. Lima: Fondo editorial Universidad Católica del Perú.

Vich, V.

(2018). Violencia, culpa y repetición: La hora azul de Alonso Cueto. En C. Milton (Ed.). *El arte desde el pasado fracturado peruano*. (149-164). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

(2015). *Poéticas del duelo, ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Zapata, A.

(2012). En honor a la verdad. *Revista Argumentos*, año 6, N.º 2.



RESEÑAS

GREENE, S.

(2017)

PANK Y REVOLUCIÓN: SIETE INTERPRETACIONES DE LA REALIDAD SUBTERRÁNEA (JULIO DURÁN, TRAD.)

LIMA: PESOPLUMA

POR FERNANDO NUREÑA CRUZ

Shane Greene (Carolina del Norte, 1977) ha publicado *Pank y revolución: siete interpretaciones de la realidad subterránea*. El título evidentemente hace referencia a los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. Dicha referencia la utiliza para pensar la historia del rock subterráneo en el Perú de los años ochenta e inicios de los noventa.

Greene plantea una lectura de la realidad «subte» tal como Mariátegui lo hizo con la «realidad peruana» –atendiendo a sus «condiciones históricas específicas» (p. 18)–, pero propone darles un giro: ahora aborda *el problema de la subtierra y el problema del pituco*. En el libro, llama la atención la forma de la escritura, como también menciona Víctor Vich en el prólogo, es una narrativa bastante coloquial sin dejar de ser rigurosa y altamente disonante. Es decir, una escritura *punk* en los bordes, pero finalmente en el terreno de la academia.

Pank y revolución presenta siete apartados: cinco escritos del género ensayo y dos apartados de escritura libre. El libro principalmente atiende a la relación entre el surgimiento del fenómeno juvenil del *punk rock* en Lima –que



produjo al rock subterráneo como género musical y al *subte* como personaje– y su relación con el periodo de violencia política, iniciado por el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) en 1980, y al que se suma más adelante el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).¹

¹ Esta publicación se suma a la discusión sobre los jóvenes que construyeron la escena del rock subterráneo. Sobre esta escena se han publicado y creado novelas, libros de corte histórico, exposiciones de arte, entre otros. Podemos mencionar los libros *Se acabó el show. 1985, el estallido del rock subterráneo* (2012) de Carlos Torres Rotondo y *Desborde Subterráneo: 1983-1992* (2017) de Fabiola Bazo, como también la exposición de arte «Desborde Subterráneo: una contracultura juvenil en tiempos violentos (Lima 1983-1992)» presentada el 2017 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Lima y curada por Alberto Candia.

Greene elabora un retrato del fenómeno punk en el Perú, que lejos de concebirse como una moda importada del norte global –Estados Unidos e Inglaterra– significó una apuesta por subvertir el discurso público y materializar el descontento de un grupo de jóvenes frente a su realidad social: hacer música como modo de tomar posición frente a la extrema violencia del país. Asimismo, este retrato presenta a la *escena subte* sin idealizarla. Esta escena no fue unitaria y reprodujo taras de su sociedad: por ejemplo, el racismo, las diferencias de clase y el machismo.² En esta reseña me voy a ocupar de rastrear dos ideas que considero centrales en el libro: la complejidad –los riesgos asumidos, posibles o reales– y la nostalgia en el presente de la *escena subte ochentera*.

La investigación de Greene plantea pensar la complejidad del movimiento *subte* a través de las experiencias de aquellos jóvenes que, en la precariedad de su contexto, sostenían un movimiento –una *escena* (p. 88)– y una producción con la que estaban manifestando de forma enérgica que el curso que seguía el país prometía únicamente un futuro cancelado, que había que *destruir para volver a construir*, o que el problema del país era *el pituco*, por ejemplo. Y aún más, que era posible mostrar un claro rechazo a las acciones del Estado, y que ello no significaba alinearse con los grupos subversivos.

2 Ver las interpretaciones del tercer y cuarto ensayo del libro: «El problema del pituco» y «La lengua es fuego, es agente, es traidora».

Aunque, es cierto que algunos *subtes* asumieron compromisos con aquellos grupos; es cierto también que, en otros momentos, mantuvieron enfrentamientos con ellos: por ejemplo, en la organización de un concierto punk en el campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Aquí se hizo evidente el choque entre la anarquía *subte* y la militancia radical de Sendero Luminoso (pp. 50-68).

