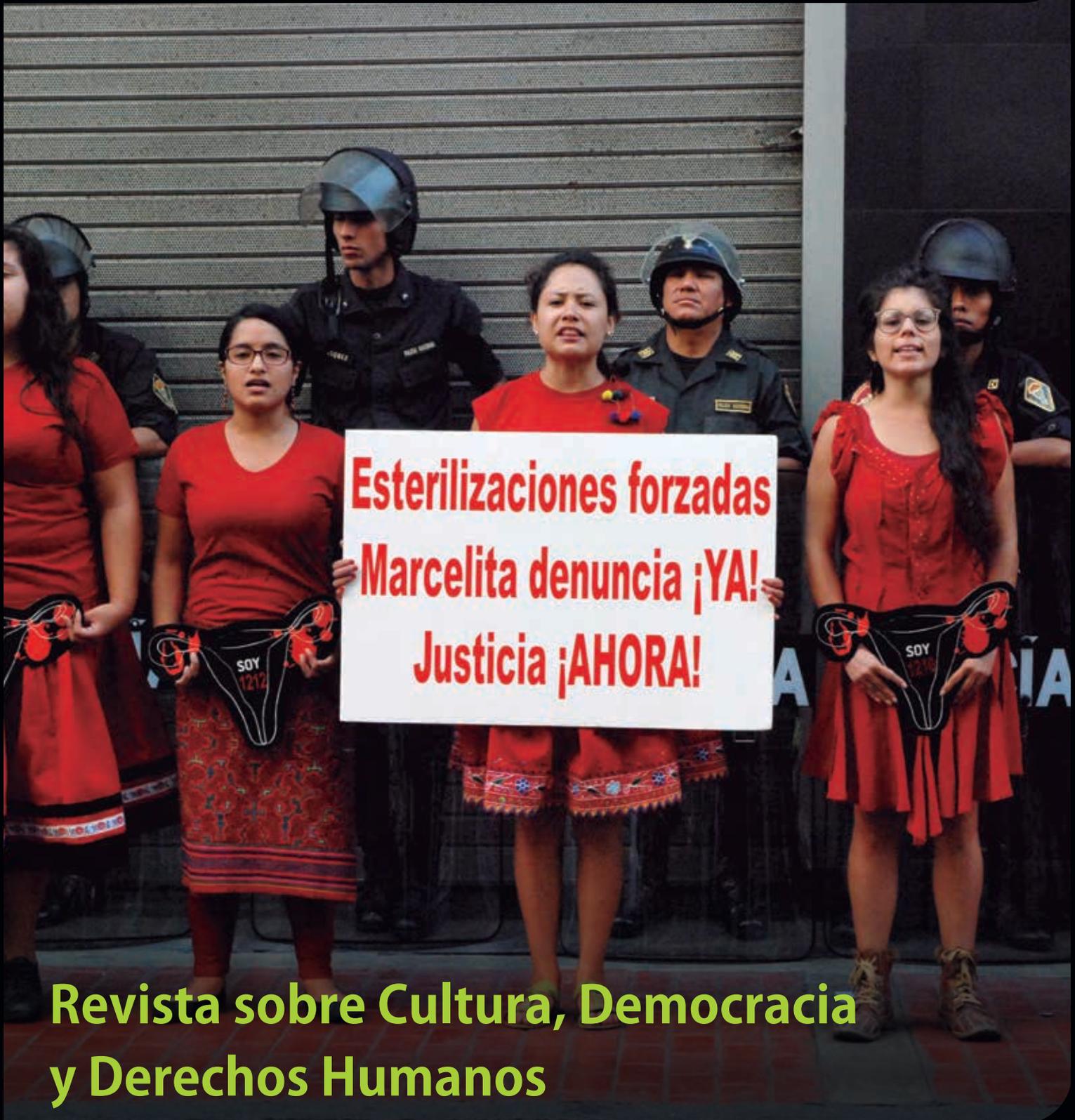


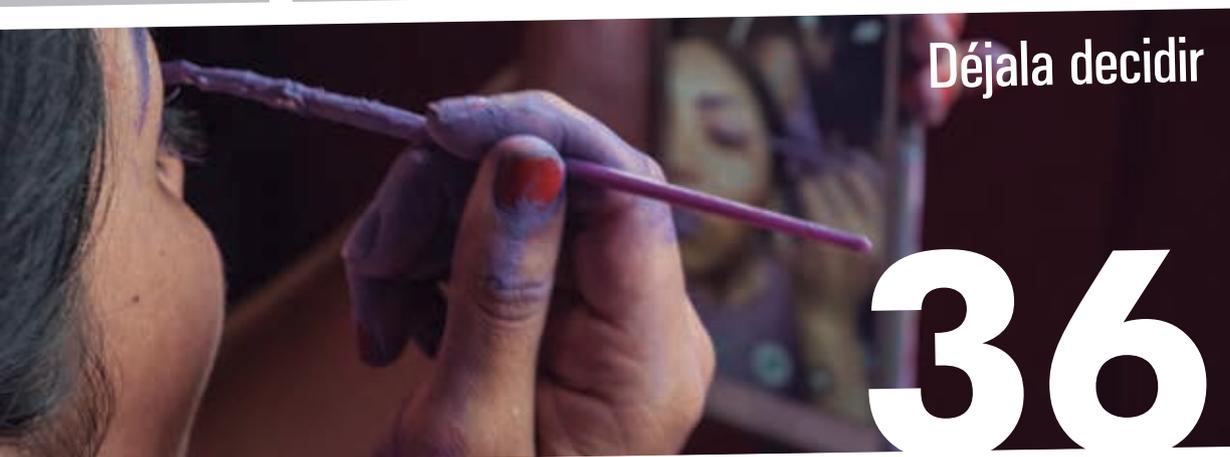
MEMORIA

Nº20, AGOSTO 2016



Revista sobre Cultura, Democracia
y Derechos Humanos

INDICE



Déjala decidir

36

PORTAFOLIO GRÁFICO

2

ARTÍCULO

El lenguaje visual digital de la fotografía periodística en la época del terrorismo en el Perú

CASO UCHURACCAY



Institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas

Reto para el siguiente gobierno, no desestabilizar lo avanzado

ARTÍCULO

10

REPORTAJE

El conflicto armado interno peruano en la pantalla grande

Memoria y cine nacional: un balance



22

MEMORIA *ha sido, es y será* la revista del IDEHPUCP

Memoria, la revista del IDEHPUCP, alcanza su edición 20. En esta versión, nuestra segunda correspondiente al 2016, buena parte de nuestro contenido se dedica a reflexionar sobre la vinculación entre el arte y la memoria. A trece años de la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, los contenidos culturales han sido necesarios para fortalecer los mensajes emitidos por la CVR o para dar nuevas miradas en torno al periodo de violencia que vivimos entre 1980 y 2000.

Joaquín Vallejo Moreno hace un análisis en torno al rol que juega la fotografía periodística en la reconstrucción de la memoria. Para ello, se basa en un caso emblemático – el asesinato de ocho periodistas en Uchuraccay – y explora en los distintos énfasis que hacen las fotografías de las portadas del Diario de Marka y Caretas sobre estos hechos. La selección de fotos y las leyendas que las acompañan construyen discursos distintos sobre el periodo de violencia.

José Alejandro Godoy da una vista panorámica a las películas sobre el conflicto armado interno. El reportaje hace un balance de la producción nacional de ficción y documental, en Lima y en provincias, en torno a los hechos de violencia, sus secuelas e impactos diferenciados.

En la entrevista de este número, Miguel Rubio, director de Yuyachkani, reflexiona sobre la labor que ha tenido el destacado grupo teatral en la recuperación de la memoria en nuestro país. Hacemos un repaso por sus diferentes obras y nos concentramos en la metodología de trabajo que ha tenido esta agrupación durante cuatro décadas y media.

No dejamos de tocar otras materias en esta edición. Gustavo Zambrano enfatiza en la necesidad de preservar la institucionalidad existente en materia de pueblos indígenas. En particular, señala que cualquier mejora debe considerar la existencia de un Viceministerio de Interculturalidad que viene funcionando como la entidad con mayor continuidad en el Estado peruano sobre este tema. Aún no se vislumbra que hará el gobierno de Pedro Pablo Kuczynski sobre la materia.

Por su parte, Gerardo Cárdenas explora en las constantes fugas de petróleo en la Amazonía, debido a la falta de mantenimiento del Oleoducto Nor Peruano, administrado por PetroPerú, empresa estatal. En particular, el reportaje incide en los derechos que se ven vulnerados por estos derrames.

Finalmente, Rosa Villafuerte nos deja un conjunto de fotografías de protestas de mujeres a favor de la libre decisión sobre su cuerpo, así como en contra de las esterilizaciones forzadas practicadas durante el gobierno de Alberto Fujimori. Un texto de la reconocida poeta Carmen Ollé dialoga con las imágenes de las manifestaciones.

Esperamos que el contenido de este número de Memoria sea de su interés. Nuestra próxima edición saldrá en noviembre de 2016.

IDEHPUCP
www.idehpucp.pucp.edu.pe

MEMORIA. REVISTA SOBRE CULTURA, DEMOCRACIA Y DERECHOS HUMANOS N° 20. 2016

Editora Responsable: Patricia Barrantes

Comité Editorial: Salomón Lerner, Elizabeth Salmón, Iris Jave, Patricia Barrantes, Susana Frisnacho, Cristina Blanco y Félix Reátegui

Corrección de estilo: José Alejandro Godoy

Diseño de cubierta e interiores: Renzo Espinel y Luis de la Lama

Memoria. Revista sobre cultura, democracia y derechos humanos es una publicación cuatrimestral del IDEHPUCP.

El IDEHPUCP, creado en el 2004, es el Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016

Calle Tomás Ramsey, 925, Lima 17 – Perú. Teléfonos: (511) 6262000, anexo 7500; 2615859; 4613433. www.idehpucp.pucp.edu.pe

Derechos reservados. Prohibida la reproducción de esta revista por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Caso UCHURACCAY



El lenguaje visual digital de la fotografía periodística en la época del terrorismo en el Perú

© Octavio Infante

La época del terrorismo en el Perú (1980-2000) fue la etapa más oscura de horror y miedo en dicho país. La fotografía periodística es una herramienta de comunicación importante para denunciar los crímenes de lesa humanidad y como documento gráfico para la construcción de la memoria histórica de la sociedad.

Con respecto a los medios de comunicación, esta época cambió la manera de enfocar y publicar una noticia de violencia subversiva sobre todo por lo sangrienta y cruel que fue esta etapa del Perú.

Este artículo se centrará en el valor y manejo que el lenguaje visual aporta a la fotografía periodística en un caso concreto (Uchuraccay), a partir del tratamiento de dos medios de comunicación escritos como son el diario *Marka* – ya desaparecido – y el semanario de investigación *Caretas*.

La digitalización de las fotografías de este caso en concreto se considera un gran avance para el desarrollo de este trabajo, así como para los diferentes estudios y análisis que se hicieron y se harán de la fotografía periodística de esta etapa en el Perú.

Joaquín Antonio Vallejo Moreno
(Universidad de Vigo)



1. Puesta en valor de la fotografía periodística

El valor que tiene la fotografía periodística en el análisis y estudio de un fenómeno tan complejo como es el terrorismo en el Perú queda plasmado en el trabajo hecho en la muestra fotográfica *Yuyanapaq. Para recordar*. Esta exposición es el testimonio gráfico de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sobre los veinte años de violencia que sufrió el Perú. Se trata de una manera de participar en la reconstrucción de la memoria social basada en los documentos gráficos o archivos fotográficos que fueron aportados a la muestra tanto por medios de comunicación escritos como por diferentes entidades y particulares.

“Si bien la fotografía no responde preguntas concretas sobre este tipo de temas (crímenes de lesa humanidad), archiva y documenta estos hechos con el fin de saber qué pasó”

Este artículo toma como punto de partida el análisis del lenguaje visual de la fotografía periodística a través de algunas preguntas como: ¿qué transmiten las fotografías?, ¿cuál es la importancia del mensaje fotográfico?, ¿qué relación hay entre la producción de la imagen y su incorporación temática dentro del discurso de la prensa? y ¿cómo operan los niveles discursivo-textuales (pie de foto, título, texto informativo) con la propia imagen?

Si bien la fotografía no responde preguntas concretas sobre este tipo de temas (crímenes de lesa humanidad), archiva y documenta estos hechos con el fin de saber qué pasó.

“La importancia que tiene la fotografía en el texto de una noticia es igual al mismo texto y ambos son un equilibrio para el buen entendimiento del mensaje que se quiere dar en la misma como ha señalado (Del Valle Gastaminza 2001: 6)”. Es decir, tanto la fotografía como el texto tienen la misma importancia en la estructura de una noticia escrita y ambos se complementan para el desarrollo del mensaje en la noticia.

El valor que tiene la fotografía periodística en el análisis y estudio de un fenómeno tan complejo como es el terrorismo en el Perú queda plasmado en el trabajo hecho en *Yuyanapaq. Para recordar*. Como ya hemos mencionado, se trata de una compilación que - en su mayoría - se nutre de archivos fotográficos periodísticos de medios de comunicación escritos.

Los diarios y las revistas, entre otros medios, cubrieron día a día los diferentes sucesos de 20 años de violencia interna. Es ahí donde se trasluce la importancia de estos archivos

para armar un relato conciso de lo que pasó. *Yuyanapaq* es la visión gráfica de dos décadas de terrorismo que tiene como base académica el Informe Final que difundió la CVR y como estructura básica los diferentes archivos fotográficos que lo alimentan.

2. El poder de la imagen fotográfica en el Perú en la época del terror.

El archivo fotográfico *Yuyanapaq* crea un instrumento de construcción de memoria, ya que mediante las imágenes muestra la brutalidad de lo que fue la violencia e invoca a no olvidar los terribles sucesos de estas dos décadas en el Perú.

