

Viceversa

Cuadernos de Trabajo sobre Interculturalidad

Volumen 2. Junio 2015

EL VALOR DE LA PRIMERA SENTENCIA EN AYMARA

La voz del artista amazónico

En el marco de la exposición "De su largo llanto se formó el Amazonas. Narrativas amazónicas no representadas en la historia peruana", realizada bajo la curaduría de Christian Bendayán y Giuliana Vidarte en el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores,

se desarrolló el jueves 9 de octubre de 2014 el conversatorio "La voz del artista amazónico. Construyendo historia desde las imágenes". Este diálogo contó con la participación de uno de los curadores de la muestra, Christian Bendayán, la investigadora (...)



Argentina Los jóvenes y las memorias



Juan y Celina ponen en evidencia lo que muchas veces cuesta tener en cuenta cuando se piensa en la transmisión de las experiencias pasadas a las nuevas generaciones: más que receptores pasivos de una historia, para ellos (...)

Arquitectura Chicha: lo cholo en la arquitectura

La arquitectura chicha, poder enumerarlas. El aunque suene irónico, ha desdén y la escasa preocupación por parte de los arquitectos para con la arquitectura popular refleja la vistazo a la lista de publicaciones acerca de temas afines como, por ejemplo, la arquitectura vernacular, podremos notar que bastan los dedos de las manos para



El propio concepto de lo popular se hizo difícil de manejar. La irrupción del pueblo en la ciudad, de lo rural en lo urbano, hizo que los conceptos, alguna vez tan claramente definidos, perdieran precisión. Es así que Lima se escinde en dos: la primera oficial, occidental-criolla, y (...)

Los caminos de la integración y la exclusión. Afroperuanos a mediados del siglo XIX



Desde tus ojos, con tu voz

El proyecto Videoteca de las Culturas (VDC), iniciativa del Viceministerio de Interculturalidad, busca promover el ejercicio de la ciudadanía intercultural a través de la producción de obras audiovisuales participativas con niños, niñas y adolescentes de comunidades indígenas y afrodescendientes; y de la difusión para toda la comunidad educativa de obras documentales y videos participativos de representación cultural, producidos por organizaciones y productores independientes.

El lema "desde tus ojos, con tu voz", sintetiza nuestro mensaje: que el protagonista es el niño, que le habla a otros como él, usando sus lenguajes, sus recursos, sus recuerdos y afectos.

El proyecto fomenta las competencias audiovisuales en la nueva generación, sobre todo en comunidades indígenas y afrodescendientes (...)



PERÚ

Ministerio de Cultura

ÍNDICE

DIVERSIDAD

Desde tus ojos, con tu voz
Bernardo Cáceres

3



5

Arquitectura Chicha:
lo cholo en la arquitectura
David Pezo



8

Los caminos de la integración
y la exclusión. Afroperuanos
a mediados del siglo XIX
Jesús Cosamalón y Maribel Arrelucea



11

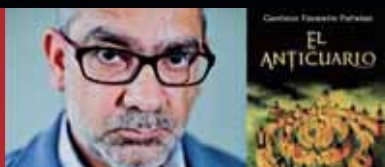
La voz del artista
amazónico
Fiorella López



ENTREVISTAS

La vigencia del ensayo, lo intelectual
y la memoria
Entrevista a Gustavo Faverón
José Carlos Agüero

13



17

El indio y el poder en el Perú
Entrevista a Enrique Mayer
Pablo Sandoval



El valor de la primera sentencia en aymara
Entrevista a Vicente Alanoca, el traductor
Eduardo Burga

21



DEBATE - NO UNA SINO MUCHAS MEMORIAS

23

Uchuraccay:
La trastemporalidad del
dolor a través de la memoria
Franz Krajnik



Argentina:
los jóvenes y las memorias
Sandra Raggio

29



31

Cada uno somos una historia
viviente, como un museo
viviente
La articulación de una
memoria pública en el Perú
Ponciano Del Pino



Memoria, desarrollo y post-conflicto:
Chuschi (Ayacucho) 1991-2014
Eduardo Toche

33



36

¡Justicia para Accomarca!
Memoria y protesta en el
carnaval ayacuchano
Renzo Aroni



Detrás de las montañas:
Imagen del asháninka Alejandro Calderón
entre los Yánesha de la selva central
Natalí Durand

39



© Carlos Gastelumendi

Viceversa

Cuadernos de trabajo sobre Interculturalidad



Diana Álvarez-Calderón Gallo
Ministra de Cultura

Patricia Balbuena Palacios
Viceministra de Interculturalidad

Rocío Muñoz Flores
**Directora de la Dirección General de
Ciudadanía Intercultural**

Editores generales:

José Carlos Agüero
Pablo Sandoval

Asistencia de edición:

Karina Chappell
Nekson Pimentel

Corrección de textos:

Giulliana Elizabeth Ramírez Liñan

Diseño y diagramación:

Renzo Espinel y Luis de la Lama

Viceversa N° 2

Junio de 2015, Lima – Perú

Viceversa es una publicación del Ministerio de
Cultura

Ministerio de Cultura

Av. Javier Prado 2465, San Borja
Lima 41 – Perú
Teléfono 618-9393
www.cultura.gob.pe

Pueden escribirnos a:
todaslassangres@cultura.gob.pe
www.todaslassangresperu.lamula.pe

Presentación

En esta segunda entrega de *Viceversa*, el Ministerio de Cultura mantiene su compromiso en colocar como parte del debate público los temas que dan forma a la diversidad cultural. Lejos de una celebración ligera de las pluralidades, invitamos a una reflexión crítica acerca de las diferencias culturales y los cambios que ejercen en los asuntos públicos.

Este número comparte experiencias donde la diversidad entra en juego, se pone en movimiento y nos permite salir de los discursos generales para conocerla desde procesos o hechos específicos. En una primera parte nos preguntamos sobre la construcción de nuestras representaciones y el modo en que elaboramos y compartimos nuestras imágenes sobre los otros, sus historias y también sobre nuestro propio espacio físico. Artículos como los de Pezo sobre la arquitectura chola, de Bernardo Cáceres sobre las videotecas, Fiorella López sobre una muestra de arte indígena y Arrelucea y Cosamalón sobre historia cultural y estereotipo en los afroperuanos nos llevan hacia esa reflexión.

Un segundo bloque con tres entrevistas nos plantea cuestiones centrales como la larga duración de los cambios sociales en el campo a partir de una conversación con el investigador Enrique Mayer; una crítica aguda al mundo letrado desvinculado de los procesos sociales, planteado por el crítico literario y escritor Gustavo Faverón; y la opinión del catedrático Vicente Alanoca sobre la importancia del traductor y la primera sentencia emitida en aymara en nuestro país.

Para terminar, en el tercer bloque se profundiza uno de los temas fundamentales para el arraigo de nuevas subjetividades y ciudadanía, aquello que entendemos como memoria de los pueblos.

El Ministerio de Cultura comprende que la valoración de identidades, narrativas propias y elementos conservados como relevantes por personas, comunidades, pueblos y colectivos son clave al momento de tender puentes de reconocimiento que nos orientan hacia una consideración positiva y el respeto por quienes conviven con nosotros.

Nos parece oportuno aproximarnos a las memorias en plural porque son muchos los que recuerdan, quienes callan, significan o dan valor a estos recuerdos y también son muchos los tiempos y lugares que originan aquello que llamamos, de forma abstracta, memoria histórica.

Estas no son cuestiones sencillas, pero nos impulsan a pensar seriamente sobre el significado de la diversidad cultural cuando esto también implica encarnar experiencias complejas. Esperamos que este número genere un amplio diálogo y debate.

DESDE TUS OJOS, CON TU VOZ

Bernardo Cáceres Vegas

Coordinador de Videoteca de las Culturas. Dirección de Diversidad Cultural y Eliminación de la Discriminación Racial.

El proyecto Videoteca de las Culturas (VDC), iniciativa del Viceministerio de Interculturalidad, busca promover el ejercicio de la ciudadanía intercultural a través de la producción de obras audiovisuales participativas con niños, niñas y adolescentes de comunidades indígenas y afrodescendientes; y de la difusión para toda la comunidad educativa de obras documentales y videos participativos de representación cultural, producidos por organizaciones y productores independientes.

El lema “desde tus ojos, con tu voz” sintetiza nuestro mensaje: que el protagonista es el niño, quien habla a otros como él, usando su lenguaje, recursos, recuerdos y afectos.

El proyecto fomenta las competencias audiovisuales en la nueva generación, sobre todo en comunidades indígenas y afrodescendientes, desarrollando talleres de expresión audiovisual cuyos productos actualmente se difunden a través de YouTube, redes sociales, proyecciones públicas y que pronto tendrán mayor alcance mediante nuestra página web y las instituciones educativas aliadas en todas las regiones del país.

Es característica del escenario contemporáneo que aquello que los medios audiovisuales muestran tiene más oportunidades de constituirse en parte del debate público.

En este sentido la televisión de señal aérea sigue siendo el medio más influyente, y desde hace uno años los contenidos audiovisuales son los mayoritarios en el intercambio diario de la Internet. A través de los talleres de expresión audiovisual de VDC, queremos que los niños, niñas y adolescentes de comunidades indígenas y afrodescendientes mejoren su consumo y uso crítico y creativo de este espacio comunicacional, y así su capacidad de participar de los nuevos espacios de formación de opiniones.

© Proyecto Videoteca de las Culturas.



Tal es el caso del taller de Perccapampa, donde los niños se turnan la cámara para grabarse, respondiendo a preguntas en fichas que se han sorteado entre ellos. Hernán, de 14 años, responde:

“¿Cuál es el lugar más importante de tu comunidad? Mi respuesta sería: es el lugar más importante casa comunal, porque toda la gente se reúne allí, para que dialoguen”.

Esta declaración es parte de uno de los videos editados por el grupo de 20 adolescentes participantes del taller de 2 sema-

nas. Los videos en sus versiones finales se proyectan ante sus familiares y otros miembros de la comunidad. Prestigiada desde la pantalla, la declaración valida sanamente el autoestima y renueva tradiciones democráticas. Se pueden ver declaraciones de orgullo por su Perccapampa, por el poder del campo para alimentar a sus familias y a las ciudades. Meses después, los videos realizados en Perccapampa llegaron a las escuelas de todo el país y serán vistos por diversos públicos a través de canales y eventos de difusión previstos por el

proyecto. Y se contribuirá, quizá, a fortalecer el desarrollo con identidad.

En la comunidad asháninka de Puerto Ocopa (Satipo, Junín), un grupo de estudiantes de secundaria que participa del taller VDC decide investigar qué pasó en los años de violencia política en sus comunidades. Confrontan a los adultos acerca de un tema difícil de tratar para las familias indígenas que se convirtieron en el 70% de las víctimas y de los sufrimientos de ese periodo; intercambian los retazos de memoria que se han filtrado hasta ellos:

"Mi mamá me había contado que le habían matado a su mamá, que le habían disparado en la cabeza. Se estaba bañando mi mamá y escuchó un disparo, y a mis hermanos les dijo escápate, y se escaparon y no sabían qué cosa había pasado. De allí cuando volvieron, vieron a su mamá muerta”.

Su video es ahora parte de la Videoteca de las Culturas, con indicaciones en el DVD y fichas pedagógicas en las que se recomienda su uso para el VII ciclo de la educación básica regular, 4° y 5° de secundaria.

Con este cuidado se implementan los maletines para las escuelas VDC que contienen DVD con productos audiovisuales de representación cultural, tanto los creados en nuestros talleres como los procedentes de la rica producción audiovi-



sual nacional, participativa y documental, con sus fichas pedagógicas en las que se proponen actividades previas y posteriores a la visualización. Los maletines llegarán a las escuelas que adoptan este año la ampliación horaria¹.

Gracias a un convenio firmado con el Ministerio de Educación, estos maletines se convierten en una herramienta para la jornada escolar completa, que propone al cine fórum como herramienta pedagógica, donde maestros y estudiantes trabajen sobre la base de actividades propuestas en las fichas pedagógicas, por ejemplo con historias familiares, investigación en la memoria local, rescate de tecnologías o prácticas productivas, entrevistas en profundidad a sabios y autoridades tradicionales, recreación gráfica y musical de tradiciones milenarias o el vínculo con las fuentes clásicas, entre otras.

"En Perú, un hombre gana en promedio 50% más que las mujeres; los indígenas ganan 50% menos. Magrith Mena"
Re-Twitteado desde la cuenta @GRADEPerú, 13 de marzo 2015.

Si bien el Estado peruano se funda sobre la igualdad de deberes y derechos para todos sus ciudadanos sin distinción, diversos privilegios todavía benefician intereses de ciertos grupos y élites, urbanas y patriarcales; entre ellos, el acceso al podio de los discursos y la esfera pública; pero en los nuevos escenarios de las tecnologías de la comunicación y pantallas múltiples del siglo XXI, esta situación empieza a resquebrajarse. En los entornos virtuales o digitales, la representación canaliza crecientemente demandas individuales y de colectivos por derechos humanos, culturales, de género y ambientales. Simultáneamente, la extensión de este nuevo ambiente mediático –que permite convocar diversos grupos de la esfera pública– es a la vez una oportunidad desde el Estado para incorporar las narrativas y repertorios de nuestra diversidad a la educación y al imaginario de las ciudadanas y ciudadanos.

Poner en debate intercultural el derrotero del desarrollo, imaginar nuevas formas de ruralidad dentro de los parámetros tradi-

cionales eficientes, imaginarse nuevas maneras de habitar, relacionarse y producir en las ciudades, evitar sobre todo, que lo que tomó a las culturas milenias aprender y adoptar, se pierda en una o dos

generaciones, a eso aspiramos contribuir.

Videoteca de las Culturas, plataforma de creación y difusión audiovisual, busca ayudar a que la comunidad educativa garantice el derecho a la representación audiovisual propia, fundamental para que cualquier comunidad cultural enfrente mejor los procesos de globalización social, económica, cultural, política.

“Nosotros también aquí sabemos muchas cosas y también es bonita nuestra imagen y nuestra cultura es linda y también lo que hablamos, nosotros hablamos en quechua” (Estudiante de secundaria en el centro poblado de Perccapampa, CC de San Juan de Dios, Lircay, Huancavelica).

El prejuicio y la constante discriminación se sostienen sobre la incertidumbre que genera el desconocer algo o a alguien. El prejuicio es una defensa primaria contra este tipo de ignorancia, que no es un defecto, es una condición. El Estado peruano, como muchos en el mundo, asume en la educación el combate contra esa condición que se debe erradicar. Cuando de prejuicios étnicos o raciales se trata, es deber del Ministerio de Cultura promover el conocimiento y el auto reconocimiento cultural a través de la educación, como estrategia para eliminar esas formas de discriminación. VDC es uno de los proyectos con que el Ministerio de Cultura promueve que ese cambio sí ocurra en una generación.



¹ Desde marzo del 2015, 1000 escuelas públicas de todas las regiones inician la Jornada Escolar Completa (JEC), “un modelo de servicio educativo que busca mejorar la calidad ampliando las oportunidades de aprendizaje de los (as) estudiantes de instituciones educativas públicas de Secundaria”. La JEC incrementará 10 horas pedagógicas semanales, beneficiando a los estudiantes con más tiempo en áreas como Matemática, Inglés, Educación para el Trabajo, entre otras (Ver: <http://jec.perueduca.pe/?p=13>).

ARQUITECTURA CHICHA

LO CHOLO EN LA ARQUITECTURA¹

David Pezo

Nació en Lima en 1972. Realizó estudios universitarios en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Ha presentado la tesis de investigación *Identidad y chicha. Un estudio sobre la arquitectura popular* (2002). Colabora en la revista electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad (<http://www.interculturalidad.org>) con artículos sobre arquitectura chicha e identidad. Actualmente labora en la oficina del arquitecto Oscar Borasino Peschiera.

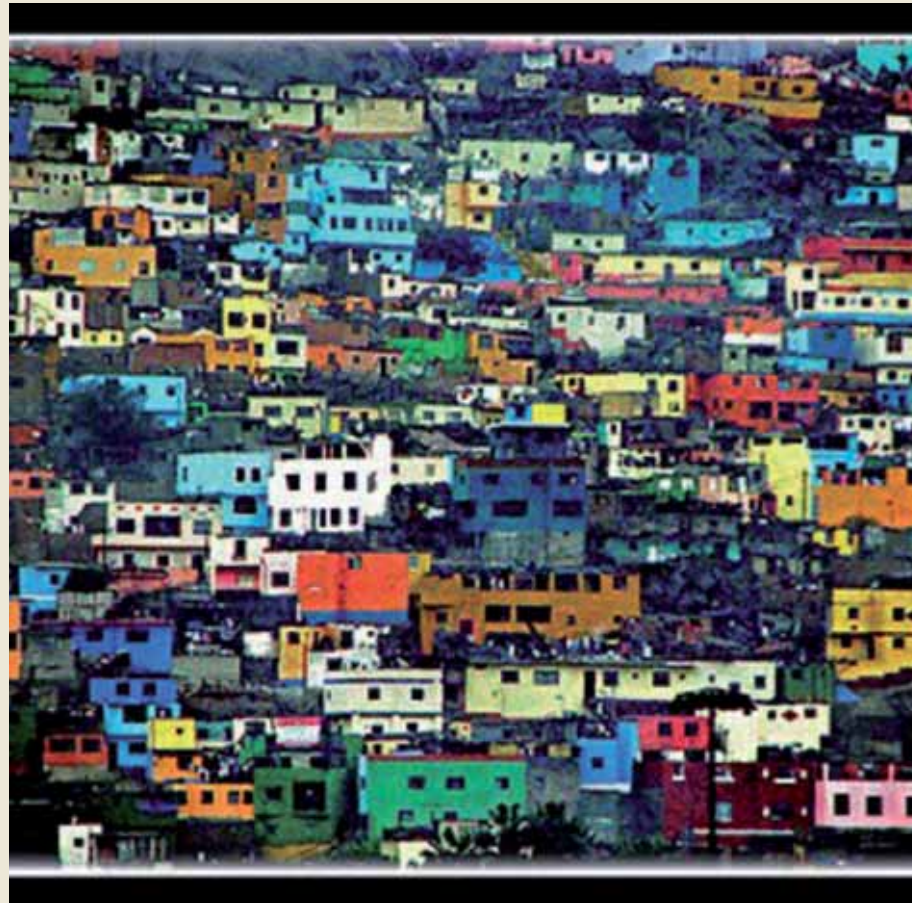
La arquitectura chicha, aunque suene irónico, ha sido siempre un tema poco popular en el mundo académico. Con tan solo dar un vistazo a la lista de publicaciones acerca de temas afines como, por ejemplo, la arquitectura vernacular, podremos notar que bastan los dedos de las manos para poder enumerarlas. El desdén y la escasa preocupación por parte de los arquitectos para con la arquitectura popular refleja la actitud general que tuvo el limeño para con el migrante.

El propio concepto de lo popular se hizo difícil de manejar. La irrupción del pueblo en la ciudad, de lo rural en lo urbano, hizo que los conceptos, alguna vez tan claramente definidos, perdieran precisión. Es así que Lima se escinde en dos: la primera oficial, occidental-criolla, y la “otra” marginal, serrana-andina.

De esta manera, al hablar de arquitectura popular no se sabía con certeza si se estaba haciendo referencia a la arquitectura vernacular o a la que se estaba masificando en las ciudades y a la que, en algún momento, se le asignó el término de *arquitectura chicha*. Es aquí entonces que se impone la necesidad de definir, sin ningún tipo de ambigüedad, qué es lo *chicha* en la arquitectura.

Pero, ¿a qué llamamos arquitectura chicha? Es más, ¿por qué la llamamos chicha? El término *chicha* está muy ligado a esta otra Lima, a lo migrante, a lo cholo y a lo popular. Pero, por otro lado, también se le suele asociar a lo huachafo, inacabado, desordenado, mal hecho, informal,

© Tomado de <http://www.interculturalidad.org/>



delincuencial, etcétera, es decir contiene un significado negativo. Es así que además de una arquitectura chicha se habla también de una prensa chicha, una economía chicha, crédito chicha, modernidad chicha, etcétera.

En un principio el término *chicha* se vinculó a la música que hacía el migrante, que era una mixtura de diferentes ritmos que solían escucharse en la ciudad, tales

como la guaracha, la cumbia o el rock psicodélico con ritmos de procedencia andina. Lo que caracterizó a la música chicha fue la capacidad de síntesis. Pero hay que remarcar que este término no nació dentro, sino que fue acuñado peyorativamente desde fuera de la cultura del migrante por el sector criollo como parte de un discurso que buscaba exagerar los aspectos negativos del migrante. Se trató

de hacer de la informalidad y el desorden la esencia de esta cultura, además de vincularla con el elemento lumpén. El discurso criollo fomentó esta imagen como reacción ante la masiva presencia del cholo en la ciudad.

Mas la palabra chicha caló. Durante el proceso de adaptación del migrante el término fue gradualmente siendo asimilado a esta cultura y hoy ya no puede estar dissociado de esta. Según Arturo Quispe (2004: 6), lo chicha, a falta de un nombre adecuado, encarna el sincretismo cultural de los últimos cincuenta años, la mixtura de todas las culturas del país anidadas en nuestra capital. Asimismo concluye diciendo: “La cultura chicha debe ser considerada como una manifestación de un conjunto de situaciones que corresponden a una sociedad en transformación; un tránsito de una sociedad aristocrática-criolla a una que resume en sí misma la realidad pluricultural”.

Como mencionaba al inicio, el mundo académico y profesional no ha sabido cómo enfocar el tema de la arquitectura chicha, salvo tal vez considerándola una curiosidad anecdótica, más que nada un gracioso y poco feliz conjunto de elementos decorativos, no habiéndose realizado mayores intentos por estudiarla salvo casos muy aislados.

Se debe comenzar diciendo que la arquitectura chicha es un fenómeno esencialmente urbano y producto de los movimientos migratorios del campo a la ciudad, es decir, es aquella que el migrante, el

¹ Recuperado de la revista cultural electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad, Año 7, N° 6/7. Noviembre 2011, Lima-Perú.



cholo, erige en la ciudad. Según Jorge Burga, en la arquitectura chicha actúa el doble código, una doble lectura que juxtapone lo rural y lo urbano, lo vernáculo y lo moderno, lo ornamental y lo práctico, lo historicista y lo futurista, lo provinciano y lo metropolitano, lo tradicional y lo actual, lo artesanal y lo industrial.

La arquitectura chicha debe ser entendida como parte del proceso de cholificación, que Aníbal Quijano definió como aquel en el que determinadas capas de la población indígena campesina van abandonando algunos de los elementos de la cultura indígena y, simultáneamente, adoptando algunos de los que tipifican la cultura occidental criolla. Con estos elementos van elaborando un estilo de vida que se diferencia al mismo tiempo de las dos culturas fundamentales de nuestra sociedad, sin perder por eso su vinculación original con ellas. Durante el proceso, el indígena sumiso - servil - abúlico - pasivo decantará en el cholo ahorado - agresivo - acriollado.

Siendo entonces la arquitectura chicha obra del migrante, del cholo, este interpreta la arquitectura limeña que encuentra a su llegada y tamiza los elementos que considera encierran el significado de modernidad y tradición. La suma de estos valores arroja como resultado lo que él considera representa a Lima. Es una arquitectura híbrida en la que se produce una esquemática ambivalencia. En primer lugar, la influencia urbana, en la que se aúnan dos aspectos: el de la modernidad y el progreso, hechos concreto en formas maquinistas, y la tradición inspirada en elementos arquitectónicos de origen colonial. En segundo lugar, la raigambre indígena, la cual no se traducirá en formas

arquitectónicas externas sino en la organización interna de la vivienda, producto de un estilo de vida que conserva muchos aspectos propios del Ande.

De aquí se desprende que el dualismo en la arquitectura chicha no lo es tanto, debido a que en realidad bebe de tres fuentes: la moderna, la tradicional y la andina. Las dos primeras son de procedencia urbana y se revelan en la fachada, mientras que la última tiene un origen rural y se manifiesta en el interior de la vivienda. Es aquí que surge una pregunta: ¿cuándo es que la arquitectura chicha comienza a manifestarse en la ciudad? La historia de la arquitectura chicha es la suma de pequeños acontecimientos anónimos, completamente intuitivos y exentos de un propósito de delinear parámetros, por lo que no es posible fechar o decir con exactitud cuándo comenzó todo, mas es posible asegurar que en la década de los ochenta ya era ostensible su madura presencia en el paisaje urbano.

Quienes estén ligados al campo de la arquitectura o del arte recordarán las pugnas previas al manifiesto de la Agrupación Espacio, en las que se confrontaban los conceptos del inicialmente imitado es posteriormente copiado. Estos elementos se constituyeron como sucedáneos de los balcones coloniales y de la tradición que inspiran estos. De acuerdo al esquema de

Pablo Bonta, la figura escarchada se constituye en un indicio intencional.

Pero el adorno escarchado empieza a evolucionar. Estos cambios culminarán por integrar la estética de la figura a la función. Se intenta otorgar a la figura simbólica un uso. Al principio la figura crece en dimensiones, llegando a cubrir muros enteros. Un estadio intermedio nos muestra cómo aparece el vano en el interior de la figura, enmarcando esta a aquel. Finalmente, veremos cómo empiezan a aparecer puertas y ventanas que imitan estas formas e incluso otras de mayor complejidad.

Inconscientemente el propietario de la vivienda ejecuta aquel postulado que afirma que el funcionalismo puede actuar como *antikitsch*. La función legítima de alguna manera el capricho formal.

Si bien es cierto que su uso en la decoración de las fachadas fue abundante y exuberante, también resulta cierto que fue ese el motivo por el que caería en desuso. Un detalle importante a mencionar es que tal abundancia se constata solo en las zonas populares de la ciudad. El adorno se desarrolló y diversificó de manera notable en las viviendas pertenecientes a distritos tradicionalmente populares.

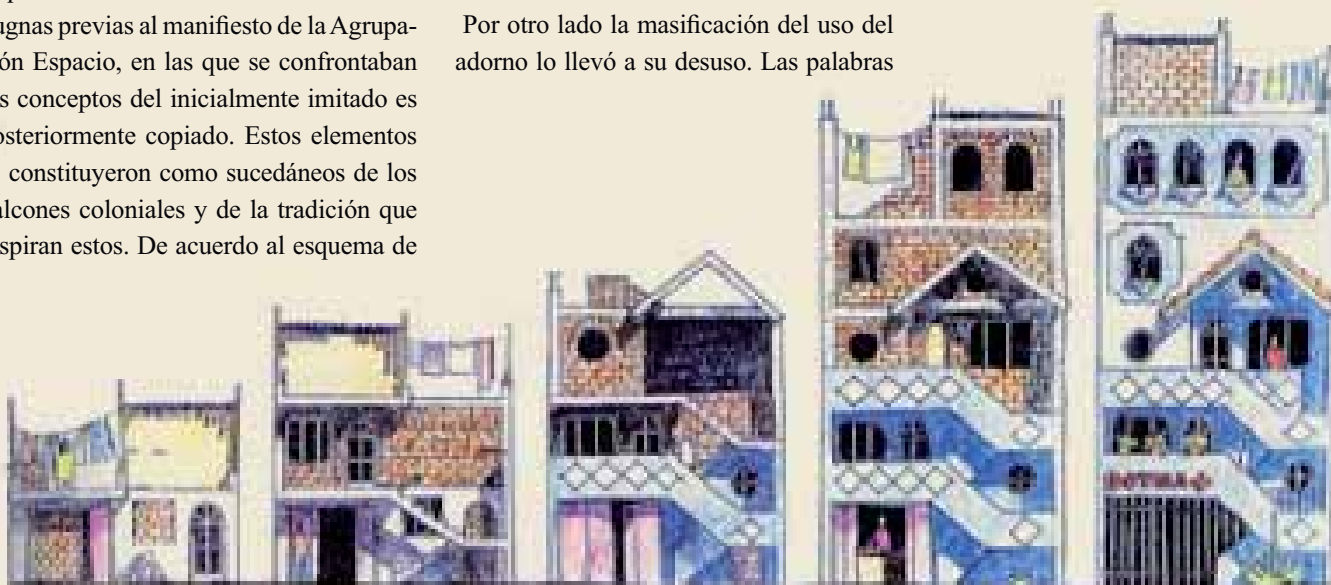
El icono, entonces, empieza a perder su significado. Más exacto sería decir que el icono va cambiando de significado. Y es que ya no encarna más el espíritu señorial de la Colonia, sino que empieza a identificarse con el nuevo limeño y con lo popular. La figura escarchada se convierte en una señal, pero con un significado distinto del que en un comienzo se le quiso dar. En realidad, dentro del mismo esquema de Bonta, el adorno adquiere la categoría de pseudoseñal. No existe la intención de tal significado, pero el público en general así lo asume.

Por otro lado la masificación del uso del adorno lo llevó a su desuso. Las palabras

de Juan Pablo Bonta (1977: 44) son bastante explicativas al respecto: “El uso repetido de una señal puede conducir finalmente a su obsolescencia. Cuando una forma se torna obsoleta puede desmantizarse, es decir, perder su significado y abandonarse su uso”.