Aquella antipatía frente al Estado, como el autor señala, no se debe leer únicamente como un acto de rebeldía asociado comúnmente al punk, sino más bien, como una afrenta que quería pensarse y afirmarse por fuera de los límites del Estado y sus formas, y con ganas de subvertir simbólicamente y materialmente la propiedad intelectual o los medios de producción: la organización de conciertos, los *fanzines* reproducidos con fotocopias y las maquetas musicales para ser copiadas en casetes, por ejemplo. En ese sentido, los mensajes de aquellas acciones y producciones ponían al *subte* en una situación de riesgo.

De esta lectura se desprende la siguiente pregunta: ¿es acaso *siempre* el joven/migrante o hijo de migrante/punk/universitario (en aquellas categorías juntas o por separado) un potencial subversivo? La respuesta –por esos años– rápida y simple para algunos es que sí (p. 89). Aunque el autor no se ocupa de ello, mencionaría que la representación mediática (las imágenes que se construyeron de los jóvenes en la ciudad y circularon en medios de

comunicación), comúnmente, los representó de aquella forma: como *potencialmente subversivos*. Contra aquella respuesta simplificada en los años ochenta, el libro se encarga de mostrar distintas situaciones en las que se encontraron los *subtes* (el riesgo de ser desaparecidos o apresados por las fuerzas del orden; o de enfrentarse, adherirse, o mostrarse ambiguos ante los grupos subversivos).

Al mismo tiempo, las contradicciones propias en las dinámicas internas de la escena *subte* se vieron reflejadas en la rivalidad entre *pitupunks* y *cholopunks* divididos –entre otras cosas– por la avenida Javier Prado, pero también por diferencias de clase y el racismo limeño. Estos enfrentamientos ocurrieron de distintas maneras: en fanzines, afiches y en más de un concierto en distritos burgueses en los que *pitupunks* y *cholopunks* se encontraron en *pogos*³ que los llevaron a grandes peleas con «puñetes», patadas, piedras y vidrios rotos (p. 119).

La sexta interpretación, titulada «Una serie de situaciones con resultados X», es el documento que considero más importante porque permite dar cuenta de la complejidad que he mencionado en líneas anteriores. Este apartado surge a partir de un pedido que Greene realiza vía web

y en el que recibe múltiples colaboraciones como textos, fotografías, dibujos, entre otros, para realizar con ellos un *montaje*⁴. Las situaciones que describe esta interpretación, tal vez son las más dramáticas que el libro presenta, y aquellas historias se encargan de mostrar los momentos complejos que le tocó enfrentar a la escena *subte*: el secuestro y asesinato de jóvenes, por parte de las fuerzas del orden; la vinculación de algún *subte* con Sendero o el MRTA; la fuga y exilio de algún otro joven, o la sentencia que condena a prisión.

Ahora bien, otra idea central del libro es la *nostalgia* que produce hoy la escena *subte* de los ochenta: el deseo por revivir en la actualidad la energía de esos años. Algunos *subtes* perciben el presente musical del rock como uno en el que todas las formas musicales son ya reconocibles e iguales, no hay un impulso creativo que renueve las formas del rock local, y el deseo por subvertir las formas de expresión se ha visto cancelado. Sería importante prestar atención al presente de aquellos *subtes* que añoran el pasado y lo reactualizan con tocadas de reencuentro, es decir, el presente que les ha tocado vivir es materialmente más seguro que los años ochenta a partir del *boom* extractivo que oxigenó la economía nacional de forma pasajera hasta hace poco (p. 74).

3 Mónica Feria, en un antiguo artículo, definió el *pogo* como un «baile punk que consiste en dar saltos y más saltos. . . . En la versión criolla a los saltos se le agregan patadas y «puñetes». Ver: Feria, M. (1988). Notas al margen en torno a la juventud. *Márgenes* (4), pp. 157-165.

4 Con montaje me refiero a la unión de múltiples documentos para elaborar una narración colectiva sobre lo que un grupo de gente cree que se debería poner atención para aproximarse a la historia del punk local. Para acceder al contenido de la sexta interpretación ver: www.punkandrevolution.com

Sin juzgar el grado de *cuán punk* sería alguna acción, el autor pone atención al traslado de maquetas pirateadas de música a exclusivos vinilos, o la inclusión de obras de artes visuales a grandes museos. En el primer caso, queda cancelado aquel impulso *subte* de eliminar la propiedad intelectual al subproducir sus maquetas para ser pirateadas; en el segundo, es notable la propia ironía de los *subtes* que se definen a sí mismos como *artistas marginal top* (p. 75).