Centremos el tema en un espacio dado - el Perú entre los años 1980 al 2000 - donde el papel del fotoperiodista era ir y fotografiar el hecho noticioso que se cubría en ese momento. Oscar Medrano, director fotográfico de la revista *Caretas* y participante del archivo fotográfico *Yuyanapaq* comentaba lo siguiente:

“Nosotros íbamos a cubrir las comisiones realizando nuestro trabajo lo mejor que se podía, no se pensaba en que en un futuro, estas fotografías iban a terminar en una exposición fotográfica...Pero es bueno que se

“El archivo fotográfico *Yuyanapaq* crea un instrumento de construcción de memoria, ya que mediante las imágenes muestra la brutalidad de lo que fue la violencia e invoca a no olvidar los terribles sucesos de estas dos décadas en el Perú”

haga este tipo de trabajos, eso demuestra la importancia de la fotografía periodística en la construcción de la memoria histórica de nuestro país como ha sido mencionado (Vallejo 2014: 3)”

¿En qué se basa el poder de la fotografía periodística en la época del terrorismo en el Perú? Si nos centramos en esta época, la fuerza de la fotografía periodística radica en “el hecho que se fotografió”, es decir, el poder de las imágenes de dicha época está en el referente o el hecho retratado.

Iris Jave, ex directora de comunicaciones de la CVR, comenta lo siguiente:



© Willy Retto

El 26 de enero de 1983, ocho periodistas y un guía fueron asesinados en la comunidad de Uchuraccay (Ayacucho). Los hombres de prensa fueron confundidos con miembros de Sendero Luminoso.

“Es evidente que la fotografía periodística es una herramienta poderosa para contar lo que pasó. No se pueden negar las imágenes que se plasman en Yuyaynappaq. La masacre de Soccos, la tragedia de los periodistas en Uchuraccay, la matanza de los penales son hechos que se han dado y que están estudiados y plasmados en las fotos y en el informe final de la CVR como ha sido mencionado (Vallejo 2014: 2)”¹.

La memoria necesita vehículos para transmitir recuerdos a las nuevas generaciones: lugares, fechas, momentos, conmemoraciones y sobre todo imágenes que desencadenen sentimientos y emociones sobre lo que fue el terror para aquellos que no vieron ni vivieron aquella época en el Perú.

En ese sentido, las fotografías periodísticas brindan un importante mecanismo de recuerdo y construcción de memoria, ya que mediante el lenguaje visual de sus imágenes describen y narran hechos, momentos y sucesos dados por la misma naturaleza informativa de las fotos. Partamos del hecho de que el referente en las fotografías periodísticas es real y cierto, ya que estos hechos están contrastados en el Informe Final de la CVR. Por ello, se afirma que las imágenes están ahí, no cambian, lo que varía son las miradas y las diferentes percepciones que se puedan tener al observar las fotografías periodísticas de esa época.

3. El lenguaje visual del caso Uchuraccay

Orientando este trabajo hacia el tema propuesto analizaremos el caso de la masacre de Uchuraccay vista desde dos diferentes medios de comunicación escrita, El diario *Marka* y el semanario de análisis político *Caretas*.

Las fotografías periodísticas de esta época, en su mayoría, conllevan un alto grado cognitivo por los hechos que cubrían, con lo cual el mensaje informativo se centraba en la imagen y la fotografía subyugaba al texto que lo acompañaba (antetítulo, título, leyenda) pero el texto, sin perder importancia en la construcción del metarrelato, sitúa el mensaje informativo que se quiere dar de acuerdo a la línea editorial del medio escrito donde se publicó la fotografía.

El 26 de enero de 1983 ocho periodistas de diferentes diarios del Perú fueron asesinados por los comuneros del poblado de Uchuraccay, ubicado en el distrito de Huanta, en el interior del departamento de Ayacucho. La localidad está ubicada a 4000 metros sobre el nivel del mar.

El caso Uchuraccay marcó un precedente en la cobertura del terrorismo. En primer lugar, por la brutalidad del hecho y, en segundo lugar, porque en ese momento empezaban a

tomar conciencia del fenómeno terrorista y su repercusión en los diferentes estratos sociales de la sociedad peruana. El lenguaje visual que se utilizó describe un Perú que recién comenzaba a comprender el fenómeno tan terrible que iba a sufrir en esa época. El terrorismo cambió la forma de publicar imágenes violentas en los medios de comunicación. A su vez, cambió toda la estructura de información gráfica que se utilizaba antes de la llegada del mismo y la forma como cada medio escrito lo abordó de acuerdo a su ideología política y línea editorial que se seguía. El lenguaje visual se volvió más duro y directo a la hora de publicar hechos de sangre sobre este fenómeno.

4. La perspectiva de este caso desde El Diario de Marka

El diario de *Marka*, diario peruano de ideología izquierdista, hizo la cobertura de este hecho durante dos meses. En este caso, vamos a analizar las primeras dos portadas.



Portada del diario de *Marka* 30 de enero de 1983.

Marka construye el metarrelato (el conjunto en sí de toda la portada) con base en el suceso. Comenta el asesinato de los 8 periodistas completándolo con la fotografía de los 3 trabajadores de ese medio que fueron víctimas en esa masacre.

1 Entrevista a Iris Jave, ex directora de comunicaciones de la CVR y actual coordinadora de Relaciones Institucionales y Proyectos del Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú (IDEHPUCP).

Siendo un tema doloroso, complicado y fuerte, *Marka*, diseña una portada sobria y estática. En este caso, la imagen generadora está en las tres fotografías de los periodistas, ellas señalan a los atacados que, en este caso, son los periodistas asesinados convocándolos a una escena semántica (entre imagen y texto), cognitiva (conocimiento de los hechos) y referencial (describe los hechos).

Las fotografías que muestra *Marka* en esta portada tienen un alto grado cognitivo, ya que enfocan y centran a los personajes, dando rostro a un hecho tan siniestro como la matanza de estos periodistas.

La portada del lunes 31 de enero de 1983 difiere bastante de aquella de la que, en un principio, *Marka* informa sobre este hecho a la sociedad y sobre todo a sus lectores. En esta segunda portada, la carga referencial e informativa recae en la imagen que aparece en portada.

intelectual de este hecho. Este cuerpo había tenido muchas denuncias por abuso de autoridad, torturas y atentados contra los derechos humanos.

Es una portada fuerte, incendiaria, con un marcado tinte de denuncia al escuadrón policial (Sinchis) siguiendo la línea editorial de *Marka*. Tanto el texto en global propuesto, como las fotografías insertadas editorializan el suceso, ya que la construcción del metarrelato dirige el punto de vista que tiene *Marka* sobre este hecho.

Este tipo de portadas marcaron el derrotero de cómo informaban los medios escritos sobre el fenómeno terrorista en el Perú. No sólo *Marka* optó por fotografías y titulares fuertes e incendiarios, en su mayoría los diarios estuvieron implicados en esa manera de informar a la sociedad.

5. El lenguaje visual del caso Uchuraccay desde la perspectiva de la revista *Caretas*

Caretas se define como una revista de centro derecha que lucha por sus ideales difundiendo la idea de que toda actividad periodística debe estar al servicio de la población y no del poder. Para seguir con la mecánica de análisis se estudiarán las dos primeras portadas de la revista sobre la masacre de Uchuraccay centrándonos en el lenguaje visual de las fotografías que salen en la portada.

“En ese sentido, las fotografías periodísticas brindan un importante mecanismo de recuerdo y construcción de memoria, ya que mediante el lenguaje visual de sus imágenes describen y narran hechos, momentos y sucesos dados por la misma naturaleza informativa de las fotos”



Portada del El diario *Marka* 31 de enero de 1983.

La imagen central es muy impactante. Muestra el desentierro de los periodistas asesinados en plena llanura de Uchuraccay por los pobladores responsables de este hecho. Imagen totalmente gráfica que relata el brutal asesinato de estos periodistas.

La construcción del metarrelato en este caso está direccionada hacia la denuncia, acusando a un cuerpo especial de la Policía peruana denominado “Los Sinchis” por la autoría



Portada de *Caretas* del 31 de Enero de 1983.

La primera portada de *Caretas* sobre la masacre de Uchuraccay sale a circulación el 31 de enero del año 1983. La construcción del metarrelato deja toda la carga cognitiva e icónica a la fotografía, en este caso, la fotografía es el centro

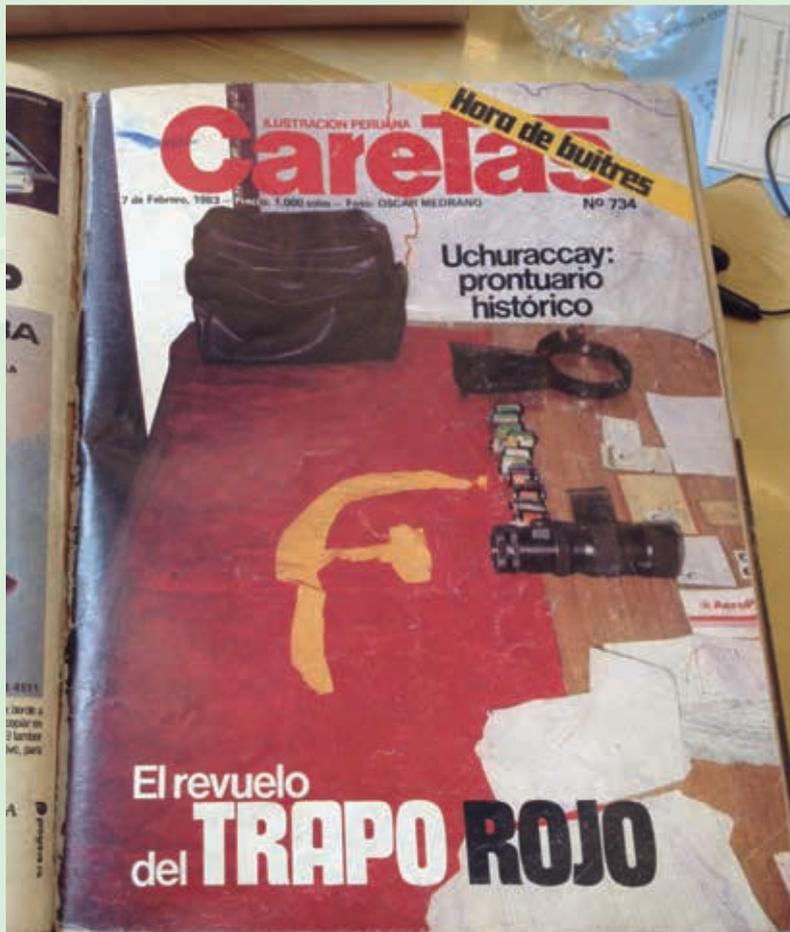
neurálgico de todo el mensaje informativo en su conjunto. La imagen centra la atención del hecho noticioso en el acto fotografiado: los periodistas siendo desenterrados, observados por pobladores de Uchuraccay y por miembros de la policía.

“El lenguaje visual que se utilizó describe un Perú que recién comenzaba a comprender el fenómeno tan terrible que iba a sufrir en esa época”

Caretas, al ser un semanario de investigación, no lleva el mensaje buscando culpables a diferencia de *Marka* en la portada del mismo día, sino que señala el hecho y las consecuencias.

Hay un elemento que se debe tener en consideración, *Caretas* confunde el lugar de la matanza. Esto se debe a que en esa época no se podía tener acceso tan rápido a información fidedigna y que en un principio estos periodistas se iban a trasladar a la localidad de Huaychao.

La fotografía de la portada es impactante por la fuerza que tiene y habla por sí sola del terrible suceso.



Portada *Caretas* del 7 de Febrero de 1983.

La segunda portada que se analiza es del 7 de febrero de 1983. Se especuló que los comuneros habían confundido a los periodistas con terroristas por un trapo rojo que llevaban. Posteriormente, por medio de investigaciones, se supo que los periodistas quisieron sacar un trapo blanco que simbolizaba la paz para intentar calmar los ánimos de los pobladores y detener el trágico desenlace que tuvo este episodio.

La fotografía de la portada centra toda la acción cognitiva y el mensaje informativo que se quiere dar. Es un conjunto de elementos que la policía recuperó al desenterrar a los periodistas. Entre ellos, llama la atención la bandera roja con la hoz y el martillo, símbolo clásico del comunismo.

La imagen es una composición de los elementos encontrados en el levantamiento de cadáveres como ya se dijo, y muestra una intencionalidad de denuncia complementada con el título y antetítulo que propone *Caretas* para esta oportunidad. La imagen es el inicio de un reportaje que se encuentra en el interior de la revista sobre la especulación que se hizo sobre este tema.

Pero en este caso, es el texto (el título y los antetítulos) el que dirige el mensaje que se quiere dar, es decir, la denuncia de las diferentes especulaciones que se hacen del asesinato de los reporteros.

Las fotografías, más que responder preguntas, las crean y en eso radica su importancia, sobre todo en estos casos, ya que ratifican y revalidan el rasgo informativo y de denuncia sobre hechos tan duros como lo fue la masacre de periodistas en Uchuraccay.

6. Importancia del contenido y lenguaje visual digital de estas fotografías para el respectivo estudio y análisis de las mismas

La importancia de la digitalización de estas fotografías se basa en la preservación que se hace de estos documentos gráficos cuando se pasan a formato digital y el acceso y la facilidad que da ese formato para el estudio y análisis de un tema complejo, como lo es el caso estudiado y presentado en este trabajo, teniendo en cuenta que estas imágenes fueron hechas en 1983, época alejada de la digitalización de la fotografía periodística.

El lenguaje visual digital que se le puede atribuir a estas fotografías es el que se ha mencionado líneas arriba, con el añadido de que la digitalización favorece y facilita el acceso de información para la investigación de este caso y la potencialización de proyectos de estudio no sólo de este caso en particular sino en cualquier proyecto de estudio sobre fotografía periodística.