Un detalle interesante se encuentra en que también es posible identificar el rombo con algunas figuras geométricas de corte prehispánico. El interés radica en que el rombo habría podido tener una doble lectura, hispanista e indígena, que potenciara su valor simbólico y que nos permite plantear el problema desde el punto de vista sincrético. Es curioso que justamente el rombo sea un icono muy poderoso que trasciende la arquitectura y que haya conseguido sobrevivir en la ornamentación popular a pesar de que el adorno escarchado en sí “ya pasó de moda”.

Una vez que el cholo se apropia de la ciudad, esta ornamentación es dejada de lado. No tiene objeto seguir empleando símbolos que en un comienzo sirvieron para la adaptación, puesto que el migrante ya está plenamente instalado dentro de la ciudad. Una nueva estética aparece. La recargada iconografía de la fachada se vio reemplazada por una de tendencia más pragmática, simple, práctica. Es así que aparecen fachadas que se caracterizan por el uso de colores brillantes, fuertes, primarios. Tonos como el azul eléctrico, el magenta, el verde esmeralda, el amarillo, etcétera, fueron los más escogidos por los propietarios para pintar sus fachadas. Estos tienen una fuerte similitud con los colores utilizados en los diferentes locales comerciales, hostales, discotecas de zonas populares y ni qué decir con los colores que se emplean en los afiches chicha que promocionan todo tipo de eventos.



Por otro lado, aparecen fachadas revestidas enteramente con cerámico. La fácil limpieza del material. Lima es una ciudad donde las lluvias son muy escasas y el polvo y el esmog dan ese aspecto sucio a las edificaciones. Eso acarrea tener que hacer un continuo mantenimiento que la mayoría de gente no realiza. En vez de esto prefiere enchapar su fachada para evitar estar limpiando o pintando en repetidas ocasiones.

La gran variedad de series que los fabricantes lanzan al mercado anima aún más a la gente. Es así que podemos ver fachadas enchapadas con cerámicos con acabados de mármol, piedra, etcétera, y orladas con listellos situados en ubicaciones estratégicas. Por su practicidad (fácil limpieza) y su apariencia (brillo, textura, etcétera), la loseta empieza a simbolizar lo moderno.

La ornamentación vuelve a aparecer en la fachada, esta vez parametrada al manejo de las losetas cerámicas. Nuevamente podemos apreciar la figura del rombo pero ya no escarchado sino hecho cerámico. Esto nos dice mucho de la fuerza de este símbolo, pero ese ya es un tema aparte.

A la par de esta nueva estética aparecen también nuevas tipologías funcionales. El proceso de asentamiento que comenzó con la barriada, el uso del modelo chalet, llevó finalmente a buscar conseguir el mayor número de viviendas en un solo lote mediante instrumentos tales como la subdivisión de lotes, pero sobre todo con la construcción en altura. La vivienda unifamiliar

deviene en multifamiliar. Para la consecución de esta, la configuración de la vivienda incluye una escalera exterior. Estos cambios aparecen entrada la década de los noventa.

La escalera exterior se ha convertido en un elemento recurrente en las fachadas de las viviendas de Lima y en el medio más eficaz para la obtención de un mayor número de unidades de vivienda. Sea la improvisada escalera metálica de caracol o la ya planificada desde el inicio de la construcción, se erige delante de la vivienda convirtiéndose en parte inseparable de ella.

La escalera exterior ha generado una nueva tipología de fachada para la vivienda limeña. La verticalidad domina en ella, a lo que se suma una ornamentación bastante escueta que le da una mayor escala, asemejándose a un edificio.

Del carácter pragmático que tuvo al comienzo, va adquiriendo otro de tipo icónico. Y es que, al igual que el ornamento escarchado de las fachadas, la recurrencia con que se le utiliza determina que adquiera un significado. La posibilidad de poder destinar una vivienda en cada piso determina que esta pueda tener mayor número de habitaciones, mejores condiciones de iluminación y ventilación, ambientes más amplios, etcétera. La escalera exterior da a entender que en el inmueble se dan estas condiciones de confort, por lo que con el tiempo la misma escalera exterior se adueña de tal acepción.

En estos cambios también podemos ver

cómo los patrones culturales del migrante dan forma a la vivienda. Las relaciones de parentesco, compadrazgo, parentesco, son muy marcadas en el Ande. El hecho de que la familia viva cerca crea una sensación de seguridad. Al mismo tiempo se asegura el porvenir de los hijos, sin contar que también puede prestarse para el alquiler o la venta de las diferentes unidades inmobiliarias; es decir, se concibe la vivienda como medio de ingreso económico.

Concluyendo, la arquitectura chicha se transforma y reinventa a sí misma de manera constante. ¿Qué es lo queda de la clásica fachada chicha? En realidad, uno puede encontrar fachadas con estas características al recorrer las calles de los diferentes distritos limeños, pero estas han sido realizadas ya hace un buen puñado de años. Las construcciones de los últimos años, específicamente de la última década, ya casi no utilizan la ornamentación, ya no se estila. Los cambios obedecen a un proceso que se ha descrito y que muestra el camino seguido por el migrante en su adaptación a la ciudad.

De la misma manera, la organización funcional de la vivienda chicha ha ido evolucionando, desarrollando esquemas que no se han visto antes en la ciudad y que son perfectamente consecuentes con la actual realidad inmobiliaria de Lima y de cualquier ciudad en el Perú.

El cholo ha conservado lo esencial de las relaciones medulares que fueron parte de la vida del indígena en el Ande, y estas han moldeado sus maneras de hacer ciudad, desde la barriada hasta la vivienda particular.

Tras treinta años de ser protagonista de la escena urbana limeña, la arquitectura chicha se diferencia de manera notoria de la que fue en un comienzo. Esto nos dice algo: la máscara tradicional-moderna de que se revestía ha caído revelando una arquitectura coherente con el nuevo contexto, uno en el que el cholo no es más el ser marginal que necesita de máscaras para protegerse y sí el protagonista social, económico y político de la sociedad peruana.



La arquitectura chicha se ha desarrollado sin arquitectos. El divorcio entre el arquitecto y el propietario de la vivienda popular es ostensible. La arquitectura chicha tiene sus virtudes y pecados. Nosotros como arquitectos estamos en la obligación de abandonar nuestra postura elitista, valorar en la medida exacta las virtudes, corregir los errores y contribuir con nuestra formación a consolidar una arquitectura eficiente y satisfactoria.

Por su parte, el cholo y su cultura se han cimentado sobre la marginalidad y la informalidad, mas esta situación tiene un límite tras el cual no puede haber más desarrollo. La ciudad, con el tiempo, ha tenido que comenzar a adaptarse a la nueva realidad y acomodar las normas de acuerdo a aquella. El cholo debe también comenzar a formalizarse con protagonismo en la vida social, política, económica y cultural. Debe dejar atrás los complejos, asumir con seguridad este nuevo rol y confiar en su aporte para nuestro desarrollo como sociedad.



Bibliografía citada

BONTA, Juan Pablo

1977 *Sistemas de significación en arquitectura. Un estudio de la arquitectura y su interpretación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A. Pp. 44.

QUISPE LÁZARO, Arturo

2004 "La cultura chicha en el Perú". *Revista Electrónica Construyendo Nuestra Interculturalidad*, No.1. Vol. 1: 1-7. Disponible en: http://www.interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404_Quispe_Lazaro_Arturo.pdf

LOS CAMINOS DE LA INTEGRACIÓN Y LA EXCLUSIÓN

AFROPERUANOS A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

Jesús Cosamalón y Maribel Arrelucea

Fragmento del libro *La presencia afrodescendiente en el Perú (siglos XVI-XX)*, de Jesús Cosamalón y Maribel Arrelucea, será publicado por el Ministerio de Cultura este año.

© Tomado de www.servindi.org



Humareda. "Procesión del Señor de los Milagros" 1969 Óleo. <https://www.pinterest.com/pin/516014069778756586/>

La introducción de los elementos culturales afroperuanos en la cultura nacional tuvo un efecto divergente. Por un lado permitió su incorporación en el país ampliando su definición pero, por otro lado, acarreó el peligro de estereotipar a los afroperuanos en esas prácticas como sus únicas posibilidades de desarrollo e integración. En este trabajo quisiéramos enfatizar un par de aspectos históricos de esos caminos: la música y el deporte.

Se ha afirmado hasta el cansancio que la población afroperuana, al igual que otras, tiene una tendencia natural para la interpretación musical, "racializando" nuevamente las habilidades de las personas. En realidad, la frecuente presencia de la población afroperuana en estas actividades es más un reflejo de la inequidad en las oportunidades de vida, producto del escaso acceso a la educación y empleo adecuado. En cambio la música tiene un carácter más "democrático", abierto a personas que sin formación musical académica y gracias a la habilidad adquirida de diversas maneras pueden abrirse paso en sociedades discriminatorias. Tal característica se nota en el tipo de instrumentos y destrezas "típicas" de los afroperuanos, especialmente a principios del siglo XX: las voces, el baile y la percusión. La importancia de este último elemento es reveladora, especialmente en las músicas de origen afrodescendiente la percusión suele tener un lugar trascendental e incluso sus ejecutantes suelen estar por delante de otros instrumentos, posicionando positi-

1 En este trabajo solo vamos a tener en cuenta a aquellas figuras que desarrollaron su actividad artística, deportiva o cultural antes de 1940.

vamente a quienes en otros espacios no estarían en primer lugar.

Entre las figuras históricas de la música afroperuana se encuentra, sin duda, Porfirio Vásquez (1902-1971). Nacido en Aucallama, se mudó a Lima en la década de 1920 y trabajó como conserje en el canódromo del Kennel Park (Feldman 2009); al perder su trabajo por el cierre del parque fue contratado como profesor de bailes negros peruanos en la primera academia de folklore de Lima creada por el gobierno en 1940. A partir de ese momento don Porfirio se convirtió en un referente de la cultura afroperuana, sirviendo de informante clave para las recreaciones históricas posteriores, tales como la Peña “Pancho Fierro” creada por José Durand. Su habilidad con la guitarra, el cajón, el canto y las décimas contribuyeron enormemente para la creación del acervo cultural afroperuano.

Los deportes llegaron en este tiempo con el objetivo de disciplinar y civilizar a los sectores populares, pero rápidamente fueron reinterpretados desde debajo de acuerdo a los intereses populares. Rápidamente uno de los clubes fundado en 1901 por adolescentes de diferentes orígenes étnicos, Alianza Lima, se convirtió en uno de los símbolos de la presencia afroperuana en el ámbito deportivo. Las razones por las cuales se identificó al club con este origen fueron los fuertes vínculos entre los deportistas y aficionados con los obreros y trabajadores, como también la mudanza del club de la calle de Cotabambas a La Victoria, espacio de gran presencia afroperuana (Panfichi 2000). Sería de 1920 a 1930 que esta relación con los afrodescendientes se haría más intensa, especialmente a partir de la aparición de su gran figura histórica: Alejandro “Manguera” Villanueva (1908-1944). El fútbol, al igual que la música, permitió a muchos afroperuanos movilizarse socialmente, no era necesario tener educación o formación, bastaba tener la habilidad necesaria para ser parte de los equipos de fútbol. Villanueva nació en el Rímac, luego se mudó a Barrios Altos y se incorporó a Alianza Lima destacando desde 1927 hasta 1943. Fue parte del equipo que compitió en las Olimpiadas de Berlín (1936) y del famoso “rodillo negro”, uno de los mejores equipos históricos de Alianza Lima que estuvo invicto por más de tres años y que ganó seis títulos nacionales (1927-1934). Su desordenada vida le causó serios

problemas de salud, se retiró en 1943 y murió un año después de tuberculosis.

Un par de casos deportivos pueden ayudar a comprender la relación entre exclusión y éxito en los deportes. Por ejemplo, una de las primeras figuras del box nacional fue José “Bom Bom” Coronado (1921-1952). Él nació el 5 de enero de 1921 en la localidad de Chíncha (Ica, Perú), zona de gran presencia afrodescendiente. En 1931 su familia decidió trasladarse al barrio de obreros de La Victoria (Lima), uno de los espacios urbanos que albergaban a las nuevas masas de trabajadores, muchos de ellos inmigrantes, que laboraban en la capital. El boxeo había llegado a principios del siglo XX a la capital peruana, y la afición por el nuevo deporte se extendió rápidamente entre los trabajadores y sectores populares. Precisamente en La Victoria, cerca de la plaza Manco Cápac, se instaló desde la década de 1920 una carpa que ofrecía combates de box, deporte que José admiró desde niño y comenzó a practicar desde los 14 años. Lo entrenó Guillermo Peñaloza, uno de los preparadores más importantes de la historia del box peruano. Siendo aún adolescente consiguió sendos triunfos en Santiago de Chile (1935) y fue campeón

del torneo selectivo para las Olimpiadas de Berlín (1936). Lamentablemente por su corta edad no pudo asistir a la competencia, resurgiendo su fama al lograr el título de campeón latinoamericano invicto de peso pluma en 1938, con tan solo 17 años de edad, derrotando sin atenuantes al argentino Emilio Trotta en la ciudad de Lima (Perú). Con estos éxitos se convirtió en el primer ídolo afrodescendiente de los aficionados al box.

Al poco tiempo incursionó en el boxeo profesional, con un registro de 31 combates: 16 victorias (1 por K.O.), 9 derrotas (3 por K.O.) y 6 empates. Considerado un boxeador técnico, de movimientos rápidos y poseedor de un jab de izquierda muy eficaz, obtuvo el título nacional en la categoría peso ligero el 19 de junio de 1939. Luego continuó su carrera por el sur del continente, combatiendo contra destacados boxeadores como el argentino Tito Soria, a quien derrotó por puntos el 2 de febrero de 1941 en el Luna Park (Buenos Aires), y contra el chileno Humberto “Peloduro” Buccione en Santiago de Chile, con quien empató en una pelea a 10 rounds. En Argentina se casó con Elba Sotelo, pero su vida desordenada y bohemia tuvo como consecuencia un

grave deterioro de su salud. Aún así intentó continuar su carrera en Lima y en el extranjero. Culminó su trayectoria enfrentando a Armando Yáñez (“Kid Colombia”) en Nicaragua y Colombia en 1948. De regreso nuevamente al Perú las enfermedades lo agobiaron. Sin más peleas y con sus recursos dilapidados, cayó rápidamente en el olvido y la miseria. Falleció el 7 de mayo de 1952, con escasos 31 años cumplidos, luego de una dolorosa agonía, víctima de fallas en el hígado, riñones y corazón. Su humilde entierro pasó desapercibido para la gran mayoría de peruanos, pero pronto el compositor Pedro Espinel le dedicó una canción en ritmo de polka, “Bom Bom Coronado”, que perennizó la memoria de este notable boxeador. Otra figura importante fue Antonio Frontado (1924), boxeador peruano nacido en la hacienda Chiclin en las afueras de la ciudad de Trujillo (La Libertad) el 28 de octubre de 1924. Comenzó practicando el fútbol en su infancia, pero luego de una pelea callejera fue convocado con otros jóvenes a las clases de box que impartía en la hacienda Armando Foglia, un inmigrante italiano contratado por la familia Larco, propietaria del fundo, para enseñar box en la hacienda, deporte que pronto



© Carlos Gastelumendi



adquirió gran popularidad entre los trabajadores y sectores populares. Desde tiempos coloniales, la zona norte del Perú se había especializado en esta actividad, empleando mano de obra esclava primero y luego trabajadores chinos contratados. La práctica del deporte era una de las estrategias que la familia desarrolló con el objetivo de atraer mano de obra para la producción de azúcar y a principios del siglo XX el salario y las condiciones de vida que ofrecía la hacienda eran los mejores atractivos para fijar la mano de obra en la hacienda.

Antonio Frontado, llamado familiarmente “Antuco”, reveló pronto sus dotes para el boxeo. En 1942 se coronó Campeón Nacional Amateur en la categoría pluma. Con una altura de 1.73 m., un peso aproximado de 71 kg., y una envergadura de 178 cm., fue campeón Sudamericano Amateur en la categoría de peso ligero en 1943 (Lima, Perú) y en la de peso medio en 1945 (Montevideo, Uruguay). Considerado como un boxeador técnico antes que uno de gran pegada, fue uno de los primeros grandes ídolos del deporte peruano en general, y del box en particular. En 1946 comenzó su carrera como boxeador profesional, en la que no tuvo tantos éxitos como en la época de amateur. Participó en 29 peleas, de las cuales ganó 22 (7 por K.O.), perdió cuatro (tres por K.O.) y empató las dos restantes. Fue protagonista de uno de los incidentes más recordados cuando el boxeador dominicano Carlos Pérez, conocido como el “Zurdo del Higuamo”, lo derribó de un terrible golpe en el hígado en la Plaza de Acho (Lima) el 4 de junio de 1949, en el tercer asalto de los diez pactados. La carrera boxística de Frontado parecía terminada pero su promotor Max Aguirre, pactó una revancha en la que salió victorioso por puntos en la misma plaza el 28 de agosto de 1949. Luego de ese triunfo se enfrentó a varias figuras del box internacional como el uruguayo Pilar Bastidas, el argentino Francisco Antonio Lucero (“Kid cachetada”) y, especialmente, el peso medio estadounidense James Tufts (“Artie Towne”) ante quien perdió el 11 de noviembre del 1950. (Nueve años después, Tufts sería derrotado por el gran boxeador peruano Mauro Mina). Frontado intentó ser campeón sudamericano profesional, pero perdió en la ciudad de Buenos Aires en el coliseo Luna Park frente a uno de los mejores boxeadores argentinos, Eduardo Lausse, el 6 de mayo de 1953. Finalmente,

se retiró luego de una victoria ante el peruano Fridolino Vilca en la ciudad de Trujillo el 1 de enero de 1956. Como homenaje a su carrera, el ring de box del Estadio Mansiche de Trujillo lleva el nombre de “Antuco Frontado”.

Como se puede observar, en la historia de estos deportistas hay rasgos comunes. No tenían grandes posibilidades de ascender socialmente por medio de la educación u oficios mejor pagados. Su capital simbólico fue el uso de su cuerpo, su habilidad y fortaleza física notable para lograr éxitos deportivos. Sin embargo, este éxito tuvo un impacto paradójico: también estereotipó a los afroperuanos como portadores de ciertas habilidades innatas que los “racializaban” y condenaban a ciertos lugares sociales que no podían traspasar.

La consolidación de los estereotipos raciales

Los caminos desarrollados por los afroperuanos a lo largo de la historia con el objeto de ascender socialmente y sobrepasar las barreras de la discriminación racial y de clase, generaron una realidad doble. Sirvieron para lograr que sus descendientes consigan una mejor calidad de vida. Por ejemplo, las mujeres dedicadas a la cocina reivindicaron sus prácticas culinarias de origen tradicional, transmitidas generacionalmente, y que les permitían obtener empleos domésticos cuando no contaban con mayor educación e incluso tenían que encargarse de las tareas domésticas de su propio hogar. También el trabajo como vendedoras les permitía conseguir el sustento en un medio en el que tenían que aprender a defenderse de las agresiones de otras vendedoras, autoridades y transeúntes. Así, como los viajeros lo hicieron notar, elevaron sus voces y adquirieron un lenguaje que les permitía replicar cualquier tipo de insulto. Por último, las mujeres aprendieron a lucir decentes por medio del control de sus cuerpos sometidos a una mirada que exacerbaba su sexualidad.

Por otro lado, los hombres afroperuanos aprovecharon el capital que en muchos

casos era el único del que disponían: su fortaleza física, sus habilidades artísticas y musicales que les permitían acceder a prestigio social. Históricamente los sectores populares afroperuanos han defendido estos valores por su uso práctico, aunque sin duda reproducen muchos de los valores dominantes. Desde abajo, las poblaciones afroperuanas aprovecharon el lado positivo de los estereotipos raciales de hombres y mujeres. Las últimas utilizaron no solo los valores del trabajo y lealtad que tenían su origen en la relación esclavista colonial; también aprovecharon aquellos que les atribuían coquetería, gracia y sensualidad, con el objeto de posicionarse en actividades como la danza y el canto. Por el lado de los hombres, se aprovechó la “racialización” de la música, considerada más auténtica en función de los orígenes de los intérpretes, lo cual les permitió acceder a diversos y mejores escenarios. También se beneficiaron de los estereotipos relacionados con su fortaleza física, provenientes de la esclavitud, consiguiendo ingresar al mercado laboral y otras actividades gracias a esta imagen.

Lamentablemente, los estereotipos de origen esclavista no solo portaban elementos potencialmente positivos, también incluían factores negativos como la ociosidad, torpeza, embriaguez, peligrosidad y sexualidad animalizada. En algunos casos estos elementos sirvieron para conseguir pequeñas ventajas cotidianas, tales como momentos de descanso y lograr huir del trabajo físico desgastante, etc. Cuando llegamos al siglo XX algunas de esas prácticas fueron interpretadas de modo diferente en medio de una sociedad que “racializó” las prácticas de las personas, consolidando el aspecto negativo de los afroperuanos.

Actualmente nos parece muy importante reconocer el esfuerzo histórico de los afroperuanos para ascender socialmente en medio de una realidad que no ofrecía mayores posibilidades. Por medio de diversas estrategias y de una forma constante contribuyeron silenciosamente con el progreso de sus familias y la construcción de la nación.

Bibliografía citada

FELDMAN, Heidi Carolyn

Ritmos “negros” del Perú. Reconstruyendo la herencia musical del Perú. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto de Etnomusicología, 2009.

PANFICHI, Aldo

“Africanía, barrios populares y cultura criolla a inicios del siglo XX” *Lo africano en la cultura criolla*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 137-158, 2000.

LA VOZ DEL ARTISTA AMAZÓNICO

Fiorella López

En el marco de la exposición “De su largo llanto se formó el Amazonas. Narrativas amazónicas no representadas en la historia peruana”, realizada el jueves 9 de octubre de 2014 bajo la curaduría de Christian Bendayán y Giuliana Vidarte en el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores, se desarrolló el conversatorio “La voz del artista amazónico. Construyendo historia desde las imágenes”. El diálogo contó con la participación de uno de los curadores de la muestra, Christian Bendayán, la investigadora María Eugenia Yllia y los jóvenes artistas Brus Rubio y Rember Yahuarcani, dos de las figuras más representativas del arte amazónico peruano. En las siguientes líneas un informe completo de aquella importante conversación.

La historia a través de los imaginarios propiciados por las artes visuales

El tema central fue el papel del artista en la construcción de la historia y la cultura amazónica. El moderador fue Christian Bendayán, artista, curador y gestor cultural, quien en los últimos años ha realizado un importante trabajo de recuperación y revalorización del arte amazónico peruano. Bendayán manifestó su preocupación por el gran desconocimiento de la historia de la Amazonía y los sucesos más importantes acaecidos en los últimos años en aquella importante región del país.

En torno a la época del caucho, Bendayán afirmó que existe un desconocimiento sobre el exterminio que trajo la fiebre extractiva del caucho a fines del siglo XIX e inicios del XX, lo que genera una percepción equivocada que impide acercarnos a la realidad de los pueblos amazónicos y construir una historia más auténtica. Sin embargo, recalcó que existen experiencias



(De izq. a der) Christian Bendayán, Brus Rubio, María Eugenia Yllia y Rember Yahuarcani.

de recuperación de la memoria histórica de la cultura amazónica, principalmente a través de la tradición oral. Una labor en la que han contribuido numerosos artistas, renovando el arte amazónico y complejizando a su vez los discursos que circulan sobre la historia de la Amazonía peruana. Además, recalcó que es importante que toda búsqueda sobre la historia incorpore el imaginario.

Brus Rubio Churay, pintor autodidacta, descendiente de las etnias Huitoto-Murui y Bora, fue uno de estos artistas que también participó en la conversación. En una emotiva intención de transmitirnos su visión sobre el tema, el artista afirmó contundente: “la historia del caucho nos dejó marcados”.

La pregunta crucial que llevó a Rubio a crear y transmitir su particular visión del

mundo siempre fue “¿por qué no hacer uno mismo sus propias historias?” Y así lo ha hecho siempre, contarnos a través de su obra la historia de su pueblo, graficar todo ello como producto de la necesidad de explorar una forma artística, “conocer a través del arte innovador y crítico” las historias íntimas y de intercambio colectivo. Por ello profundizó en lo que denomina el “cuerpo artístico intercultural”, entendido como aquella plataforma que permite a la obra comunicar y generar reflexiones, fusiones, equilibrios, entre distintas cosmovisiones o interpretaciones de la realidad

¿Existe el arte contemporáneo indígena amazónico? ¿Cómo puede existir y prevalecer?

Rubio se plantea estas preguntas y considera importante que no queden solo en el ámbito académico. Para Rember Yahuarcani, joven de origen huitoto, reconocido artista y escritor amazónico estas preguntas lo llevaron a plantear el rol que juegan los artistas al reivindicar un arte crítico y transformador. Yahuarcani, quien ha presentado hasta el momento 17 exposiciones individuales, recordó su visita a La Chorrera, poblado localizado a orillas del río Igaraparaná, en Colombia, resaltando que su encuentro con las familias de los pueblos afectados por la barbarie cauchera fue un hito que asentó en su vida el compromiso: “no debemos olvidar las brutales historias de los caucheros que masacraron a familias indígenas durante el auge de la explotación en las últimas décadas del siglo XIX y primera del XX”. El joven artista también contó detalles de cómo, junto a su padre Santiago Yahuarcani, trabajó durante semanas en un gran mural de aproximadamente 10 x 4 metros en La Chorrera, el cual fue titulado *El grito*

“... existen experiencias de recuperación de la memoria histórica de la cultura amazónica, principalmente a través de la tradición oral, una labor en la que han contribuido numerosos artistas, renovando así el arte amazónico y complejizando a su vez los discursos que circulan sobre la historia de la Amazonía peruana”.

© Harry Pinedo



Brus Rubio Churay, *Pasaporte Amazónico*, 2013. Esta pintura recoge las experiencias del artista durante su viaje a París, el que realizó al obtener el segundo puesto del XIV Concurso Nacional Pasaporte para un Artista, organizado por la Alianza Francesa y la Embajada de Francia en el año 2011.

“Brus Rubio nos habla del “cuerpo artístico intercultural”, entendido como aquella plataforma que permite a la obra comunicar y generar reflexiones, fusiones, equilibrios, entre distintas cosmovisiones o interpretaciones de la realidad”.

de los hijos de la coca, el tabaco y la yuca dulce. “Nos reunimos con líderes tradicionales que debatieron sobre cuál debería ser el contenido y significado del mural”. La obra es una secuencia que va de izquierda a derecha narrando el tránsito seguido por las sociedades indígenas de la región desde un estado de paz a uno de violencia, terror y muerte generado por los caucheros y, finalmente, a un futuro en el cual recuperan su libertad y la abundancia. Por ello,

“No debemos olvidar las brutales historias de los caucheros que masacraron a familias indígenas durante el auge de la explotación entre las últimas décadas del siglo XIX y primera del siglo XX”.

© SERVINDI



Mural de Santiago y Rember Yahuarcani, *El grito de los hijos de la coca, el tabaco y la yuca dulce*, 2012. “Con la coca y el tabaco, a través de largas sesiones en la maloca (centro ceremonial), se enseñan los valores éticos que deben guiar la vida de las personas. La yuca dulce, por su parte, simboliza a la mujer y es un elemento fundamental para el equilibrio social”.

Yahuarcani considera que un buen indígena es “aquel que no solo sabe de historia, la defiende, la vive, sino que también tiene el talento de transmitirla”..

Transmitir la cosmovisión de la comunidad desde la identidad indígena.

Por su parte, la historiadora de arte, museóloga y curadora, María Eugenia Yllia, realizó un repaso de algunas obras pictóricas que considera relevantes en la historia del arte contemporáneo amazónico, mostrando que desde inicios del siglo XX ya se evidenciaban en estos trabajos los primeros maltratos de la época del caucho, un periodo de la historia que ha quedado en la obra de muchos artistas. A partir de este recuento, en el cual se encuentran los trabajos de Rubio y Yahuarcani, afirma que cada obra ha estado marcada por el contexto histórico vivido y que las diferentes etapas pictóricas reflejan además un momento en la vida del artista.

Yllia manifestó que existe un desconocimiento del arte amazónico peruano a pesar de que en los últimos años numerosos artistas han logrado posicionarse y llegar a muchos espacios donde otros no han podido. Menciona además que ellos tienen una enrucijada característica: la de transmitir la cosmovisión de su comunidad desde su propia identidad indígena; un proceso que si bien ocurre a todos los artistas, considera que incide de manera particular en ellos. En este periodo de reconocimiento, Yllia resalta el trabajo de Bendayán por haber contribuido a esta visibilidad, considera que él es un personaje fundamental en el arte amazónico peruano no solo como artista sino también por abrir las puertas a otros artistas similares. Concluyó señalando que últimamente hay mucho por decir en el arte amazónico. Sin duda, el arte amazónico empieza a ganar más espacios de diálogo en el debate de las artes en la ciudad capital debido a su característico y singular poder de convocatoria. Juegan en este proceso un rol protagónico los propios artistas amazónicos, sus valores estéticos y el compromiso por contribuir a recuperar narrativas silenciadas: un todo que complejiza el discurso oficial de la historia de la Amazonía en el cual se incluyen importantes conflictos sociales y políticos que continúan vigentes en la actualidad.