Hay cierta relación entre el deseo de revivir una maqueta en casete en un costoso vinilo con la bonanza económica de hace unos años: se puede disfrutar de los sonidos del pasado con los bolsillos más seguros. También la nostalgia de la escena tiene el deseo de revivir experiencias con conciertos de reunión de bandas que estuvieron activas en el pasado y hoy ya no están. Hay que tener en cuenta que la situación extrema del país de esos años ya no es más la misma.

Si hay una salida distinta a la nostalgia para retomar obras del pasado *subte*, la discusión sobre los artefactos presentados en el libro (afiches, música, objetos de arte visual, *fanzines*), nos debería llevar a preguntarnos por la actualidad de estos objetos y sus llamados (a la protesta, a una toma de posición sobre la realidad social de aquellos años, a incidir sobre el contexto) u objetivos que deseaban realizar.⁵

5 Mijail Mitrovic ha elaborado la pregunta por la significación actual de la *Carpeta Negra*, obra que Greene analiza como una obra *subte*. Ver: Mitrovic, M. (2016). *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra*. Lima: Garúa Ediciones.

Ahí otro reto que nos plantea el libro.

Al mismo tiempo, aquella nostalgia puede llevarnos a resituar el pasado en el Perú actual, ya que, como afirma Greene, muchas de las contradicciones de esos años —«una desigualdad económica y racial espectacular, la centralización de Lima siempre presente, provincias que carecen de servicios básicos o que solo sirven como reservas extractivas» (p. 74)— se reproducen hoy en día y traban el progreso de los más afectados históricamente en el país.⁶

Para finalizar, las contradicciones sociales no fueron un rasgo propio de la escena *subte*, ocurrieron en muchas otras dinámicas sociales: comunidades y personajes que tuvieron alguna acción directa o respuesta al periodo de violencia política se enfrentaron entre pares.⁷ La importancia de pensar en la complejidad social durante el periodo de violencia extrema en el país nos lleva a cuestionar aquellas afirmaciones que, por ejemplo, simplifican aquellos años como un enfrentamiento entre buenos y malos, entre asesinos y héroes, entre dos bandos bien delimitados. Esa forma de procesar la historia hoy deviene en contar una historia cómoda para los sectores que tuvieron alguna responsabilidad durante

6 El informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) da cuenta en sus conclusiones sobre quiénes fueron los más afectados durante el conflicto.

7 Esta idea proviene de: Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

el periodo de violencia política de la cual no se quieren hacer cargo.⁸

La apuesta de *Pank y revolución* por el diálogo constante con la teorización de la realidad peruana hecha por Mariátegui, para interpretar la realidad *subte* –a partir de explorar sus condiciones materiales específicas: la tendencia a subproducirse y el contexto de violencia extrema de esos años–, es

una que se aproxima con creatividad y rigor a la experiencia del punk en el Perú de los ochenta. Finalmente, este libro nos invita a pensar la complejidad del periodo de mayor violencia y crisis –a través de la apuesta y la agencia de los jóvenes *subtes*– en estos casi 200 años de República que, en muchos casos, es tratado como un momento incómodo del que no se desea hablar o al que se le niega complejidad.

8 Esta idea proviene de: Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ALLIER, E. Y EMILIO C. (COORDS.)
(2015)

***LAS LUCHAS POR LA MEMORIA
EN AMÉRICA LATINA: HISTORIA
RECIENTE Y VIOLENCIA POLÍTICA***

MÉXICO: BONILLA ARTIGAS EDITORES Y
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

POR RENZO ARONI SULCA

En América Latina, muchas veces la política moderna se desarrolla en el campo de las batallas por la memoria histórica, como una lucha para controlar la producción de narrativas históricas, especialmente la del período de la Guerra Fría. En *Las luchas por la memoria en América Latina*, la historiadora mexicana Eugenia Allier y el sociólogo argentino Emilio Crenzel compilan en perspectiva comparada una docena de trabajos específicos sobre aquellas luchas políticas por la memoria del pasado reciente en América Latina.