7. Conclusiones

El caso Uchuraccay marcó un precedente a la hora de cubrir información sobre el terrorismo, en primer lugar, por la brutalidad del hecho en sí y, en segundo término, porque en ese momento se empezaba a tomar conciencia del fenómeno terrorista y su repercusión en los diferentes estratos sociales de la sociedad peruana.

Caretas y *Marka*, dos medios escritos (*Marka* cerró en 1987) opuestos por sus diferencias político-ideológicas, cubrieron las noticias de la época del terrorismo desde puntos diametralmente opuestos. Esto se ve reflejado en la manera de cubrir un hecho tan trascendente como fue la matanza de Uchuraccay y el lenguaje visual que estos medios utilizaron para publicar la noticia.

La muerte fue un tema sustancial en el quehacer de los medios de comunicación en esa época, sobre todo, porque fue un conflicto sanginario lleno de terror y miedo donde los más perjudicados fueron los periodistas que cubrieron este hecho, así como los pobladores que sufrieron los avatares de la violencia tanto de las Fuerzas Armadas como de los movimientos sediciosos en especial de Sendero Luminoso, entre otros.

Este trabajo muestra cuatro ejemplos gráficos en los cuales la ideología del medio predomina sobre el trato de la noticia para su respectiva publicación.

Ambos medios escritos, a su manera, no dejaron de denunciar los terribles hechos que estaban sucediendo en esa época. La fotografía, en este sentido, sirvió como herramienta de denuncia en su momento y como mecanismo de recuerdo y construcción de memoria en la actualidad.

Todo el estudio y análisis realizado a las fotografías presentadas en este trabajo es un claro ejemplo de la facilidad y acceso que nos da la digitalización de las fotografías al estudio de éstas, teniendo en cuenta que estas imágenes fueron captadas en 1983 y digitalizadas posteriormente, pero dicha digitalización no merma las características del lenguaje visual de estas imágenes.

La exposición fotográfica *Yuyanapaq: para recordar* recoge un testimonio visual del conflicto armado interno que vivió el país entre 1980 y 2000, a partir de la mirada de la CVR.





Institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas

Reto para el siguiente gobierno, no desestabilizar lo avanzado

Durante los últimos dieciséis años, el Perú ha tenido siete instituciones sobre pueblos indígenas. La última de ellas, el Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Cultura, es la que más tiempo ha durado y más logros ha tenido. El inicio del nuevo gobierno vuelve a poner en la agenda la necesidad de mantener esta institución y que, en todo caso, cualquier mejora o cambio se haga en base a lo avanzado.

Gustavo Zambrano Chávez



Cuando un gobernante plantea reformas vinculadas a la estructura del Estado, debe hacerlo de forma clara y a la vez directa. El objetivo es comunicar que aquella propuesta que se busca ejecutar, pueda ser entendida por el público a quien se dirige. La seguridad en lo dicho permite además convencer a la audiencia. Pero, ¿esta es la regla para todos los casos? Hablar de reformas en la institucionalidad estatal que se pueden ver manifestadas en cambios estructurales, exige sumar a lo anteriormente dicho que tales propuestas puedan ser viables, es decir, posibles de concretar. Así, una propuesta no solo debe ser atractiva por sus formas, sino porque se puede hacer sin generar problemas. ¿Problemas? Sí, porque cambiar aquello que está institucionalizado representa variar las reglas de juego, siguiendo a Douglas North.

Sobre lo dicho, respecto a institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas, el gobierno entrante ¿qué puede hacer? ¿Estamos en un escenario en el que es viable plantear reformas? De ser así, ¿de qué tipo serían? O quizás, ¿son realmente necesarias? El presente artículo busca exponer nuestra preocupación sobre los problemas que se pueden generar si no se cuenta con información adecuada sobre lo que representa la institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas en el Perú, que justifiquen reformas sin norte claro. Así, sin claridad en lo que se tiene, lo que se quiere podría significar un grave problema para la institucionalidad. Veremos las razones detrás de nuestra afirmación, y porqué los cambios mal planificados en este caso es-

pecífico pueden significar riesgos en el trabajo de un sector en consolidación.

Lo primero que hay que decir es que, en materia de pueblos indígenas, en los últimos años ha habido avances en el trabajo estatal, ciertamente. Tales se constituyen alrededor de la construcción de una autoridad en el tema, que antes no existía. Es el caso del Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Cultura, ente rector en la materia, que ya cumple un rol activo en el aparato público. Si ya existe una autoridad, hay que ser muy cautos respecto a cualquier cambio que se piense a su estructura que no sea una mejora.

Para dar inicio a nuestro análisis, es pertinente comenzar por lo señalado por la Organización Internacional del Trabajo al respecto. La OIT es bastante precisa cuando recomienda que, para establecer y luego fortalecer una adecuada institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas, los Estados parte del Convenio 169 deben (2009):

- implementar revisiones integrales de leyes, políticas, programas y proyectos para garantizar que estén alineados con las medidas tendientes a velar por los derechos de los pueblos indígenas;
- establecer mecanismos de monitoreo adecuados para evaluar continuamente la situación de los pueblos indígenas; y

© Info región



Durante los últimos 16 años, nuestro país ha tenido siete instancias vinculadas a la problemática indígena. Solo la última, el Viceministerio de Interculturalidad, ha tenido continuidad.

- garantizar la participación de los pueblos indígenas respetando su identidad social, cultural, costumbres, tradiciones, aspiraciones y formas de vida.

A pesar de la claridad en el mandato, la historia reciente de cumplimiento de lo establecido en el Convenio 169 ha venido acompañada principalmente por cuestionamientos de carácter político. Estos cuestionamientos han fluctuado desde, por un lado, llegar a cumplir lo que establece el marco internacional de derechos de pueblos indígenas, es decir, obligaciones internacionales; y, por otro, la oposición a ello desde modelos ideológicos asentados en la promoción irrestricta de la inversión basada en modelos extractivistas, y que ven a los pueblos indígenas como un peligro a sus intereses. Es aquí donde –por ejemplo– una variable como *territorio* juega un papel crucial. En el debate alrededor de la obligación estatal por “garantizar el territorio indígena”, la discusión pública puede virar de la exigencia por respetar un derecho, hacia ideas que convierten cualquier garantía en una traba para este tipo de inversión. Así, aquellos aspectos vinculados al respeto de los derechos de pueblos indígenas terminan siendo cuestionados por arremeter contra un modelo de desarrollo. Situación similar pueden sufrir temas como el uso del idioma propio o el aprovechamiento de recursos naturales de manera tradicional. Por ello es que estamos frente a un contexto político complejo que en el Perú pareciera que no ha variado mucho desde los años del perro del hortelano, pero que ha dejado de ser tan público, donde cumplir lo establecido en normas como el Convenio 169, termina resultando riesgoso para ciertos intereses. Luego, el ejercicio de derechos de los pueblos indígenas no

“En el debate alrededor de la obligación estatal por “garantizar el territorio indígena”, la discusión pública puede virar de la exigencia por respetar un derecho, hacia ideas que convierten cualquier garantía en una traba para este tipo de inversión”

se lograría plasmar en prácticas sólidas debido a que alcanzar tales objetivos, representa perturbar una forma, más conservadora, de actuar del aparato público.

Por lo anterior resulta que incorporar la temática de los pueblos indígenas en la estructura del Estado puede ser percibido como *trasgresor* de un estatus quo que además nos atrevemos a señalar como monocultural. Los cambios propuestos desde temas de pueblos indígenas exigen cambiar al modelo de Estado que tenemos hacia uno que incorpore la diversidad cultural. Claro, eso desestabiliza aquellas formas

© Andina



Patricia Balbuena estuvo a cargo del Viceministerio de Interculturalidad durante los últimos años.



Durante el gobierno anterior, se han desarrollado más de veinte procesos de consulta previa.

más tradicionales de entender la relación Estado y pueblos indígenas. Ahora, todo cambio remueve las bases sobre las que caminamos. El ejercicio es que al estar siempre en cambio, hay que estar preparados para saber afrontarlos. Estamos frente a un escenario que exige saber repensar las maneras políticas de la actuación del Estado.

Así, estamos ante un contexto difícil y tirante, contexto en el que la institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas busca construirse. Al respecto, es importante resaltar que si bien la OIT no habla de crear entidades, sino de reali-

zar transformaciones más de fondo, somos de la opinión de que para realizar tales cambios debe existir una autoridad con la capacidad de hacerlos; o al menos dar las pautas para ello. Sin embargo, puede ocurrir que exista cierto temor a que la autoridad en el tema sea efectivamente capaz de realizar los cambios que se plantean desde los pueblos indígenas. Por ello, las entidades pueden ser entendidas como la imagen concreta de lo que puede generar aquel peligro que en efecto desestabiliza lo convencional en el Estado. Como consecuencia, el objetivo para que ello no suceda será no tener una autoridad en el tema. Lo anterior no solo significa que no se tenga esa entidad, sino que, si existiese, se encuentre debilitada, incapaz de proponer, realizar actividades, dar directrices políticas y normativas. El punto que quiero resaltar es que la entidad representa un punto clave al momento de hablar de institucionalidad estatal en materia de pueblos indígenas, debido a su rol de eje central de los cambios necesarios a llevar a cabo para dar cumplimiento a nuestras obligaciones como Estado en esta temática.

En nuestro país la actuación estatal en materia de pueblos indígenas se ha movido —y continúa haciéndolo— en el contexto descrito. Ello genera que exista cierto hábito de confrontación hacia lo indígena, que apunta encasillándolo en

“Los cambios propuestos desde temas de pueblos indígenas exigen cambiar al modelo de Estado que tenemos hacia uno que incorpore la diversidad cultural”

“Hablar de pueblos indígenas dentro del aparato del Estado peruano nos exige saber sostener la necesidad de una nueva manera de entender las tareas estatales desde códigos interculturales”

solo las prácticas folclóricas y la promoción del turismo. Cuando esto ocurre, de haber avances, tales se sostendrían en la tesis del *indio permitido*, planteada por Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga boliviana, donde “Las reformas propuestas con base en el multiculturalismo y la interculturalidad si bien proponen el establecimiento de nuevos espacios donde se reconocen derechos culturales y se plantean propuestas de mejora en las condiciones de vida de los pueblos indígenas, vendrían dispuestas por los gobiernos con límites predeterminados (Alza y Zambrano, 2014:107). Es decir, se reconocen derechos, pero solo hasta donde no sean incómodos para el estatus quo conservador.

Entonces, para que lo anterior no suceda, hablar de pueblos indígenas dentro del aparato del Estado peruano nos exige saber sostener la necesidad de una nueva manera de entender las tareas estatales desde códigos interculturales. Y ello se tendría que hacer contando con una autoridad con la capacidad de proponer esos cambios o de orientar al resto de sectores, de manera técnica y no solo política.

Desde acá afirmamos –nuevamente– que la presencia y/o la ausencia de una autoridad estatal encargada de los temas indígenas, es un factor determinante para que la institucionalidad en esta materia logre concretarse. ¿Por qué éste énfasis? Es indudable que el trabajo realizado en el Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Cultura en los últimos cinco años representa un valioso espacio de oportunidad para los asuntos indígenas en el Estado peruano. Pero es cierto también que su trabajo ha tenido que superar el fallido camino recorrido por otras entidades que no tuvieron la capacidad real de colocar la agenda indígena en la actuación estatal. SETAI¹, CONAPA², INDEPA³ en sus distintas variantes,⁴ y DGPOA⁵, no lograron concretar acciones y ver resultados de su gestión puesto que “(...) su tiempo de existencia fue corto y con pocas capacidades institucionales adquiridas. Lo anterior no permitió que se integre la

agenda de los pueblos indígenas en la política nacional, debido entre otras cosas a su volatilidad e inconstancia en el tiempo (Alza y Zambrano: 2015:89).

El escenario de la institucionalidad estatal indígena en Perú se ha caracterizado entonces por tener entidades que no lograron desarrollarse. Es decir, no se pensó en términos de institucionalizar la materia como agenda del Estado sino en debilitar para invisibilizar. Como consecuencia de ello, el camino para que los asuntos indígenas trabajados sean parte prioritaria de la agenda del Estado, fue no solo difícil, sino lleno de impedimentos. La debilidad en el ente rector fue la norma: el trabajo fue cambiar una entidad de rango o de sector y el debilitamiento se debía a que estas rotaciones exigen cambios reglamentarios, de presupuesto, laborales, entre muchos otros. Estas entidades se la pasaban reforman-

“El escenario de la institucionalidad estatal indígena en Perú se ha caracterizado entonces por tener entidades que no lograron desarrollarse. Es decir, no se pensó en términos de institucionalizar la materia como agenda del Estado sino en debilitar para invisibilizar”

1 Secretaría Técnica de Asuntos Indígenas, órgano de coordinación del PROMUDEH.

2 Comisión Nacional de Pueblos Andinos, Amazónicos y Afroperuano.

3 Instituto Nacional de Pueblos Andinos, Amazónicos y Afroperuano.

4 INDEPA primero fue un organismo público descentralizado (OPD) con autonomía presupuestal creado en el 2005; luego pasa a convertirse en la DGPOA en el 2007, retomando su condición de instituto gracias al Congreso de la República a finales de ese mismo año, pero sin sus capacidades iniciales; posteriormente pasa a ser parte de la PCM como un organismo público técnico descentralizado (OTE).