LA VIGENCIA DEL ENSAYO, LO INTELECTUAL Y LA MEMORIA

ENTREVISTA A GUSTAVO FAVERÓN

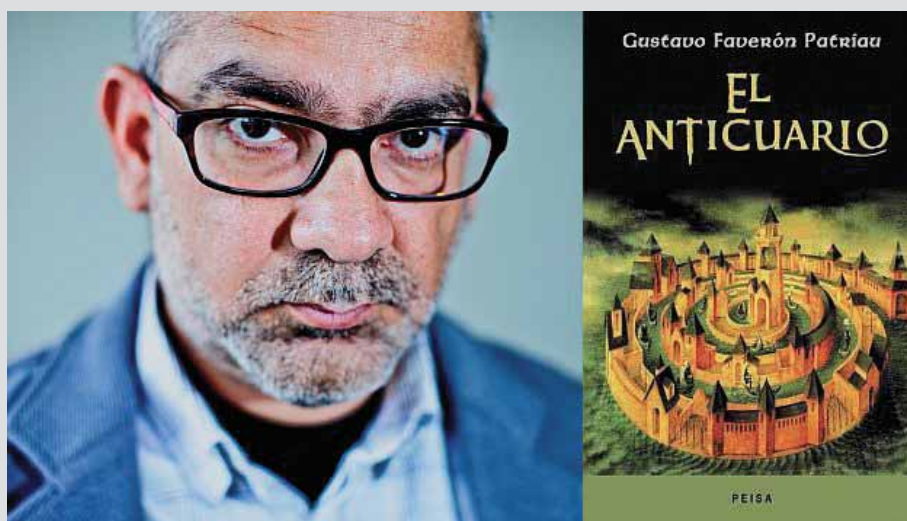
Por José Carlos Agüero

Gustavo Faverón es profesor asociado en el Bowdoin College de Brunswick (Maine), en Estados Unidos. Es escritor y crítico literario peruano que ha logrado reconocimiento dentro y fuera del país; siendo su novela *El Anticuario* una reciente y fresca novedad. Faverón es también un agudo y activo líder de opinión; destacan sus reflexiones en temas como la violencia, cambios en la política peruana y latinoamericana así como el análisis que hace desde la perspectiva de las humanidades, el periodismo y la ciencia política. Actualmente colabora con el diario *La República* a través de una columna semanal.

José Carlos Agüero. *Parece haber cierta pérdida de peso del ensayo en la vida intelectual del país. Tenemos en la mente los trabajos de Luis Loayza, Flores Galindo, Sebastián Salazar Bondy; y parece que el intercambio serio de ideas ha disminuido, que todo se ha banalizado profundamente. Quizá estamos ante un cierto cambio de sensibilidad, donde la necesidad de reflexionar de manera más o menos holística como lo hiciera Mariátegui y otros, ha perdido centralidad.*

Gustavo Faverón. Creo que nos pasa como con el fútbol, fuimos a varios mundiales en los años setenta y decimos: el Perú ha sido un país futbolístico y en los últimos años no tanto. Leemos a los ensayistas de una primera ola de los años treinta y a una siguiente ola entre los setenta y ochenta, y pensamos que el Perú ha estado definido por los ensayistas. Me da la impresión de que no es así. Lo que pasa es que terminamos hablando como si desde el Inca Garcilaso hasta que murió Flores Galindo todo hubiera sido una cresta de ola del ensayo peruano y la verdad es que el ensayo nunca fue una forma demasiado peruana, en el sentido de que ha tenido altibajos y ha tenido solo un par de momentos fuertes.

Y estos momentos estelares creo que estuvieron relacionados con varias cosas; el ensayo fue el idioma de debate político entre los años veinte y treinta para la



<http://peru21.pe/espectaculos/anticuario-gustavo-faveron-elogiado-the-new-york-times-2187046>

izquierda y la derecha; y al mismo tiempo que mencionas a Mariátegui, desde la derecha alguien puede mencionar a Belaunde, Riva Agüero, García Calderón, etcétera, y también a los apristas. La primera retirada del campo del ensayo es la de la derecha. El ensayo se convirtió después en un medio muy apreciable, pero solo para los intelectuales de izquierda.

JCA. *¿Por qué estos ciclos?*

G.F. Es difícil sacar conclusiones acerca de por qué pasa eso. Entre otras cosas, creo que es casi un regreso a lo natural, a lo normal, la regla es que no existan estos grandes ensayistas. Y si uno asocia una época con uno o dos ensayistas, quiere decir que ese no es un país de grandes

ensayistas. Un género no puede ser grande dentro de la historia de un país si está definido por la presencia de un par de personas. Lo que pasa es que los ensayistas hicieron libros que son claves. Entonces, presencias como la de Mariátegui o Flores Galindo nos dejan la impresión de un género de gran florecimiento.

Por otro lado, creo que hay cierto grado de injusticia con otros ensayistas peruanos importantes en la actualidad, gente como Efraín Kristal en el campo de la literatura, Mario Vargas Llosa que sigue escribiendo y publicando, gente como Nelson Manrique, y hasta hace muy poco Carlos Iván Degregori. Esos son ensayistas de esta época, de nuestra época que están ahí. Si uno compara eso con los ensayistas peruanos de los años cincuenta probable-

mente no hay debate, puede que estemos mejor; salvo los historiadores que terminaban su carrera en esa época.

J.C.A. *Hay una fuerte tendencia anti intelectual. Un sentido común que nos dice, desde las autoridades hasta la gente de a pie, que no es momento de andar dándole vueltas a las cosas, no es tiempo de pensar. Que esto ya lo hizo la izquierda durante más de treinta años y no sirvió para nada. Es un juicio sobre la labor intelectual: ya pensaron y ya fracasaron, el Perú no mejoró, empeoró, entonces ahora le toca el turno a los que hacen y no hablan, es el momento de los economistas, de los gerentes.*

G.F. Una primera diferencia entre lo que pasa en gran parte del mundo y lo que pasa en el Perú, es que afuera, la intelectualidad de derecha sigue existiendo. Acá el fenómeno anti-intelectual es tan acentuado en la derecha que es como un artículo de fe. En la derecha es demasiado sospechoso ser intelectual, uno puede contar con los dedos de la mano la gente que tiene una figura pública y que al mismo tiempo sea intelectual, hasta el punto de que cuando uno se esfuerza por pensar en intelectuales de la derecha peruana, uno termina armando listas de gente que en circunstancias naturales no pensaría que lo son. Lo que tenemos son personajes con actitud aristocrática, pose intelectual, pero que no lo

son, nadie puede asociarlos con la generación de alguna idea; los pueden asociar con momentos turbios de algún gobierno, pero no con una idea.

Es penoso pero uno todavía ve intelectuales de derecha en el resto del mundo que tratan de articular discursos de derecha, desde la más extrema hasta la más común. Y en Europa sobre todo, una especie de centro derecha, ciertos discursos que buscan conciliarse con la centroizquierda. Nuestra situación es tan grave que uno termina viendo a cualquier persona inteligente como un intelectual, porque en el Perú, basta que se sea un periodista articulado para ser identificado como un intelectual. Sí, creo que parte de la idea es: ya hubo tiempo para pensar y ahora hay que hacer cosas. Lamentablemente, ese es un discurso que ha entrado también en la izquierda.

J.C.A. Sin embargo es un libro, el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, uno de los temas que más tensión han generado en el espacio público. Por lo menos lo han hecho cada cierto tiempo.

G.F. Yo siempre digo, el libro fundamental peruano de los últimos veinte años es probablemente el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Ese es un libro que fue construido por gente que viene de uno de los sectores de ensayistas del cual estamos hablando,

gente vinculada a Carlos Iván Degregori como Félix Reátegui y Eduardo Gonzales, quienes luego trabajarían en el Instituto de Derechos Humanos de la Universidad Católica, gente que trabaja ahora en el Centro Internacional para la Justicia Transicional de Nueva York y que lidia con casos de reparaciones, guerras civiles y comisiones de la verdad en todo el planeta. Son expertos relevantes dentro del campo del discurso de derechos humanos internacionalmente.

El Informe Final de la Comisión de la Verdad, por otro lado, tiene el mérito de ser un producto de los ensayistas e intelectuales que por primera vez en el Perú convierten el discurso de los derechos humanos en el centro de un discurso de izquierda, eso es importante. Y por primera vez, además, causan la abierta reacción de toda la derecha y de todo el espectro político, desde el centro hasta la extrema derecha contra el Informe Final de la Comisión.

Mi impresión es que el informe no es atacado solamente por las cosas que objetivamente dice. Yo creo que la reacción contra el informe final también es parte de la reacción anti-intelectual, es parte de la idea de: ah, estas son tontearías que se les han ocurrido a cinco intelectuales de izquierda y nosotros no tenemos ningún buen motivo para escucharlos y para prestarles atención.

Pero igual, me gusta recordar ese libro porque en el fondo es un gran ensayo sobre

el Perú de los años ochenta y noventa, y es producido por ensayistas que, por otro lado, han producido muchos ensayos, cada uno por su cuenta. Me da la impresión que hay como un arco, si tú quieres trazar el camino de la prosa de ensayo social en el Perú, puedes ser pesimista y trazarlo de Mariátegui hasta el abismo o puedes hacerlo de Mariátegui hasta una serie de discípulos de Mariátegui que produjeron el informe final de la Comisión y la vigencia de ese informe es una lucha por el trabajo intelectual en el Perú. Hay muchas cosas que desaparecerían si ese informe es tirado a la basura permanentemente; una es nuestra fidelidad y compromiso con los derechos humanos, pero otra curiosamente, es nuestra confianza en el trabajo intelectual.

Y en términos prácticos el Informe Final tiene un valor “potencial”, porque sería un libro raro en la historia peruana si llegara a imponerse, si finalmente sus ideas fueran respetadas. Sería un caso insólito que un libro como este llegara a tener una consecuencia firme, sólida y concreta en la historia del Perú.

J.C.A. Pese a su importancia, el informe de la CVR no tiene el peso que debería. Sus efectos siguen siendo puestos en cuestión. En el caso del Lugar de la Memoria, se discute si vale de algo recordar, y más específicamente, si no sería conveniente acoger otras fuentes o incorporar el punto de vista de todos los actores

que tuvieron algo que ver con la experiencia de los años de violencia.

G.F. En las comisiones de la verdad a nadie se le ocurre: ya, ahora hay que poner al representante de los nazis. Eso es lo que las comisiones de la verdad no quieren tener: vinculaciones partidarias o ser vistas como un informe hecho desde el grupo que fue atacado, mucho menos un informe hecho desde el grupo que atacó. Eso es lo que legitima a la Comisión de la Verdad y a su trabajo. El discurso de los partidos políticos que se ven interpelados por el Informe Final de la CVR es que justamente esa falta de “representación” es la que le quita legitimidad al informe porque cuando ellos piensan en el informe de la Comisión de la Verdad lo ven como están acostumbrados a ver a las comisiones del Congreso: esta comisión no puso cinco miembros de mi partido, entonces no es legítima. Absurdo. Sobre todo cuando uno lee el informe y puedes constatar cómo ha sido producido, con convocatorias abiertas, entrevistas directas, mucha gente haciendo trabajo serio y técnico que difícilmente puede ser considerado un trabajo de izquierda, de derecha o de centro; basado en entrevistas con personas reales que se pararon frente a gente real y hablaron, que están grabadas y que cualquiera puede ver.

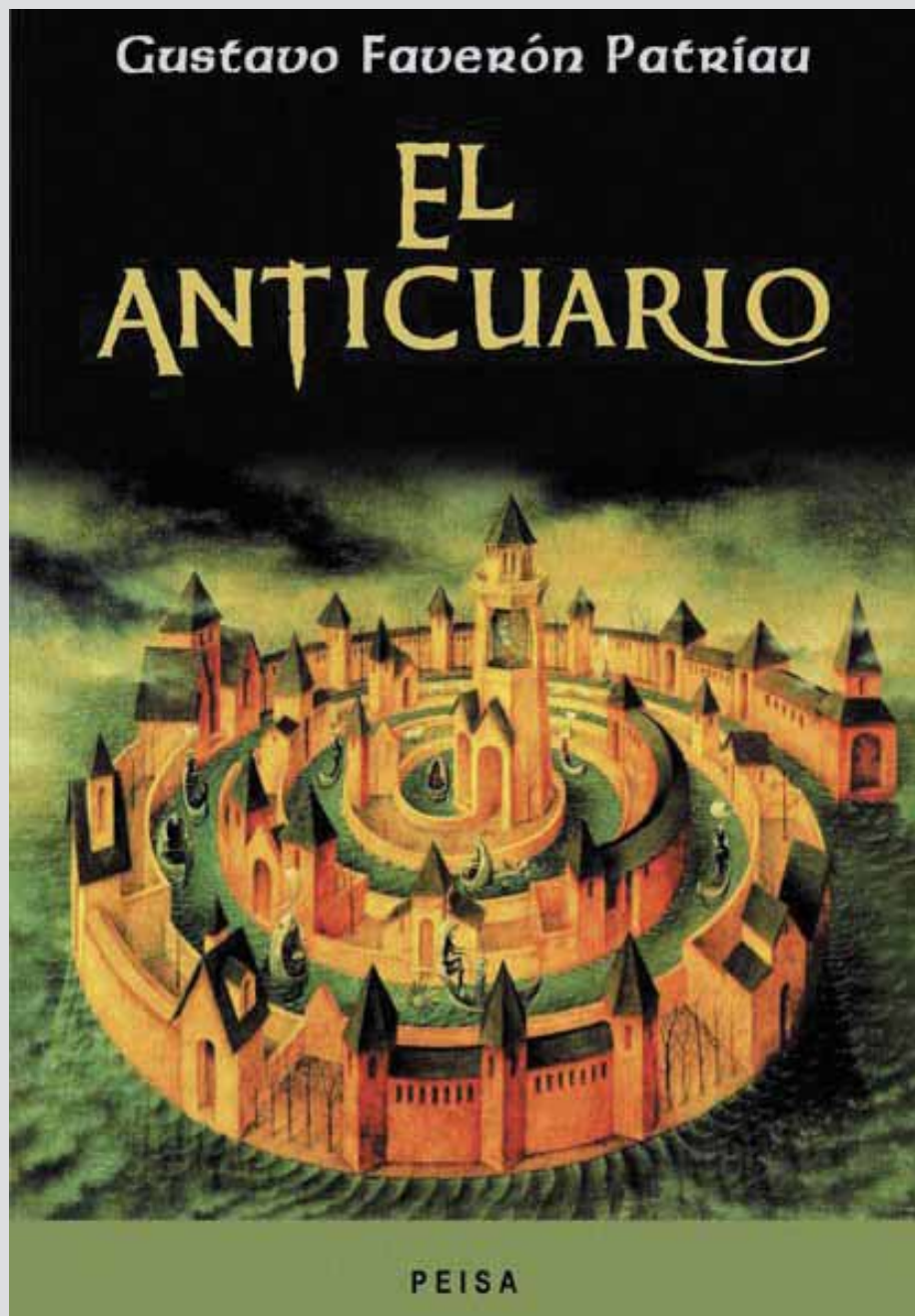
El hecho es qué cuando se dice que estos quince mil testimonios no son en verdad algo a lo que debemos prestar atención porque no hubo un representante de mi partido en la comisión, lo que se está haciendo es despreciar a las víctimas.

J.C.A. Hay un esfuerzo desde los historiadores del ejército, que ha abierto la posibilidad de colaborar con el Lugar de la Memoria. Ellos están recogiendo las experiencias de los soldados, de los reclutas, de los oficiales, que son muy diversas, poniendo énfasis en incluir en esta historia de la violencia política el padecer de ellos, un padecer que nadie ha atendido. Me parece que es un avance porque dicen: la Comisión de la Verdad es un punto de apoyo fundamental, pero faltó esta parte, ¿cómo lo sientes?

G.F. Mal, porque no creo que sea muy distinto de lo que ha sido el discurso de mucha gente de los institutos armados desde las primeras denuncias sobre violaciones de derechos humanos, es básicamente la respuesta que ha sido dada desde

© Carlos Gastelumendi





<http://la-fortaleza-de-la-soledad.blogspot.com/2010/10/novela-de-gustavo-faveron-el-anticuario.html>

hace mucho: bueno, tienen que entender que esta gente que mató a los setenta habitantes de este pueblo lo hizo por una terrible presión emocional. No sé, yo creo que el alegato de inocencia por estrés no es un aporte mayor. La Comisión de la Verdad tampoco habla acerca del estrés bajo el cual vivían los senderistas, y obviamente no me interesa que eso se vuelva un tópico de conversación, no me interesa que alguien aparezca por ahí diciendo: Gustavo Faverón dice que el estrés bajo el cual vivían los senderistas debe tomarse en cuenta. Pero si la idea es que se tome en cuenta el estrés terrible, la presión terrible que soportaba la gente del ejército, entonces ¿qué impide que algunos otros empiecen a semi-justificar las acciones de ciertos sectores de Sendero Luminoso bajo la idea de que fueron forzados a combatir, fueron reclutados a la fuerza, estaban entre la espada y la pared, etc.? Creo que esa no

es una idea fructífera.

Es decir, uno puede ser muy empático con “el otro lado” si quiere. Pero finalmente, lo que tuvimos fue un conflicto donde hubo asesinos en todas partes, y las justificaciones emocionales de un grupo no me parecen que tengan mayor cabida. La Comisión no ha hecho algo equivalente a lo que el ejército o las fuerzas armadas quieren que se haga con ellos hacia el “otro lado”. Lo que se está diciendo es una cosa bien falsa, es decir, que la Comisión solamente se habría fijado en un lado de la historia y no ha buscado el otro lado de la historia. No es verdad. ¿Qué cosa está implicando?, ¿qué la Comisión lo que hizo fue ir donde Abimael Guzmán y pedirle cuál fue su opinión?

J.C.A. El punto no es la justificación. Lo que nos intentan decir estos historiadores del ejército es que no buscan justificar

crímenes de nadie, sino que se reconozca algo de lo que vivieron.

G.F. De acuerdo. Pero buena parte de la falta de reconocimiento de las víctimas militares viene del rechazo de los gobiernos peruanos a reconocer las recomendaciones de la Comisión de la Verdad. Porque esta no dice que hay que darle reparación solo a los civiles, sino que habla de las reparaciones a las víctimas en general. Y eso es algo que diferentes grupos de poder han manipulado minuciosamente para terminar construyendo una Comisión de la Verdad que según ellos, dice que hay que pagarles a todos los senderistas algún tipo de reparación. Cosa muy distinta hubiera ocurrido si los gobiernos hubieran asumido las recomendaciones del Informe Final, pues así la participación de la gente de las fuerzas armadas ya estaría reconocida, para bien y para mal.

J.C.A. Pensando en otra cosa, esta crisis política y ética permanente, esta normalidad que parece cínica cada vez más, y al mismo tiempo, este auge de análisis desde la ciencia política, ¿no te parece un poco paradójico? La racionalidad de los votantes pareciera ser la fórmula mágica para comprender de un tirón la complejidad política, alejándola de una discusión sobre la moral de estas prácticas.

G.F. Creo que todo eso tiene un lado positivo. Y es que por lo menos tenemos asco. Aún. Cuando hace décadas el presidente de la república era el caudillo que más cabezas había cortado y nadie soñaba que habría que votar para elegir a un presidente, la reacción no era como la de hoy, era más como: yo no voté por él, dio un golpe de Estado, yo siempre supe que iba a ser así; pero ahora hay cierto nivel de compromiso, justamente porque nosotros colocamos al presidente ahí.

Lo que es completamente negativo es que el círculo no se rompa nunca y lo otro es que está encalleciendo a los votantes, cada vez hay un mayor número de electores que están dispuestos a votar por la corrupción porque ya no tienen ningún asco, porque están generando los anticuerpos al asco que sintieron alguna vez; mucha gente que hace veinte años habría pensado: jamás voy a votar por alguien que es ladrón o asesino, y ahora vota por un delincuente o por otro.

También entiendo que hay mucha gente que vota por políticos corruptos siguiendo

cierta racionalidad como dicen los politólogos, pero a veces esa racionalidad es la de alguien que dice: prefiero un ladrón que construya puentes en vez de una persona honrada que no construye nada. Decir que hay una racionalidad detrás de esto no explica nada, no explica absolutamente nada.

Gran parte de la politología es como una sociología simplificada, una especie de sociología ritual. Como un narrador ciego o como un narrador zombi. Bromeo mucho de esto con amigos. Imagínate a un narrador zombi, un locutor deportivo que está narrando una pelea de Muhammad Ali desde la pantalla de un televisor y la está describiendo, y en algún momento, sin darse cuenta, aplasta el control remoto y pasa de la pelea de Muhammad Ali a una pelea de Cachascán y él no se da cuenta y la sigue narrando exactamente igual.

Me da la impresión de que algo así le ha pasado a los politólogos. Estudian para decir algo de ciertas cosas en las que un rol importante es la agencia de la sociedad civil y los discursos ideológicos que se intercambian dentro de esa sociedad, y de repente se encuentran con una sociedad donde los discursos ideológicos están estrangulados, no existen o han sido expulsados. Y, entonces, ellos quieren seguir hablando acerca de los partidos políticos como si fueran partidos políticos. Uno ve a gente normalmente lúcida como Steven Levitsky, por ejemplo, o Martín Tanaka que casi, casi piden que el fujimorismo o tantos otros grupos vinculados con la corrupción se legitimen de alguna manera, y uno se pregunta: ¿para qué necesitamos eso? Si tú los incorporas legitimándolos al sistema partidario peruano -si es que este como tal existe- lo que estás haciendo es crear un monstruo bien extraño, y lo que están llamando legitimación, en verdad, no es legitimación, es una excusa, es una máscara.

Un amigo sociólogo me dijo que lo que falta en ese tipo de análisis es una cosa que un grupo de sociólogos africanos y franceses vienen trabajando para el tema africano desde hace más de veinte años. Y que es incorporar dentro de su análisis la transformación de los estados nacionales en botines. Esto es relevante en cuanto los grupos que luchan por el poder no están luchando más por el control político de una sociedad, sino que están luchando directamente por el dinero. A partir de esta constatación, incorporan dentro de su análisis la corrupción y hacen, además, un análisis

sofisticado de ella.

No se trata de decir que cada vez tenemos más políticos corruptos. Hay momentos “normales” en que tienes un sistema político y dentro una gran cantidad de corruptos. Pero hay un punto en que tienes un sistema político y una corrupción generalizada, y luego hay un punto en que el sistema político deja de estar y esa masa que organiza la corrupción lo reemplaza, es lo que ocurrió probablemente en México, por ejemplo; pero es un fenómeno que ha ocurrido en decenas de estado africanos.

Es una cosa que los sociólogos y politólogos peruanos se niegan a hacer. Acá incluso cuando tú ves que hay políticos cuya trayectoria es, desde el principio hasta el final, solamente un prontuario policial, los analistas los tratan como si esos fueran desviaciones de la norma, es curioso. Si tú piensas en algunos de nuestros “líderes” y quitas de su biografía las cosas que tengan que ver con alguna forma de corrupción, los crímenes, cierto tipo de leyes para facilitar la vida a ciertos grupos de poder o los robos, los escándalos, los abusos de poder, la violencia, etc., si tú quitas eso, no te queda prácticamente nada.

J.C.A. Debe ser complicado para los politólogos aceptar que su disciplina tiene que reorganizarse en torno de ofrecer una explicación sistemática del crimen o de la redistribución del crimen.

G.F. Imagínate la historia de Colombia y proyéctala como ficción hacia el futuro, imagina que en lugar de infiltrar cada partido con narcotraficantes, como es el caso de México, en algún momento ellos dijeran: “no necesitamos partidos, podemos ir solos”; eso es lo que está pasando en nuestro país. Si de pronto mañana ganara las elecciones el partido narco del Perú, ¿seguirías tratando de buscar cuál es su discurso político?, ¿tratarías de analizar su ideología y luego pedir que se legitime? Es completamente absurdo, no tiene ni pies ni cabeza.

J.C.A. Regresando a los libros. Se produce bastante en provincia, pero en general, la industria editorial nacional es muy pobre, las universidades, que debieran ser amparo de los momentos críticos o densos para discutir, no funcionan, al contrario, están en colapso total y no hay más espacios, el IEP hace lo que puede pero tampoco es que produzca miles de libros. Pienso en otros países de

la región y la diferencia es demasiado grande. ¿O el tema no tiene tanta importancia en este cotidiano anti-intelectual?

G.F. Sí tiene mucha importancia. La idea de que las únicas industrias que tienen sentido son las que producen mucho dinero se vuelve cada vez más general, y no es solo una idea de la derecha sino es una idea que mucha gente de la izquierda también tiene.

Cosas como la industria editorial o la calidad del sistema educativo, de la educación, de la producción editorial, de la producción intelectual, etc., no son cosas que rinden en metálico y sobre todo no inmediatamente, entonces son marginadas, dejadas de lado. Mientras el camino sea este discurso, creo que lo que está pasando seguirá igual.

Ahora, algo que es interesante, es que hoy los peruanos no producen menos de lo que producían en décadas pasadas; sobre todo yo te hablo de mi campo, de la literatura, y sobre todo a nivel académico. No creo que el Perú antes haya producido tanto como ahora, lo que pasa es que casi todo se produce afuera, la mayor parte de los intelectuales peruanos publican afuera.

En el Perú como bien dices está el IEP, puedes publicar con la Universidad Católica, con la Universidad San Marcos, o con varias otras pequeñas universidades pero sabiendo que tu libro va a ser regalado por las autoridades a ciertas personas que no lo van a leer nunca. No tenemos bibliotecas o los libros que llegan a ellas no son leídos. En Estados Unidos una biblioteca es garantía de que alguien irá y sacará el libro para leerlo, pero un libro en la biblioteca peruana es garantía de que nadie lo leerá.

Si te pones a buscar gente interesante que escribe sobre literatura desde el terreno académico, yo no tengo ninguna duda de que es mucha más de la que ha habido jamás en el Perú, y trabajando en un nivel sumamente interesante. Por otro lado, cuando tú me hablas de los grandes ensayistas peruanos de los años treinta o cuarenta, por ejemplo, vemos que entonces no existía la crítica literaria peruana, no había nadie que pudiera escribir un artículo de crítica literaria académica que no fuera leído como un tonto en el resto del mundo o por lo menos como intuitivo, hasta tal punto que los ensayos literarios más interesantes son de gente como Mariátegui porque cualquier cosa que él hacía lo hacía bien, pero no era alguien preparado para escribir crítica

literaria porque no estaba familiarizado con la teoría literaria.

Pero al mismo tiempo que nuestro ensayo brillaba con algunas personas en las décadas de los 30 y luego en los 70, había una masa crítica de gente que participaba de los debates escribiendo en un buen nivel. Ahora no pasa eso, hay gente que hace cosas en un nivel sumamente interesante, pero jamás verás una de esas publicaciones en una librería peruana.

Entonces, faltan esas cosas, algunas políticas de peso y soluciones burocráticas como importar una pequeña cantidad de libros, preocuparse de que si hay algún peruano que ha publicado en Estados

Unidos también publique acá, que se traduzca su obra y se hagan las gestiones necesarias para que ese libro llegue a Lima. Finalmente, gran parte de la intelectualidad peruana se está convirtiendo en una intelectualidad paria que publica en una república de las letras y no tiene fronteras con el Perú o por lo menos aduanas. Además, te das cuenta que el problema no es que la persona esté fuera del país porque cuando un colombiano publica un libro en Madrid o Washington, ese libro es reseñado en revistas y periódicos colombianos, acá no pasa eso. El problema no es dónde está el intelectual, el problema es que lo intelectual y los libros no interesan aquí adentro.

RESEÑA

MEMORIAS DEL CASO PERUANO DE ESTERILIZACIÓN FORZADA

Dando inicio a la serie “La palabra del mudo” de la Biblioteca Nacional del Perú

Violeta Barrientos Silva



Memorias del caso peruano de esterilización forzada, es una compilación de artículos y testimonios de mujeres afectadas y personal médico, en Lima, Ayacucho y Piura, recogidos por Alejandra Ballón. El libro se une a la cadena de investigaciones hechas denunciando la esterilización forzada de mujeres entre 1996 y 2000 a resultados de la aplicación del Programa Nacional de Salud Reproductiva y Planificación Familiar del gobierno de Alberto Fujimori.

Los artículos de Christina Ewig, Gonzalo Gianella, Gabriella Citroni y Giulia Tamayo son reveladores de violencias del Estado contra ciudadanas y de carencias del sistema jurídico y del sistema de derechos humanos, que permiten hasta hoy que las víctimas no tengan justicia ni reparación.

Los textos y la investigación denuncian una realidad de enormes consecuencias para las relaciones Estado-individuo de este país:

- El Estado aplicó políticas coercitivas sobre una población de mujeres de una determinada condición social: andinas, pobres, y de un sector más rural que urbano.

- Estas políticas fueron diseñadas al interior del Estado y priorizaron a la esterilización como método anticonceptivo.