El libro se enmarca dentro del campo de los estudios de memoria e historia reciente en la región. Es el resultado del seminario internacional «Memoria, historia, violencia y política en América Latina», que se realizó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en junio de 2011, en el que participaron especialistas de historia reciente de varios países del continente. En su introducción, los autores proponen el concepto de «luchas



memoriales», esto es «las luchas entre memorias políticas» en la arena pública, donde los diversos actores y grupos involucrados imponen, resisten, negocian, interpretan y representan sus pasados recientes de violencia, particularmente desde la década de 1980 hasta el día de hoy.

En este contexto político muchos países de la región entraron en transición de las dictaduras militares y regímenes autoritarios a las democracias como en el Cono Sur o de las «guerras civiles» y violencias políticas a los procesos de pacificación como en Centro América. En otros casos, como en Colombia, las luchas

memoriales emergen en medio de una violencia prolongada y acuerdos de paz.

¿Cómo se elaboran las memorias del pasado reciente en América Latina? Es una de las preguntas centrales del libro. En Latinoamérica, aparte de que la memoria está ligada a luchas políticas, también conjuga con los procesos de verdad y justicia. En un primer momento, las batallas por la memoria apuestan por obtener el reconocimiento público de las violaciones a los derechos humanos (a través de las comisiones de la verdad), seguido de la justicia (a través del enjuiciamiento a los culpables) y, finalmente, la reparación a las víctimas (a través de políticas públicas).

En ese proceso, ha sido fundamental el papel de las comisiones de la verdad, así como el rol de los organismos de defensa de los derechos humanos y las organizaciones de víctimas, quienes han participado activamente en los debates sobre el pasado reciente, proceso que abordan los diversos artículos incluidos en este libro. Por supuesto, este proceso no ha sido homogéneo, en algunos países tomó décadas y muy recientemente ha alcanzado una justicia parcial como en el Cono Sur, mientras en otros la batalla por el reconocimiento no logró legitimarse en el debate público, por lo tanto, no se alcanzó la justicia, como en México y Brasil.

Existen casos intermedios con diferentes intensidades, como en Perú, Colombia y Centro América, en los que hubo comisiones de investigación para esclarecer el pasado reciente

y actos de reconocimiento público y gubernamental, sin embargo, todavía están inmersos en luchas por la justicia y reparación. En breve, lo que comprueban estos trabajos «es que si no hay reconocimiento, la justicia y reparación no se alcanzan» (p. 16).

Además de una introducción lúcida, el libro está dividido en tres secciones: 1) Dictaduras y regímenes militares, que aborda los países del Cono Sur y Brasil; 2) Guerras y regímenes autoritarios, que estudia los casos de Perú, Colombia y Centro América (Guatemala y El Salvador); y 3) Escrituras de la historia reciente, que incorpora a un actor externo, los Estados Unidos, que examina los archivos desclasificados del Departamento de Estado y otras dependencias del gobierno, que revelan el apoyo de este país a los regímenes militares para la represión en América Latina durante la segunda mitad del siglo veinte. Esta sección cierra con el último capítulo del libro que analiza, a partir del caso argentino, las relaciones tensas entre la memoria y la historiografía.

Un eje que atraviesa estos trabajos —y, en mi opinión, una de sus mayores contribuciones al campo de la memoria y la historia reciente—, es mostrar en perspectiva histórica comprensiva la dinámica de la violencia política vinculando los procesos locales y nacionales a escala continental con el marco internacional de la Guerra Fría. Asimismo, contrastando en perspectiva diacrónica y sincrónica la correlación de fuerzas de diversos actores, instituciones

y generaciones que libran sus batallas por la memoria en las postdictaduras y regímenes postautoritarios en Latinoamérica.

Por ejemplo, en Argentina, la derrota militar en la guerra con el Reino Unido por las Islas Malvinas provocó una transición no pactada, donde triunfaron las fuerzas políticas a favor de los derechos humanos y por ende «los procesos de verdad, justicia y memoria fueron más profundas» (p. 24). Sin embargo, en Chile, donde la feroz dictadura de Pinochet construyó «las memorias de la salvación nacional» en contra de las memorias disidentes, que condujo a una transición pactada, aún hoy reaparecen en narrativas que justifican los crímenes de violación a los derechos humanos mientras las pugnas por la memoria del pasado dictatorial se rearticulan.