5 Dirección General de Pueblos Originarios y Afroperuano, del Ministerio de la Mujer y Desarrollo.



Al cierre de este artículo, Alfredo Luna fue nombrado como viceministro de Interculturalidad. Hasta ahora no se conocen sus ideas sobre el subsector.

do procedimientos y adecuándose al sector de turno antes que a garantizar derechos. Pero esta situación evidencia algo más. El debilitamiento de la entidad estatal en materia indígena en el Perú “(...) evidencia también la permanente lucha ideológica y la ocasión para que otros actores políticos ingresen e intervengan en espacios poco institucionalizados” (Alza y Zambrano: 2015:89). Sin entidad o con una muy débil, el tema termina no siendo prioritario.

Por todo lo anterior, es que planteamos nuestra preocupación sobre el futuro de la entidad rectora actual. Así, nos preguntamos ¿qué se quiere para el Viceministerio de Interculturalidad desde el nuevo gobierno? A la fecha del presente artículo, aun no lo sabemos. Y ante la falta de claridad en el panorama de decisión política, es que existen preocupaciones. La entidad que tenemos el día de hoy es una autoridad con la capacidad de tomar decisiones, que ninguna de sus antecesoras tenía. Se han realizado consultas previas, y reconocido reservas indígenas para pueblos en situación de aislamiento y contacto inicial; se cuentan

con planes y políticas para transversalizar el enfoque intercultural en el Estado, así como con espacios de participación que deben seguir fortaleciéndose; asimismo, se reconoce a este viceministerio como la autoridad en el tema, capaz de dar opinión técnica sobre la temática de los pueblos indígenas, además de servir como engranaje con las organizaciones representativas de estos pueblos, no solo a nivel nacional sino regional. La pregunta es si es que hay algo que mejorar. Y en este caso, la respuesta es afirmativa en todo sentido. Siempre se puede mejorar, pero lo que no podemos permitirnos es retroceder pensando que cambiando estructuras garantizaremos los derechos de los pueblos indígenas, que como vemos, en anteriores gobiernos a tenido matices peligrosos.

Para finalizar solo queda decir que no estamos en contra de cambios que impliquen mejoras, sino en aquellos escenarios donde se piense que el VMI deba pasar a otros sectores. Somos de la opinión que este sub sector debe quedarse en el Ministerio de Cultura. Eso sí, fortalecerlo. Y eso exige que las cabezas no solo sean las adecuadas, sino que tengan claridad sobre las políticas respectivas. La historia reciente nos demuestra que los cambios que se han dado se hicieron para desaparecer a la autoridad en el tema, lo que significó vulneraciones de derechos. Eso es lo que no queremos. Y hay distintas maneras de debilitar un sector que puede ser entendido como transgresor por visores de intereses poderosos. Siendo así, por el momento, lo ideal es mejorar lo que se tiene, y garantizar una mayor participación de representantes de pueblos indígenas, y de funcionarios no solo concedores de la situación de los pueblos indígenas en el país, sino además técnicos en la materia.

“La entidad que tenemos el día de hoy es una autoridad con la capacidad de tomar decisiones, que ninguna de sus antecesoras tenía”



Miguel Rubio Zapata: “No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida”

El director de Yuyachakani reflexiona sobre la memoria y el teatro, a partir de su trabajo

Uno de los grupos teatrales más importantes del país cumple cuarenta y cinco años de acción artística sobre distintos escenarios. Yuyachkani ha sido una voz importante sobre las tablas, las calles y las plazas de nuestro país y distintas partes del mundo para reflejar diversos aspectos de la realidad peruana, en particular, lo ocurrido durante el conflicto armado interno que vivió el país entre 1980 y 2000. Sobre el dialogo entre teatro y memoria, conversamos con el director de la conocida agrupación, para hacer un balance de su trabajo y cuáles son los proyectos que se plantean hacia el futuro

José Alejandro Godoy





La casa de Yuyachkani nos recibe con una gran bandera del Perú en el hall de recibo. En las paredes se encuentran, enmarcados, varios de los recortes de noticias que dan cuenta de la larga trayectoria del elenco que, desde hace cuatro décadas y media, brinda su arte en diversas partes del país y del mundo. Miguel Rubio Zapata, director de la agrupación, sale a recibirnos y nos hace pasar a la sala donde montan sus espectáculos. Allí, en medio de algunos de los elementos con los que vienen trabajando su nueva creación, comenzamos el diálogo.

El nombre del grupo marca un compromiso con la memoria. Yuyachkani significa “estoy recordando”. Este nombre es previo al inicio del conflicto armado interno. ¿Cómo se hace patente este deber de recuerdo por parte de ustedes?

Nunca nos imaginamos que el nombre iba a tener tanto significado en la vida del grupo. Nos gustó en principio porque cuando empezamos, en la década de 1970, éramos muy requeridos en barrios. Visitábamos lo que se llamaba “invasiones” y que, a partir de la toma de “El Rescate”, se denominaban como “rescatadores” de una exladrillera que quedaba en la cuadra 14 de la avenida Argentina, donde íbamos con frecuencia. Fue muy interesante porque allí se desarrolló un proyecto cultural con música, fotografía, una iniciativa embrionaria de cine y teatro. Y en todos los grupos de la margen izquierda del Río Rímac y de El Agustino – donde comenzamos a trabajar antes de ir a “El Rescate” –, siempre había un relato sobre cómo se había tomado la tierra. Empezaban ellos a crear su teatro porque, obviamente, los temas y las obras de los que queríamos hablar no estaban escritos. Esa configuración inicial fue muy importante para lo que vino después.

Sin embargo, lo que nos plantea el conflicto armado interno y el periodo en el que la CVR nos invita a acompañar las audiencias públicas fue un quiebre al que yo he llamado “la crisis de la representación”. Porque en los primeros años, la manera natural de acercarnos a crear teatro era inventando, trabajando con temas y suplantando identidades. Es decir, asumiendo representaciones no solicitadas. Desde que el primer testificante habla con voz propia al mundo y da cuenta de su condición, yo siento que se cancelan una serie de representaciones no solicitadas. Desde allí, se incorpora una voz diferente a Yuyachkani, que es la del actor ciudadano, la del artista que también toma posición frente a su propio proceso y encuentra un lugar. Ya no es más hablar en nombre de la víctima y del afectado. Este proceso para nosotros ha sido determinante porque nos preguntamos más de una vez ¿para qué sirve lo que hacemos y qué sentido tiene? Tomándole la palabra a la historia y al vínculo con estos nuevos espectadores es que el grupo ha podido llegar a los cuarenta y cinco años. Es encontrar un desafío.

A partir de esta voz nueva, ¿cuál es el proceso creativo a partir del cual se hace frente a esta violencia atroz y feroz que vive el país durante veinte años? ¿Cómo canalizan estos eventos en arte? Hacer teatro como el que ustedes realizan era heroico tanto en términos económicos como por las amenazas que se recibían de los distintos actores armados del conflicto.

Hay un antes y un después. Existe una etapa en la primera década de Yuyachkani donde las obras tienen un perfil romántico, idealista, esperanzador. Y creo que eso cambia durante el periodo del conflicto y plantea nuevas preguntas y temas luego del conflicto, que no solo tiene que ver con

los temas que maneja el grupo, sino también con las técnicas de trabajo. Durante el periodo de violencia, estábamos imposibilitados de salir de Lima o viajar al interior, que era lo corriente en el grupo. Se vincula con las máscaras, cómo la danza se incorpora a nuestro entrenamiento, el cuestionamiento de las formas hegemónicas de teatro y pensar en teatralidades que incorporen memorias que estén inscritas en el cuerpo, porque nosotros provenimos de una cultura ágrafa. La literatura dramática solo tiene 500 años de antigüedad en el Perú, hay una deuda con una teatralidad precedente cuyos indicios están vistos en la fiesta tradicional, en las tradiciones, en lo que traen las migraciones, en las fuentes de teatralidad originaria que nos conectan con ese origen. La técnica misma estuvo marcada por eso, por las formas cómo, durante el conflicto armado, tuvimos que reencontrarnos con nuestra condición urbana. Yo le preguntaba a María Rostworowski “¿Cómo este grupo, de limeños pequeños burgueses, que se ponen Yuyachkani porque quieren sentir una identidad andina, viven a 150 metros del mar en Magdalena?” Y María nos decía, con la sabiduría que la caracterizaba: “Es el inconsciente étnico que está en todo”. Yo creo que eso nos llevó a pensar que podíamos enunciar desde esa condición de estar encerrados acá y de mirarnos como creadores.

El grupo entró en conflicto cuando la sociedad estaba polarizada y el debate se reflejó en las obras, en los procesos largos, en la manera como teníamos que simbolizar para resistir. Para alguna crítica de teatro, a una obra nuestra, “Contra El Viento”, le llamaron “peligrosos fuegos artificiales”, sugiriendo que había un coqueteo con la subversión. Por el lado de Sendero, decían que éramos “agentes del imperialismo”. Cuando hemos estado en Europa, hemos recibido amenazas. En Hamburgo tuvimos que desalojar el hotel donde estábamos alojados y el teatro en los días que tuvimos presentaciones, porque había amenazas de bomba. En el libro “El Cuerpo Ausente” he señalado la manera cómo éramos amenazados, tuvimos que tener vigilancia. Era sentirse en una situación complicada de sospecha por un lado y por otro. Esto planteó estrategias de sobrevivencia y que podamos tener maneras de simbolizar. Tuvimos una obra que se llamaba “El Registro Mítico” que no era hablar de un mito sino inventarnos un registro para hablar sobre Sendero. Fue muy duro y muy difícil, pero fue todo un desafío porque el grupo se mantuvo vivo, nunca dejó de crear. Allí comenzó un proceso de mirada a esa condición urbana y una estrategia de dramaturgia fragmentada en base a pedazos, buscando complicidad con el espectador para que él pudiera armar la obra. El espectador era un testigo y un participante, no alguien pasivo.

Yuyachkani recoge elementos del teatro tradicional y callejero, pero también bebe de la literatura escrita. “Rosa Cuchillo”, basada en el relato de Óscar Colchado, muestra muy simbólicamente a Ayacucho entre los mundos de los vivos y los muertos y, a su vez, plantea el tema de la violencia contra la mujer.

Es cierto. Esta obra fue diseñada para mercados del sur andino. Tomamos la novela y la redujimos a 20 minutos, convertida en una acción escénica. Colocábamos un puesto en un mercado y allí la hacíamos. Efectivamente, esta obra la encarna Ana Correa y se basó mucho en mirar a Mamá Angélica. No tiene la pretensión de representarla, el personaje es un aparecido. Es una obra que pertenece a la ficción, pero dialoga con una realidad lacerante con la que las mujeres del grupo han tenido contacto siempre. Aquí se han hecho talleres de autoestima con mujeres de barrio. Esto se ha sentido tanto en “Rosa Cuchillo” como en Antígona, que tiene como fuente a Sófocles y la complicidad de José Watanabe. Esta obra es una decisión de Teresa Ralli, que vive frente a la residencia del embajador japonés; ella estuvo en el proceso de la toma de rehenes, que fue su fuente para plantear la obra.

Y donde el personaje de Creonte, el rey autoritario que decidía sobre vivos y muertos, nos recordaba al régimen de la década de 1990.

Claro. Yo para visitar a Teresa tenía que tener un salvoconducto. Veíamos llegar algunas veces a Fujimori cuando ya fue el rescate. Está marcada por ese proceso, que está presente en la obra, como material de imagen.

El centro de “Antígona” es la búsqueda de reconciliación entre hermanos que se han matado durante buen tiempo.

Sí. Y también se refiere al derecho del enterramiento, porque los dos mueren y el que se subleva no tiene derecho a ser enterrado y está condenado a estar a merced de los buitres y de los perros. Esta es la lucha de Antígona: el entierro. Es curioso: si esta obra hubiera sido hecha durante pleno conflicto, de repente, la heroína hubiera sido Antígona. Cuando nosotros la hemos hecho, fue Ismene, la hermana. Esto se convertía en una catarsis, porque todos nos





hemos sentido mucho como Ismene, que “no hicimos a tiempo lo que debimos hacer” y era interesante porque veíamos que esta obra no tenía necesidad de “andinizarse”. Mantuvimos los nombres de los personajes pero, por carambola, acudíamos a la realidad concreta. Las imágenes de la obra están construidas narrando en cuerpo lo que veíamos del Perú. El cuerpo iba por un lado y el texto por otro. Esto es lo interesante de un momento como ese, como se conjugan estos elementos. Aquí estuvieron Raida Córdor, Gisela Ortiz y otros familiares de desaparecidos escuchando el proyecto de Teresa y cómo narra su propia historia. Ellas eran las primeras espectadoras. El compromiso con el teatro de mujeres ha sido siempre un tema en Yuyachkani.

También tenemos una mirada masculina sobre el conflicto. “Adiós Ayacucho”, con Alfonso Cánepa buscando el resto de su cuerpo, nuevamente nos remite al drama de los 15 000 desaparecidos en el Perú, a causa del periodo de violencia.

Lo que es increíble es que esa novela corta de Julio Ortega fue escrita en 1986. Nosotros, desde que la leímos, dijimos “allí hay un potencial dramático”. Esta obra acaba de cumplir 25 años de representación continua. Cada vez que se pone en esta sala, se llena. El público no ha dejado de

pedirla. Hace poco estuvimos en Abancay y fue hermosa la función porque luego hicimos un foro. Como Augusto (Casafranca), el protagonista, es quechuahablante hicimos un conversatorio con la gente. Y uno dijo “yo podría haber sido Alfonso Cánepa”. Otro, desde la cazuela, hablaba con Augusto. Es hermoso cuando un relato toca directamente a un tema y alude a una realidad cercana y conocida, despierta la complicidad del espectador.

La historia de Alfonso Cánepa no es solo un relato sobre desaparecidos, sino también supone una visión sobre la migración del campo a la ciudad y una síntesis de la peruanidad. El nunca encuentra sus huesos y termina colocándose los de Francisco Pizarro.