- Subrogando la voluntad de las mujeres, el Estado decidió por ellas. Las mujeres no fueron informadas, se dis-

puso sobre su capacidad reproductiva sin tener en cuenta el valor simbólico de la misma para el entorno sociocultural de ellas y sin contar con la autorización de cada una. La ciencia y la voluntad del Estado podrían tutelar mejor su bienestar.

- El Estado desconoció los derechos reproductivos de sus ciudadanas, es decir el derecho a decidir si tener o no descendencia. Un vacío en el derecho penal limita la esterilización a ser castigada por el delito de “lesiones”, cuando lo que se afecta irreparablemente es una capacidad de la persona humana: la capacidad de reproducirse.

- El Estado trató de una manera abusiva a las mujeres, “como si fueran cuyes”, no solo en el momento de su atención médica, sino que atacó su materialidad, interesaban solo sus cuerpos.

Los testimonios recogidos por Ballón, revelan la situación que atraviesan las esterilizadas, muchas veces incapacitadas para un trabajo físico al que se dedicaban como campesinas o artesanas. Quedaron también incapacitadas para gozar de una vida sexual, así como envejecidas prematuramente. Historias de vida anónimas que definitivamente tendrán que cambiar la historia de este país.

Memorias del Caso Peruano de Esterilización Forzada, Alejandra BALLÓN (comp.). Biblioteca Nacional del Perú. 2014, 319pp.

EL INDIO Y EL PODER EN EL PERÚ

ENTREVISTA A ENRIQUE MAYER

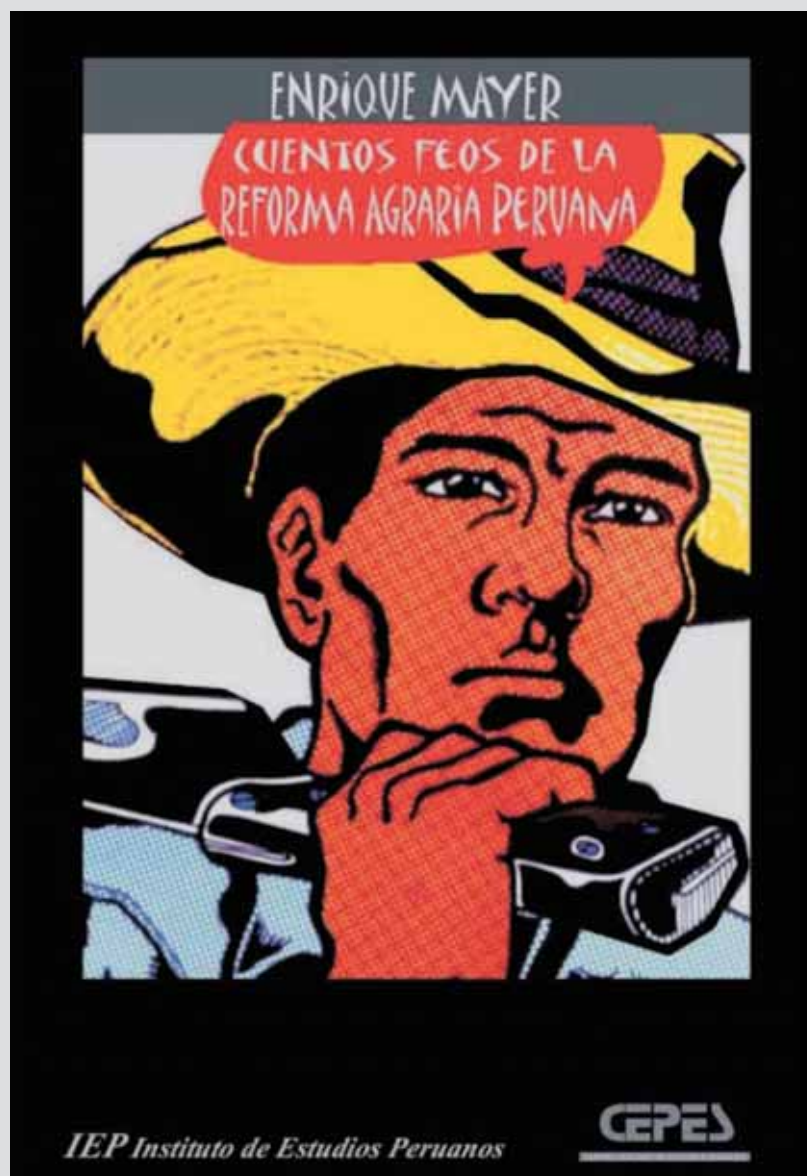
Por **Pablo Sandoval**

Dirección General de Ciudadanía Intercultural

Enrique Mayer es profesor emérito de antropología de la Universidad de Yale y una referencia intelectual en los estudios de antropología andina. Por muchos años trabajó en el Instituto Indigenista Interamericano en México. En el Perú se desempeñó como profesor en la Pontificia Universidad Católica y como investigador del Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Entre sus publicaciones contamos con algunos textos emblemáticos: *Cuentos feos de la reforma agraria* (2009), *Casa, chacra y dinero: economías domésticas y ecología de los Andes* (2004); y como compilador: *Reciprocidad e intercambio en los andes* (1974) y *El Indio y el poder en el Perú* (1970).

Pablo Sandoval. ¿Cuándo publicaron en 1970 “*El Indio y el poder en el Perú*”¹, cuál era la imagen que se tenía en ese momento sobre el indígena y su relación con el Estado?

Enrique Mayer. El efecto principal de esa publicación fue reflejo de la revolución izquierdista de la época del general Velasco Alvarado de eliminar del discurso oficial y cotidiano todos los contenidos culturales e identitarios y raciales del uso de la palabra indio con el que se refería a las poblaciones aisladas, rurales, quechuahablantes no letradas y atrasadas de la sierra y selva peruana. *El Indio y el Poder* enfatizaba que ser *indio* era una relación social desigual y variable según el contexto de las correlaciones regionales de poder. Coincidió con el discurso de Velasco el 24 de junio de 1969 que eliminó la palabra *indio* del discurso y lo sustituyó por campesino, con lo cual también se pasó de un modelo estamental/racial a un modelo de clases sociales. Un corolario de ese estructuralismo fue la eliminación de los aspectos culturales de nuestro análisis de campo, que fue algo de lo que nos acusó el antropólogo Alejandro Ortiz. Dijo: “ustedes tienen la culpa por desterrar a los indios”. Otro corolario, debido al fervor nacionalista de esa época, fue la negación que en el Perú existiese racismo, respecto de lo que hoy reconozco mi gran error.



<http://labitacoradehobsbawm.blogspot.com/2009/07/cuentos-feos-de-la-reforma-agraria.html>

Cuando llegué al Perú a inicios de los 70, José Matos Mar me preguntó: “¿Tienes algo para publicar para el IEP?”. Por esas fechas Fernando Fuenzalida había escrito algo equivalente, que es el otro artículo central del libro², donde sostiene que tampoco existe lo *indio*. Ambos coincidíamos en que *indio* era una palabra tonta, lo que existían eran campesinos. Yo sostenía que todo es relativo, era contextual, pues le dices *indio* a la siguiente persona de tu entorno porque tiene un estatus un poco inferior; esa era la posición de Fuenzalida y la mía. No había indios, no era cuestión de razas y tampoco era cuestión de seguir replicando el indigenismo de Luis Valcárcel, que caracterizaba los indios como pertenecientes a pueblos oprimidos y degradados por la explotación colonial.

P.S. ¿Cómo enfrentaron ustedes esa tensión, sabiendo que iban a contracorriente de un tipo de agenda de antropología indigenista?

E. M. Por esos años yo era estudiante de John Murra y él tenía su posición sobre los andes y los indígenas. Murra decía: “Eso de ser indio es una idiotez, no es lo 'indio' sino es lo 'andino'”. Se trata de una civilización que ha sido colonizada por una pequeña costra de europeos y un grupito de gente local que se ha europeizado y que piensan que son la 'divina pomada'. Debajo

1 *El indio y el poder en el Perú*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1970. Escriben en este libro, Enrique Mayer, Fernando Fuenzalida, François Bourricaud, Gabriel Escobar y José Matos Mar.

2 Se refiere al artículo: “Poder, Raza y Etnia en el Perú Contemporáneo”.

de esa costra hay una civilización original no occidental, antigua, pujando, viviendo, pataleando, resistiendo, etc., etc.” Esa era su posición.

Pero lo “Andino” de Murra no era el indigenismo oficial con el cual se asocia a Valcárcel, o al Instituto Indigenista Interamericano donde llegué a trabajar. Es lo que el valse “ayer montaña, hoy solo escombros” dice escuetamente. En el Instituto Indigenista Peruano y el Interamericano se trabajaba con la idea de modernizarlos, de occidentalizarlos. Murra y Arguedas en cambio se acercan más al ‘Perú Profundo’, al substrato indígena--andino de todos y en todas las partes del país o lo que más tarde José Matos Mar adopta como ‘desborde popular’. Simplificando la respuesta sería esa. Me volví Murrista y boté a la basura a *El Indio y el Poder*.

Por esos años la discusión estaba en el tema de la movilidad social en las zonas rurales y Aníbal Quijano hablaba sobre la cholificación³. Más que de indios, se hablaba de la cuestión campesina desde el marxismo y desde la antropología que planteaba Eric Wolf. El ambiente intelectual internacional se centraba en las clases sociales desde el marxismo. Todo eso se tradujo de alguna manera en la tesis de la “matriz colonial” de Fuenzalida⁴, donde se sostenía que lo que se llama *indio* es producto de la colonia, no resultado de un pasado incaico.

Debo decir que mucha de mi reflexión en el ensayo *El Indio y el Poder* se debe a las lecturas que hice de las novelas de Ciro Alegría y José María Arguedas así como de varios trabajos etnográficos escritos por otros, ya que hasta ese momento yo no había hecho trabajo de campo, pero sí revisé todo lo que se había escrito hasta ese momento en la antropología norteamericana sobre indios, mestizos y raza en los andes. Esa revisión es útil hasta hoy.

P.S. En este contexto ¿cómo influyeron José María Arguedas y John Murra, dos personajes centrales de la antropología andina?

E.M. Yo fui absolutamente tragado, engullido, digerido, machucado, masticado por John Murra bajo circunstancias bien inte-

resantes. Yo fui a estudiar antropología a la Universidad de Cornell reclutado desde Inglaterra por Allan Holmberg, y estaba convencido que también quería trabajar algo así como lo del proyecto Vicos para mejorar la vida de los indígenas desde la mirada del desarrollo. Entonces me fui a Cornell; recuerdo que llegué en setiembre de 1966 y me dijeron que poco antes Allan Holmberg había muerto de leucemia y su puesto de profesor había quedado vacío. Entonces anduve a la deriva por dos años hasta que Cornell contrató a John Murra. Yo ni sabía quién era John Murra, había estudiado en Inglaterra, y sí sabía sobre África, Sudáfrica, etc. Y cuando llegó John Murra a Cornell, me quedé increíblemente pasmado, apabillado, interesado, fascinado, ¡aquí está la solución que buscaba, esto sí es verdad! Dos años estudié con

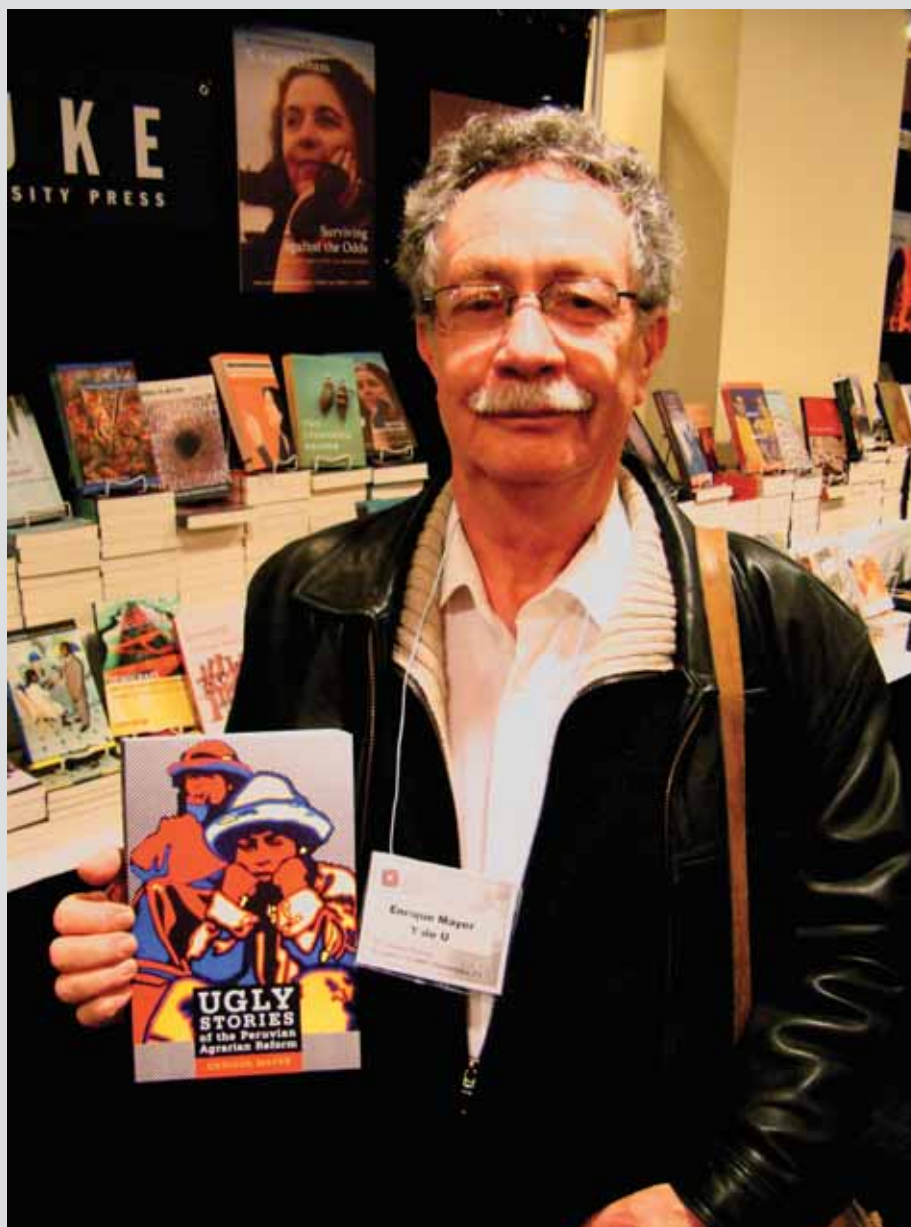
Murra y con César Fonseca (quien venía como parte del equipo de su proyecto en etnohistórico en la región de Huánuco). Entre ambos me lavaron la cabeza y fui completamente cambiado de dirección. Cuando llegué al Perú me calificaron de murrista y portabanderas de Murra, de lo cual me enorgullezco hasta hoy.

Sobre Arguedas, tengo dos cosas que decir: Primero, nunca lo conocí, porque mientras estaba haciendo trabajo de campo en Yanahuanca se suicidó, a pesar que yo tenía una carta de presentación de John Murra; segundo: Yo leí *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y me quedé totalmente fascinado. En Cornell, Jorge Urioste, Murra, Frank Salomón y yo habíamos leído *Dioses y hombres de Huarochirí* que fue traducido por Arguedas en 1966 y fue toda una fascinación. Murra de cuando en

cuando nos contaba detalles de la correspondencia que mantenía con Arguedas, de sus enfermedades, sufrimientos y sus angustias. Nos contaba de cómo Arguedas estaba haciendo trabajo de campo en la ciudad de Chimbote con jefes de lanchas anchoveteras procedentes de Puno, y eso me pareció fascinante. Además, otra influencia puede ser que yo siempre he pensado que los novelistas son mejores etnólogos que nosotros mismos; en ese sentido, Arguedas y Ciro Alegría fueron influencias indiscutibles.

P.S. ¿Por qué entonces persiste la idea de que Arguedas buscaba la pervivencia de la identidad indígena, cuando en realidad, si uno lee sus etnografías o sus novelas, él está hablando de cambio cultural todo el tiempo?

E.M. No me voy a remontar al famoso debate en el IEP (Instituto de Estudios Peruanos) que todo el mundo cita porque yo no estuve, y además porque hay demasiadas interpretaciones⁵. Lo que puedo decir es que en el ambiente de las ciencias sociales de ese momento Arguedas fue mal entendido por dos caminos: 1) por su tardía pero abierta afiliación al izquierdismo que generó una fuerte oposición y causó asperrezas; 2) porque él mismo hablaba indirectamente de las permanencias del indio, pues escribe sobre cómo los indios cantan, cómo juegan, cómo lloran, y que la única forma de entender a los indios era desde las entrañas, desde sus sentimientos personales. Él mismo dice que se siente mejor con la ordeñadora de vacas que con otros, los blancos. Arguedas sabía muy bien que estas figuras tienen una gran potencia en nuestro país, con las cuales muchos peruanos sienten una identificación psicológica. Arguedas tiene un gran mérito como promotor de las manifestaciones y permanencias culturales porque como director de la sección de Folklore del Ministerio de Educación y de la revista Folklore Americano entre los 50 y 60, promovía un discurso de rescate de expresiones culturales populares andinas; aunque debo agregar que iba más allá de la preservación. Él es quien promueve a Zenobio Dagha para que grabe discos con sus huaynos y mulizas. Hoy en día las



<http://dukeupress.typepad.com/.a/6a00e3981f120688330120a73de6d3970b-pi>

3 Aníbal Quijano presenta en 1964 la tesis, *La emergencia del grupo cholo y sus implicaciones en la sociedad peruana (esquema de enfoque aproximativo)*. Tesis de Dr. en Letras, UNMSM, Facultad de Letras, Lima. Publicado como “Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú”, en: Aníbal Quijano, *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores, 1980.

4 Fernando Fuenzalida, “La matriz colonial de la comunidad de indígenas peruana: una hipótesis de trabajo”, *Revista del Museo Nacional*, Tomo 35, 1967-1968, pp. 92-123.

5 Véase, Guillermo Rochabrún, (ed.), “¿He vivido en vano?: La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965”, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

identidades asumidas se nutren de contenido cultural acudiendo a los archivos de Arguedas y los folcloristas.

P.S. *¿Cómo cambia entre los intelectuales la idea sobre el indio y el campesino por los años ochenta? Usted ha escrito y reflexionado sobre el impacto que generó Sendero Luminoso entre la comunidad antropológica⁶.*

E.M. Los ochenta comienzan con los setenta. Recuerda que el general Velasco decía que la palabra indígena había sido abolida; y, al mismo tiempo, por influencia del filósofo Augusto Salazar Bondy, oficializa el quechua como lengua nacional. Las dos medidas fueron recibidas con enorme felicidad en el Perú de esos años. Recuerdo que los mozos de los restaurantes decían: “¡qué bien, ahora puedo hablar en quechua!”. La palabra indio desapareció del mapa político, nadie la usaba salvo para el insulto. Si quieres internacionalizar esta discusión, es casi la misma historia de los afrodescendientes en Estados Unidos, que pasan de 'negros' a 'afroamericanos', pues los términos se desgastan y hay que inventarse nuevos. Hay algunos que son integracionistas y tratan de meter a todos en el mestizaje de todas las sangres; hay otros que promueven la resistencia cultural andina ante un occidente totalizante. Lo que promueve Velasco es que mucha gente se deshaga del estigma de ser nombrados como indios y asumir que la manera correcta de nombrarlos es como campesinos. Era simplemente una nueva etiqueta. Ahora, hay que decir también otra cosa que pasó en la era de Velasco. Empieza la apropiación o reinención de la cultura andina por parte del Estado más o menos al estilo propuesto por Murra y Arguedas. Las ferias de artesanía se llamaban Inkari y se otorgó el Premio Nacional de Arte a Joaquín López Antay que generó ciertos problemas. Hay un grupo de intelectuales limeños que se suben al coche de Velasco como Mario Razzeto y algunos artistas plásticos como Víctor Delfin. El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS) se apropia de toda esa iconografía andina para expresar su carácter revolucionario. ¿Qué más? Entramos al Mundial de México en 1970, la cerveza Cristal es peruana, Inka Kola era



de sabor nacional, y ya está listo el ¡viva el Perú carajo! Se vive un escenario de efervescencia nacionalista. Entonces, lo andino es incorporado por este Estado de corte soviético y pesado, y con SINAMOS como su rostro más visible. En el aeropuerto Jorge Chávez solo se tocaba música nacional, pero abunda la marinera y escasea el huayno.

Otro gran logro de la época de Velasco es la inclusión de los completamente olvidados grupos indígenas de la selva peruana a un esquema proteccionista por parte del Estado. Es Stefano Varese quien se acopla rápidamente a SINAMOS por su amistad con Carlos Delgado y desarrolla toda la política estatal hacia los grupos indígenas selváticos, sobre los cuales a nadie nunca se le había ocurrido hacer nada. No había política sobre los indígenas amazónicos. Entonces desde el Estado, Stefano Varese y Alberto Chirif se inventaron lo que debía ser por primera vez una política estatal hacia los grupos nativos del trópico. El resultado es que hoy tenemos muchas comunidades “nativas” reconocidas por el Estado y su correlato, las federaciones de indígenas, nacionales departamentales, provinciales y locales de los indios 'nativos' a los cuales pertenecen. (Disculpa una irreverencia, pero yo también soy “nativo” de Huancayo a pesar del color de mi piel y mi ascendencia judío-europea).

El otro contexto son Bolivia y Ecuador en los mismos años de la efervescencia velasquista peruana. En Bolivia empiezan los movimientos indígenas contestatarios y en Ecuador se forma una alianza entre los indios selváticos que estaban más avanzados, gracias al apoyo de los sacerdotes católicos que ayudaron a los Shuar y su federación. La Federación Shuar se vuelve internacionalmente reconocida, interesante y lidera una alianza con los campesinos serranos y forma ese movimiento indígena que aquí en el Perú no existe ni en Bolivia tampoco. Frente a esto la reacción intelectual y política en general en el Perú fue: “no quiero ver, no quiero, me da miedo”, y sus intelectuales desde las ONG's son tildados de ser “perros de hortelano” que azuzan el divisionismo. Cuando entra OXFAM y dice que hay indios en el Perú, casi todos reaccionan: “fuera gringos del Perú”, posición que se mantiene un poco hasta ahora.

P.S. *¿Qué actores cree usted que empiezan a levantar la idea del indígena en el Perú?*

E.M. La sorpresa es que la fuerza de los movimientos indígenas proviene desde los grupos selváticos y no de los comuneros de la sierra como se esperaba por el peso demográfico de los serranos. Ya me referí a los antecedentes ecuatorianos y bolivianos. En un simposio en Buenos Aires en 1992 (en el que sustituí a Carlos Iván Degregori porque el estaba mal de salud) afirmé que una figura de liderazgo indígena de gran estatura e internacionalmente reconocido como el Awajún Evaristo Nunkuang aliado a movimientos similares de Brasil, el Caribe, Australia, Nueva Zelanda, Canadá y Europa, no tenía su contraparte con uno proveniente de grupos de la sierra. En contraste los serranos del Perú que se habían aferrado al modelo clasista y habían formado potentes federaciones campesinas como la Confederación Campesina del Perú (CCP) no produjeron semejante líder político de corte internacional. Con el correr de los años las federaciones campesinas peruanas se desmoronaron pero los movimientos indígenas crecieron. Hoy los serranos peruanos aliados al movimiento indio no tienen la batuta dirigenal.

Entonces hay que reconocer que esas corrientes tienen un vínculo que viene desde fuera. Durante mi trabajo en México en el Instituto Indigenista Interamericano conocí a Guillermo Bonfil Batalla⁷, quien publicó libros como “Utopía y Revolución: El Pensamiento Político Contemporáneo de Los Indios en América Latina”. Hubo muchos que empujaron esta agenda post-indigenista y la llevaron al nivel de las Naciones Unidas por un lado, y a la OIT por el otro. Quizá valga la pena resaltar un antecedente, y es el caso de los palestinos, quienes lograron en las Naciones Unidas un reconocimiento como Nación sin Estado mucho antes del parcial reconocimiento del estado Palestino de hoy. Algunos líderes en América Latina pensaron que esa era la ruta posible para los indígenas en esta parte del mundo. En el Instituto Indigenista Interamericano en México organizamos dos o tres discusiones sobre este tema y nos crucificaron pues no entendíamos los nuevos vientos, éramos retrógrados y estábamos completa-

6 Enrique Mayer, “Uchuraccay y el Perú profundo de Mario Vargas Llosa”, en: Carlos Iván Degregori, Pablo Sandoval, Pablo F. Sendón (eds.), *No hay país más diverso. Compendio de Antropología peruana II*, Lima, IEP, 2012.

7 Guillermo Bonfil Batalla, *Utopía y Revolución: El Pensamiento Político Contemporáneo de los Indios América Latina*, Nueva Imagen, Editorial, S.A., México DF, 1981.

mente fuera de foco. El Instituto Indigenista Interamericano ya no existe. Recordando el desastre posterior al Baguazo del año 2009 se puede afirmar que desde la derecha y varios sectores de la sociedad peruana de hoy hay todavía fuerte resistencia a reconocer lo indígena como cultura y como identidad de igual validez con otros sectores de nuestra sociedad.

P.S. Entonces si la palabra indígena es de algún modo ambivalente ¿cuáles son esas otras discriminaciones con las cuales la gente sí se reconoce?

E.M. Yo me remonto al argumento de Marisol de la Cadena, me parece excelente lo que dice en su libro⁸. Sucede que en el Perú se han desarrollado instrumentos milimétricos de clasificación precisa para los actos de discriminación. Todo el mundo discrimina contra todo el mundo. Y somos nosotros los mayores expertos en elaborar los más complejos y burocráticos sistemas de discriminación. Entonces, claro que la discriminación es absolutamente cierta, eso es algo obvio, pero ¿por qué llamarlo necesariamente racismo? Pienso que recién en los últimos años se está estudiando con seriedad este tema. Sostengo que el racismo es una forma de discriminación, quizás la mas perniciosa, pero no es cierto que toda forma de discriminación es racismo. En Brasil prohíben la discriminación por raza, color, etnia, religión y origen regional. Lo regional es muy parecido a nuestro país, porque igual que en el Perú, ridiculizar y discriminar a los migrantes de regiones deprimidas del país es más común que discriminar por el color de la piel, aunque frecuentemente ambos estigmas se superponen en la persona discriminada.

P.S. ¿Quién es el indígena y quién no es el indígena?

E. M. En el Perú, el Estado y ciertas ONG han copiado modelos políticos de gestión de lo étnico que tiene como referentes a Europa, India, África, Estados Unidos. ¿Pero por qué seguir esa ruta? Ciertamente en Estados Unidos las cosas son totalmente diferentes, los indígenas son gente que fue derrotada pero que estableció su relación con un tratado, acá fueron simplemente conquistados. El gobierno de Estados

Unidos reconoce a la nación indígena y firman un tratado de igual a igual; aquí no sucedió eso.

El segundo asunto es cómo defiendes la identidad indígena si los propios actores deciden no usar huarachas o sus trajes “tradicionales”. El debate entonces se abre cuando discutes cómo se pasó de los criterios objetivos a los criterios de auto-representación, o de los derechos individuales a los derechos colectivos. Las dos cosas no son tan fáciles.

P.S. ¿Piensa entonces que seguimos atrapados en los cuentos feos de la reforma agraria, parafraseando un libro que ha escrito⁹?

E.M. Bueno, separemos la reforma agraria y hablemos del carácter del peruano. El cuento feo es una bonita figura literaria que encanta a los lectores porque cuando queremos deprimirnos, leemos estas cosas. Pero nosotros los peruanos también somos emprendedores, creativos, cantamos huaynos, vamos a bailar el día de

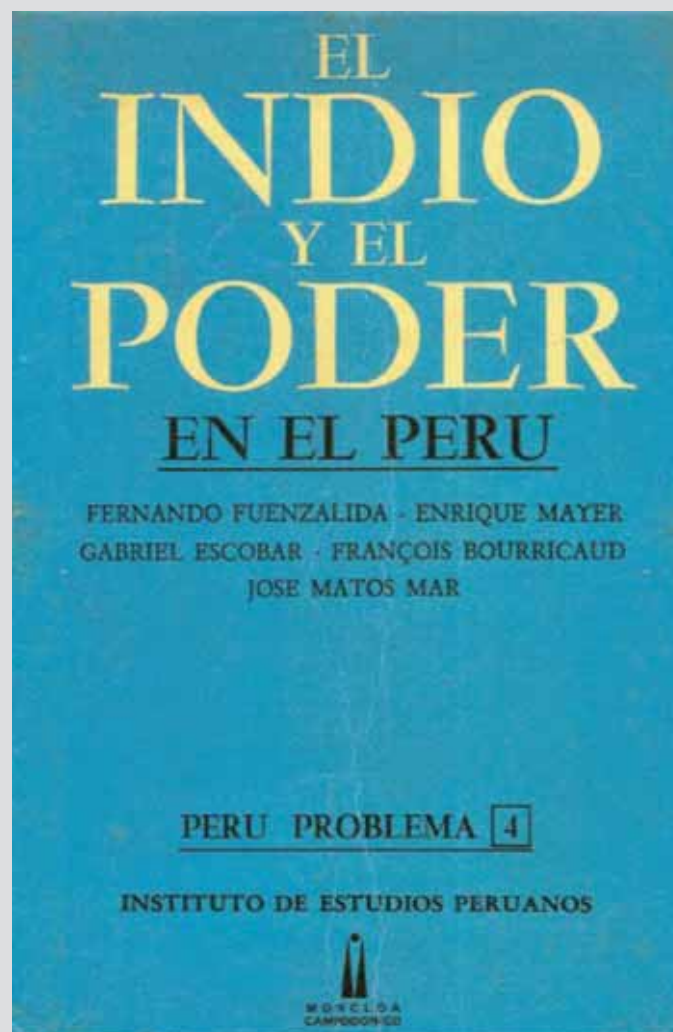
los muertos a la tumba de nuestros familiares y la gente se ríe. Diría que vivimos en exceso medio depresivos en cierto sector intelectual. Pero yo digo que no somos así, somos de todo: deprimidos y no deprimidos, contentos y no contentos, y por supuesto que la reforma agraria fue conflictiva, y claro que la cuestión de la minería es aún más conflictiva.