En el Perú, la historiadora Cynthia E. Milton (pp. 221-245) analiza las luchas por la memoria del pasado reciente a 10 años de la entrega del *Informe Final* (2003) de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Existen dos grandes narrativas que circulan, compiten y estructuran el presente: la «memoria de salvación» versus la «memoria de los derechos humanos». La primera narrativa presenta al expresidente Alberto Fujimori como el héroe que salvó al país del proyecto terrorista de Sendero Luminoso y niega que se cometieron violación a los derechos humanos durante su régimen.

Los sectores conservadores y neoliberales apoyan este discurso, liderado principalmente

por los fujimoristas y las Fuerzas Armadas. La segunda narrativa corresponde a la defensa de los derechos humanos y el legado de la CVR. Las organizaciones de familiares de víctimas y grupos de derechos humanos lideran esta narrativa. Múltiples memorias individuales y locales que se alinean o contestan a las dos narrativas emergen y luchan principalmente en el ámbito de la cultura.

A pesar de que hay estudios iniciales que exploran desde diversos ámbitos la construcción de la memoria, aún queda por profundizar nuevos temas de estudio que incluyan nuevas fuentes de investigación y se aproximen con nuevas preguntas. La memoria de los perpetradores, la importancia de los archivos comunales, el rol del teatro, la música y otras formas de expresión cultural y artística durante y después de la violencia podrían ser los nuevos ejes de trabajo que ayuden comprender mejor la complejidad del pasado reciente en el Perú.

Un panorama más complejo ocurre en Centroamérica, pese a intervenciones de organismos internacionales a través de la creación de las comisiones de la verdad regulada por las Naciones Unidas, las transiciones hacia la paz dejaron carta abierta para la impunidad de los perpetradores y muy debilitadas a las fuerzas políticas proderechos humanos.

El libro también ofrece una contribución historiográfica y metodológica para repensar la relación tensa entre memoria e historia, los estudios de memoria, la historia del tiempo

presente, y la historia reciente, que a pesar que tienen más de tres décadas de estudio, aún son miradas con recelo por la historia tradicional, que pone énfasis en los acontecimientos políticos de larga data. Sin embargo, los historiadores, como las que colaboran en este libro, estudian, no sólo los pasados recientes, sino también los sucesivos presentes, poniendo énfasis en los actores y representaciones. Cada uno de estos trabajos están muy bien documentados y sus autores emplean metodologías múltiples de las ciencias sociales como las entrevistas de historia oral, trabajos etnográficos y fuentes primarias.

Finalmente, el libro es indispensable para los lectores interesados en la historia de la memoria de las violencias políticas, dictaduras militares y regímenes autoritarios en América Latina,

porque estos trabajos no sólo dan cuenta de las guerras del pasado reciente sino también las disputas políticas por la memoria en el presente.

De allí que es muy útil para los estudiantes y la enseñanza en las universidades, siendo traducido inmediatamente al inglés el mismo año de su publicación con el título *The Struggle for Memory in Latin America: Recent History and Political Violence* (New York: Palgrave Macmillan, 2015). En América Latina hace falta esfuerzos editoriales que actualicen, dialoguen y marquen un derrotero para los estudios de la memoria y la historia reciente a escala continental. Este libro es uno de estos esfuerzos y merece ser leído para repensar la historia reciente de América Latina en perspectiva comparada y reflexiva desde el presente.

SOBRE LOS AUTORES

Esteban Valle-Riestra Padró*esteban2500@gmail.com*

Licenciado en Ciencia Política por la Pontificia Universidad Católica del Perú. M.A en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Ámsterdam, Holanda. Se ha especializado en el campo de la investigación académica y periodística en temas relacionados a las industrias extractivas, medio ambiente, corrupción y crimen organizado en la región andina.

Ruth Borja Santa Cruz*ruth_borja@yahoo.com*

Historiadora por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Egresada de maestría en Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesora del Departamento Académico de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Trabajó en el Archivo General de la Nación y en la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2002-2003), en la Defensoría del Pueblo (2004-2012). Fue consultora del Lugar de la Memoria la Tolerancia y la Inclusión Social (febrero-abril 2014), la Biblioteca Nacional del Perú (agosto-diciembre 2014). Participó en seminarios, talleres y encuentros en diversos países, intercambiando experiencias sobre el trabajo archivístico y memoria.