Esta es una decisión política. Lo tiene claro desde el principio cuando dice “vine a Lima a recuperar mi cadáver. Así comenzaría mi discurso cuando llegase a esa ciudad”. Él dice “voy a ir a la Plaza de Armas y buscar al Presidente, que es el responsable de encontrar las partes de mis huesos que me faltan para darme sepultura”. Ahí hay todo un rollo sobre la unidad mínima de la muerte. La obra habla del derecho al enterramiento del cuerpo entero y no como se mutila el cuerpo. Nosotros hicimos una adaptación para el teatro e incorporamos otro personaje, que es un Capac Colla de la fiesta de Paucartambo que se encuentra con el espíritu de Cánepa y le presta el cuerpo para que pueda hablar. Esta obra nos plantea un gran problema porque el personaje es un muerto que habla. ¿Cómo representas a un muerto? ¿Cómo lo corporalizas? ¿Cómo le das una voz?

Sobre todo, tomando en cuenta que es un descuartizado.

Él viaja a Lima con lo poco que tiene en un camión. Esta es una obra que viene de la literatura. Y lo que hicimos fue un registro escenográfico semejante a los velatorios de los cuerpos ausentes en Ayacucho, Huancavelica y Junín. Y a partir de allí es que ese espíritu cobra vida y se intercambian los cuerpos. Recuerdo el día que el presidente Paniagua firmó el decreto que creó la Comisión de la Verdad, estaba Alfonso Cánepa en Palacio de Justicia, en una representación de la obra. La ficción y la realidad se juntaban en el mismo evento. La obra dice que va a la Plaza de Armas y entra a la Catedral y allí estaba él junto a los familiares de las víctimas. La realidad y la acción se encuentran. No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida.

Una obra muy distinta, que trata sobre otra migración y una celebración de la diversidad, es “Los Músicos Ambulantes”. Es una pieza que ahora cobra otro significado. Estamos ante un país que comienza a reconocer su diversidad étnica, religiosa, sexual. Esta obra tiene más de treinta años. ¿Qué sentido le encontraron en 1982 y cuál tiene ahora?

Es la obra que más nos ha enseñado sobre el oficio. Es la más sencilla, la que tiene menos pretensiones, se construyó en muy poco tiempo y se completó con el espectador. Al inicio, se estrenó hasta terminar la primera parte, cuando



los personajes llegan a la ciudad y se pelean. Los actores salían al público, para tener una correlación de fuerzas favorable a cada uno y allí construir un final. Encontramos que los espectadores apostaban por la convivencia y la aceptación de las diferencias. Pero fue un juego. Nunca lo tomamos tan en serio, pensamos que era un juguete cómico del momento. Dijimos que íbamos a hacer una obra sencilla como esta para luego hacer una obra seria, que era “Encuentro de Zorros”, dedicada a José María Arguedas. Resulta que la obra sencilla fue la que nos enseñó más sobre el Perú, el oficio, la diversidad y la solidaridad. Es un retrato del mismo grupo: si nos mantenemos cuarenta y cinco años juntos es porque aprendimos a convivir y respetar nuestras diferencias. Nosotros alentamos nuestra diversidad: hay unipersonales, hay trabajos de corto reparto, hay desmontajes. Esa es la enseñanza que nos da “Los Músicos Ambulantes”. Además, completa, la tercera migración. Aquí es una migración feliz; la segunda, cuando comienza el conflicto armado a asonar, es “Encuentro de Zorros”; y la tercera, es “Adios Ayacucho”. Las tres obras dan cuenta un proceso de marginalidad y violencia.

Que sintetiza el siglo XX peruano.

De alguna manera, sí.

Mencionaba el tema del compromiso. En su caso, con una voz muy fuerte, tanto en las audiencias públicas de la CVR, las protestas contra el régimen de Alberto Fujimori o frente al retorno del fujimorismo al poder. Ustedes, a diferencia de otros artistas, han sido muy explícitos en su posición política.

Yo pienso que el teatro, como toda actividad humana, es político. En nuestro caso, es manifiesto, no lo ocultamos.

Decir que “el teatro no es político y solamente entretiene, es un divertimento” también es una actitud política. No quiero juzgar las decisiones de mis colegas, sino quiero hablar de nuestra propia opción. La misma tiene que ver con nuestro impulso inicial. Nosotros no nos formamos en ninguna escuela de arte porque consideramos que el teatro era una reacción inmediata a lo que pasaba en nuestro contexto y teníamos que escribir las obras sobre aquello que queríamos ocuparnos porque no estaba escrito. Pero nunca pensamos que el teatro fuera establecido, puesto de una manera determinada o escrito para ser guardado en un libro. Desde el principio, la clave fue entender que el teatro no es un género literario, sino que es una convivencia que se completa con los espectadores. No existe teatro sin espectador, existe porque hay un hecho concreto en el momento, tiene inicio y final. Este no es un teatro, es un local, no hay actores y espectadores en interacción. Este espectador al que nos dirigimos estaba en las plazas, los sindicatos, el movimiento campesino, los parques y las calles. Ese público nos ha formado. El estudio y la formación autodidacta han venido después. No es que despreciemos la formación académica, pero primero fue la calle y el activismo. Fue hacer un teatro que se conecte con el presente. El tiempo nos da la razón en esto porque la calle, los movimientos sociales se han metido a la escena, se han expandido y el teatro se ve cuestionado.

Las audiencias públicas a nosotros nos cuestionaron de raíz. Ese periodo que acompañamos a la CVR fue fundamental para el grupo. La gente en las marchas se apropia de fuentes que pueden venir de lo escénico: los zancos, las banderas, las máscaras, el maquillaje, el mimo, la performance. Tú no puedes dejar de dialogar con ello. Esa impronta se siente, a tal punto que siento a veces que las butacas no nos sirven. Tenemos este espectáculo “Sin Título / Técnica Mixta”

hecho en homenaje a la entrega del Informe Final de la CVR, que lo hicimos a espacio abierto. Actores y espectadores compartíamos un lugar que era como el depósito de un museo de la memoria. Esa escucha ha sido fundamental para hacer lo que hacemos.

Pensando en “Sin Título”, en el hecho que ya tenemos un Lugar de la Memoria, que tenemos manifestaciones públicas potentes como “Ni Una Menos”, se plantea la necesidad de recordar. Llegamos al Bicentenario con un país que busca encontrarse y hallar su identidad. Cuarenta y cinco años después, ¿qué le dice Yuyachkani a los ciudadanos nuevos que están en esta búsqueda?

Elizabeth Jelín lo plantea claramente cuando se pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de memoria? Es una interrogante que, a mi juicio, debemos hacer siempre. Al hablar de memoria, podemos volver a victimizar nuevamente al afectado. Se ve la memoria literal y no generar una memoria ejemplar, para usar un término de Todorov. Ver desde el presente, sin quedarnos en el dolor. Es un tema que como grupo nos hemos planteado, sobre todo, al revisar “Sin Título”. Había un fuerte acento en el dolor y dejábamos la organización, por ejemplo, no aludíamos a la agencia política de las mujeres. Esos elementos se han corregido para poner estos aspectos que nos hacían falta. Hablamos ahora de memoria compartida, que tiene que ver con el texto del autor, del actor, del director y todos los que están en el proceso creativo, desde allí hay una enunciación individual, colectiva, ciudadana, histórica y comunitaria. Es una memoria que necesita del otro. En el teatro tradicional, uno construye un personaje a partir de la memoria emotiva, es buscar un momento en tu vida personal donde sientas lo que debe sentir el personaje. La memoria necesita al otro, está en permanente construcción y eso es lo que nos proponemos en las obras que hacemos. No proponemos



como dramaturgia contar un cuento frente al espectador, sino organizar un evento, una convivencia. Si tú me preguntas que es la dramaturgia para Yuyachkani es la organización de la acción en el espacio compartido, construido con el otro, donde el espectador puede completar con su imagen, de manera creativa, lo que la escena le propone. No es alguien a quien le das una sola versión.

Para nosotros “Sin Título” es una obra madre, porque nos da tanto y nos deja preguntas, no necesariamente buscando una respuesta. Nosotros estamos ahora en un proceso de inventar algo que conversar con “Sin Título”, no es una segunda parte pero si constituye un díptico. Trabaja sobre esos mismos principios de reunión, de memoria, de mirar a otros lados de la historia que no están suficientemente visibilizados. Para encontrar este lugar con el espectador y es mejor que estemos en el mismo espacio. La obra como una convivencia.





El conflicto armado interno peruano
en la pantalla grande

Memoria y cine nacional: Un balance

Durante años, se repetía acríticamente que nuestra cinematografía solo mostraba “desnudos e historias sobre el terrorismo”. Al explorar la producción de los últimos 36 años, el periodo más prolífico para los directores nacionales, el periodo de violencia que vivió el país entre 1980 y 2000 es un tópico importante pero no mayoritario. Junto a tres destacados críticos, indagamos en la trayectoria del cine nacional en torno a este suceso de nuestra historia.

José Alejandro Godoy



Tomamos

Luego de derrotar a su superior, el teniente Iván Roca, en el peligroso juego de la “ruleta rusa”, el suboficial del Ejército Peruano Vitín Luna decide desertar. Era el desenlace final luego de una historia que lo había llevado a servir en Ayacucho como vehículo para acceder a la Escuela de Oficiales. Allí había pasado por un proceso de desilusión respecto de sus superiores, sus amigos cercanos y la institución castrense, que tiene como punto de quiebre la ejecución extrajudicial de decenas de campesinos en el pueblo de Chuspi. Visto únicamente por una niña pastora, Luna comienza a caminar por un sendero solitario, aún vestido con sus ropas de militar.

Francisco Lombardi fue el primer director que abordó directamente los sucesos de violencia que se producían desde 1980 en nuestra patria, a partir de la decisión de Sendero Luminoso de declarar una guerra contra el Estado peruano. “La Boca del Lobo” no solo se convirtió en la primera cinta que tocaba el conflicto, sino en un serio documento de denuncia de las vulneraciones a los derechos humanos cometidas por los agentes del Estado.

La película tuvo serios problemas para estrenarse. En 2015, en un artículo publicado en el diario *El Comercio*, el cineasta y dirigente deportivo recordó que representantes del Ministerio de Defensa lo llamaron para expresarle sus reparos con la cinta. No les gustaba el tono de denuncia, entendían que el duro personaje de Iván Roca – interpretado por Gustavo Bueno – era una representación gruesa de las insti-

© Francisco Lombardi



Inspirada en la matanza de Socos, ocurrida en 1983. La Boca del Lobo fue la primera cinta que abordó el conflicto armado interno. Tuvo éxito de taquilla y se sigue discutiendo sobre ella a casi tres décadas de su estreno.

““La Boca del Lobo” no solo se convirtió en la primera cinta que tocaba el conflicto, sino en un serio documento de denuncia de las vulneraciones a los derechos humanos cometidas por los agentes del Estado”

tuciones castrenses y consideraban que Luna, personificado por Toño Vega, en realidad desertaba para militar en las filas de Sendero Luminoso. Era claro que no habían entendido nada de la cinta.

Ricardo Bedoya, destacado crítico de cine y profesor de la Universidad de Lima, nos indicó que los militares le recomendaron al director tacneño no estrenar la cinta. No ganó la censura gracias a la coproducción española, pero hubo amenazas de bomba en algunas de las salas donde se presentó.

Casi tres décadas después de su estreno, la película de Lombardi se convirtió en icónica. “Fue vista por mucha gente y generó debate. Recuerdo que tuvo portada en *Caretas* y la opinión pública se agitó”, rememora Bedoya. También nos

mencionó que, en alguna oportunidad, Alberto Fujimori dijo que la cinta lo hizo entender lo que pasaba en el país. Años más tarde, el expresidente sería condenado por crímenes similares a los mostrados en la película.

En la misma línea, otra cinta importante sobre el conflicto en aquellos años fue “La Vida es una Sola”, dirigida por Marianne Eyde, la primera donde se mostraba a los senderistas como personajes de carne y hueso, lejos de la presencia silenciosa de los terroristas en la cinta de Lombardi. Para Alberto Castro, editor de la web “En Cinta”, ambas películas reflejan una época en las que el conflicto se presentaba más directamente, aunque existen películas más recientes como “La Última Noticia” o “Tarata” que se inscriben en esta misma línea.

Asimismo, el conocido cineasta aludió veladamente al clima nacional luego de la Ley de Amnistía de 1995, cuando la pareja protagonista de “Bajo La Piel”, estrenada en 1996, decide mentirse mutuamente para construir una relación aparentemente feliz. Con excepción de “Coraje”, película hagiográfica sobre María Elena Moyano, las cintas que abordaron esta materia en la década de 1990 no tuvieron éxito en la taquilla.

Tomas dos

Medir y sacar línea. Esa es la premisa de Santiago, un exinfante de la Marina de Guerra del Perú. Ha combatido a la subversión y al ejército ecuatoriano en la Guerra del Cenepa, pero no sabe cómo comportarse en una sociedad donde ser un militar en retiro de bajo rango no significa nada. Ahora un orden autoritario que no tiene en un hogar familiar desestructurado, en su propia casa – donde su esposa tiene el empleo estable que él no -, en sus compañeros de promoción dedicados a los asaltos y en sus compañeras de instituto dedicadas más a la juerga cotidiana. No logra encontrarse.

“Días de Santiago”, ópera prima de Josué Méndez, lleva al extremo a un personaje que se vuelve recurrente en el cine peruano contemporáneo: militares – en su mayoría suboficiales – que, luego de culminado el periodo de violencia, no saben cómo ubicarse en el mundo civil, viven atormentados por las atrocidades vistas o cometidas durante sus años en zona de emergencia y que oscilan entre la vida abiertamente delincencial o los trabajos eventuales.