Lo cierto es que en tiempos de Fujimori el gobierno abandonó a los campesinos y a los indígenas. Si quieres como colofón de esta conversación te doy mi resumen de la historia de los organismos estatales protectores de indígenas.

¿Cuándo empieza el interés del Estado por ellos? Empieza con la constitución de Augusto B. Leguía, que crea la Dirección de Asuntos Indígenas, adscrito al Ministerio de Justicia y Culto, o sea, que se haga justicia y que se vuelvan católicos. Pasa el tiempo y llega la ley de la conscripción vial, donde el mestizo paga un sol, y el indio tiene que aportar con trabajo y se va trabajar a la carretera (una reinvención de la mita). En ese momento, la tutela de los

indígenas pasa del Ministerio de Justicia y Culto al Ministerio de Trabajo. No sorprende ese traspaso porque en esa época hay muchas protestas por trabajo forzado en haciendas y en capitales de distrito contra los cuales los indígenas se rebelan, protestan y reclaman. Llegan los dirigentes de las comunidades a las puertas del Estado y dicen: “Queremos inscribirnos en el registro de comunidades indígenas”, y las comunidades empiezan a aumentar y aumentar. Pero a la hora de inscribirse en el registro de comunidades los indios también quieren defender sus tierras comunales, y la tutela de los indios pasa del Ministerio de Trabajo al de Agricultura, por ser ese ministerio que tiene también que ver con asuntos de propiedad rural. Se abre una oficina de comunidades campesinas y así los indígenas encuentran su protección en el Ministerio de Agricultura. Con la reforma Agraria, como se trataba de redistribuir tierras, la Dirección de Asuntos Campesinos se adscribe dentro del organigrama de la Oficina de Reforma Agraria. Pero con el invento de SINAMOS, nuevamente los asuntos de indígenas mudan de ministerio y se van a SINAMOS. Dado que este organismo provocó mucha resistencia, el gobierno de Morales Bermúdez lo cierra. La reforma agraria se deshace, y desde los ochenta empiezan a cerrar todo lo que tiene que ver con eso, incluso la oficina de reforma agraria. Los campesinos e indígenas se quedaron en el aire. Se quedan sin interlocutor, no tienen oficina donde tocar, no tienen ningún tipo de encargado, ningún “protector de indios”. Ya no sé con exactitud cuando, pero en la época de Toledo terminan adscritos al Ministerio de la Mujer y ahora están en el Ministerio de Cultura y con el Viceministerio de Interculturalidad.

Así migran en la burocracia kafkiana los intereses protectores sobre identidades originarias del Perú. Como nómades recorren de un ministerio a otro sin encontrar asidero permanente que los represente o que ayude a encaminar políticas sensatas. Ni hablar que en estas dependencias ministeriales ninguno de los directores todavía es o se autoidentifique como indígena. Sin embargo, todo este tema tiene un potencial enorme que no se debe desaprovechar. Veremos cuáles serán los caminos que campesinos e indígenas asumirán en el futuro.



<http://movimientoindianistakatarista.blogspot.com/2014/11/el-indio-y-el-poder-en-el-peru-fernando.html>

Marisol de la Cadena, *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco*, IEP, Lima, 2004.

9 Enrique Mayer, *Cuentos feos de la reforma agraria peruana*, IEP, CEPES, Lima, 2009.

EL VALOR DE LA PRIMERA SENTENCIA EN AYMARA

ENTREVISTA A VICENTE ALANOCA, EL TRADUCTOR

Por **Eduardo Burga Barrantes**

Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Viceministerio de Interculturalidad.

Vicente Alanoca Arocutipá forma parte del grupo de traductores e intérpretes del Ministerio de Cultura. Nació hace 47 años en la Estancia Alpacocho, distrito de Ilave, provincia del Collao, región Puno. Es docente en la Universidad Nacional del Altiplano. Doctor en Derechos Humanos y Desarrollo por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España) y Magíster en Lingüística Andina y Educación por la Universidad Nacional del Altiplano.

¿Cómo ha sido el proceso de traducción y su experiencia dentro de él?

Pertenezco, gracias al Ministerio de Cultura, al grupo de traductores e intérpretes de la Ley de Consulta Previa. Recibimos una capacitación en la Academia de la Magistratura para ser traductores e intérpretes en el Poder Judicial. Gracias a ello, fuimos invitados por el juez Julio Chucuya en Ilave para la traducción e interpretación de una sentencia que estaba ya casi en su etapa final. Participamos de esa actividad dos traductores, quienes estamos acreditados a partir de estos dos espacios de capacitación que organizó el Ministerio de Cultura, por medio del Viceministerio de Interculturalidad.

¿Qué capacitaciones ha tenido con el Ministerio de Cultura?

He tenido dos capacitaciones: una primera etapa ha sido para el tema de la traducción e interpretación de la Ley de Consulta Previa, con profesores de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y de otras universidades. También participamos en muchas traducciones, sobre todo para instituciones. Algunas veces el proceso ha sido un poco complejo y otras veces, más sencillo. La segunda capacitación fue organizada por la Oficina Nacional de Justicia de Paz y Justicia Indígena (ONAJUP), conjuntamente con el Viceministerio de Interculturalidad,

para ser traductores e intérpretes en el poder judicial.

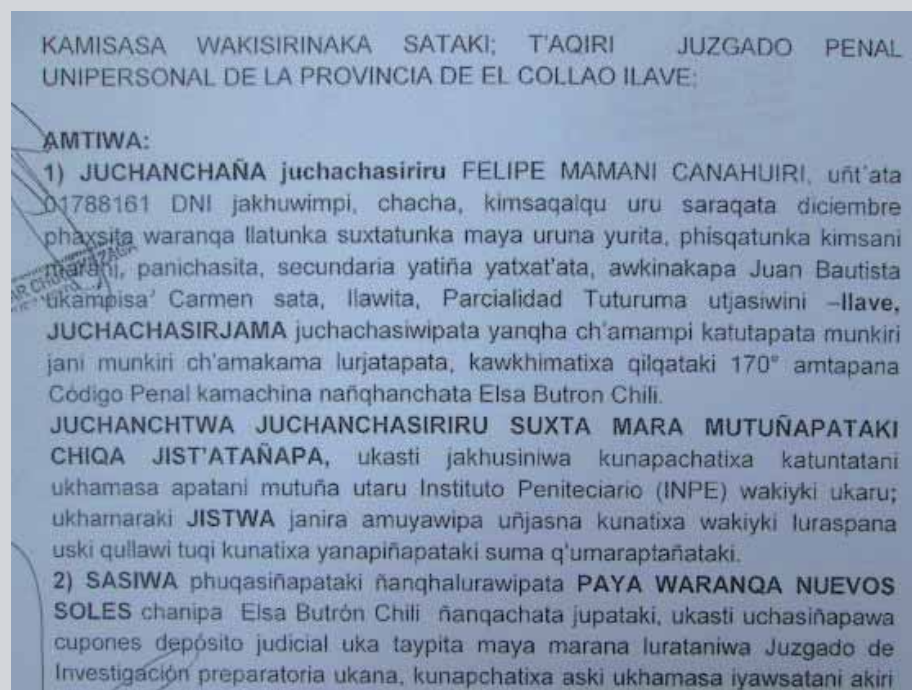
Son esas dos capacitaciones que hemos tenido; sin embargo, yo soy docente en la Universidad Nacional del Altiplano, Magíster en Lingüística Andina y Educación. Por lo tanto, hay cierto conocimiento. Además, tengo un doctorado en Derechos Humanos y Desarrollo.

¿Qué piensa respecto al trabajo del Ministerio de Cultura en la formación de traductores e intérpretes?

El tema de lenguas es importante al igual que el tema de la cultura. Se tiene que seguir incidiendo en la formación de profesionales que se dedican a la traducción. Hay que incorporar a gente de la Amazonía que tiene lenguas nativas y originarias. Falta una gran labor en ese sentido. Pienso que el Ministerio de Cultura ha hecho su parte y lo reconozco desde todo punto de vista.

Es la primera resolución redactada en una lengua indígena, 40 años después de ser declarados el quechua y el aimara como lenguas oficiales del Perú. ¿Por qué cree que demoró tanto en darse esta sentencia?

La sentencia fue emitida el 13 de marzo de 2015 por el juez Julio César Chucuya. Él señaló que alguien tenía que dar el primer paso de escribir una sentencia en una lengua indígena.



© Tomado de www.servindi.org

En el tema de justicia en el país hay dos cosas fundamentales. Una primera es que el sistema de derecho formal termina teniendo siempre un procedimiento bastante lento. Sin embargo, yo he sido autoridad de mi comunidad, he sido Teniente Gobernador. Este tipo de casos en la práctica ancestral es rápido, se resuelve en el acto mismo.

El tema de la justicia en el país no es solo una cuestión de lenguas, sino también es un asunto político que se tiene que avanzar. Creo que también hay que reconocer y felicitar al juez por atreverse a emitir la sentencia. Yo he escuchado a algunos abogados o juristas en mi pueblo que dicen que es un retroceso. Si gente que tiene

formación en derecho y en jurisprudencia tiene ese concepto, creo que es necesario renovar las estructuras curriculares dentro del sistema universitario en el país. Los currículos que tienen las universidades están en retroceso porque están encasillados en ver al derecho y a la norma como estrictamente instrumentales. Todo ese enfoque filosófico, jurídico, ideológico, político está desfasado, está en los años 1700, 1800 y 1900. Sin embargo, la práctica ancestral de administración de justicia, pues, es más directa y se contextualiza en los pueblos y en las comunidades. Indudablemente el tema es cultural, filosófico y antropológico, que no se toma en cuenta para nada en las universidades.

¿Qué cree que pasó ahora para que este juez se atreviera a emitir la sentencia?

Creo que todo es un proceso y tiene que ver mucho el presidente de la corte en Puno, el Dr. Hernán Layme Yepes, con quien muchas veces conversamos, debatimos y se va entendiendo que las universidades de donde egresaron estos magistrados no brindan una formación sólida en el tema del derecho, y en el proceso se van dando cuenta y asumiendo actitudes de una real justicia, una justicia en donde el tema de la lengua es importante. Seguramente en un futuro habría que pensar en un tribunal que legitime las prácticas de justicia en las comunidades de una manera más eficaz y real.

¿Qué dificultades se han presentado en su experiencia como traductor e intérprete?

A nosotros nos convocan para ser traductores por la amistad y también por la confianza que nos tiene el Dr. Layme Yepes, presidente de la Corte Superior de Justicia de Puno. Han sido muy cortos los días que nos han dado para traducir. El aimara tiene variantes, y el tema de la traducción y la lectura son complicados. Sin embargo, es nuestra primera experiencia en este proceso y en el futuro iremos superando muchas limitaciones, que seguramente van a ser observadas.

¿Qué aspectos considera que aún deben ser mejorados?

Hay que darle legitimidad a los tribunales de justicia que están en las comunidades, darle un sentido jurídico y que todos los operadores de justicia conozcan eso. Por ejemplo, hay un desconocimiento de la ley de lenguas, incluso de la misma constitución, del derecho en el uso de la lengua en los procesos judiciales y del derecho a la autoidentificación. En tanto, hay una tarea urgente de incorporar estos temas en los currículos de los sistemas de formación académica. Si no resolvemos eso, creo que vamos a seguir con ese problema.

¿Qué siente personalmente ante esta sentencia?

La traducción no es un proceso que solamente está en la parte final, por el contrario, debe seguir un proceso de inicio en

que el imputado o también el que denuncia tiene que partir de cero. Son cosas que seguramente atentan contra la dignidad, en este caso de la que ha sido abusada; sin embargo, veo que hay algunas cosas, elementos de trampa jurídica en que los dos corren el riesgo. No toda traducción es exacta y en ese proceso hay categorías que son nuevas. Una cosa es tratar el hecho desde una perspectiva estrictamente lingüística, pero creo que en la práctica es distinta.

Es un proceso en que yo me siento contento; sin embargo, hay ciertas cosas

que debemos ir mejorando y haciendo incidencia en los jueces y fiscales.

¿Qué considera que significa para la gente de Puno, para los aimaras?

Yo diría que no tiene un gran significado, pero hay que seguir trabajando. Seguramente estas prácticas se dan en las comunidades con los jueces de paz, el problema es que no se difunde mucho. Deberíamos aprender desde las comunidades, no solamente el tema de la administración de justicia, sino también el tema de lenguas,

educación, de valores, que es la esperanza para el país.

Es una cuestión de traducción, seguramente hay algunas categorías que son tabúes para el mundo aimara, sin embargo, vamos avanzando en eso también. Tenemos que salir en algún momento, es posible estar sentado para administrar justicia, nuestros jueces están capacitados. Creo que debe haber más Julio César Chucuya y más Hernán Layme Yepes en el país para entender el tema de la injusticia que existe en el Perú.

RESEÑA

VER CINE PERUANO CON LOS OJOS VENDADOS: Apuntes sobre la versión accesible de Juliana

Natalia Ames

Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios.
Ministerio de Cultura.

Juliana (1989), clásico del cine peruano, es una de las creaciones emblemáticas del Grupo Chaski: dirigida por Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi, la cinta protagonizada por Rosa Isabel Morfino narra en clave realista la historia de una niña que abandona su hogar para disfrazarse de hombre y de esta manera poder cantar en los buses junto a su hermano, en el grupo que maneja el abusivo Don Pedro. Veinticinco años después, tras ser premiada en diversos festivales, recorrer los cines y ser transmitida a través de los canales de señal abierta, Juliana es uno de los filmes nacionales más recordados y queridos por el público peruano.

Pero *Juliana* es también la primera película peruana que se adapta a una versión accesible para personas ciegas y sordas, a través de la inclusión de audio descripción y subtítulo enriquecido. Coincidiendo con el vigésimo quinto aniversario de su estreno y con los diez años de la Red de Microcines, el Grupo Chaski impulsó la producción de esta versión, contando con la labor de especialistas de la Universidad Nacional de Ingeniería y la Red Melisa.

El estreno de la versión accesible para personas ciegas y sordas de *Juliana* se dio en el marco de la IV Muestra de Cine y Derechos Humanos de la Red de Microcines del Grupo Chaski, la cual se llevó a cabo en 16 microcines de nueve ciudades del país. Tuve la oportunidad de ir a la función que se realizó en el Centro Cultural Ricardo Palma, a la cual se invitó a diversas organizaciones que trabajan por los derechos de las personas con discapacidad.

Me invitaron a ver la película con una venda en los ojos. Acepté; de esta mane-

ra, pude “ver” la película a través de la audio descripción, la cual explicaba los detalles de lo que ocurría en la pantalla, sin interrumpir los diálogos. El excelente trabajo técnico me permitió seguir la narración, pero la venda en los ojos me hizo reflexionar de manera más profunda sobre la película y sobre la experiencia de esta función.

Escoger una película como *Juliana* para adaptarla a una versión accesible es realmente significativa: la cinta trata justamente sobre el tema de la inclusión, ya que la protagonista sufre múltiples tipos de marginación, ante los cuales reacciona de manera desafiante. La película explora temas como el abandono infantil, la pobreza y el machismo; diversas formas de exclusión e invisibilización de grupos sociales, que hoy en día constituyen problemáticas pendientes para el país. Lo mismo ocurre con la inclusión de las personas con discapacidad, a quienes estaba dedicada esta proyección: al vendarme los ojos pude compartir la experiencia cinematográfica con ellos, poniéndome brevemente en su lugar. Es esta acción de ponerse en el lugar del otro la que nos permite construir diálogos ciudadanos, para reconocer nuestros derechos y necesidades de manera horizontal y generar soluciones a los problemas que nos afectan. Al llegar al último tercio de la película, me quité la venda. Por un lado, quería observar el subtítulo enriquecido y sus características (las cuales reproducen no solo los diálogos, sino también los ruidos, la música de fondo y hasta la tonalidad de la voz de los personajes, de manera muy concisa), que veía por primera vez en una película peruana.

Pero por otro lado, fui consciente de que me saqué la venda porque *podía* hacerlo. Puedo ver, puedo oír, puedo apreciar una



© Susana Pastor

película en total dominio de mis sentidos. Y no solo agradecí este hecho, sino que también reconocí que hay muchas personas con discapacidad que luchan por vivir una vida digna, lo cual incluye dimensiones de trabajo, de ocio, de acceso y de oportunidades, de manera integral.

Finalmente, también pensé que muchos siguen viendo el cine peruano – y por qué no, la realidad peruana que se muestra en *Juliana* – con los ojos semi-vendados, con prejuicios o a medias, sin reconocer la gran diversidad y riqueza que existe en la expresión de los creadores nacionales. Reducir el rango creativo de la producción artística local a las obras que “suenan” más, no nos permite apreciar la variedad de propuestas, temáticas, géneros y estilos que existen en el Perú. Para hablar de un verdadero éxito del cine peruano es necesario fomentar la diversidad del acceso a las obras, para que los espectadores también conozcan múltiples maneras de retratar nuestra realidad. Si *Juliana*, veinticinco años después, sigue hablándonos tan alto y claro, es porque el cine peruano ha tenido y tiene aún mucho por contar.

UCHURACCAY

LA TRASTEMPORALIDAD DEL DOLOR A TRAVÉS DE LA MEMORIA

Franz Krajnik



Hablar de memoria en Uchuraccay es hablar del presente. Como periodista, siempre me intrigó saber qué ocurrió aquella tarde del 26 de enero de 1983, los detalles de la brutal matanza de ocho periodistas en una comunidad de 470 habitantes en las alturas de Huanta, sumado al posterior asesinato sistemático de 135 uchuracayos en años posteriores.

Este es aún un capítulo oscuro en la historia del país, sin embargo, en lugar de siquiera intentar desentrañar este antiguo misterio y soñar absurdamente con un Pulitzer, fui con un terrible vacío existencial producto de una experiencia personal de pérdida y dolor. Fue justamente ese sentimiento visceral lo que me orientó a observar cómo aquellos sucesos de

violencia política pasados cobran vida a través de la memoria y atraviesan la vida cotidiana de toda una generación de pobladores que decidieron retornar a Uchuraccay a partir de 1993, luego de diez años de exilio, y a la vez preguntarme ¿cómo se (con)vive hoy con ese dolor?

El presente ensayo fotográfico, realizado entre 2012 y 2014, explora el carácter

trastemporal del dolor producido por la violencia política en Uchuraccay, tomando como punto de partida el doble rol de sus protagonistas en la historia reciente del Perú: la condición simultánea de víctima y victimario. Por un lado, hablamos de saberse herederos de un estigma generacional que provocó la destrucción del valor de identidad, y por otro, hablamos del

íntimo vacío que genera la muerte en manos de la violencia política. Ambas interactuando y redefiniendo la construcción de memoria en Uchuraccay y su proceso, tanto interno como externo, de reconciliación.

Es importante destacar que este trabajo manifiesta una mirada subjetiva y personal sobre las consecuencias del conflicto armado, de igual modo las múltiples interpretaciones de su significado estarán en función a la experiencia de cada espectador.

Luego de una exposición fotográfica realizada en la Plaza de la Paz, en la comunidad de Uchuraccay, muchos de los pobladores identificaron la utilización del blanco y negro, al igual que las primeras imágenes de la serie fotográfica, como

elementos “hirientes” que proponen “mirar hacia atrás”, así mismo, hacia el final del ensayo, se propone la visualización de un “nuevo Uchuraccay” combinando dicha atadura existencial con el discurso de “renovación de la vida” expresado por los pobladores.

Uchuraccay es tan solo un ejemplo de lo mucho que nos falta aun por investigar en temas de violencia política en el Perú, si bien la exposición Yuyanapaq (CVR, 2003) representa un gran ejercicio de la visualización de horror a través de la fotografía, no debemos olvidar que aquello es el punto de partida de trabajos que desarrollen a profundidad el vínculo testimonial de terribles errores pasados con el devenir actual de nuestra comunidad para evitar repetir la historia.











ARGENTINA

LOS JÓVENES Y LAS MEMORIAS

Sandra Raggio

Historiadora. Docente e investigadora de la facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Directora General de la Comisión Provincial por la Memoria.

“Sí, me parece importante para saber un poco de la dictadura, o sea para tener cultura de tu propio país, pero hay veces que hablan tanto que no te queda nada, porque te cansan...” Celina, 17 años, Bragado, provincia de Buenos Aires, Argentina

“[una maestra de Construcción de Ciudadanía] me decía que en la época militar hubo una época buena, pero mis amigos no se quedan con eso porque yo desde el primer grado que vengo *jodiendo* así, entonces ahora me buscan a mí para hablar... Y me creen a mí” Juan, 16 años, 25 de Mayo, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Juan y Celina ponen en evidencia lo que muchas veces cuesta tener en cuenta cuando se piensa en la transmisión de las experiencias pasadas a las nuevas generaciones: más que receptores pasivos de una historia, para ellos lejana en el tiempo, pueden convertirse en verdaderos emprendedores de memoria. Con esta premisa, hace 13 años, desde la Comisión por la Memoria de la provincia de Buenos Aires de Argentina, se lanzaba el Programa *Jóvenes y memoria. Recordamos para el futuro*. Desde aquel 2002 hasta hoy han transitado la experiencia más de 60,000 estudiantes secundarios¹. La propuesta consiste en investigar el pasado reciente de la comunidad donde está inserta la escuela, durante todo el ciclo lectivo escolar. No se fijan límites temporales precisos, sólo se insiste en la escala local y que el tema se inscriba en un amplio eje: “autoritarismo y democracia”.

En los primeros tiempos la cuestión de la dictadura (1976-1983) en sus distintas dimensiones dominaba el espectro de los problemas de investigación elegidos, aunque nunca fue la única. Sin embargo, poco a poco comenzó a darse una mayor diversidad, y los problemas del presente



<http://www.diagonales.com/columnistas/215414-no-es-verdad-que-los-secuestraron-por-el-boleto.html?rnd=8>

fueron ocupando un espacio cada vez más relevante: desde la violencia de las fuerzas policiales sobre los jóvenes, la violencia de género, los problemas socio ambientales que padecen en sus comunidades, la pobreza, la exclusión, entre tantos otros. La difusión es más boca a boca que por las vías institucionales propias del sistema educativo o los medios de comunicación,

así cada año se suman un 50% más de equipos participantes. El último año fueron más de 800 equipos de investigación, que convocaron a 12,000 jóvenes. Un buen porcentaje de ellas permanecen en el Programa durante años, algunas han tenido una asistencia perfecta desde el inicio. Ni docentes ni estudiantes cuentan con todo el espacio y el tiempo institu-

cional en la escuela para desarrollar el proyecto, al contrario, trabajan horas a contra turno e incluso fines de semana y feriados, aún así el interés no disminuye, todo lo contrario, crece año a año. ¿A qué se debe tanto entusiasmo? No voy a intentar dar una respuesta acabada, sólo señalar que lo distintivo del Programa dentro de las denominadas “políticas de memoria” es la centralidad del protagonismo juvenil. Podría conjeturarse con cierta certeza de que este es el principal motivo de que una iniciativa permanezca tantos años sin perder capacidad de convocatoria sino todo lo contrario.

La propuesta del Programa no es “transmitir las experiencias pasadas a las nuevas generaciones” sino sumarlas al proceso de elaboración social de la experiencia histórica reciente, marcada a fuego por la última dictadura militar. En este sentido es más que una propuesta novedosa para enseñar ciencias sociales, es sobre todo una intervención política para promover un trabajo sobre el pasado que logre ampliar los marcos de la memoria social, incorporando las preguntas (y las respuestas) de las nuevas generaciones. Como señalamos al principio partíamos del

¹ El Programa se ha ido extendiendo también a otras provincias: Chaco, Santiago del Estero, Chubut, Entre Ríos, Córdoba y ciudad de Buenos Aires.

supuesto de toda pedagogía crítica: los alumnos son sujetos activos del acto educativo, no destinatarios pasivos. Y así fue: el Programa ha sido apropiado y resignificado por los jóvenes. Hay marcas que lo revelan. Una de ellas es la innovación en las temáticas propuestas. Los estudiantes enlazan el pasado y el presente de modos diversos, encontrando puentes inesperados. Si su punto de partida es la discriminación que pesa sobre ellos por habitar un barrio estigmatizado por la violencia y la pobreza, logran reelaborar su identidad descubriendo su historia de organización y solidaridad silenciada por mucho tiempo. Un arroyo de aguas servidas al que casi ya se acostumbraron, pues así fue desde que nacieron, es redescubierto como un curso de agua casi cristalina que existía desde hace 40 años. Después vino la ausencia del Estado, la acción depredadora del medio ambiente de las empresas privadas, el empobrecimiento de los sectores populares. Las placas recordatorias amuradas en las paredes de la escuela les provocan ciertas preguntas que interpelan las marcas de la memoria dejadas por las generaciones anteriores: quiénes son los recordados, quién falta, quién no debería estar². En los múltiples relatos, una y otra vez, van

encontrando los eslabones perdidos de una historia que no les fue contada o que necesitan reponer de otra forma.

A partir de las palabras de las viejas generaciones ellos van tejiendo la urdimbre de la historia. Pero las voces que cuentan no son sólo aquellas que han ocupado el lugar central en el relato del pasado reciente: los familiares y afectados directos de la represión, especialmente de los desaparecidos y los sobrevivientes. Por el contrario, en la escena van emergiendo otros protagonistas, pues las nuevas generaciones necesitan tramitar esa experiencia dando cuenta de las múltiples perspectivas.

“ver las distintas opiniones, tratar de entender también a la otra persona que capaz que lo ve desde otro punto de vista, entonces aceptar también otras..., otras interpretaciones de lo que pasó [...] porque me interesa saber por ahí por qué los desaparecían, por qué mucha gente se tuvo que ir del país y ver, no sé, analizar por ahí qué postura también tenían los militares para llegar a todo eso que hicieron”

Paula, Junín, provincia de Buenos Aires

En la mayoría de las investigaciones los “vecinos”, es decir, el de “al lado”, es convocado a hablar. En ocasiones cuentan lo que vieron: un operativo de secuestro, un falso enfrentamiento. En otras cuentan lo que vivieron: experiencias organizativas en la fábrica o el barrio, la represión, la desocupación, el miedo. También sus relatos reponen en palabras lo que pasa hoy: la pobreza, los problemas en el trabajo, en el barrio, en la escuela.

En esta proliferación de voces, la diatriba del pasado narrada en términos binarios de víctimas vs victimarios se hace compleja, emergiendo una trama social opacada que fue la que configuró el pasado violento de nuestro país. El relato canónico formulado en el *Informe Nunca Más* describía esa trama ubicando a la sociedad como víctima lisa y llana del Estado terrorista. Sin embargo, hubo sectores e individuos que dieron su consentimiento, que colaboraron con el accionar del Estado e incluso que se beneficiaron con su accionar. Muchos de ellos aún hoy siguen pensando que la represión ejercida estuvo bien. Muchos de ellos hombres y mujeres corrientes, ni fanáticos, ni militantes, ni cuadros empresariales ni eclesiales. Los jóvenes los encuentran en el barrio, en la

escuela, en la calle, en su familia.

De este modo los jóvenes no sólo reciben lo previsto?, sino que exhuman, escarban, buscan lo oculto, lo silenciado: descubren. Esos hombres y mujeres corrientes que los jóvenes van conociendo toman un lugar en la historia, suponen opciones, modos diferentes de actuar y consecuencias y responsabilidades por esos actos.

Y en este ir y venir del presente al pasado, se va quebrando la percepción del tiempo como presente continuo y por tanto la naturalización de lo que sucede aquí y ahora. Y al mismo tiempo, emerge la pregunta sobre la propia responsabilidad en lo que pasa.

Dice Laura, una adolescente de 17 años, “yo creo que para eso sirve tener memoria y conocer el pasado, para poder decidir cosas en el presente, ¿no? Y poder tomar decisiones sabias.”