Angie Paola Ariza Porras*aparizap@unal.edu.co*

Socióloga por la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Democracia y Gobierno por la Universidad Autónoma de Madrid. Es también magíster en Cultura de Paz, Conflictos, Educación y Derechos Humanos por la Universidad de Cádiz. Se ha dedicado a investigar temas relacionados con el conflicto armado colombiano, la construcción de memoria histórica, la cultura, el arte y la educación. Actualmente trabaja apoyando proyectos de educación para la paz en Colombia.

Greis Cifuentes Tarquino*greis.cifuentes@uws.ac.uk*

Candidata a Doctorado por la University of the West of Scotland (UWS), con maestría en Cooperación Internacional y Desarrollo de la Universidad de Montpellier, Francia. Profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia. Con trayectoria en el sector cultural y educativo, trabajó en la Comisión Fulbright en Alemania y Colombia, así como en el Ministerio de Cultura de Colombia, la Delegación de la Unión Europea en Colombia y el Consulado de Colombia en Nueva York. Actualmente es investigadora asociada de la Escuela de Medios, Cultura y Sociedad de UWS, donde viene realizando una investigación sobre el Rol de la Cultura y las Artes en el Posconflicto, estudiando el caso colombiano.

Andrea Cabel García*acabel@pucp.pe*

Poeta, periodista, docente universitaria y crítica literaria. Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Diplomada en Periodismo político y Análisis Cultural por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Docente de la Maestría y de la Facultad de Comunicaciones de la PUCP. Ha obtenido las prestigiosas becas a la investigación: Provost Humanities Fellowship, Andrew Mellon Fellowship, y dos becas de trabajo de campo para desarrollar sus proyectos en la Amazonia peruana otorgadas por el Centro de Estudios Latinoamericanos (CLAS) de la Universidad de Pittsburgh. Escribe artículos críticos en diversas revistas académicas nacionales e internacionales; además, entrevistas y columnas de opinión en Noticias SER y en La Mula.

Rosela Millones Cabrera

roselamillones@gmail.com

Bachiller en Psicología Clínica y Magíster en Estudios Teóricos en Psicoanálisis por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Carmen Rosa Cardoza

cardozacr@gmail.com

Consultora en antropología forense y búsqueda de personas desaparecidas con enfoque humanitario y memoria histórica en etapas de conflictos internos, tanto nacional como internacional. Bachiller en Arqueología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, máster en Antropología y Genética Forense por la Universidad de Granada. Con estudios en Prehistoria y Etnología en Universidades de Nanterre (Paris X) y Sorbone (Paris IV), e instrumentos internacionales de derechos humanos y democracia en CIDH- OEA. Experiencia y competencia para la capacitación en técnicas y métodos para entrevistas *antemortem* con familiares de personas desaparecidas y antropología forense. Así como en la organización, comunicación, promoción, difusión y producción de actividades culturales, derechos humanos y académicas.

Elizabeth Sotelo

esotelo@uoregon.edu

Cursa un doctorado en Literatura Latinoamericana de los siglos XX y XXI, y enseña en la University of Oregon. Es magíster en Estudios Hispánicos y licenciada en Enseñanza del Español. Sus campos de interés son la literatura latinoamericana, las narrativas urbanas mexicanas y peruanas, la migración, los sistemas políticos y el cine contemporáneo.

Javier Ormeño Castro

ormeno.j@gmail.com

Es maestro en Derechos Humanos por el University College de la Universidad de Londres. Sus intereses académicos giran en torno a los medios no formales de justicia transicional, incluyendo el trauma, memoria y reconciliación. Durante la escritura de la versión original de esta investigación estuvo asociado con el proyecto *Enacting Global Transformation* del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Oxford, del que fue coordinador en 2017. A su vez, está afiliado a la Academia del Teatro de la Transformación. Es Bachiller en Humanidades y Licenciado en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tiene estudios de Posgrado en Filosofía y Diplomacia Humanitaria. Desde el año 2008 se ha desempeñado en varios roles en la coordinación de ayuda humanitaria a nivel global.

Edgar David Navarrete Corvera

edgar.navarrete@upn.pe

Licenciado en Educación Secundaria con mención en Lengua y Literatura por la Universidad Nacional de Trujillo. Tiene estudios de posgrado en Comunicación y Lingüística por la misma universidad. Fue galardonado con el primer puesto en el VII Concurso Nacional Juvenil de Cuentos Germán Patrón Candela en 2007. Sus intereses de investigación se orientan a las ciencias sociales, la literatura y la lingüística. Actualmente estudia una maestría en Literatura Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú y se desempeña como docente en el Departamento de Humanidades de la Universidad Privada del Norte en Trujillo.