Así le ocurre a Martín Chauca (Carlos Alcántara), torpe chofer del Grupo Colina quien debe encargarse de un último operativo antes de huir ante la caída del régimen de Fujimori en “Ojos que No Ven”, cinta coral de Lombardi. Otro personaje interpretado por el conocido actor, “Perro Guardián”, es un sicario que en el gobierno de Paniagua busca su redención eliminando al corrupto pastor de una iglesia evangélica. “Magallanes”, encarnado por el mexicano Damián Alcazar, busca ayudar a una pasajera de su taxi,



© Chullachaki Producciones

Protagonizada por Pietro Sibille, Días de Santiago muestra con crudeza el desarraigo de un infante de Marina que combatió a Sendero Luminoso y no puede replicar en la ciudad el orden autoritario al que está acostumbrado.

quien resulta ser una mujer ayacuchana a la que liberó luego de meses de cautiverio en una instalación militar.

Para Bedoya, la recurrencia de este tipo de personajes castrense se debe a un apego a determinado tipo de género. “Debe su afiliación a determinados esquemas del cine negro, del cine criminal, donde hay autoridades corruptas con un doble juego y una doble cara”. A su criterio, juega mucho el nivel de construcción dramática. “Son personajes perdedores, que tienen huellas del pasado y eso los hace atractivos. Son héroes sin gloria”, anota el conductor de “El Placer de los Ojos”. Este arquetipo del “anti héroe” no es un fenómeno propio de nuestras películas, sino que se ve en la cinematografía estadounidense luego de la segunda guerra mundial.

Con excepción de “Vidas Paralelas”, una cinta de Rocío Lladó convertida en un vehículo de propaganda del Ejército Peruano – que auspició su realización –, el cine peruano no muestra ejemplos de heroicidad militar vinculada a este periodo de nuestra historia. “El heroísmo se asocia con las industrias sólidas y firmes. Las películas más interesantes del cine peruano son hechas por personas que no tienen ese tipo de sensibilidad”, refiere Bedoya. Castro complementa lo dicho por el profesor universitario: “el cine de autor habla de las cosas que a un director le afectan. El cine de héroes es más comercial, es un tipo de narrativa de los

estudios. Yo siento que los autores peruanos se han visto tocados por cosas que les han dolido". El joven crítico refiere que nuestra producción comercial se concentra básicamente en dos géneros - comedia y terror - que no abordan temas vinculados al periodo de violencia hasta el momento.

Tomatres

Fausta está junto a su madre agonizante. La anciana canta en quechua la historia de una violación sexual, producto de la cual nació su hija. No menciona a que bando pertenecía el perpetrador de tan execrable hecho. Ella ha transmitido a Fausta el temor hacia los hombres a través de la leche materna. Mientras se protege de cualquier contacto carnal masculino colocando una papa en su vagina, la joven busca los fondos necesarios para llevar el cuerpo de su madre a su tierra natal, trabajando tanto en el negocio familiar de eventos, como en labores de empleada doméstica. Allí comienza a tomar contacto real con el mundo exterior.

“El cine de héroes es más comercial, es un tipo de narrativa de los estudios. Yo siento que los autores peruanos se han visto tocados por cosas que les han dolido”

“La Teta Asustada” es la única película peruana que ha sido nominada al Oscar, el premio mayor de la cinematografía mundial y obtuvo el Oso de Oro en el Festival de Berlín en 2009. Debe su nombre a un fenómeno detectado por la destacada académica Kimberly Theidon como secuela del conflicto: el miedo transmitido de madres a hijos a través de la lactancia. Claudia Llosa aborda este fenómeno construyendo un mundo bastante peculiar alrededor de Fausta, interpretada por Magaly Solier, un descubrimiento actoral de la directora.

A pesar del reconocimiento internacional, la película generó en el público regular cierto desdén por el cine de autor hecho en el Perú, aquel que aborda temas sociales, como el conflicto armado interno. Alberto Castro, crítico y editor de “En Cinta”, espacio web dedicado al cine, nos comentó lo siguiente: ““La Teta Asustada” fue un punto en el que muchas personas tenían mucha expectativa por el nuevo cine peruano, la fueron a ver, no les gustó, no la entendieron, no conectaron”.

Así comenzó otra división cliché, entre “cine comercial” y “cine de festival”. Castro resalta que las cintas más taquilleras de nuestra cinematografía, la saga “Asu Mare”, no abordan el periodo de violencia a pesar que están situadas en las décadas de 1980 y 1990 y solo tocan – de refilón – otros tópicos sociales. “No hay terroristas en esa época”, refiere sobre la visión del Perú que presentan ambas películas. Pero también ello provoca que el cine sobre el periodo se concentre en películas de autor, que tienen un menor nivel de recaudación y distribución en salas comerciales, así como una mayor exhibición en circuitos alternativos.

Para Castro, la galardonada película nacional forma parte de un segundo tipo de películas que aborda el conflicto a

Dirigida por Claudia Llosa, La Teta Asustada mostró las secuelas psicológicas del conflicto a través de una cinta bastante simbólica. Es la única película peruana nominada al Oscar.



“Las cintas más taquilleras de nuestra cinematografía, la saga “Asu Mare”, no abordan el periodo de violencia a pesar que están situadas en las décadas de 1980 y 1990 y solo tocan – de refilón – otros tópicos sociales”

través de sus secuelas u otro tipo de contextos. “Van más hacia las consecuencias de los hechos”, señala. Allí inscribiría a la ya mencionada “Días de Santiago”, así como las cintas de ficción “Paraíso” y “NN”, de Héctor Gálvez, que describen dos realidades distintas: los hijos de los desplazados y el trabajo de los antropólogos forenses en la búsqueda de desaparecidos. También estarían cintas que reflejan parcialmente las experiencias de sus realizadores durante su niñez y adolescencia, como “Las Malas Intenciones” de Rosario García – Montero y “Viaje a Tombuctú” de Rossana Díaz Costa. Estas últimas se ubican en contextos encapsulados dentro de la gran urbe limeña – Chaclacayo y La Punta, respectivamente – y generan la sensación de mundos idílicos que se ven destrozados por la violencia. Sin embargo, a pesar de la variedad de temas, es un cine con una mirada limeña.

En términos generales, las películas de ficción hechas con posterioridad a 2003 son respetuosas de la narrativa planteada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Bedoya anota que el tono “reconciliatorio” es más notorio en “Pa-

loma de Papel”, cinta de debut de Fabricio Aguilar, donde cuenta la historia de un niño reclutado forzosamente por una célula senderista. El filme culmina con el protagonista, recién salido de prisión, reconstruyendo el pueblo destruido por la subversión.

Toma cuatro

Cirilo y Pepe buscan a su tío, apresado por ser sospechoso de terrorismo, en Ayacucho, durante el periodo de violencia. Alfonso – un alcohólico rehabilitado – es torturado en la denominada “Casa Rosada”, uno de los mayores centros de detención del conflicto armado, al negarse a dar nombres de inocentes. A diferencia de otras películas sobre el periodo de violencia, la sangre y la violencia es mayor.

“Sangre Inocente” es parte de la trilogía hecha por el cineasta ayacuchano Palito Ortega Matute, completada por



Palito Ortega Matute es el cineasta ayacuchano que ha hecho más películas sobre el conflicto armado interno, con imágenes bastante crudas y una mirada que disiente en algunos puntos del punto de vista de la CVR.

las dos partes de “Dios tarda pero no olvida”, elaboradas a partir de 1996. Cirilo, un niño que se vuelve joven a lo largo de las tres cintas, es el personaje central de este tríptico sobre el conflicto armado interno, visto desde Ayacucho. El cine de Ortega reivindica una mirada netamente ayacuchana sobre este suceso de nuestra historia. Emilio Bustamante, investigador de la Universidad de Lima que ha indagado sobre el cine regional, indica que “se muestra una situación más compleja que lo exhibido en Lima en cintas anteriores”. Se trata de películas de factura artesanal en su elaboración, pero bastante dura en las escenas violentas, sobre todo, en lo que se refiere a las secuencias que muestran las torturas.

El realizador ayacuchano también ha realizado “El rincón de los inocentes”, película que tiene la actuación de dos actores del mundo limeño – Giovanni Ciccía y Sergio Galliani -. Narra la historia de una pareja cuyo hijo es asesinado en la puerta de su casa. Otro de sus hijos, años después, declara ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Pero el tono de Ortega es crítico con la CVR. Bustamante comenta: “el cuestionamiento a la Comisión de la Verdad, aunque en la cinta no es muy claro, lo hace explícito Palito en una entrevista, al mencionar que alguna gente en Huamanga estaba muy molesta con la forma en cómo se presentó el Informe Final en Ayacucho, vista como ostentosa. Palito dice que quiso aludir a ello”. El director tiene en preparación una cinta sobre la ya mencionada “Casa Rosada”.

Otra cinta ayacuchana rescatada por Bustamante es “Gritos de Libertad”, hecha por los cineastas José Gabriel Huertas y Luis Enrique Berrocal, que fue estrenada en 2003. La película, ambientada entre 1987 y 1991, trata sobre los comités de autodefensa en el valle de La Compañía. El protagonista, Esteban Quispe, conocido como “comando Centurión”,

había sido jefe de una ronda en la vida real y la cinta mostraba sus vivencias. El rodaje, iniciado en 1997, se interrumpió porque Quispe tuvo que purgar prisión. Si bien las películas que tocan explícitamente sobre el conflicto armado interno se realizaron en Ayacucho, existen algunos filmes realizados en Puno con la misma temática.

Bustamante también anota otra vertiente alusiva al periodo de violencia, aunque en clave más simbólica: el cine de terror ayacuchano. “Representan metafóricamente el conflicto, a través de monstruos andinos como jarjachas, pish-tacos y condenados”, menciona. El común denominador de estas películas es la intrusión de estas criaturas fantásticas, ajenas al mundo rural, trastornando la vida cotidiana. En el caso de los jarjachas, se trata del terror que genera una criatura que se introduce en las comunidades, en forma subrepticia, tal como lo hacía Sendero Luminoso. En los casos de pish-tacos y condenados, se alude siempre a la posibilidad de retorno del terror en los años posteriores al conflicto. El aporte de estas cintas es su mirada distinta a la planteada desde Lima, más allá de sus méritos estilísticos y estéticos.

Toma cinco

Flor confronta a Josefín. La primera es hermana de un simpatizante de Sendero Luminoso, asesinado en la matanza de El Frontón. La segunda es la sobrina de Augusta La Torre, primera esposa de Abimael Guzmán, quien se encuentra en Perú para saber la verdad sobre una persona a quien su familia idealizó. El viaje de Josefín la coloca fren-

Josefín Ekerman y Flor Gonzales enfrentan sus propias historias en el documental “Tempestad en los Andes”. La primera fue sobrina de Augusta La Torre, líder senderista. El hermano de la segunda murió en la matanza del Frontón. Flor responsabiliza a Abimael Guzmán por lo ocurrido.



“En el caso de los jarjachas, se trata del terror que genera una criatura que se introduce en las comunidades, en forma subrepticia, tal como lo hacía Sendero Luminoso”

te a la dura realidad. En una casa de clase media baja, Flor le dice “Abimael es el responsable directo de todo lo que sucedió y obviamente, todo su entorno, en este caso, la señora”. Josefín llora, mientras que señala que vino para poder entender lo que ocurrió.

“Tempestad en los Andes”, documental del realizador sueco Mikael Winstrom, genera la primera gran fisura en la familia La Torre. Josefín Ekermann tomó distancia de sus parientes peruanos, quienes siguen defendiendo a Sendero Luminoso en Suecia, país donde residen. A su vez, ellos buscaron impedir que la película fuera terminada y exhibida. La otra protagonista de la película, Flor Gonzáles, aún espera el inicio del juicio por el caso El Frontón a fines de este año, aunque, como se ve en las imágenes de la cinta, su hermano fue reconocido por el Registro Único de Víctimas. Los restos de su hermano Claudio – al igual que los de Augusta La Torre, fallecida en circunstancias extrañas – aún no son recuperados.

Pablo Malek, en un reciente trabajo sobre la producción documental sobre el conflicto armado interno peruano, divide la misma en dos etapas bien definidas. Una primera etapa de documentales más cercanos a la narrativa de la CVR, donde se encuentran “Estado de Miedo” de Pamela Yates – que explícitamente toma los hallazgos de este grupo de trabajo –, “Lágrimas de Wayronco” de Jorge Meyer y “Lucanamarca”, de Héctor Gálvez, en torno a una de las principales masacres cometidas por Sendero Luminoso. En una segunda etapa, a partir de 2010, los documentales realizados reflejan más la visión de sus autores en torno a determinados aspectos del periodo de violencia. Aquí encontraríamos, entre otros, a “Operación Victoria” de Judith Velez, sobre el Grupo Especial de Inteligencia que capturó a Abimael Guzmán; “La Cantuta en la Boca del Diablo” de Amanda Gonzáles, sobre la investigación periodística en torno a uno de los casos por los que Alberto Fujimori fue encontrado culpable; “Aquí vamos a morir todos” de Andrés Mego, en torno a uno de los sobrevivientes de la matanza de los penales, quien no se arrepiente de su pasado senderista y la ya mencionada cinta de Winstrom.

En particular, varios de los documentales toman el punto de vista ya no solo de las víctimas, sino también de los perpetradores de violaciones de derechos humanos. Así ocurre con las películas de Mego, Winstrom, “Alias Alejandro” hecha por Alejandro Cárdenas - hijo del miembro del MRTA Peter Cardenas Schulte - y el filme de Teresa Arredondo sobre su tía Sybila (miembro chilena de Sendero Luminoso). Castro nos comenta al respecto: “En el documental, tú prestas voz a muchas personas. No es lo que indica el direc-

tor, sino que ha sido construida comunalmente. Sin duda, el director va a encaminarla en lo que, en su cabeza, política y visualmente, le parece importante. Pero hay esa posibilidad de probar distintas voces, sobre todo en los mejores documentales”. También indica que muchos de los documentales sobre el periodo son, antes que cintas con diversas voces, reportajes periodísticos.

Para Bedoya, los documentales corren mayores riesgos porque las cintas de ficción se ven acotadas tanto por las preferencias del público como por las exigencias de los exhibidores, en un contexto donde la cuota de pantalla para el cine peruano no existe. “Muchos documentales encuentran fondos de financiamiento en ONGs o instituciones internacionales, lo que les da mayor margen de maniobra. Su costo es mucho más barato, lo que lleva a mayores libertades”, refiere.

Tomafinal

Una toma en un dron alrededor de la Plaza San Martín, en la concentración previa a la marcha contra el golpe de Estado del 5 de abril de 1992, abre la secuencia final de “Su Nombre es Fujimori”. Mientras vemos diversas imágenes de los manifestantes clamando “la sangre derramada, jamás será olvidada”, se escucha la voz en off de Gustavo Gorriti, leyendo una columna sobre la jornada donde miles de personas protestaron contra el fujimorismo. El documental de Fernando Vilchez, hecho en apenas unas semanas, recoge los principales hitos de violaciones a los derechos humanos del régimen de la década de 1990. Se convirtió en viral en las redes sociales en la semana y media previa a la segunda vuelta. Como anota Ricardo Bedoya: “fue una película de urgencia”. La cinta no ha sido estrenada en salas comerciales.

“Van a surgir narrativas particulares a partir de historias bastante específicas que conmueven a un director”



Hecha en apenas unas semanas, “Su Nombre es Fujimori” documental de Fernando Vilchez, presentó las violaciones a los derechos humanos ocurridas en la década de 1990 bajo una luz de denuncia. La cinta se estrenó en Internet a pocos días de la segunda vuelta electoral.

¿Cuál es el futuro de las películas sobre el periodo de violencia que vivió el país entre 1980 y 2000? Una primera arista a contemplar es el tema de la recepción del público. Como ya mencionamos, “La Boca del Lobo” tuvo una gran acogida en la taquilla. Sin embargo, hoy las películas peruanas de autor – nicho donde se ubican la mayoría de cintas en torno a este tema elaboradas en este siglo – no son muy vistas por el espectador común. Como nos indica Alberto Castro, hoy muchos peruanos, quienes en términos generales no van mucho a las salas de cine, prefieren una apuesta segura y familiar al momento de adquirir una entrada. A la vez, el cine comercial actual no habla de estos hechos. Castro refiere que el modelo de programación actual hace que las películas peruanas tengan menor espacio para el estreno y compitan entre ellas para entrar a las salas comerciales. Sobre todo, porque hay meses donde se concentran los estrenos de cintas nacionales. “Tu nicho es estrenar en festivales o en muy pocas salas. Sirve mucho lo que digan medios especializados o diarios de circulación nacional”, indica el editor de “En Cinta”. A ello se sumaría Internet, como lo hizo Vilchez con su cinta sobre Fujimori. En el caso del cine regional, Bustamante señala que tiene sus propias vías de distribución, formales e informales.

Una segunda cuestión se refiere al financiamiento del Estado. La mayoría de películas sobre este tema tiene apoyo económico gracias a los concursos de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura, tanto para su elaboración, como para las fases de postproducción y distribución. Bedoya nos indica que el otorgamiento de estos fondos depende mucho de los jurados, quienes, por cuestiones generacionales, tienden más a premiar guiones más elaborados y con temática social, sin que exista un lineamiento explícito de la DAFO a favor o en contra de cintas sobre el periodo de violencia. Castro remarca que este tipo de películas no se hubiera estrenado si es que no ganaban el concurso de distribución, lo que incluso no garantiza que las salas comerciales la pongan en pantalla.

Una última cuestión se refiere a las nuevas generaciones de directores. Hasta el momento, las películas sobre el conflicto armado interno han sido hechas por quienes han vivido el conflicto (Lombardi, Legaspi, Winstrom, Gálvez) o por quienes eran niños o adolescentes en los años del terror (Del Solar, García – Montero, Díaz Costa, Vilchez). ¿Qué ocurrirá con los nuevos cineastas más jóvenes? Castro señala que es probable que tengamos menos películas que hablen directamente esta materia, pero contaremos con filmes que hablan de una ciudad y un país postconflicto con mayores sutilezas. O, como anota, “van a surgir narrativas particulares a partir de historias bastante específicas que conmueven a un director”, como ocurre en Argentina y Chile. Sin duda, un final bastante abierto.



Derechos humanos. Las consecuencias de los derrames de hidrocarburos en la selva peruana.

Fugas de petróleo (y de derechos) en la Amazonía

Los pueblos indígenas amazónicos sufren cambios irreversibles tras la exposición al crudo. La contaminación los ha obligado a alejarse de sus actividades tradicionales, como pesca y agricultura. Ahora, tras las afectaciones a sus derechos fundamentales, buscan la subsistencia en medio del riesgo por los metales pesados. Esta es la historia.

Gerardo Cárdenas





Derrame. La multa de OEFA a PetroPerú por no limpiar ni rehabilitar las zonas afectadas por sus derrames es la más baja: 100 UIT como límite máximo.

La lluvia del pasado nueve de febrero cambió para siempre a la comunidad awajún de Nazareth. El aguacero hizo que una represa contenedora de petróleo se rompa, y el líquido negro se extendiera contaminando campos de cultivo y cuerpos de agua.

El desastre ambiental que afectó a Nazareth y a otras más de veinte comunidades indígenas en Chiriaco, Bagua, tuvo su origen en una fisura en el kilómetro 441 del Oleoducto Norperuano, operado por la empresa estatal PetroPerú. Se calcula que el derrame fue de dos mil barriles de petróleo y que la restauración de la flora y fauna tomará por lo menos un año.

La denuncia se hizo pública pocos días después: Ingenieros de PetroPerú habían pagado a menores de edad por recoger el petróleo derramado del río. Aunque en un primer momento esto fue negado por la empresa, uno de sus propios ingenieros lo admitió frente a las cámaras de televisión poco después.

Jaime Cuñachi, padre de Osmán, uno de los más de 60 niños que recogió ese petróleo - usando únicamente sus manos y baldes de plástico -, comentó a **Memoria** que aún hoy, seis meses después del incidente, los menores tienen dolores de cabeza y mareos.

“El último chequeo médico que tuvo Osmán fue en abril. Desde mayo no toma medicamentos. Esos síntomas [dolor de cabeza y mareos] no sé si serán por el petróleo, o por la deficiencia de alimentos. Yo no sé hasta cuándo van a estar así”, señala Cuñachi.

El médico especialista en toxicología Fernando Osoreo estuvo en la zona pocos días después del derrame y recuerda cómo el olor del petróleo se sentía fuertemente en el aire. “El río estaba pintado con una mancha de petróleo. Los niños mostraban signos de haber estado en contacto con hidrocarburos. Tenían problemas respiratorios, gástricos y dérmicos tipo alérgicos”, indica.

PetroPerú se hizo cargo de la atención médica que recibió Osmán durante diez días en Piura. Sin embargo, del total de niños afectados, sólo él tuvo ese tratamiento con segui-

“El río estaba pintado con una mancha de petróleo. Los niños mostraban signos de haber estado en contacto con hidrocarburos. Tenían problemas respiratorios, gástricos y dérmicos tipo alérgicos”.

miento de la empresa. La atención de los demás menores fue menos especializado, la mayoría en postas médicas.

Osores estuvo a cargo de tomar muestras de sangre y de orina a los niños, con el objetivo de determinar si tienen metales pesados en el organismo. La muestra ha sido enviada al Laboratorio de Salud Pública del Gobierno de Canadá para su análisis, y actualmente la población está a la espera de los resultados.

La contaminación por metales pesados es una preocupación constante en Nazareth, pues no quieren que su destino se parezca al de Cuninico, ubicada en Loreto, también comunidad amazónica y también afectada, pero ésta por un derrame de dos mil seiscientos barriles de petróleo en junio del 2014. Hoy Cuninico vive las consecuencias de convivir con metales pesados.

Un informe del Ministerio de Salud determinó este año que pobladores de Cuninico tienen metales pesados -como el cadmio y el mercurio- en el organismo, en niveles por encima de los máximos recomendados por la Organización Mundial de la Salud. En el mismo documento se indica que la comunidad de San Pedro, que fue afectada por el derrame de siete mil 500 barriles de crudo en noviembre del 2014, también está contaminada.

La hipótesis del médico Osores es que los niños de Nazareth tienen metales pesados en el cuerpo.

El derrame en Nazareth es un hecho, al igual que lo es el recojo del crudo por parte de niños: las afectaciones por los derrames cruzan de manera transversal los derechos de las

comunidades, con el ejemplo de Nazareth se abre el de la fiscalización por temas laborales.

La Organización Regional de los Pueblos Indígenas de la Amazonía Norte del Perú (ORPIAN) denunció a PetroPerú ante la Superintendencia Nacional de Fiscalización Laboral (Sunafil) por explotación laboral infantil.

La Superintendencia derivó el caso a la Dirección de Trabajo de Amazonas, sin sancionar a la empresa porque “no se encontró infracción a la normativa sociolaboral”, según pudo conocer **Memoria**.

La vida después del petróleo

La situación de Chiriaco se repite en otras zonas donde se realizan operaciones con petróleo. En los últimos siete años se han producido más de 150 derrames, de acuerdo a la División de Supervisión de Hidrocarburos Líquidos del Organismo Supervisor de la Inversión en Energía y Minería (Osienergmin). Las regiones más afectadas son las amazónicas: solo en la provincia de Datem del Marañón, en Loreto, se produjeron 63 siniestros.

En esta provincia se ubica el distrito de Morona, afectado por el derrame de mil barriles de petróleo en el kilómetro 206 del ramal norte del Oleoducto.

Edison García, profesor de la localidad de Puerto América, en Morona, cuenta a **Memoria** cómo ha cambiado la vida a partir de la fuga del crudo. “Antes del derrame las comuni-

Remediación. Trabajos en Chiriaco luego del derrame de crudo.



© Rosa Laura



Contaminación. La población de Nazareth, en Bagua, consume los peces del río contaminado.

dades se dedicaban a la siembra de arroz, maíz, frijol chichayo, yuca, plátano. Cuando vino el petróleo, entró a las chacras, a los sembríos, los han perjudicado”, comenta.

La contaminación en los ríos afectó el consumo y venta de pescado, principal fuente de proteínas de las comunidades indígenas amazónicas. “El 70% de la proteína que consume un poblador nativo amazónico proviene de los peces”, comenta el médico Fernando Osoros.

La falta de opciones lleva a la población a consumir el pescado contaminado de los ríos. “Es imposible detener a la gen-

te, la gente consume el pescado. La comunidad se dedica a la pesca porque es el único medio de sustento como alimento”, señala Jaime Cuñachi desde Nazareth, donde aún no se reactiva la producción agrícola.

Las comunidades vivían de la pesca, del bosque, de sus campos de cultivo, de la caza de animales. Tras la invasión del hidrocarburo, el panorama luce desfavorable.

En Morona, uno de los principales problemas tiene que ver con el agua para consumo humano. “PetroPerú no está cumpliendo con los acuerdos. Por ejemplo, las comunidades pequeñas recogen agua del río, no tienen pozo. El agua es para el sustento de la comunidad, para alimentación”, cuenta Edison García.

Los derechos humanos fundamentales afectados, en opinión del abogado Antonio Peña Jumpa, son el derecho a la vida y a la salud.

“[Estos derechos] vienen antes del derecho al medio ambiente, que es un derecho más difuso: todos somos beneficiarios de tener una Amazonía más limpia. Pero nos olvidamos que hay personas que viven ahí, ellos tienen el derecho a la vida, a la integridad física, al tránsito, a la salud. Se van enfermando, pasan los meses, años y se mueren de cosas que no sabemos”, apunta el especialista.

Hoy las comunidades afectadas de Morona dependen económicamente de PetroPerú. Dejaron de lado sus actividades tradicionales como agricultura y pesca para dedicarse a los trabajos de remediación ambiental que realiza la empresa.

"Un informe del Ministerio de Salud determinó este año que pobladores de Cuninico tienen metales pesados - como el cadmio y el mercurio- en el organismo, en niveles por encima de los máximos recomendados por la Organización Mundial de la Salud".

"Hoy las comunidades afectadas de Morona dependen económicamente de PetroPerú. Dejaron de lado sus actividades tradicionales como agricultura y pesca para dedicarse a los trabajos de remediación ambiental que realiza la empresa".

"La gente está trabajando. Tienen su dinero, ya tienen cómo alimentarse. Pero también queremos tener semillas para tener una producción como maíz, arroz", comenta García.

Contaminación y sanción

Osinergmin multó con 3.6 millones de dólares a Petroperú por no cumplir con la disposición de haber adecuado sus instalaciones para mantener la integridad del Oleoducto Norperuano, tubería que transporta miles de barriles de petróleo a través 854 kilómetros, desde la selva peruana hasta la costa norte del país.

La petrolera estatal también fue multada por OEFA tras el derrame ocurrido en junio de este año en Barranca, Loreto. Esta vez la sanción fue de 10 millones de soles.

"Pero también hay otro tipo de sanciones, que desde el derecho penal se pueden establecer", expresa el abogado Peña Jumpa. Apunta que los responsables podrían enfrentar penas de hasta siete años de prisión por delitos relacionados a contaminación ambiental agravada.

"En el supuesto de que uno de esos trabajadores a propósito realice un acto que dañe y que produzca el derrame, la responsabilidad es de esa persona", indica el especialista. "Pero en el derecho penal y civil existe la responsabilidad vicaria, involucra a la persona jurídica en general. Ahí las

Historial. Más de 150 derrames de petróleo se han producido en Perú en los últimos siete años, de acuerdo a Osinergmin.



personas que han estado conectadas, los responsables o los directivos que no previeron que este individuo realice bien su trabajo, también aparecen como involucrados”, agrega.

Retos pendientes

La iniciativa está ahora en manos del nuevo gobierno. Pocas semanas antes del cambio de mando, los apus (dirigentes indígenas) de las cuencas del Pastaza, Corrientes, Tigre y Marañón se reunieron con el presidente Kuczynski para solicitar la remediación ambiental en los territorios contaminados. En esta zona se ubica el Lote 192, que fue operado hasta el 2015 por la petrolera argentina Pluspetrol.

“Sabemos que una remediación no devuelve al estado natural”, comenta a **Memoria** Jamner Manihuari, vicepresidente Asociación Interétnica de Desarrollo de la Selva Peruana (Aidesep). “La contaminación ya queda de por vida, ya tienen esos efectos contaminantes en el cuerpo, están condenadas a morir”, apunta.

La ausencia estatal es percibida por la población indígena afectada. Esto produce que no se identifique con el Estado peruano.

Y mientras en Lima estos temas se discuten en oficinas estatales, a miles de kilómetros, en Bagua, los habitantes de Nazareth esperan que el cambio de Gobierno implique un mayor acercamiento con el Estado.

“Pedimos que el actual Gobierno retome porque se trata de población humana. No nos pueden abandonar así. Nos tienen que decir en qué condiciones está nuestro río, nuestro medio ambiente. Estamos preocupados, hasta el momento no tenemos ninguna información”, reclama Jaime Cuñachi.

"Y mientras en Lima estos temas se discuten en oficinas estatales, a miles de kilómetros, en Bagua, los habitantes de Nazareth esperan que el cambio de Gobierno implique un mayor acercamiento con el Estado".

Uno de los retos que tendrá el nuevo gobierno encabezado por Pedro Pablo Kuczynski es justamente comprender los derechos de la población.

“El único reto, el principal, es que nuestras autoridades han omitido comprender los derechos de la población”, comenta Antonio Peña. “Si lográramos comprender sus derechos, todos los conflictos conectados pueden ser superados”.



© Rosa Laura

Riesgo. Más de sesenta niños participaron en el recojo de petróleo, de acuerdo a un reporte de las comunidades.

PORTAFOLIO GRÁFICO

Déjala decidir

Fotos de Rosa Villafuerte
Texto de Carmen Ollé



Era un día resplandeciente, me desperté con la intención de ver el mar desde mi ventana, ya que hay pocos días soleados en el invierno limeño, generalmente gris, incluso no se puede apreciar la línea del horizonte en el mar.

Quise ponerme de pie para salir de casa, pero ni mis piernas ni mis brazos me respondían, no podía apoyarme tampoco en la cama. ¿Qué me estaba pasando? Aunque la luz que entraba por la ventana daba la impresión de enneguercerme, quise frotarme los ojos y nada, me di cuenta de que no tenía cuerpo, ni piernas, ni brazos, ni tronco. ¿Dónde estaba mi cuerpo, quién era yo, en qué me había convertido?

Ese día se realizaría un mitin en el centro de la ciudad para defender el derecho a decidir sobre nuestro cuerpo. Nadie puede obligarnos a unirnos a un violador y tampoco a alumbrar a un hijo no deseado; las mujeres no estamos de acuerdo con prohibir el aborto terapéu-



tico ni permitir el embarazo de un niño anencefálico, es decir, prácticamente sin cerebro, como pretenden los gobiernos confesionales. Según la Constitución, el Perú es un Estado laico; sin embargo, ello no se cumple en la realidad. Hemos tenido casi siempre un Congreso compuesto de personas fanáticas, que parecen escuderos religiosos.

Ya me lo habían avisado mis compañeras de lucha, las autoridades habían amenazado con secuestrar el cuerpo de todas las mujeres jóvenes, en edad reproductiva,

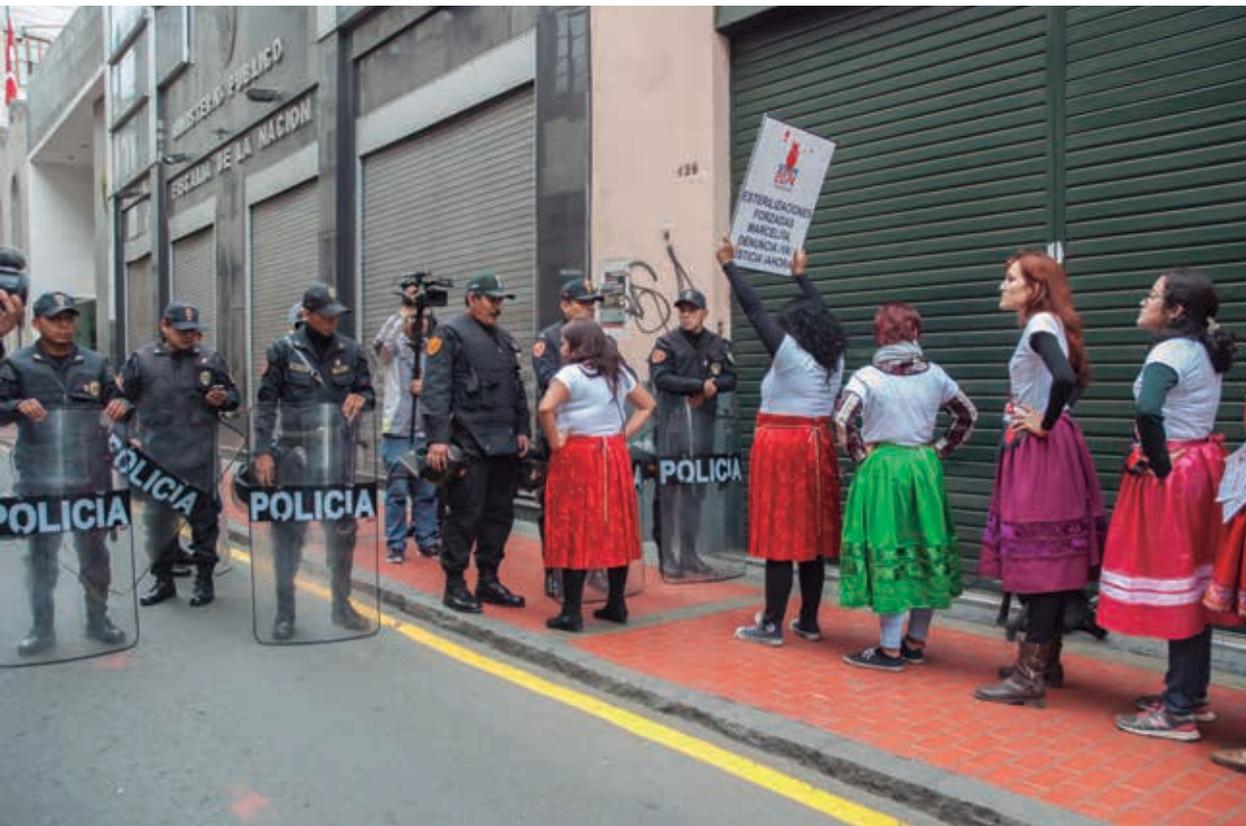
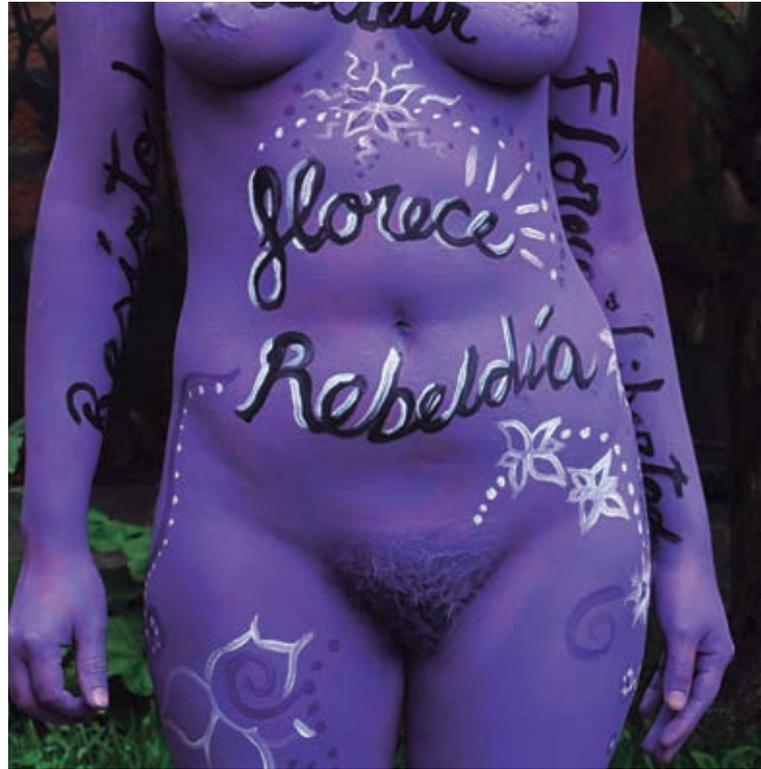


pero nadie creyó que llegaran a ese extremo. Ah, mis pensamientos, era lo único que tenía en ese instante. Felizmente no me habían robado las ideas. Intenté echarme en la cama para dormir, pero fue imposible. En la antigüedad nuestro cuerpo fue negado en su real naturaleza por los anatomistas y médicos como si fuera un cuerpo masculino “al revés”; según Laqueur, dice la poeta Rocío Silva, *la vagina era un pene vuelto al revés*.

Ya no tenía en qué sostenerme, solo me era permitido pensar, pensar y pensar en qué hacer para no faltar a la manifestación.

Como mi pensamiento había adoptado la forma de un viento suave, salí de la casa guiada por él, estaba dispuesta a conseguir de cualquier manera una especie de armadura para asistir a la concentración en el centro de la ciudad. Volé por las calles de Lima, sin ver nada, imaginándolas como siempre: ruidosas, llenas de perros vagos, mendigos y ambulantes y, por supuesto, los gendarmes estarían sobre aviso para impedir la marcha.

La corriente de aire me puso al frente de una tienda de maniqués; había uno en la puerta con esa cara de



“yo no fui”; no sé por qué creen que las mujeres nos parecemos a esas muñeconas insulsas e inexpresivas. Sin dudarlo, me introduje en ese organismo de plástico sin alma, luego salí casi corriendo rumbo a la Plaza San Martín, dispuesta a reclamar justicia.

En el camino me dieron el alcance unos ángeles grafiteros, niños de la calle, pirañitas los llaman; tenían en sus manos tubitos de pintura y acrílicos, ellos me tumbaron con delicadeza, sin violencia, y empezaron a pintar mi cuerpo sustituto con flores y dibujos geométricos: “Déjate, amiga”, escuché que me susurraba una chica al oído; detrás de ella desfilaron más mujeres de todas las edades ataviadas con los mismos maniqués pintados: “Los niños están haciendo su labor”, agregó, “ iremos todas juntas a enfrentarnos a la Policía, a la Iglesia, a todos los que nos han querido destruir”, dijeron todas en coro. Cuando los ángeles grafiteros terminaron de tatuarme me uní al grupo. En el trayecto vimos nuestros órganos regados por el camino: úteros con espinas clavadas, vaginas pisoteadas, senos inflados con aceite de silicona; de los torsos y piernas chorreaba sangre, los ojos húmedos de lágrimas, las cabelleras clavadas en estacas... ¿Qué simbolizaba todo eso? Recordé a Ana, una adolescente peruana de 17 años con tres meses de embarazo a quien se le diagnosticó en el 2001 que cobijaba en su vientre un feto anencefálico, cuya posibilidad de supervivencia es nula. A ella se le negó el derecho de interrumpir el embarazo, sumiéndola en la depresión y el dolor. Incluso Ana cuenta que el personal del hospital Arzobispo Loayza la culpaba de lo sucedido por “abrir las piernas”.

La Policía venía detrás como escoltando la marcha para intimidarnos, pero no nos detuvimos ni dejamos que el miedo nos dominara, por fortuna la gente nos ayudaba a recoger los órganos diseminados en el camino y los guardaba en una bolsa. En la Plaza San Martín, nos despojamos de los maniqués de plástico, las mujeres nos alcanzaron las bolsas, la policía quiso impedirlo pero los enfrentamos valientemente y conseguimos recomponer nuestros cuerpos como antes, sin dificultad. Sin embargo, la piel era transparente y los órganos se podían ver desde afuera, los ángeles grafiteros habían escrito en ellos nuestros nombres y fue fácil volver a introducirnos en los verdaderos cuerpos, aunque estábamos desnudas, los niños nos dibujaron flores y más figuras geométricas en la piel translúcida. En un rapto de ira, salté al obelisco y subí hasta cerca del caballo de San Martín, y a voz en cuello, con el viento a mi favor alcé los



brazos al cielo: ¡Aborto legal en el código penal! ¡Nosotras parimos, nosotras decidimos! ¡Mujeres conscientes no eligen delincuentes! ¡Justicia, no a las esterilizaciones forzadas! No se puede dar luz verde a más esterilizaciones forzadas, las mujeres que quieren ser madres tienen el derecho a planear su embarazo libremente. No olvidaremos el caso de Rute Zúñiga, a quien la amarraron de pies y manos para que no se pudiera defender para esterilizarla contra su voluntad. Durante el gobierno de Alberto Fujimori, hicieron ligaduras en distintos lugares del Perú, en Cusco, Huancavelica, Ayacucho, Piura.

De pronto, todas vimos que nuestras pieles recobraban su brillo y color natural. Antes de que la melanina, el pigmento que produce la coloración de la piel se prodigase en toda la superficie, de nuestros úteros salió volando una flor en forma de mariposa que enfiló hacia el cielo y se perdió entre las nubes.





MEMOR