El pasado no enseña, ni deja legados que hay que descubrir, ni señala el camino. La acción conmemorativa no salva de la repetición, ni augura un futuro mejor. El pasado es un patrimonio de experiencias con el que una sociedad cuenta. La memoria, entendida como construcción, como acto, como trabajo, no como contenido, puede ser generadora de nuevas experiencias o ampliación de los horizontes de las mismas.

En sociedades como las nuestras, atravesadas por pasados violentos y conflictivos, el saldar las cuentas con ese pasado y reconfigurar la comunidad política quebrada no debe empujarnos al cierre de la historia a través de la búsqueda de un relato supuestamente consensuado y tranquilizador. Todo lo contrario, las políticas de la memoria deben ser puertas abiertas, oportunidades de nuevas experiencias, y la transmisión debe entenderse como ese derecho que tienen las nuevas generaciones a la memoria, como proceso de apropiación de su pasado, con sus rechazos y validaciones.

El Programa “Jóvenes y memoria” es un caso que pone en evidencia que es posible seguir ese camino.

© Carlos Gastelumendi



En el ex Colegio Nacional de Morón, una localidad de la provincia de Buenos Aires, por iniciativa de un grupo de alumnos se quitó la placa que recordaba a un antiguo director que hoy es indicado como colaborador de la dictadura. En la Media 20 de San Martín, otra localidad bonaerense, luego de varios años de investigación acerca de quiénes eran los que figuraban en la placa en conmemoración de los desaparecidos de la escuela, descubrieron que faltaban nombres, entre ellos el de Norma Arrostito, una militante montonera muy conocida, que fue parte de la conducción nacional de esa organización guerrillera, ex alumna de la escuela, desaparecida de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Con esta omisión descubrieron también los silencios que son parte constitutiva de las memorias de la dictadura.

CADA UNO SOMOS UNA HISTORIA VIVIENTE, COMO UN MUSEO VIVIENTE¹

LA ARTICULACIÓN DE UNA MEMORIA PÚBLICA EN EL PERÚ

Ponciano Del Pino H.

Para Jorge Rojas, como para muchos otros peruanos, la violencia de los años 80 no es una historia abstracta ni una experiencia que pertenezca exclusivamente al pasado. Es una “historia viviente”. Una historia que activa los recuerdos y la identidad, y que está presente en la vida concreta de la gente. Una historia que se encarna en sus vidas y cuerpos —en un sentido literal y simbólico—, la que se experimenta “como un museo viviente”.

¿Qué hace que esa memoria sea una “historia viviente”? ¿Es el deber de recordar como imperativo moral o son otras las necesidades y urgencias las que llevan a las personas a mantener viva esa memoria, o son ambas cosas a la vez? ¿Y qué hace que esas memorias de la guerra, disputadas entre actores que le otorgan diferentes sentidos, sea en el fondo una historia poco o nada relevante para el Estado y gran parte de la sociedad?

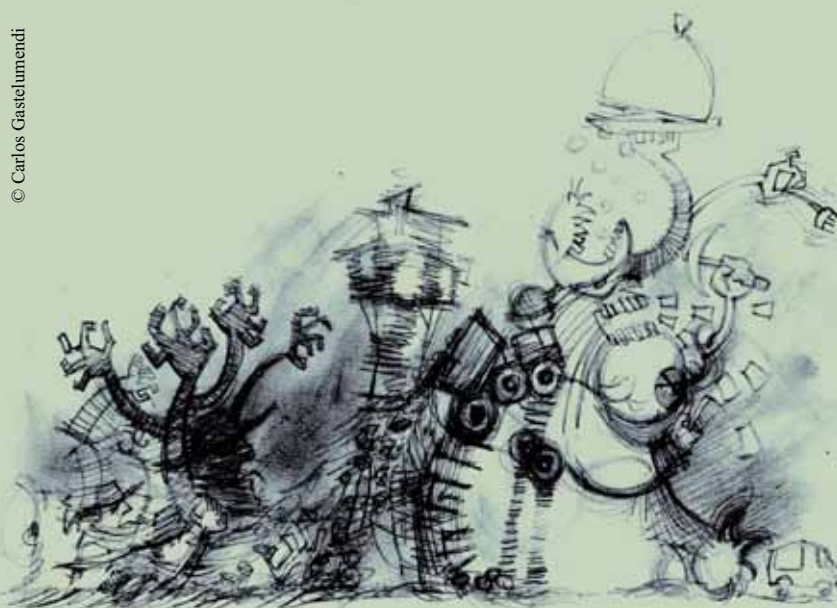
Pensar la memoria en plural permite entender las diferencias y disputas que se dan entre sectores con diferentes sentidos del pasado. Es importante entender que ese pasado no es cualquiera, tiene que ver con una historia de violaciones a los derechos humanos que buscan ser juzgados. Es esa verdad dura y la conflictividad que genera su encaramiento lo que marca el presente. Y es ineludible.

Entonces, más que negar o silenciar esas diferencias de puntos de vista, esa multiplicidad de memorias y esa tensión entre interpretaciones, puede ser más produc-

"Hace tiempo hemos exigido que exista un lugar de la memoria, una reparación simbólica como afectado. Ciertamente que cada uno de nosotros somos una historia viviente, como un museo viviente, pero cuando nosotros fallezcamos, esa historia va a quedar acá en el museo."

Jorge Rojas Huamán, Dirigente de Frepoaviph Huanta

© Carlos Gastelumendi



tivo tomar la complejidad y contestación política como un pilar fundamental de la democracia, tal cual lo propone Leigh Payne con la idea de “coexistencia contenciosa” (Payne 2008).

Pero hay otro desafío que tenemos en el Perú, posiblemente mayor, que es la distancia que persiste entre aquel pequeño grupo (afectados por la violencia, sectores de la sociedad civil) que otorga un valor a ese pasado y una mayoría que no siente esta historia reciente como suya ni como relevante. Y que no cree que sea útil para el

país incorporar y reflexionar como parte de su identidad aquellos elementos de horror que ha sido y aún puede ser capaz de generar.

Un proceso de consulta frente a los desafíos para un proyecto de lugar de la memoria nacional

Son muchos los desafíos para un proyecto de gran envergadura como un lugar de la memoria nacional que pretende albergar

esta historia desde una propuesta cívica y pedagógica cultural. Se trata en principio de una memoria que es incómoda para muchos, y que despierta animadversiones y sospechas.

Tomando en consideración esta atmósfera de indiferencia y sospechas, se diseñó con la dirección del Lugar de la Memoria la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) un proceso de consulta para discutir el fundamento conceptual del proyecto y de su propuesta de guión museográfico. Se hicieron once grupos focales en Lima y catorce reuniones participativas en Ayacucho, Lima y Junín, regiones emblemáticas por la intensidad con que sufrieron la violencia². La información detallada la podrán leer en el libro mencionado, que publica además las relatorías resumidas donde se aprecian las expectativas puestas de estos diferentes actores en el LUM pero, sobre todo, lo que le demandan.

Desde los estudios sobre justicia transicional, un lugar de memoria es erigido para conmemorar y resarcir simbólicamente a las víctimas. Algo fundamental pensando en una pedagogía del reconocimiento que no trivialice la pérdida y el sufrimiento de las víctimas. Sin embargo, aunque compartimos esta idea central, consideramos que es insuficiente para una realidad como la nuestra, si se considera que no se conmemora algo que para la sociedad no es digno de reconocimiento. Y es eso lo que prevalece en el Perú, la indiferencia frente a esas vidas y memorias aun

¹ Estas reflexiones corresponden a algunos puntos tratados en el libro, *Cada uno, un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* (LUM 2014).

² Los grupos de interés que participaron del proceso de consulta fueron: Organizaciones de víctimas civiles y de las FFAA y PNP, movimiento de DDHH, autoridades, miembros de las FFAA y PNP, periodistas, artistas y empresarios.

después de haber tenido hace más de una década una Comisión de la Verdad. Pero es insuficiente también porque justamente para las diferentes organizaciones de víctimas con quienes nos reunimos, sus demandas no se restringen solo a la violencia sufrida. Es lo que nos hicieron saber tanto en el proceso de consulta, como muy recientemente en el proceso de devolución de los resultados y la presentación del nuevo guión museográfico³.

Para las organizaciones de víctimas, la violencia constituye una experiencia que ha marcado sus vidas. Pero es una experiencia que se suma a otras de injusticia que vienen de más atrás y otras que se reproducen en el presente. En palabras de los dirigentes de Oreja de Perro, Ayahuanco y otros pueblos alejados de Ayacucho, duramente afectados por la violencia, al igual que de los asháninkas, la ausencia de escucha y olvido de estas poblaciones por parte del Estado es una práctica larga y que no cambia sustancialmente en el presente. Una práctica que lacera los recuerdos y activa la agenda de sus luchas. Pasa lo mismo con la ausencia de justicia que se agrava en la impunidad de los juicios por los crímenes y violaciones a los derechos humanos.

Experiencias y participación: probar el sufrimiento pero también, la vida

La voluntad de olvido o de silenciar el pasado incómodo no es algo nuevo en nuestra historia. Es una práctica que se entiende dentro de marcos interpretativos antiguos, de una comunidad nacional que excluye o discrimina. Es parte de una larga tradición de olvido o “más bien una costumbre de reprimir memorias subalternas”, como decía Carlos Iván Degregori. En ese contexto se entienden las exigencias de estas poblaciones de hacer del LUM un lugar que contribuya a demostrar la violencia; que esta es una experiencia que vivieron y sufrieron en carne propia, por eso el sentido de ser cada uno, un lugar de memoria. Pero el probar tiene más de un sentido, no solo nos remite a la idea de evidenciar los hechos frente a una sociedad incrédula que no acepta lo pasado. El probar es sobre todo un acto de afirmación de una experiencia y una

identidad, una toma de posición frente a la negación y la indiferencia. Un sentido de trascendencia de las luchas por la afirmación ciudadana. Por lo mismo el probar es una agenda que se inscribe en otra mucho más amplia y antigua, de una búsqueda de reconocimiento, inclusión y ciudadanía (Portugal 2015), de alcanzar un lugar valorado en el Estado-nación.

La memoria entendida así no se restringe al acto de recordar y conmemorar el pasado y a las víctimas. Nos remite también a esas luchas más amplias y profundas que forman parte de un reclamo por lograr ciudadanía. Y ese es uno de los valores centrales de este recordar activo: que al conectar el pasado con el presente nos permite vislumbrar el sentido ético que puede cumplir la memoria.

Por ello la propuesta del LUM pasa por convertirse en un lugar vivo de memoria y de reconocimiento ciudadano en un país marcado por la exclusión y el olvido. Y esto requiere tomar como punto de apoyo la experiencia concreta de las personas, encarnar los discursos y cuestionar nuestros sentidos comunes a partir de las vidas de hombres, mujeres, comunidades o localidades diversas.

Es por esto que el guión que se viene trabajando para su muestra permanente⁴ apela en una de sus secciones a compartir la historia de tres comunidades, tanto andinas como amazónicas, que harán visibles el horror que vivieron, pero también, afirmarán sus diferentes trayectorias de vida y de luchas por el reconoci-

miento ciudadano.

La muestra busca también ofrecer una diversidad de historias personales, que nos remiten a la compleja vida de sectores sociales y políticos como los gremios, los empresarios, los maestros, las autoridades locales, los campesinos o las particularidades de las regiones donde estas personas vivían durante el periodo de violencia. El objetivo es poder interpelar ese sentido común instalado de ver la violencia como una experiencia que pasó “allá”, ajena a uno, lejana a nuestro imaginario de comunidad, algo que parece muy fuerte y extendido especialmente desde ciertos sectores de poder en Lima. Por ello, busca reconocer a las regiones y poblaciones más afectadas pero no quedarse en ellas; busca reconocer a las víctimas pero sin pretender convertir sus voces en verdades unívocas. La muestra permanente que se quiere presentar en el LUM tampoco pretende cerrar el debate sobre el pasado de la violencia. Por el contrario, parte por asumir esa diversidad, por reconocer las

disputas entre las memorias porque como propone Da Silva (2014), es la disrupción y el conflicto lo que produce la reflexión y exige una mayor sofisticación en los modos de avanzar hacia una comprensión de ese pasado y de esas memorias. No obstante, también es desde esas disputas que puede pensarse este lugar como uno de encuentros y aprendizajes, de esfuerzos y compromisos que deben ser renovados siempre.

Es así como el LUM busca contribuir a la sociedad: afirmando el discurso de los derechos humanos desde la demostración, visibilización, reconocimiento ciudadano, en suma, contribuir a ampliar los sentidos de la democracia.

Una pregunta abierta con la cual terminar. La fundamentación conceptual y el nuevo guión de la museografía del LUM son productos que se han elaborado en diálogo permanente, reflexivo y crítico, con los actores más fuertemente interesados en un proyecto como este, donde se presenta y conmemora lo sufrido en el periodo de violencia. Más allá de los contenidos que se busca ofrecer, que siempre serán debatibles, es de gran valor el esfuerzo puesto en el proceso mismo, en este ejercicio por hacer del LUM una experiencia abierta al diálogo y al aprendizaje. Ahora queda esperar para saber lo que significará este espacio una vez concluido y abierto al público. Mientras tanto, permanece la responsabilidad de ir tejiendo más esos vínculos entre los diversos actores, y que estas organizaciones se articulen e intervengan, se apropien e inscriban de sentidos este LUM, en ese proceso que lleva a que un “espacio” se convierta en un “lugar” y que produzca (o fracase en producir) lo que Jelin y Langland llaman la “semantización de los espacios materiales” (Jelin y Langland 2004).

Bibliografía citada

DEL PINO, Ponciano y José Carlos AGÜERO

2014 Cada uno, un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social. Lima, LUM, 2014.

DASILVA, Ludmila

2014 “Esas memorias... ¿nos pertenecen? Riesgos, debates y conflictos en los sitios de memoria en torno a los proyectos públicos sobre los usos del pasado reciente en Argentina”. Revisado en: <http://memoria.ides.org.ar/files/2011/02/TEXT0-LUDMILA-FORO-2-2-1.pdf>

JELIN, Elizabeth y Victoria LANGLAND

2003 “Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, en Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.) Monumentos, memoriales y marcas territoriales. España: Siglo XXI Editores- SSRG.

PAYNE, Leigh

2008 Unsettling Accounts: Neither Truth nor Reconciliation in Confessions of State Violence. Durham: Duke University Press.

PORTUGAL, Tamia

2015 “Lugares de memoria en el Perú: Batallas por el reconocimiento”, en No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en Perú. Lima: IEP.



3 Por ejemplo en la visita que hicieron al LUM los líderes de la comunidad de Putis, luego de que les explicaran la manera en que el caso de Putis podría ir presentado en la muestra permanente del LUM, ellos plantearon que su historia no debiera restringirse solo al horror de la masacre que sufrieron el 13 de diciembre de 1984, una de las peores perpetradas por las FFAA, sino que se mostrara también la historia que precede y las diferentes iniciativas y respuestas posteriores como la refundación y el repoblamiento del pueblo, las luchas por la distritalización, en suma esfuerzos que buscan llenar de vida esa historia de muerte.

4 Natalia Iguíñez, Jorge Villacorta, Víctor Vich y Ponciano Del Pino son el equipo de curadores de la muestra permanente del LUM.

MEMORIA, DESARROLLO Y POST-CONFLICTO

CHUSCHI (AYACUCHO) 1991-2014

Eduardo Toche

Historiador. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO)

El conflicto armado interno que vivió el Perú entre 1980 y 2000 fue el episodio de violencia más intenso y prolongado de toda la historia republicana. Ayacucho fue el departamento que concentró la mayor cantidad de muertos y desaparecidos (más del 40%) reportados a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Junto con Ayacucho, en los departamentos de Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac y San Martín, la CVR registró cerca del 85% de las víctimas que le fueron reportadas en los testimonios.

Entonces, un aspecto a tener en cuenta es que el conflicto armado interno tuvo lugar principalmente en los márgenes rurales y urbanos de un Estado que expuso antiguas e insuperadas debilidades: i) las fracturas estructurales expresadas en pobreza, desigualdad, exclusiones y discriminaciones regionales, raciales, étnico-culturales, generacionales y de género; ii) sus graves limitaciones como Estado nacional, que debe garantizar la seguridad de sus ciudadanos sin violentar los derechos reconocidos; y iii) la inexistente legitimidad del orden constitucional y la poca firmeza del estado de derecho, cuestionados ampliamente en la sociedad peruana.

De esta manera, un patrón dominado por una importante brecha de desigualdad se expresaba no sólo en términos de ingresos sino también en la distribución de poder político y simbólico. A ello se añadían otras brechas: entre Lima, la ciudad capital, y las provincias; entre las regiones naturales del país (costa, sierra y selva); entre los grupos étnico-culturales y raciales.

© Carlos Gastelumendi



Obviamente, esta situación produjo crecientes tensiones que no fueron resueltas por una institucionalidad estatal muy debilitada que además, no tuvo manera de manejar los rápidos y profundos procesos de modernización que se habían desencadenado en el país durante la segunda mitad del siglo XX. Estos son, las grandes migraciones campo-ciudad, la universalización del acceso a la educación, la expansión de los medios de comunicación y la densificación de las redes sociales a través de la multiplicación de organizaciones sindicales y campesinas que fueron reconocidas por el Estado peruano, sobre todo a partir de los años 60. Estos y otros procesos fueron desgastando las bases del orden tradicional pero sin solución de continuidad, lo que generó una creciente frustración.

Sobre estas redes sociales, un resultado de la violencia fue que el segundo grupo ocupacional más golpeado por el Partido Comunista del Perú- Sendero Luminoso (PCP-SL), luego de los campesinos, estuvo conformado por las diversas autoridades locales y dirigentes sociales que existían en las zonas donde el conflicto armado interno tuvo lugar (alcaldes, regidores, subprefectos, gobernadores, tenientes gobernadores, jueces de paz, dirigentes locales, etc.). De acuerdo con los testimonios recibidos, aproximadamente 1680 personas, es decir, el 21% de las víctimas fatales provocadas por el PCP-SL reportadas a la CVR fueron autoridades de este tipo. Esto constituyó, según la CVR, “un duro golpe a la capacidad de intermediación política de las zonas afectadas por el conflicto armado interno. Es

evidente que toda una generación de representantes e intermediarios políticos locales ha sido eliminada intencionalmente por el PCP-SL en su estrategia de generar un vacío de poder que pueda ser posteriormente llenado por sus propios cuadros”.

De otro lado, estuvo la destrucción de infraestructura. En 1988 la Comisión Especial del Senado encargada de investigar sobre las causas de la violencia política y la pacificación¹, presidida por el senador Enrique Bernal, concluyó que los costos económicos ocasionados por los grupos subversivos a nivel nacional ascendían aproximadamente a US\$ 9'184,584.648, y que la magnitud del daño era equivalente al 66% del total de la deuda externa (a ese año) y al 45% del PBI.

De acuerdo a otros estimados², entre 1980 y 1988 la subversión habría ocasionado la pérdida de dos mil millones de dólares al destruir la estructura de las torres de electricidad de alta tensión. Otro estudio, editado por el Instituto Constitución y Sociedad en el año 1993, llegó a estimar en US\$ 21,000 millones de dólares las pérdidas económicas para el país durante el periodo 1980-1992³.

Detengámonos en estos aspectos. Los procesos y reflexiones sobre la construcción de memorias en torno al conflicto interno, no han reparado en ellos con la importancia que merecen. Más allá de los datos generales expuestos, no parece haberse levantado información local que haya dado cuenta de la magnitud que tuvo la destrucción de infraestructura en el

1 Comisión Especial del Senado sobre las causas de la violencia y alternativas de pacificación en el Perú: *Violencia y Pacificación*. Senado de la República, CAJ, DESCO. Lima, 1989.

2 DESCO Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo: *Violencia política en el Perú 1980 - 1988*. Tomo I y II. Lima, 1989.

3 Jaime Carbajal Pérez y Percy Uriarte Otoyá: *Economía y violencia*. Instituto Constitución y Sociedad. Lima, 1993.

mundo rural y los impactos que ocasionó. Además de los costos económicos en sí, esta situación involucra lo perdido en términos de gestión, es decir, la densa red social que se había organizado para el uso y mantenimiento de la referida infraestructura, la que terminó desarticulada como producto directo de la violencia. La pregunta que surge es ¿cómo se dio la recuperación social para volver a producir?

Llevar a cabo esta operación requería trabajos de la memoria, como diría Elizabeth Jelin⁴. El 2 de diciembre en el Encuentro Voces por el Clima, durante la COP 20, quedó en evidencia los esfuerzos hechos por las sociedades locales para la regeneración del tejido social, que buscaban poner nuevamente en marcha los procesos productivos y, además, adecuarlos a los nuevos desafíos que plantea el Cambio Climático cuando se premió a la Asociación Bartolomé Arispaylla (ABA), de Ayacucho, en el Concurso Buenas Prácticas frente al Cambio Climático en el medio rural, en el marco del Premio Nacional Ambiental 2014, organizado por el Ministerio del Ambiente (MINAM).

La experiencia de ABA en Quispillacta (Chuschi) es reveladora respecto a la recuperación de infraestructura y la rearticulación del tejido social para que la sociedad “vuelva” a funcionar en la dimensión productiva. Sin embargo, debe tenerse en cuenta para una correcta apreciación de lo realizado por ABA que a la muy poca literatura que hay respecto a los antecedentes sobre las sociedades y economías locales que fueron blanco de los actores de la violencia política se suma el hecho de lo prácticamente inexistente que son las evaluaciones post-conflicto que permitan formarnos una idea de las dimensiones del daño y las lógicas de las intervenciones que ayude a superarlo.

En este panorama tan exiguo destaca las conocidísimas contribuciones de Billie Jean Isbell precisamente sobre Chuschi, desde su artículo de 1974 que forma parte de la compilación que hiciera Giorgio Alberti y Enrique Mayer sobre la recipro-

cidad y el intercambio en los Andes⁵ hasta su libro aparecido en 1978 y reeditado en 1985⁶, siendo traducido al castellano recién en 2005⁷.

Sobre este último, Pablo F. Sendón publicó una densa reseña crítica⁸ en el que sintetiza la descripción de Isbell sobre Chuschi previo al conflicto interno, siendo el factor determinante la habilidad comunal desarrollada para resistir los cambios:

“La estrecha integración de la explotación ecológica y la organización política y social con los procesos rituales, es tanto una fortaleza como una debilidad contra la intromisión del mundo externo. Ella resistirá los cambios mientras las relaciones estructurales —las variaciones de los temas del dualismo— funcionen para conservar el cierre económico y social. Pero con un sistema tan integrado, un cambio en una de las estructuras provocará transformaciones en todas las demás. Los comuneros dicen: 'Defendernos es defender nuestras tradiciones'. Si podrán hacer esto en el futuro o no, depende del resultado del proceso dialéctico entre los principios estructurales y los eventos históricos”⁹.

Como podrá suponerse, esta manera de organizarse debió haber tenido altos impactos con la aparición de Sendero Luminoso. Más aun cuando las partes constituyentes mantenían un precario equilibrio en base a tensiones prontas a convertirse en conflictos abiertos. Señala Isbell, en la nota agregada a la reedición de su libro en 1985, que el cinco por ciento de la población de Chuschi y Quispillacta fueron reportadas como desaparecidas por Amnistía Internacional:

“Los dos pueblos tienen una larga historia de interacciones violentas; el primer conflicto que pude documentar fue en 1593... es muy posible que los arrestos masivos de quispillacteños el 21 de mayo de 1983 haya sido motivado por acusaciones de chusquinos como una manera de atacar a sus viejos enemigos”¹⁰.

Las relaciones entre la situación previa y el desenlace violento durante los años 80 en Chuschi-Quispillacta mantienen muchos aspectos desconocidos y no podríamos arriesgar un inventario de permanencias y cambios sociales sin caer en el inmenso riesgo de la conjetura. En todo caso, lo que tenemos a partir de los proyectos de ABA es que desde hace más de veinte años, mediante faenas comunales, la comunidad campesina de Quispillacta, ubicada entre 2,800 a 4,600 m.s.n.m., inició la crianza de lagunas impulsando la práctica de siembra y cosecha de agua de lluvia.

Con esta práctica los comuneros de Quispillacta buscan responder al problema de escasez de agua en las comunidades adyacentes a las cuencas de los ríos Pampas y Cachi-Mantaro, provocado entre otros factores por las bajas tasas de recarga hídrica y la rápida desaparición de los nevados que alimentan sus fuentes primarias como efecto del cambio climático, que también trae como impacto negativo el aumento de la agresividad del granizo y severidad de las heladas¹¹.

ABA fue fundada en 1991, autodefiniéndose como un Núcleo de Afirmación Cultural Andina (NACA), asentada en la comunidad de Quispillacta-Chuschi, cuyo propósito fue construir una propuesta de desarrollo comunal de origen campesino-indígena en escenarios de post-violencia. Desde su perspectiva, la violencia había quebrado las relaciones y a partir de ello empezaron a plantearse principios para organizar la gestión del territorio subrayando “la importancia de la afectividad en las relaciones para el desarrollo: sembrar de todo, por todos, para alimentar a todos”. En esa línea, la propuesta debía volver sobre “los valores que provienen de nuestra cultura ancestral”, buscando superar la discriminación, la exclusión, destrucción de valores y pérdida de ánimo, resumido en la consigna, “hay que creer, para ver”. En suma, debía aprenderse a actuar localmente para superar la destrucción del pasado y enfrentar los retos actuales.

Como puede deducirse, el campo de acción de la intervención de ABA es la

cultura y agricultura campesina andina cuyos componentes, desde su perspectiva, pueden garantizar sostenibilidad de la diversidad y variabilidad genética y cultural, pese a desarrollarse en condiciones extremas. De esta manera, actúan en cuatro líneas de acción en las que la memoria deja de ser recuerdo y pasa a ser actividad:

- **la regeneración de sabidurías y cosmovisión campesina;**
- **la regeneración de ecosistemas andinos;**
- **la crianza de la biodiversidad;**
- **el fortalecimiento de la organización social.**

En ese sentido, el programa de ABA contempla aspectos como la recuperación de la diversidad genética, viviendas saludables, recuperación de áreas de cultivo, mejoramiento de pastos, control del trabajo infantil y de las mujeres, recuperación del paisaje, además de la siembra y cosecha de agua.

Hasta el momento, estos proyectos han contribuido decisivamente, por ejemplo, en la recuperación de la diversidad y variabilidad de semillas, una cuestión muy importante porque los elementos del manejo social y técnico de este capital fue destruido por la violencia política y, posteriormente, por la aplicación de proyectos que no contemplaban ni la fragilidad de los ecosistemas ni las características de la organización social que debía gestionar estos recursos.

El caso de ABA, además de presentarnos un ejemplo de cómo superar los efectos de la violencia mediante prácticas que reconstituyen la gestión de recursos y la producción, también muestra los límites que impone el contexto, entre ellos la inexistencia de adecuados criterios que faciliten el diálogo intercultural. En ese sentido, es por demás exigua la inversión en la recuperación y potenciamiento de saberes y tecnologías ancestrales que propongan un relación más armónica entre recursos naturales y sociedad, de la misma manera que permitan superar situaciones generadas por contextos altamente conflictivos.

4 Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI. Madrid, 2002.

5 Billie Jean Isbell, “Parentesco andino y reciprocidad. Kukaq: los que nos aman”. En Giorgio Alberti y Enrique Mayer (compiladores): *Reciprocidad e intercambio en los Andes*. Perú Problema 12. IEP. Lima, 1974.

6 Billie Jean Isbell, *To Defend Ourselves. Ecology and ritual in an Andean village*. Waveland Press Inc. Prospect Heights (IL.), 1978, reeditado en 1985.

7 Billie Jean Isbell, *Para defendernos. Ecología y ritual en un pueblo andino*. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, 2005.

8 Pablo F Sendón, “Ecología, ritual y parentesco en los Andes. Notas a un debate no perimido”. En: *Debate Agrario*. Análisis y Alternativas 40/41. Centro Peruano de Estudios Sociales CEPES. Lima, 2006, pp. 273-297.

9 Idem., p. 294.

10 Isbell; 1985, Note pp. XII-XIII. “The two villages have a long history of violent interactions; the first conflict that I was able to document was in 1593 (see pages 65-66). I think that it is very possible that the massive arrests of Quispillactenos on May 21, 1983 was motivated by accusations lodged by Chusquinos as a means of attacking their old enemies”.

11 Ver, <https://grupoperucop20.lamula.pe/2014/12/03/reconocen-practica-de-siembra-y-cosecha-de-agua-en-ayacucho/grupoperucop20/>

RESEÑA

A CABALLO

Anotaciones sobre ser poeta e intelectual, y los medios de difusión masiva en *El Caballo Rojo*¹

Diana Amaya

Casa de la Literatura Peruana - Ministerio de Educación

Las revistas literarias son una fuente importante para el rastreo de las dinámicas sociales y culturales de un determinado espacio y momento, pues al ser un producto colectivo recrean las relaciones que se van construyendo en el ámbito cultural y que van a reflejarse en el contenido y nombres implicados en la revista (editores, colaboradores, entrevistados, etc.). Asimismo, y a pesar de la centralidad de Lima en la producción editorial en general, el análisis de estas ofrece también una mirada integral del país como cantera de proyectos de construcción y representación de identidad(es).

Las revistas *son* en tanto *hacen*. Más allá de su formato, una revista supone un modo de intervención social; una revista es por ello un discurso colectivo de mediación consciente entre el sistema literario-cultural y el sistema social. De acuerdo a ello, una revista puede ser en la práctica una serie de libros colectivos, un suplemento cultural o un periódico. Por otro lado, una revista no solo construye o proyecta identidades en sus lectores, sino que a pesar de su carácter colectivo incluye también la autorrepresentación de la identidad del sujeto letrado. Es necesario entonces reflexionar sobre el papel que este sujeto (colectivo) se asigna en su quehacer como editor, colaborador, entrevistador, reportero, para comprender las demás identidades construidas en una publicación.

Así pues, en los últimos cincuenta años los suplementos culturales han sido útiles para pensar la construcción de la identidad del intelectual. Uno de ellos fue *El Caballo Rojo* (1980-1984), suplemento de *El Diario de Marka*, dirigido durante tres años por el poeta Antonio Cisneros. La importancia del suplemento radica, (1) en la sistemática búsqueda de identidad según se observa en sus contenidos y en el alcance que tuvo: 300 mil ejemplares distribuidos cada domingo; (2) en el contexto político en el que apareció (últimos meses del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas), lo que explica el debate sobre el papel del sujeto letrado en la recuperación de la democracia. Así pues, *El Caballo Rojo* constituye una muestra de lo que Walter Benjamin denomina *documentos de cultura*, pues nos permiten analizar las características y principales tensiones en la construcción de identidades, particularmente las

que conciernen al campo intelectual.

La figura del intelectual fue muy importante durante las décadas del 60 al 80, sobre todo en los discursos de los movimientos de izquierda². Estos, en el contexto de la popularización de los medios de producción editorial, retomaron la idea de la cultura impresa como medio para la toma de conciencia y formación de opinión. Carlos Aguirre (2007) señala: “Esta cultura política de izquierda y su conexión con el mundo de la imprenta tuvieron un impacto notable no solo en la identificación que se produjo en la percepción general entre ser intelectual y ser de izquierda, sino también en la relativa vigorización de la presencia del intelectual público”.

El discurso de *Marka*, la revista, el diario y el suplemento, son un ejemplo de esta mirada. En esta línea, es significativo el contenido del primer número de *El Caballo Rojo*, aparecido el 18 de mayo de 1980³. La portada, que luce el dibujo de Cristina Gálvez de un galopante caballo rojo, anuncia el tema principal del número: “Javier Heraud/1942-1963”. No se trata de una edición monográfica, sin embargo las entrevistas al maestro del poeta, Washington Delgado, así como el ensayo de Marco Martos sobre su poesía, inciden en la centralidad del autor como intelectual, como alguien que explica éticamente su producción estética y la relaciona a los debates públicos y al ejercicio político.

Unos fragmentos dedicados a comentar la coyuntura política en la sección “Este país” del mismo número incide en esta relación:

“El identificar la poesía con los huevos del gallo es un hábito oscuro de las derechas. Nada más falso. Y a veces, pocas veces, hay izquierdas que aceptan esa voz, nacida en las cavernas, contra la creación y la verdad. No nos dejemos entrapar” (p. 1).

El debate por el lugar de los poetas en la esfera pública ha ocurrido desde los clásicos. Para no ir demasiado lejos diremos que, en el Perú, el tema cobró auge en la década del 60, en las discusiones en torno a las etiquetas de poesía pura y poesía social, y tuvo su punto de quiebre con el asesinato de Javier Heraud en 1963. Este es un debate que se retoma y actualiza en varios números de *El Caballo Rojo*. Se trata de una preocupación constante sobre rol que compete a poetas y a sujetos letrados en la sociedad. Es una preocupación por su identidad. Se explica así las entrevistas a diversas figuras del ámbito académico, pero sobre todo su participación como colaboradores del suplemento.



<http://www.revistaideele.com/ideele/content/caballo-ilustre>

En el número 170, en una entrevista a Alberto Escobar, “La crítica literaria como necesidad”, Mito Tumi –redactor principal del suplemento– indaga sobre el rol del crítico literario en relación con la sociedad. Escobar propone aquí una idea transversal al discurso de *El Caballo Rojo*: el lugar desde el cual se piensa la reflexión crítica en relación con los lectores no especializados: “¿No cree que los libros de crítica literaria solamente los leen los estudiantes de literatura y los que pertenecen a ese círculo muy restringido de los que producen la literatura, y que los lectores de Arguedas, el gran público que excede este círculo, no lee libros de crítica?”

–Claro, pero lo que está implicado en su pregunta es si la crítica se debe hacer a través de libros, o a través de los medios de comunicación masiva. La crítica literaria tiene la misma misión de cualquier efecto educativo, para sí mismo y para otros. El estudio de la literatura es una afición que puede ser útil no solamente para el goce, en el sentido estético, sino también para corregir y penetrar en la realidad”.

(p. 10)

En el número 100, Antonio Cisneros resalta esta relación entre el escritor (el intelectual) y el lector, al narrar la intervención de un agricultor de Cayaltí en una charla a la que aquel fuera invitado en Chiclayo:

“Compañero Cisneros, yo quiero agradecerle por ese maravilloso regalo de todos los domingos. Su suplemento es la biblioteca de mis hijos y será la de mis nietos porque lo colecciono. Gracias por esa biblioteca de los que no tenemos plata para comprar libros, por esa biblioteca para los pobres”.

(p. 2)

Más aún, la página central del mismo número reproduce, en gran formato, acaso pensado para su uso como mural, un fragmento del discurso *Sobre la desobediencia* de William Faulkner al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1949. Faulkner, escritor de ficción, poeta y periodista, parece sintetizar el discurso del suplemento:

“Su privilegio [el del escritor] consiste en

la ayuda que puede prestar al hombre para que perdure, elevando su corazón y recordándole qué son el valor, el honor, la esperanza, la dignidad, la compasión, la piedad”.

(p. 13)

Se trata entonces de educar a través de los medios de comunicación masiva sin que esto suponga, como venía sucediendo desde la década del 60, excluir temas por considerárselos ilegibles para el lector no especializado. Así pues, en las páginas del suplemento se configura al sujeto letrado por su carácter pedagógico, pero entendido como alguien que motiva lecturas, formas de entender la sociedad, y busca problematizarlas. Es lo que el mismo Cisneros llama, usando una categoría de Antonio Gramsci, un intelectual orgánico.

Todo lo anterior sin embargo no deja de lado el debate y las perspectivas particulares que este implica. La figura del intelectual como formador de opinión implica dar espacio a miradas distintas. Acaso retomando la estética de la década del 20 (cuando se proponía la polémica como conocimiento y como medio para la formación de un discurso nacional), el suplemento *El Caballo Rojo* incorpora en su discurso la necesidad de la confrontación de ideas y del diálogo. De ahí entonces la publicación de conversaciones, crónicas de debates, entre otros. Naturalmente, este no es un formato exclusivo de *Marka*, sino una estética-ética común a las publicaciones periódicas de la década. Así sucede, por ejemplo, en *Hueso Húmero*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Amauta*, *El zorro de abajo*, entre otras. Esto nos permite observar de manera global cómo durante los años 80 se emitió un discurso que multiplicaba las voces y explicitaba su carácter colectivo. Desde esta identidad múltiple y nada dogmática se da paso a la reflexión sobre productos de consumo masivo como el cine, la salsa, el rock, el ajedrez, la chicha, el teatro callejero, entre otros. En suma, todo ello tiene que ver con la necesidad de pensar las identidades en conjunto, siempre en pugna y debate.

Cabría, por último, señalar las sugerentes similitudes y diferencias que podrían hallarse entre este suplemento y otro mucho más tardío y nacido en otro espacio (el del Estado), aunque también en el contexto de recuperación de la democracia. Este suplemento fue *Identidades* (2001-2005) de el diario *El Peruano* y dirigido por Enrique Cortez.

1 El presente texto retoma algunas de las ideas trabajadas con Jaime Vargas Luna en el contexto de la exposición *Soñar, hacer, leer. Cien años de revistas literarias*, presentada en la Casa de la Literatura Peruana en julio-octubre de 2014.

2 *Ser de izquierda* en el Perú de los ochenta tiene significados y matices distintos a los actuales que por cuestiones de espacio no abordaremos.

3 El suplemento apareció semanas antes de las elecciones que tendrían como ganador a Fernando Belaúnde. Entre los temas más cercanos al nuestro cabe destacar la expectativa generada por la devolución de los medios de información a sus dueños.

¡JUSTICIA PARA ACCOMARCA!

MEMORIA Y PROTESTA EN EL CARNAVAL AYACUCHANO

Renzo Aroni

Historiador. Estudiante de doctorado en Historia, University of California, Davis

El 30 de marzo de 2014, la comparsa de la provincia de Vilcashuamán se coronó campeona del XXVII Concurso de comparsas del carnaval “Vencedores de Ayacucho” en la monumental Plaza de Acho¹. Durante 20 minutos de actuación, escenificó principalmente la masacre de 69 campesinos del distrito de Accomarca, ejecutada por una patrulla del Ejército, el 14 de agosto de 1985². La idea de escenificar este evento surgió en la comparsa de la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA), una institución matriz con sede en Lima, que aglomera a pequeñas organizaciones de migrantes accomarquinos, así como a la Asociación de Familiares Afectados por la Violencia Política del Distrito de Accomarca (AFAPVDA), fundada a mediados de la década de 1980. La escenificación se viene realizando desde el año 2011, cuando los accomarquinos exigían la extradición desde los EE.UU. del Mayor (r) Telmo Hurtado, principal responsable de la masacre. La actuación tuvo una buena acogida por la audiencia, con masiva participación de los migrantes, sobrevivientes, y sus hijos que nacieron en Lima durante y después del periodo de la violencia política (1980-2000). Con este acto carnavalesco los ayacuchanos reclaman al Estado, justicia y reparación por la violación a los derechos humanos.

Este breve artículo explora la memoria y representación de esta masacre y responde

a las siguientes preguntas básicas: ¿Por qué los accomarquinos escenifican una experiencia traumática en un concurso de comparsas de carnaval en Lima? ¿Cómo a través de los componentes artísticos de este concurso los accomarquinos y sus hijos que nacieron en Lima rememoran y representan el evento? Como ya ha seña-

lado el antropólogo ayacuchano Mariano Aronés, se recuerda este acontecimiento “con tanta claridad” —“como si fuese ayer”—, “por la cantidad de víctimas y la presencia de niños y ancianos”. Asimismo, por “la masiva campaña de información desarrollada por la prensa de aquel entonces, [que] influyó considerablemente para

que dicho acontecimiento quedase grabado en la memoria de los accomarquinos” (Aronés 2003: 267). Agregaría a lo señalado por Aronés, la búsqueda de justicia y reparación por parte de los familiares de las víctimas y de los sobrevivientes, que más recientemente los condujo a organizar otras formas de recordar y

© Renzo Aroni



1 El concurso de comparsas del carnaval “Vencedores de Ayacucho” es organizado por la Federación Departamental de Instituciones Provinciales de Ayacucho (FEDIPA), fundado en 1984, que agrupa a las 11 provincias que conforman políticamente la región de Ayacucho, entre ellos a la Federación de Instituciones de la Provincia de Vilcashuamán (FIPROVIL), que a su vez aglomera a instituciones distritales, como la Asociación Hijos del Distrito de Accomarca (AHIDA).

2 Sobre la dinámica de los hechos de la masacre, véase el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (2003), tomo VII, Caso Accomarca, pp. 155-170.

protestar, como son las prácticas artísticas y culturales de la memoria³.

Antes de analizar la escenificación y su contenido, es necesario explicar la dinámica de la organización de la comparsa del carnaval ayacuchano. Los autores del libro *¡Chayraq! El Carnaval Ayacuchano*, Abilio Vergara y Chalena Vásquez, definen las comparsas como un “arte integral”, que “constituyen el medio socio-artístico propicio para la realización de arte total: música, danza, poesía, teatro. Cada área se presenta desarrollando lenguajes específicos en interrelación y dependencia el uno del otro”. Es decir, “cada área artística no se explica en sí misma: una explica a la otra y viceversa. Por esto el concepto de 'arte total' debe entenderse como 'arte integral', por el que la presencia simultánea de las áreas artísticas adquiere una significación estética más compleja y profunda” (1988: 69). En ese sentido vemos en una comparsa, específicamente en el carnaval ayacuchano, la presentación de un marco musical, la coreografía y la dramatización de un evento. Cada una de estas partes artísticas conjuga una performance compleja para un público masivo que bordean los 10,000 espectadores. Respondiendo a este público, las comparsas participantes se esfuerzan en llevar por lo menos 100 bailarines.

Música

El marco musical de la comparsa de Accomarca estaba compuesto por tres o más músicos que tocaban la guitarra, la mandolina, la quena y el tambor. Acompañan a los músicos, dos o tres mujeres cantantes. Los instrumentos son tradicionales, generalmente usados en las fiestas andinas. En estos concursos no está permitido el uso de los instrumentos electrónicos. Según el reglamento del concurso, tanto los músicos, las cantantes, como los bailarines deben estar vestidos con el traje típicamente usado en la comunidad de origen. Los músicos y las cantantes hacen el arreglo e interpretación musical. Asimismo, componen canciones para presentar en el concurso y entonan las letras al ritmo del estilo del carnaval accomarquino. Previo al concurso los músicos y las cantantes ensayan junto con los bailarines.

Elsa Baldeón (36 años), vocalista del conjunto musical de la comparsa de Accomarca, fue una de las sobrevivientes de la masacre. Tenía 7 años durante los hechos. Desde su escondite vio cómo mataron a sus abuelos y a su tío Alejandro Baldeón. “*Muy feo lo han matado: le había cortado la mano, los dos brazos, las rodillas los pies, el cuello, lo han cercenado*”, dijo esto cuando le pregunté por la letra de la canción “*Matanza en Accomarca*”. Añadió, “*cuando cantamos esta canción recordamos a nuestros familiares que perdieron su vida en ese año (mujeres, niños, ancianos), es un dolor para nosotros. Hasta ahora estamos buscando justicia, estamos en juicio, pero no hay nada..., así seguiremos luchando*”. En memoria de este acontecimiento, concluyó: “*componemos las canciones recordando lo que vimos en la matanza, preguntando a quienes han sido testigos ¿cómo fue? ¿Cómo ha sido?*” (Entrevista en Lima, 19/03/2014). La citada canción tiene un fondo musical lloroso y triste. En los 20 minutos de actuación hay varias canciones de diferentes estilos carnavalescos y propósitos temáticos, pero casi todas tienen un contenido testimonial en quechua:

*Taytamamallay wañukunkimá
Llaqtamasinllay chinkarqunkimá
¿Imataq quchayki qampaqa karqa?
Bala puntampi wañullanaykipaq*

*Padre-madre mía habías muerto
Compueblano mio habías desaparecido
¿Qué culpa alguna has tenido tú?
Para que mueras en la punta de la bala*

*Inocentekunam wañurqunkichik
Mana quchayuqmi chinkarqunkichik
¿Imataq quchayki qampaqa karqa?
Rauraq ninapi rupallanaykipaq*

*Gente inocente murieron
Sin culpa alguna han desaparecido
¿Qué culpa han tenido ustedes?
Para que mueras en medio del fuego*

Al analizar el contenido de otra canción, el etnomusicólogo Jonathan Ritter denomina a estas canciones que narran “experiencias locales y las actitudes hacia la guerra” como “canciones testimoniales” (2013: 1-

2). Ciertamente, las canciones testimoniales y su contenido conmemoran, no sólo la experiencia biográfica de los cantautores, sino también la experiencia colectiva durante el contexto de la violencia y post-violencia. Asimismo, las canciones pueden ser un vehículo de protesta social. “Como no encontramos la justicia, pensamos que nosotros tenemos que hacer una protesta a través de nuestras canciones”, dijo Florián Palacios (59 años), hijo de una de las víctimas de la masacre (Entrevista en Lima, 15/03/2014).

Coreografía

La coreografía, en el caso de la comparsa de Accomarca, desarrollada principalmente por los adolescentes y jóvenes, hijos de los migrantes y sobrevivientes de la guerra. Según Florián Palacios, la mayoría de los danzarines son hijos que han nacido en Lima y una minoría que ha nacido en el mismo pueblo después de la masacre. Para él, la sensibilidad que los une a estos jóvenes, es el dolor de sus padres por la pérdida de sus seres queridos: “*Hay muchos hijos nacidos acá en Lima, son parte de esta coreografía, también son parte de la junta directa y a la vez son responsables de organizar el carnaval*”, indicó (Entrevista en Lima, 15/03/2014).

Los accomarquinos concuerdan en incorporar la dinámica de la masacre en la coreografía de la comparsa, porque “*estamos indignados al no encontrar justicia después de 29 años*”, resaltó Florián Palacios. Es el menor de 6 hermanos. Su madre falleció muy joven por una enfermedad, mientras su padre, Albino Palacios Quispe, fue asesinado junto con su madrastra en la masacre. En la entrevista previa al concurso, me habló de una “*coreografía de la matanza*”, en el sentido de una dramatización de una tragedia en sintonía con una danza carnavalesca, ejecutado principalmente por los jóvenes. Enfatizó: “*el carnaval es juego y protesta para nosotros, y lo hacemos con nuestra música, canto y coreografía de la comparsa*” (Entrevista en Lima, 15/03/2014).

Escenificación

Para los accomarquinos, el acto de dramatizar-teatralizar un evento o las prácticas

de tradición cultural andina es denominado escenificación. Si bien la representación de la masacre es un elemento central en la escenificación, también representaron y recrearon la forma de vida comunal que aún se practica en Accomarca, tales como el arado de la tierra, la siembra y la cosecha. En este ambiente imaginario, los jóvenes danzan formando figuras geométricas, mientras los adultos y niños recrean el trabajo doméstico y agrícola. Pero el desarrollo normal de esta celebración fue interrumpido por el sonido del terror a modo de disparos de bala, que se propagó desde el estrado a través de repetidos golpes al micrófono con la palma de la mano. Una patrulla de militares ingresó al escenario del carnaval, reunió a la gente, apuntando su arma a quienes intentaron escapar. Lo que siguió es un drama del acontecimiento vivido⁴. Comenzó con un diálogo en quechua entre dos mujeres, interpretado por las vocalistas:

Sofía: *Mama Margarita, anoche he soñado muy feo. Ahora están viniendo los militares por la pampa de Pitecc. ¡Vamos a escondernos! ¡Nos pueden matar!*

Margarita: *¿Por qué nos van a matar a nosotros sin causa alguna? Si quieres escóndete tú tontamente, pero yo me voy a quedar en mi casa.*

Prosiguió la orden de la tropa por el entonces subteniente Telmo Hurtado.

Telmo Hurtado: *¡Atención tropa! Soldados, juntar a todas las personas que encuentren para una reunión. Todas las personas deben ser conducidas a la casa de tejas, que está ubicado en el lugar denominado Lloccllapampa. Ése el orden. ¿Entendido?*

Tropa: *Sí, teniente Telmo Hurtado.*

Los militares golpearon a los pobladores y los condujeron a la supuesta choza de tejas. Mientras tanto Telmo Hurtado junto con un subalterno se topó con una pareja de ancianos y le pidió acompañarlo a la reunión. El anciano respondió en su

3 Sobre varias formas de producción artística de la violencia política en el Perú, véase el reciente libro editado por Cynthia E. Milton, *Art from a Fractured Past* (2014).

4 Véase los siguientes videos en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=gHfvn8QY-ec>> (minutos 8:00 a 14:30); <<https://www.youtube.com/watch?v=zed5dC82WcI>> (minutos 11:00 a 15:30).

idioma natal, pero para el militar que no entiende el quechua su respuesta fue un insulto:

Telmo Hurtado: *¡Oye anciano acompáñame a la reunión en Lloccllapampa!*

Anciano: *Espéreme, por favor. Voy a llegar a mi casa a dejar mi burrito y la carga. Luego iré a la asamblea.*

Telmo Hurtado: *¿Qué me has dicho? Me has insultado. Muere viejo terruco, pum....*

Anciana: *¿Por qué has matado a mi marido desgraciado soldado?*

Telmo Hurtado: *Tú también muere vieja terruca, pum...*

De acuerdo con el historiador Carlos Aguirre, el término “terruco” es un sustituto de terrorista, que inicialmente era referido a los simpatizantes o partidarios de SL durante el periodo la violencia política, luego se amplió a otros sectores de la población como un estigma, incluyendo a los defensores de derechos humanos, especialmente durante la dictadura de Alberto Fujimori en la década de 1990 (Aguirre 2011).

Después del asesinato de los ancianos, en la siguiente escena, Telmo Hurtado ordenó a su tropa matar y quemar el cuerpo de las víctimas: “Soldados: apunten sus armas, disparen, pum...pum...pum... Quemén la casa, para que no quede ningún rastro ni huella”. Después de este acto, el militar ordenó la retirada: “¡Atención tropa! ¡Retirada! ¡Marchen!”. Lo que siguió fue el funeral y entierro de los muertos, acompañado con el canto religioso “San Gregorio”. Finalmente, Abel Gomez (30 años), delegado de la comparsa, clamó por la justicia en memoria de las víctimas de Accomarca: “De esta manera han muerto nuestros padres y madres, nuestros paisanos, inocentes. Por eso hasta el momento los accomarquinos estamos pidiendo justicia. Todos pues exijamos justicia en memoria de todos los muertos y desaparecidos de Accomarca. Para todos ellos ¡Justicia para Accomarca! ¡Accomarca vive! ¡Accomarca no se rinde!” (Entrevista en Lima, 16/03/2014).

Después del concurso hablé con Florián Palacios, quien personificó en la escenifi-

cación al jefe de la patrulla, subteniente Telmo Hurtado. Estaba vestido con el uniforme verde, botas y pasamontaña negra, con lente polarizado. El rostro pincelado de color negro y verde. Le pregunté ¿cómo era posible recordar al jefe de la patrulla militar que mandó a matar no sólo a su padre sino también a la gente de su pueblo? Con suma cautela me dijo: “Para mí, realmente hacer esto es algo... (Llanto) recordar ese momento, perder a mis seres queridos, es algo demasiado chocante para mí... Yo hago el papel del militar para hacer ver a la opinión pública cómo fue masacrado nuestro pueblo” (Entrevista en Lima, 15/03/2014).

Transmisión intergeneracional

La participación de los jóvenes fue fundamental para los accomarquinos, porque creen que las generaciones subsiguientes pueden continuar reclamando la ansiada justicia, que tal vez no lleguen a palpar, dado que los sobrevivientes en poco años más dejarán de existir. Por eso sienten que es su deber transmitir y sensibilizar a sus hijos mediante las prácticas culturales del carnaval. En ese sentido existen ciertos espacios mutuos y fluidos que permiten la interacción entre generaciones: a) el espacio familiar, donde fluye la comunicación más íntima entre padres e hijos; b) el espacio institucional, me refiero a la Asociación Hijos de Accomarca, especialmente a su local institucional, donde se discute y se promueve la organización de diferentes actividades sociales y culturales entre los accomarquinos; y c) el espacio del carnaval como espacio público, donde hay “juego y protesta”. En estos espacios, los jóvenes han crecido, se han conocido, e incluso han iniciado noviazgos y matrimonios. Uno de estos jóvenes es Abel Gómez, elogiado por su excelente liderazgo como líder de la comparsa de Accomarca en los últimos 5 años. Aunque nació en Accomarca, como muchos jóvenes andinos, tan pronto como terminó su educación secundaria migró a Lima. Cuando organizó a los jóvenes para participar en el concurso del carnaval del año 2011, muchos de ellos ni se conocían: “Muchos jóvenes que ni siquiera conocen Accomarca, pero son hijos de accomarquinos, comenzaron a acoplarse e incluso, hubo una sorpresa que muchos jóvenes hasta se llegaron a conocer allí,

en los ensayos y en los concursos” (Entrevista en Lima, 19/03/2014).

Conclusión

El Perú es una sociedad que aún se recupera de las consecuencias de la violencia política, donde la producción cultural de la memoria de aquella experiencia va mucho más allá de los testimonios orales y construcciones de memoriales. Como en la experiencia colectiva de los accomarquinos y los ayacuchanos, la rememoración del pasado reciente fluye a través del canto, la música y la danza, en el que inter-

vienen no sólo lo acústico o la letra de la canción testimonial vinculada a una construcción sonora, sino también el cuerpo mismo, como materia prima de la memoria. Si bien el texto-canción condensa la narrativa del acontecimiento vivido y recordado, sin embargo, lo que le da consistencia y densidad es la dimensión dancística y dramática de la escenificación en el que renuevan-recrean una historia trágica. Lo que permite la música y la danza es la evocación de la memoria como narrativa testimonial para dignificar la vida de los muertos y los vivos, para recordar y exigir justicia.



© Carlos Gastelumendi

Bibliografía citada

- AGUIRRE, Carlos**
2011 “Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana”, en *Histórica* XXXV (1): 103-139.
- ARONÉS, Mariano**
2003 “El proceso de desmilitarización en Ayacucho”, en Ludwig Huber (editor), *Centralismo y descentralización en Ayacucho*. Lima: IEP.
- ARONI, Renzo**
2013 *Sentimiento de pumpin: Música, migración y memoria en Lima, Perú*. Tesis para optar el grado de Maestro en Antropología. México: UNAM.
- MILTON, Cynthia**
2014 *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Durham y London: Duke University Press.
- VÁSQUEZ, Chalena y Abilio VERGARA**
1998 *Chayraq!: El carnaval ayacuchano*. Ayacucho: CEDAP/ TAREA.
- RITTER, Jonathan**
2013 “Carnival of Memory: Songs of Protest and Remembrance in the Andes”, en *Smithsonian Wolkways Magazine*. En línea: http://www.folkways.si.edu/magazine/2013_spring_summer/from_the_field.aspx

DETRÁS DE LAS MONTAÑAS

IMAGEN DEL ASHÁNINKA ALEJANDRO CALDERÓN ENTRE LOS YÁNESHA DE LA SELVA CENTRAL

Natalí Durand Guevara
Antropóloga, investigadora del IFEA.

A lo largo del tiempo las culturas, los diversos pueblos, han transmitido su historia de manera oral, pues la representación narrativa antes de escribirse se cuenta y se oye, se dice y se escucha; se recita verbalmente al otro o a los otros; en tal sentido, la oralidad ha utilizado diversos códigos como los mitos, las leyendas, los cuentos históricos, hechos verídicos entremezclados con sucesos fantásticos.

La oralidad cobra sentido en el acto de contar pues es palabra viva la que tiene que ser pronunciada y registrada en la memoria de sus narradores. La escritura es una posibilidad de constatación, pues traduciendo lo audible se posibilita su conservación, siendo una de las formas por las que la memoria colectiva de una comunidad hablante puede difundirse y llegar a otras culturas, a otros pueblos que podrán comprenderla y reinterpretarla.

En el siguiente texto nos concentraremos en la figura de Alejandro Calderón y como a través de su figura el pueblo yánesha recuerda el proceso de violencia política ocurrido en la selva central.

La memoria para los yáneshas

Los yáneshas como muchos otros pueblos de la amazonia tienen una forma particular de recordar el pasado: 1) a través de canciones *sosmñats*, las cuales cuentan historias sobre los valores morales y, 2) a través de las *serrparñats* o narración de historias orales.

Serrparñats proviene del verbo *serrpareteñets*, el cual significa “hablar, relatar o predicar” (Santos Granero 1994). Son

historias orales que narran diversos hechos, desde la creación del mundo a manos de *Yato Yos* hasta historias de enviados divinos como la de *Yompor Santo*, más conocido en la historia oficial como Juan Santos Atahualpa. Son historias que marcan de alguna manera la vida cotidiana de sus habitantes. En los últimos tiempos vienen elaborando nuevas *serrparñats*, una en particular llama la atención, y es la que se ha tejido alrededor de la figura de Alejandro Calderón.

Dos historias orales y la construcción de *serrparñats*

Dos mitos yáneshas antiguos e importantes son los de *Enc* o Inca y sus hijos *Túpac Yupanc* y *Huascar* y la historia de *Yompor Santo* o Juan Santos Atahualpa. Conocerlos nos permitirá profundizar en la construcción actual de la memoria a través de la historia de Alejandro Calderón, comparando y analizando las diferencias y similitudes entre las historias antiguas y las contemporáneas.

Enc - Inca, Yupac Yupanc y Huascar

La historia de *Enc* o Inca es para algunos investigadores la muestra más clara de la presencia Incaica en la selva central en general, y en particular, de la relación con los yáneshas; que parece haber sido una relación asimétrica de subordinación y cargada de tensiones y conflictos sociales.

“Enc nació en los tiempos que las mujeres no daban a la luz niños, sino a demonios jo', culebras y perros. Debido a que no daban a luz niños, tenían miedo a quedarse embarazadas. Había un sacerdote que tenía una hija; la encerró en el piso más alto de su casa y la vigiló para que no se encontrara con hombre alguno, quedase embarazada, y diese a luz animales y demonios.

Sin embargo, una noche, de camino a un arbusto con el fin de orinar, la hija del sacerdote halló a un hombre recostado sobre la escalera. Después de una larga discusión la mujer bajó y pasó sobre él. Fue así que la mujer quedó embarazada. Se lo contó a sus padres, quienes quedaron muy sorprendidos porque no habían visto a nadie subiendo al piso de arriba. Sus padres se dedicaron a cuidarla.

Cuando la muchacha que estaba a punto de dar a luz, salió de la casa a media noche sin contárselo a sus padres. Halló una gran peña y debajo de ella dio a luz. Cuando amaneció sus padres se dieron cuenta de su ausencia y se pusieron a buscarla. La encontraron y vieron que había dado a luz a un niño, era Enc. Desde entonces las mujeres comenzaron a dar a luz niños.

El niño lloraba sin parar, y la gente no sabía qué hacer para dejase de llorar. Una anciana que tenía un manojo de plumas de ocellarrem, la tanagra de siete colores, envolvió a Enc en ellas e inmediatamente el niño se calló. Entonces las personas empezaron a recolectar más plumas de pájaros de colores para tejerle a Enc una túnica con ellas. Cuando la túnica estuvo lista llevaron a Enc a la casa de sus abuelos. Todos bailaban y cantaban al ritmo de la música sagrada *coshamñats* celebrando el nacimiento de Enc.

Cuando le pusieron la túnica al niño, Enc empezó a crecer rápidamente. Pasó un año y Enc ya era un adulto; era un hombre poderoso y la gente lo respetaba. Luego Enc se casó con Yachor Palla la hija de Yato'Yos, un día Yato Yos llamó a su hija de vuelta al cielo. Enc la siguió y al hacerlo inadvertidamente abrió la puerta que mantenía lejos a los hombres blancos.

Enc continuó buscando a Palla dejando tras de sí a sus dos hijos, Huáscar y Yupa Yupanc, para que detuviesen a los hombres blancos. Huáscar pidió ayuda a su hermano mayor para cerrar la entrada por la que salían los hombres blancos, pero Yupa Yupanc se rehusó a ayudarlo. Los hombres blancos capturaron a los dos hermanos. Echaron al fuego a Yupa Yupanc y allí se convirtió en orcoc, el mochuelo. También arrojaron al fuego a Huáscar, pero éste logró evitar caer en el fuego y se convirtió en arco iris” (Entrevista a TA, 2010)

Yompor Santo – El emisario divino

La historia de *Yompor Santo* es la historia de un personaje sumamente conocido en la historia peruana, la de Juan Santos Atahualpa. La historia oficial nos dice que fue un caudillo mestizo nacido en el Cuzco, probablemente el año 1710, el cuál dirigió una importante rebelión indígena en el Virreinato del Perú (Enciclopedia de

Historia del Perú 2007), cuyo principal logro fue no haber permitido que los españoles entraran a territorio amazónico (asháninka, yánesha y shipibo). Nunca se supo que pasó con él, se presume que murió en alguna batalla. El personaje de Juan Santos se adecuó perfectamente a las concepciones mesiánicas de las etnias de la selva central. Para los yáneshas era un enviado de *Yompor Ror*, nuestro Padre el Sol.

Según la concepción yánesha cuando Yupac Yupanc y Huanscar no pudieron cerrar el cerro vinieron los españoles a matarnos y empezaron a abusarnos, violarnos, matarnos, empezaron a politizarlos cada uno asháninkas, yáneshas, acañe, pocaños, cashibos, cada uno tenía su límite y si uno pasaba por el lado del otro lo mataban a parte que estamos peleados entre indígenas, vinieron los españoles y fue pura violencia.

Yompor Santo es humano como nosotros solamente porque el vino a defendernos se le dio el título de Yompor, porque nosotros estamos peleados entre asháninkas, conibo, pero sin embargo este Yompor Santo llegó entonces empezó a entretenernos, él sabía los idiomas yánesha, asháninka entonces empezó a hacernos jugar, cantar, empezó hacernos juegos con panca panca, con onda, así nos entretenía entonces llamó a asháninkas, a yáneshas, a aguajún nos ha hermanado, nos ha unido, nos ha hecho pueblo, y ya ha habido una amistad ya no había un rencor entre todos; no sabemos cuántos han pasado de eso porque la historia es oral, la cosa es que ya nos hemos familiarizado todos los indígenas acá en la selva central, Su madre Yachor Pallar lo mandó allí al medio de la tierra en “Metraro” ahí iba a estar, ahí ha estado, ahí nos ha reunido a todos, ha hecho su templo, nos hacía cantar, jugar, entretenernos, con la finalidad que nos haga amistad, una vez amistados ha planificado; había un grupo de centinelas que estaba haciendo hierro, una vez ya nos hemos hermanado todo, un día nos dijo así como hemos jugado, hemos cantado, así vamos a defender; pero como han desobedecido él también no sabía que al que ha elegido como su brazo derecho es un brujo “psiye” que es un brujo y él no sabía que era su amigo íntimo que él ha elegido. Finalmente ya nos han llevado a todos a defender nuestros derechos como indígenas frente a los españoles, como el ya había estado ahí y sabía los secretos de la guerra empezaron a agarrar gente que son fuertes, como yáneshas, asháninkas, concentrados curados para la guerra, organizó bien, por hacer eso le decimos Yompor porque quién ha tenido el poder de hacer eso si estamos peleados, matándonos entre indígenas.

Finalmente los expulsamos, ellos como nos dominan por armas; además un día en el último juego participa su amigo brujo, a él nadie lo pescaba, y el brujo de repente le dice yo si te pesco, como nadie le pesca a Yompor Santo el brujo sacó de su morral parece achote empezó a untar, había sido un hueso y verdad le dio a Yompor Santo lo dio fuerte, de ahí es lo que lo ha herido, como lo ha herido él se escapó el brujo; entonces Yompor Santo ya estaba por morir, busca a mi amigo, les dijo pero no le digan nada que estoy enfermo que sigo atendiendo a la gente, mandó a afilar un machete de dos filos, entonces se fueron a buscarlo y lo trajeron, vino, donde esta mi hermano dijo el brujo, está subiendo la escalera, lo estaban esperando con el machete afilado ni bien se apareció lo cortó su cabeza y se voló como picaflor se ha hecho, se volvió un picaflor malagüero que llamamos en la selva entonces era un brujo. Para los yáneshas el Yompor Santo se desapareció en su tarima que estaba enfermo, más si sabemos que él regreso a su madre, para los yáneshas no hay un sitio donde enterraron a Yompor Santo, sino dice que para los yáneshas que se regresó a su madre, ahí se desapareció solamente lo que dejó es su cushma y lo teníamos cantando mucho tiempo pero esa cushma nos la robaron los hermanos nomatsiguenga nos la robaron, ahí termina la historia de Yompor Santo” (Entrevista a EB, 2010)



© Natali Durand

Las dos historias tienen en común que nos hablan de personajes que han existido y que sabemos por documentos históricos - como cartas escritas por exploradores - que estuvieron en la zona yánesha, también nos muestran que a partir de un hecho real las historias van cobrando matices mágicos, mecanismo que ayuda a reforzar su recuerdo. Finalmente vemos como en las historias les otorgan un carácter divino a estos personajes.

Alejandro Calderón su importancia y la construcción de nuevas *serrparñats*

En la década de 1980 el frente de la Selva Central del MRTA hizo su ingreso a la zona del Palcazú dando inicio a una época que rompió el orden social del pueblo yánesha. Dos son los hechos que principalmente se recuerdan, la muerte de Alejandro Calderón y la conformación del ejército *asháninka*, ambos hechos relacionados. Han pasado más de 20 años de la muerte de Calderón y sus pasos siguen presentes. He recogido historias, diversas

serrparñats, algunos corneshas¹ han accedido a responder mis preguntas, a contarme nuevas historias, la historia del *asháninka*.

La muerte de Calderón es clave en la construcción de *serrparñats*, pues su muerte fue el comienzo de la guerra entre el MRTA, el *ejército asháninka* y el ejército peruano, viéndose los yáneshas en medio de esta lucha. A esto se agrega algo sumamente importante: *nunca se encontró su cuerpo*, situación inquietante que genera la creación de las *serrparñats*, pues los yáneshas necesitan un cuerpo físico para saber qué sucedió con una persona, además de que, siguiendo a Jelin, siempre se necesita un cuerpo para lograr aceptar una muerte; para velar y hacer el duelo (Jelin 1989).

Las entrevistas nos permitieron identificar diversas versiones sobre el secuestro de Alejandro Calderón por parte de una columna del MRTA. Analizamos dos de ellas, que tienen el mismo comienzo pero que cambian a partir de la huida de Calderón del campamento de *El Chaparral*.

1 Cornesha líder religioso y político yánesha.

Primera versión (versión de Puerto Libre)

“Hay varias versiones del paradero de Alejandro Calderón pero exactamente no sabemos dónde está. Sabemos que los asháninkas se levantaron a buscarlo, aparte de él habían dos más asháninkas² que han matado a Alejandro Calderón, “se lo han muerto”, ellos querían ver donde lo han enterrado, querían encontrar el cadáver, entonces su hijo el Alcides Calderón se levanta y quiere rescatar siquiera el cadáver, pero no encuentra nada ni el poso donde había sido enterrado. Bajo tierra lo tenían como dentro del suelo no se le veía nada y ahí le tiraban la comida. Esa es la razón por la que dicen se ha levantado el ejército asháninka. El hijo nos cuenta que estaba él estaba estudiando en Lima entonces cuando se entera que ha muerto su padre ha venido y no él no tenía la intención de hacer ese levantamiento sino tan sólo rescatar el cadáver de su padre, reúne a su familia a rescatar el cadáver de su padre, y de ahí sus amigos le dicen no vamos a ir así vamos a organizarnos. Hay que levantarnos por qué si no hacemos eso van a estar siempre en el Valle, y como ya han matado a nuestro jefe van a dominarnos, entonces se han ido creando fuerza y decidieron levantarse entonces ellos avanzaron y se han venido hacia acá de pueblo en pueblo y cada vez iban viniendo más y al final los asháninkas han ido y los ashéninkas se les han sumado también.

Pero el ejército asháninka ha sido bien cruel, los asháninkas no se les molesta y son amigos, pero el día que se les molesta como esta vez que vieron lo que le pasó a su jefe entonces tenían que actuar. Y los fueron con sus armas tradicionales sus flechas, lanzas, palos, algunos tenían escopetas pero más tenían flechas curadas y se prepararon en el monte para entrar a la guerra, luego se pintaba la cara y las manos y así entraban en las comunidades.

Pero por gusto se levantaron no más no se enfrentaron nunca con los negros³, y llegaron a su campamento después de la batalla del Chaparral nunca lo encontraron al Calderón, dicen que cuando hubo esa guerra Calderón se fue, logró escaparse varios lo han visto en Lima dice que está pero distinto ya es tiene otra esposa y también hijos chiquitos, pero no quiere que nadie lo vea porque tiene miedo de los tupachos.

Calderón huye todo sucio y camina días enteros hasta que logra ver la carretera, había caminado sin cesar hasta llegar a La Merced, al llegar huye rumbo al norte del país donde no lo reconozcan, vive en una casa oscura por miedo a que los MRTISTAS lo encuentren no ve a sus hijos ni mucho menos a su esposa aunque dicen que ya se volvió a casar, aún así no logra salir de su casa por miedo a que lo encuentren y lo maten. (Entrevista a EP, 2010)

Segunda versión (Santa Isabel)

“...Los compañeros, los negros tomaron Ciudad Constitución venían acá como si fuera ya su casa, así bajaban y toda noche andaban ya ni se podía pescar porque ellos toda las noches pescaban y ya no quedaba nada, de ahí cuando ya ha sido más fuerte el hijo de Alejandro el Alcides Calderón se ha levantado.

Cuentan que el Alejandro Calderón estaba en una reunión en el puesto de salud cuando le han dicho lo vamos a enjuiciarlo recogieron en una moto roja y ahí lo llevaron a Ciudad, de Ciudad lo llevaron a su campamento del Chaparral ahí estaba casi un mes ya nuestros hermanos asháninkas entonces empezaron a buscarlo y así que andaban por arriba por abajo el Alcides su hijo mayor para que pueda rescatar a su papá buscaba y no lo podían ubicar hasta que vino el ejército y todo para que puedan ubicar a Alejandro Calderón se dio el levantamiento de los asháninkas todo lo que es Pichis, Palcazú, Curayacu y más allá. Pero nunca lo encontraron hasta el día de hoy porque cuando hubo el levantamiento del Chaparral vieron cadáveres pero no encontraron el cuerpo de Alejandro Calderón, dicen que lo tienen encerrado en una cueva en medio de dos Cerros allá más allá del Chaparral, ahí vive desnudo con su pelo largo sucio loco ya se ha vuelto pero nadie se ha podido acercar porque está custodiado por dos del MRTA que no lo dejan escapar. Otros dicen que está caminando en el monte, lo han visto está lejos allá por donde viven los jaguares, bueno eso dicen aquí en la comunidad”. (Entrevista a NR, 2010)

Construcción de una nueva memoria e historias yáneshas

Las *serrparñats* se basan en personajes reales, que se sabe que existieron en un tiempo determinado, son personajes con un carácter divino y con poderes sobrenaturales, poderes que los hacen superiores, pero que deben cumplir ciertas normas morales, y si las transgreden son castigados por algún ser superior como *Yato Yos*, o por algún espíritu del bosque.

Las historias narradas por los yáneshas

sobre estos personajes nos hablan de un tiempo preciso, de lugares donde ocurren los acontecimientos. Nos dicen además que ambos personajes desaparecen misteriosamente sin dejar rastro visible en la tierra. En el caso de *Enc* sube al cielo de *Yato Yos* y es castigado por los errores cometidos contra los pobladores yáneshas y nunca más se vuelve a saber de él. En el caso de *Yompor Santo*, después de ser envenenado por su amigo, un brujo, y de haber cobrado venganza, también desaparece sin dejar rastro, solamente queda su túnica como evidencia de que existió.

Entre 1980 y 1990 encontramos un nuevo personaje que se suma a la larga tradición de historias yáneshas. Se trata de un líder asháninka de nombre Alejandro Calderón, responsable de generar un nuevo desorden social debido al intento de rescatarlo y recuperar su cuerpo. Después de la integración entre los diversos pueblos amazónicos que se dio con *Yompor Santo*, vino una época de separación y lucha entre yáneshas y asháninkas, la que concluyó con la formación del ejército asháninka para expulsar a los miembros del MRTA de su territorio, que produjo una nueva alianza entre estos dos pueblos.

© Natali Durand



2 Fueron tres líderes de ANAP secuestrados por el MRTA: Alejandro Calderón, Chauca y Caveró. De los tres, el único que logró escapar fue Caveró, quién falleció de causas naturales el año 2010.

3 Los yáneshas denominaban a los miembros del MRTA como los negros o tupachos, pues en el Palcazu se encontraba la denominada columna “América” característica por su ropa completamente negra y usar pasamontañas. La columna América estaba compuesta por miembros del MRTA y aliados de América Latina

Es difícil que una persona yánesha responda con facilidad respecto de qué fue lo que sucedió en aquellos años, por más que fueran participantes directos del conflicto armado interno. Pero si se cambia la pregunta por ¿quién es Alejandro Calderón?, todos tendrán una respuesta que dar, una historia que contar sobre quién es, sobre lo que sucedía en esa época, y también sobre su paradero actual. Los recuerdos de los yáneshas no se van estructurando como en las sociedades occidentalizadas, que tratan de conservar la historia recurriendo a fechas, actores, hitos, museos o diverso material gráfico que permite una reconstrucción bajo el supuesto de ser cercana a la realidad. Los yáneshas recuerdan a través de historias que activan la memoria cada vez, donde el realismo no es fundamental sino la simbología recreada en cada oportunidad, donde cada historia ocupa un lugar físico determinado que le da sentido, (como sugiere Pierre Nora respecto de los *lugares de memoria*): en el caso de *Yompor Santo* Metrearo, en el caso de Calderón El Chaparral. En la historia de Alejandro Calderón los entrevistados tenían conocimiento de la ubicación de El Chaparral, contaban la historia plena de detalles sobre el sitio, aunque hoy sea una zona donde ningún yánesha se atreve a vivir y esté inhabitada.

Cada poblador conoce la historia de Alejandro Calderón y qué es lo que hizo, pues en vida ganó prestigio social por haber sido uno de los fundadores de la Asociación de Nacionalidades Asháninkas del Perú (ANAP). Era una persona unificadora o concertadora, cualidades que para los yáneshas son valiosas. Su desaparición en manos de los miembros del MRTA ha tenido un gran significado porque fue uno de los principales motivos del levantamiento asháninka y de la muerte de muchos de ellos. La necesidad del pueblo de recordar este acontecimiento generó una nueva *serrparñats*, la que seguirá pasando de generación en generación.

Conclusiones

Los olvidos en las comunidades yáneshas han adquirido mayor presencia, lo que se aprecia en el desconocimiento de las nuevas generaciones de yáneshas sobre la antigua presencia del MRTA en la zona. Siguiendo a Ricoeur “para abrazar el

futuro, hay que olvidar el pasado en un gesto de inauguración, de comienzo, de re-comienzo” (Ricoeur 2000): los mayores no han querido contar esta historia a los jóvenes pues ellos son el futuro, y los consideran los “inocentes”, los que tienen que recomenzar la historia del pueblo.

La rivalidad ancestral entre asháninkas y yáneshas se reprodujo en el conflicto armado interno, pues al llegar el *ejército asháninka* a recuperar el cuerpo de Alejandro Calderón la violencia, que ya de por sí estaba desata por la presencia del MRTA, cobró su máxima expresión, provocando hechos terribles, como fue el obligar a comunidades enteras a salir de su comunidad para comprobar que no existían militantes del MRTA en ellas, tenerlos en una especie de campo de concentración en Haswald, donde hizo su base el ejército asháninka, o interrogarlos en el idioma asháninka, cuando ellos hablaban en yánesha, lo que hizo casi imposible el entendimiento entre ambos grupos.

Sin duda este evento acrecentó las rivalidades ancestrales, pero también hizo que la figura de Alejandro Calderón se tornara emblemática y por más que el MRTA asumió la responsabilidad por su muerte y que la Comisión de la Verdad y Reconciliación en su *Informe final* también corroboró esta versión, los yáneshas se niegan a creer en su muerte. Es en este punto donde la historia de Calderón deja de ser un relato realista y pasa a convertirse en un personaje digno de ser contado en una *serrparñats*, pues él para los yáneshas que lo recuerdan, habría logrado huir de un bombardeo donde no quedó vivo casi ningún miembro del MRTA.

Otro punto interesante en el análisis de la historia de Calderón es la importancia del cuerpo tanto para los yáneshas como para los asháninkas. En el caso de los asháninkas su levantamiento empieza por la recuperación de este cuerpo para poder enterrarlo y que descansa en paz. En el caso de los yáneshas, al no encontrarse este cuerpo, comienzan a tejer relatos sobre su posible paradero, todos ellos lejos del territorio yánesha. Lo cierto es que tanto yáneshas como asháninkas esperan que un día Calderón retorne a la comunidad y cuente su propia historia. El haber desaparecido le puede dar a Calderón, como le dio a *Enc* y a *Yompor Santo* en su época, un carácter divino o semi-

divino, donde el hombre va más allá de este mundo, va con todo y cuerpo al mundo donde moran los espíritus, y si es

que nunca recuperan el cuerpo de Calderón, la historia seguirá transformándose y cambiando con el tiempo.



© Carlos Gastelumendi

Bibliografía citada

2007 Enciclopedia de Historia del Perú. Lima: Editorial Bruño.

JELIN, Elizabeth

1989 Clases y Movimientos Sociales en América Latina: perspectivas y realidades. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad (Cedes).

2002 Los trabajos de la memoria. Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España y de Argentina editores.

NORA, Pierre

1992 Les Lieux des mémoires. Montevideo: Ediciones Trilce.

RICOEUR, Paul

2000 Historia, Memoria y Olvido. Madrid: Editorial Trotta.

SANTOS GRANERO, Fernando

1994 El poder del amor, poder conocimiento y moralidad entre los Amuesha de la Selva Central del Perú. Quito: Biblioteca Abya-Yala.

VARESE, Stefano

2006 La Sal de los Cerros, Resistencias y utopías en la Amazonía Peruana. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

RESEÑA

EN SUMA, NO POSEO PARA EXPRESAR MI MUERTE, SINO MI VIDA...¹

Rosa Vera

Instituto de Estudios Peruanos

En 1999 ingresé a San Marcos. Mis recuerdos de San Marcos son muchos y están muy vivos. Hay rostros, paisajes y frases que a menudo vuelven a mí, una y otra vez. Una de estas locuciones fue una pregunta: *¿cómo, no sabes quién es Carlos Iván Degregori?* Me la hizo un amigo cuando advirtió que no reaccioné ante la noticia que me estaba dando: *Carlos Iván Degregori nos va a dictar el curso de antropología peruana*. Él obviamente estaba emocionado, yo no exhibía emoción alguna. El mundo de la antropología -al igual que Carlos Iván Degregori- me resultaba ajeno. Sin embargo, la alegría y emoción de mi amigo duró poco, pues Carlos Iván Degregori no nos enseñó aquel año, pues solicitó licencia. Lo anecdótico es que Carlos Iván Degregori nunca llegó a enseñarnos durante esos cinco largos años de formación en San Marcos.

Sin embargo, mi amigo se las ingenió para ingresar después a sus clases como alumno libre. Luego tuve que tolerar su rostro de alegría con su expresión *te la perdiste*. Yo había decidido no acompañarlo, cegada por un tonto resentimiento, pues no le perdonaba al profesor Degregori que nos haya dejado de enseñar en más de una ocasión. Finalmente accedí, la insistencia de mi amigo fue tal que decidí acompañarlo a una de las clases del profesor Degregori. Al final de aquella clase me preguntó: *¿Qué te pareció?* Recuerdo haberle sonreído, pero no le respondí. Me guardé aquella respuesta por mucho tiempo.

El lenguaje de la antropología no sólo me resultaba extraño cuando ingresé a San Marcos, sino que al mismo tiempo el Perú también me resultaba ajeno, me sentía -y creo que aún me siento- una extraña en mi propio país. Había vacíos que empecé a llenar allí mismo, entre aquellos muros llenos de cicatrices y con los textos que tenía que leer. Los textos de Carlos Iván fueron -y son aún- de vital importancia en esta

etapa de mi vida. No sólo por la prosa sencilla, sino porque es imposible desvincular su obra con varios momentos de su vida. Más que entender al Perú a través de su obra, lo que yo aprendí fue a escuchar.

La obra de Carlos Iván nos permite desarrollar esa capacidad de escuchar, pero sobre todo, nos permite ver las cosas en toda su complejidad. Es así que en volumen titulado *Qué difícil es ser Dios*,² Carlos Iván nos presenta a Sendero Luminoso (SL) como un actor político. Con ello intenta romper con aquellas posturas que optan por ver los fenómenos sociales de manera maniquea -el mal vs. el bien-, o que pretenden deshistorizar a algunos actores del conflicto armado interno etiquetándolos de locos y/o monstruos, simplificándolos como un mero fenómeno delincencial -como si se tratase de una simple banda de delincuentes. Para Carlos Iván SL no sólo tiene carácter político, sino que además tampoco es un proyecto andinista, por lo tanto, también hay que romper con ese carácter esencialista sobre el que han girado algunas lecturas y discursos académicos sobre SL. En la introducción de este volumen el mismo Carlos Iván nos señala de manera clara cuáles son los objetivos del presente volumen: i) politizar, ii) peruanizar, iii) desindianizar, iv) desproletarizar, y v) diferenciar a SL del resto de la izquierda latinoamericana (Degregori 2010: 72-73).

¿Cómo emprender tal empresa? Llevarla a cabo implica ser crítico con la academia y consigo mismo. Por lo tanto, en este texto tenemos no sólo al agudo académico, sino sobre todo al interlocutor que no busca la complacencia de sus colegas. Es crítico -hay quienes dirán que es duro- en tanto busca un diálogo valioso con los demás, sin embargo, parte de una crítica de sus propios textos, haciéndonos saber por qué escribió sobre estos temas:

“Si comencé a estudiar estos problemas fue, pues, para tratar de salir de mi estupor y aprehender lo que había pasado por mis narices sin que lo advirtiera durante mis años en Ayacucho; también para transmitir a quien quisiera escucharme lo poco que sabía sobre SL.” (Degregori: 66).



Más adelante nos advierte:

“A estas alturas queda claro que no pretendo una objetividad positivista, por lo demás siempre ilusoria. El lector dirá si he logrado tomar la suficiente distancia como para ofrecer materiales que puedan ser útiles para la comprensión del fenómeno estudiado”. (Opcit.: 67).

Ambas afirmaciones nos hablan de cómo los sucesos por los que atravesó este país lo marcaron profundamente. Por otro lado, podemos ver en estas líneas no sólo al académico crítico, sino al docente comprometido con su vocación por la enseñanza. Fue un docente que nunca dejó de enseñar, y al mismo tiempo nunca dejó de aprender, recuerdo cómo repetía en nuestras últimas conversaciones la siguiente frase: *nunca dejes de aprender*. Su tránsito por la Universidad San Cristóbal de Huamanga lo marcarían profundamente. Siento -puedo equivocarme- que es aquí donde inicia su interés por la fuerza movilizadora de la educación en general,³ pues pudo presenciar cómo se fue gestando ese proceso de masificación educativa en la década de los 40 y 80. La escuela -primaria y secundaria- y luego la universidad serán espacios vitales para conquistar el futuro.⁴ También SL fue visto por los jóvenes rurales como un posible canal de progreso y movilidad social (Opcit.: 79). Carlos Iván ha resaltado el carácter político de SL, pero lo hace poniendo el énfasis en otro carácter: el intelectual y pedagógico. Por lo tanto, Carlos Iván pondrá énfasis en la importancia de la educación para entender el nacimiento y la expansión de SL. En la dirección de SL encontramos en su mayoría a

intelectuales mestizos, quienes no sólo reclaman reconocimiento de sus pares, sino que buscan colocarse por encima de ellos y de los demás (Opcit.: 41). Además estos espacios educativos son verticales y excluyentes. No sólo es una educación autoritaria y paternalista, sino que es también etnocida, pues no respeta y valora la diversidad cultural. Resaltar la vigencia de la obra de Carlos Iván es algo que para mí no tiene sentido, pues los temas que ha abordado a lo largo de su vida -y de toda su obra- no sólo son importantes y vigentes, sino que son también urgentes de atender. Aquí no podemos olvidar al académico comprometido con su país.

Vale la pena aquí una digresión personal. Hace muy poco hice trabajo de campo en una zona duramente afectada por la violencia en la década del 80. Han pasado ya más de 30 años de aquella cruenta guerra, y pude constatar lo poco que ha hecho el Estado por reparar heridas y con ello curar su histórica e irreversible amnesia. Aquella comunidad campesina que visité sigue igual de desatendida que en los años 80, con un precario servicio de luz, agua y desagüe. Asimismo la escuela primaria y secundaria se encuentra totalmente desatendida; el programa Qali Warma ofrece apenas un desayuno pobre,⁵ y la secundaria no cuenta con servicios de energía eléctrica en sus salones. Por otro lado, las dos calles principales de la comunidad llevan el nombre de Keiko Sofia Fujimori -es la calle en la que están ubicadas la posta médica, la municipalidad y la escuela- y Alberto Fujimori Fujimori -es la calle por la que ingresan los comerciantes para la feria de los jueves y todo visitante que llegue a la comunidad-.

Creo que este paisaje grafica simbólicamente el olvido en el que se encuentran varias comunidades en este país.⁶ Pero al mismo tiempo, representa cómo algunos políticos han inscrito sus nombres en su afán de capitalizar votos en un país tan fragmentado.

- 1 Parafraseo aquel poema del inmortal Vallejo titulado: En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte. Invertí dos conceptos: vida y muerte, pues siento que Carlos Iván expresó su vida a lo largo de toda su obra.
- 2 El título completo de este volumen es: *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980 - 1999*, IEP, 2010, 1ra. Ed. Se trate del primer volumen de las obras escogidas en ser publicado. Recuerdo muy bien el rostro de Carlos Iván cuando le llevaron ese texto, había no sólo felicidad, pero una extraña certeza de que había valido la pena.
- 3 Primeria, secundaria y universitaria.
- 4 “Del Mito de Inkarrí al Mito del Progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional”, en: *Del mito de Inkarrí al mito del progreso. Migración y cambios culturales*. Carlos Iván Degregori, Obras escogidas III, IEP, 2013. Pg. 217.
- 5 Durante mi estancia sólo los vi ofrecer galletas de soda en el desayuno.
- 6 En el tomo VII de las Obras escogidas titulado: *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969 - 1979*, IEP, 2014. Carlos Iván escribe un capítulo titulado “¿Quién se acuerda de Ayacucho?”, dónde nos dice que por momentos Ayacucho parece estar ubicado en un plano aparte, en donde parece no interceptarse con el resto del país. Creo que hay algo de cierto en esto. Ayacucho y otras regiones no sólo están distantes en el imaginario de las ciencias sociales, sino que también en el de la política.