Renzo Aroni Sulca*rsaroni@ucdavis.edu*

Es candidato a doctor en Historia de América Latina por la Universidad de California, Davis, y becario de la Mellon International Dissertation Research Fellowship (IDRF). Su tesis doctoral aborda la contra-rebelión campesina y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho. Obtuvo el grado de magíster en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y licenciado en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Como nativo quechua-hablante y músico aficionado ha desarrollado investigaciones interdisciplinarias tanto en Ayacucho como en Lima sobre la música, memoria, violencia política y migración forzada. Sus investigaciones han sido publicadas en forma de artículos y capítulos de libros en español e inglés.

Fernando Nureña Cruz*fnurena@gmail.com*

Estudió grabado en la Facultad de Arte y Diseño de la PUCP. Su trabajo se ha mostrado en algunas exposiciones de arte en la ciudad como la 79 Expoarte en el Centro Cultural PUCP (2018), La noche de los videos en la sala Miró Quesada (2017), y el 35 Salón Nacional de Grabado ICPNA (2016). Actualmente investiga para su tesis de licenciatura sobre la representación visual de la juventud limeña de los años ochenta.

DIRECTRICES PARA AUTORES

CONVOCATORIA +MEMORIA(S) N° 03

+MEMORIA(S) es la revista académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) del Perú. Ha sido concebida como un espacio discursivo dedicado a difundir investigaciones sobre memoria y derechos humanos en el Perú y América Latina. Se trata de una revista anual cuyo primer número fue publicado en el 2018. **+MEMORIA(S)** cuenta con ISSN: 2523-112X y para esta tercera edición será publicada en formato digital.

Se invita a los investigadores en áreas relacionadas a la **memoria, ciencias sociales, humanidades, educación, derecho, ciencias políticas, ciencias de la salud y los derechos humanos en el Perú y Latinoamérica** a enviar sus artículos hasta el **31 de enero de 2020**, a fin de que puedan ser considerados para el tercer número de **+MEMORIA(S)**, que se publicará en 2020.

Los artículos deberán ser inéditos y estar escritos en idioma español y tendrán una extensión mínima de 7,000 palabras y máxima de 10,000 palabras, incluyendo el título, resumen, notas y bibliografía. No se aceptarán artículos que estén fuera de estos límites. Al momento de ser remitidos a la revista **+MEMORIA(S)** y durante el proceso de evaluación, los artículos no deben estar bajo consideración de ninguna otra revista o publicación.

Para esta nueva edición, las secciones de la Revista **+MEMORIA(S)** son:

1. Narradores de Memoria: periodo de violencia y posconflicto. Proyecto a cargo del LUM.
2. Actores del proceso de violencia (1980-2000).
3. Estudios sobre memoria: arte, educación, juventud, sitios de memoria, testimonios.
4. Retos del Bicentenario: construcción de ciudadanía y cultura de paz.

Los envíos deben hacerse en formato Word, utilizando letra Arial de tamaño de 12 puntos con interlineado a espacio y medio, con las páginas numeradas, de acuerdo al formato APA, sexta edición. Debe eliminarse del texto del artículo toda información o detalle que pueda identificar al autor. Los invitamos también a remitir **reseñas** de libros con una extensión máxima de 2000 palabras.

Todas las imágenes deben enviarse en formato JPG o TIFF, en alta resolución (mínimo 300 dpi) y señalando la fuente. Es responsabilidad del autor conseguir los derechos de reproducción de ser necesario.

Los artículos y reseñas deberán enviarse al siguiente correo electrónico:

lum.publica@cultura.gob.pe Desde este correo se atenderán las consultas en relación a la convocatoria de la revista **+MEMORIA(S)** y para obtener mayor información sobre el proceso de evaluación de artículos.



LUM

LUGAR DE LA MEMORIA
LA TOLERANCIA
Y LA INCLUSIÓN SOCIAL



618-9393 (anexo 1111)



Bajada San Martín 151,
Miraflores, Lima - Perú



www.lum.cultura.pe

Síguenos también en:

